

2. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗГЛЯДЫ ПУШКИНА

Б. Мейлах

«Писать я начал с 13-летнего возраста и печатать почти с того же времени. Много желал бы я уничтожить как недостойные даже и моего дарования, какое бы оно ни было. Иное тяготеет как упрек на совести моей...». В этих словах Пушкина нет ни рисовки, ни ложной скромности: в его частой неудовлетворенности результатами своего труда, в постоянных поисках новых творческих путей, в неутомимой умственной жажде сказались неистощимые силы гения, для которого всякое созданное произведение является лишь ступенью к еще более высшим достижениям. «Поэму свою кончил и только последний, т. е. окончательный, стих принес мне истинное удовольствие» — писал Пушкин, окончив «Руслана и Людмилу». «Бахчисарайский фонтан» он назвал в письме к Дельвигу «бессвязными отрывками». Не менее суров и отзыв о «Цыганах»: «Сегодня кончил я поэму «Цыганы». Не знаю, что об ней и сказать. Она покамест мне противела».

Желая охарактеризовать лучшее в Шиллере, старик Гете, сам не переставший учиться до самой смерти, отметил его «fruchtbares Fortschreiten», его постоянное стремление к движению вперед. Это высокое качество было свойственно Пушкину на всем протяжении творческой деятельности.

Ничто не было ему так враждебно в художественном творчестве, как однообразие, статичность, окаменение форм. Главной причиной бедности современной ему русской литературы он считал влияние французских придворных писателей XVII века, боявшихся нарушить застывшие традиции и робко прислуживавших «утонченным вкусом» публики: «Ни один из французских поэтов не дерзнул быть самобытным, ни один, подобно Мильтону, не отрекся от современной славы. Расин перестал писать, увидя неуспех своей «Гофолии». Публика (о которой Шамфор спрашивал так забавно: сколько нужно глуп-

цов, чтобы составить публику?), легкомысленная, невежественная публика была единственною руководительницею и образовательницею писателей». Увлечение Байроном быстро сменилось у Пушкина разочарованием, благодаря «однообразию» этого писателя: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человеческую, потом отвернулся от них и погрузился в самого себя. В К а и н е он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)... Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему типу роздал он по одной из составных частей сложного и сильного характера — и таким образом раздробил величественное свое создание на нескольких лиц, мелких и незначительных». Писателям же, неустанно стремившимся к поискам новых творческих возможностей и пренебрегавшим мнением «почтеннейшей публики» (так Пушкин иронически называл враждебную ему «светскую чернь» и реакционную критику), он неоднократно высказывал свое одобрение. Так, например, о П. А. Катенине, который ввел «в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные», Пушкин писал: «Что касается до несправедливой холодности, оказываемой публикою сочинениям г. Катенина, то во всех отношениях она делает ему честь: во-первых, она доказывает отвращение поэта от мелочных способов добывать успехи, а, во-вторых, и его самостоятельность. Никогда не старался он угождать вкусу в публике, напротив: шел всегда своим путем...».

Новаторство Пушкина, которое он так страстно защищал и которое является одной из самых ярких особенностей его творчества, не было новаторством бесстрастного мастера, удаленного от живой жизни. К созданию южных поэм, «Евгения Онегина», «Бориса Годунова», «Повестей Белкина» Пушкин подходил с точки зрения значения этих произведений в развитии национальной литературы. Основоположник русского

реализма смело шел против установленных норм придворной эстетики и морали, не считаясь с требованиями цензуры, не ожидая одобрения критики и узких кругов «читающей публики». Появление каждого из произведений Пушкина знаменовало важный этап в развитии всей русской реалистической литературы, в создании простого, ясного литературного языка, разрушающего каноны и нормы феодально-дворянской эстетики. Можно лишь удивляться прозорливости М. Каченовского, в 1820 году уподобившего появление Пушкина в литературе «вторжению в Московское благородное собрание гостя с бородой, в армяке и в лаптях». Беспорядок приверженцев старого порядка было вполне обоснованным. В творчестве Пушкина оттачивался тот язык, образование которого было одной из сторон процесса, ускорившего разгром «благородного собрания» и превращение «гостя с бородой, в армяке и в лаптях» в хозяина дворянских поместий.

В нашей прессе уже были подвергнуты критике попытки некоторых «социологов» свести прогрессивное значение творчества Пушкина к сравнительно немногим политическим стихотворениям («Вольность», «Нюэль», «Деревня», «Кинжал», эпиграммы и др.). «Социологи» не понимают того, что революционными были сами творческие принципы Пушкина, противостоявшие политическим и литературным регламентам феодально-крепостнической России. Именно поэтому царское правительство с подозрением относилось ко всем произведениям поэта. Именно поэтому «светская чернь» и организовала убийство его Дантесом.

Непримиримость творческих позиций Пушкина с существовавшими социальными порядками, быть может, наиболее убедительно подтверждается его собственными мотивировками создания первой русской реалистической трагедии «Борис Годунов». «Признаюсь искренно, — писал Пушкин в набросках предисловия, — неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные

законы драмы Шекспировой — а не придворный обычай трагедий Расина — и что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены». Здесь выражена большая ответственность, которую чувствовал Пушкин, готовя к печати трагедию, написанную с целью совершения переворота в русском театре, где традиции придворной морали, казалось, были незыблемы. Сомнения Пушкина в успехе «Бориса Годунова» полностью подтвердились. Ни реалистический метод трагедии, сюжетом которой был один из «мятежных» периодов русской истории, ни «политическая точка зрения», с которой Пушкин, по его признанию, смотрел на характер Бориса, ни, наконец, смелое сокращение традиционных принципов драматургической композиции не могли быть приняты «светской чернью», во главе с царем. Николай I не разрешил ее печатать, написав подсказанную сотрудником III отделения издательскую резолюцию: «Я считаю, что цель Пушкина была бы выполнена, если бы с нужным очищением переделал комедию свою в историческую повесть или роман наподобие Вальтер Скотта». Так было понято новаторство Пушкина, замышлявшего своей трагедией «преобразовать» русский театр... Когда же через пять лет трагедия была, наконец, напечатана, Пушкин, за это время окончательно отчаявшийся в возможности реализации своих творческих устремлений, писал в письме к Е. М. Хитрово: «Вы говорите мне об успехе Бориса Годунова, по правде, я не могу этому верить. Успех совершенно не входил в мои расчеты, когда я писал его... К тому же все хорошее в ней [трагедии. — Б. М.] так мало рассчитано на то, чтобы поражать почтеннейшую публику (то есть ту сволочь, которая нас судит), и раскритиковать меня вполне основательно так легко, что я думал доставить удовольствие только дуракам, которые могли бы выказать свое остроумие за мой счет...».

Причины противодействия «почтеннейшей публики» попыткам создания народной реалистической трагедии Пушкин представлял вполне отчетливо. В

набросках программной статьи о народной трагедии прямо указаны причины: «Для того, чтобы она [народная трагедия. — Б. М.] могла расставит свой подмостки, надобно было бы переменить и испровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий...».

На фоне литературы разлагавшегося феодализма, требовавшего от писателя реакционной идеализации прошлого и тенденциозного восхваления «сущего», прогрессивный политический характер литературного новаторства Пушкина выступает вполне отчетливо.

Отсюда понятно, почему Пушкин так много внимания уделял вопросам о праве художника на свободу творчества и на критическое отношение к действительности. В его заметках и письмах разбросаны признания, свидетельствующие о том, что он сам довольно ясно сознавал революционизирующую общественное сознание роль своего новаторства. И здесь он был «с веком наравне». Передовые люди своего времени — декабристы, считавшие литературу одним из средств изменения существовавшего социального порядка, — понимали связь литературной политики правительства со всей политической системой российского самодержавия и не верили в возможность свободного развития литературы без коренного изменения этой системы. Рылеев, А. Бестужев, В. Кюхельбекер в своих показаниях на следственной комиссии прямо признались, что одной из причин декабристского восстания были крайне стеснительные условия для свободного развития литературы. Об этом же говорили и другие декабристы. Но о том, что без изменений политических не может быть изменений в положении литературы, Пушкин писал более откровенно, чем кто-либо из его современников! Считая, что цензурный террор был одной из непосредственных причин роста недовольства правительством и возникновения мятежей, Пушкин опасался, что смягчение цензурного гнета может ослабить политическую оппозицию правительства. «Хотелось мне поговорить о перемене министерства, —

писал он Вяземскому в июне 1824 г., — что ты об этом думаешь? Я рад и нет. Давно девиз всякого русского есть — чем хуже, тем лучше. Оппозиция русская, составившаяся, благодаря русско-го бога, из наших писателей, приходила уже в какое-то нетерпение, какое я исподтишка поддразнивал, ожидая чего-нибудь». Эту же мысль он повторяет и в письме к брату: «... ожидаю перемены цензуры; а жаль..., чаша была переполнена... Это долго не могло продолжаться...».

О том, что Пушкин признавал огромную общественно-политическую роль искусства, свидетельствует целый ряд его высказываний, относящихся к различным отрезкам творческого пути. Еще в несколько тяжеловесной оде «К Лицинию», носящей следы ученического подражания, 16-летний поэт декларативно заявляет о своей готовности, следуя примеру римских сатириков, «обнажить потомству «нравы сих веков». Далее, в письмах к друзьям он протестует против взгляда на поэзию «как на записную прелестницу», призывая поэтов к «постоянному труду» и наполнению творчества глубоким идейным содержанием. К 1824 г. относится стихотворение Пушкина, которое по своей исключительной поэтической темпераментности и пафосу обличения, бесспорно, является одним из ярчайших манифестов гражданского искусства:

О, муза пламенной сатиры!
Приди на мой призывный клич!
Не нужно мне гремящей лиры,
Вручи мне Ювеналов бич!
Не подражателям холодным,
Не переводчикам голодным,
Не беззащитным рифмачам
Готовлю язву эпиграмм!
Мир вам, несчастные поэты!
Мир вам, смиренные глупцы!
А вы, ребята-подлецы, —
Вперед! Всю вашу сволочь буди
Я мучить казнию стыда,
Но, если же кого забуду,
Прошу напомнить, господа!
О, сколько лиц бесстыдно-бледных,
О, сколько лбов широко-медных
Готовы от меня принять
Неизгладимую печать!

А в 1831 г. Пушкин писал, что «дружина ученых и писателей» должна быть

«всегда впереди во всех набегах просвещения», несмотря на то, что «вечно им [писателям] определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности ремесла». Верный традициям передовых просветителей Запада, — Дидро, Вольтера, Лессинга, — Пушкин неустанно подчеркивал и в своих художественных, и в критических произведениях, и в письмах решающую роль писателя в историческом прогрессе. Теперь легко обнаружить здесь ошибку: судьбы истории решаются далеко не одними только писателями, эти судьбы решаются в борьбе классов, в какой-то, разумеется, участвуют и писатели. Но в условиях феодально-крепостнического государства пушкинское противопоставление авторитета «просвещенного человека» авторитету официальной власти имело огромное прогрессивное значение. «Аристократия самая мощная, самая опасная — есть аристократия людей, которые на целые поколения, на целые столетия налагают свой образ мыслей, свои страсти, свои предрассудки. Что значит аристократия породы и богатства в сравнении с аристократией пишущих талантов? Никакое богатство не может перекупить влияние обнародованной мысли. Никакая власть, никакое правление не может устоять противу все-разрушительного действия типографического снаряда». Эти строки Пушкина, написанные им незадолго до смерти, являются лучшим свидетельством того, насколько органически он впитал идеологию просветительства.

Еще в 1826 г. Бенкендорф от имени Николая I предостерегал Пушкина от переоценки значения просвещения и роли гения («Его величество изволил заметить, что принятое Вами правило, будто бы просвещение и гений служат исключительно основанием совершенству, есть правило, опасное для общего спокойствия, завлекшее Вас самих на край пропасти»). Но предостережения эти, как мы знаем, были тщетны. В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», в котором Пушкин как бы подводит итог своей литературной деятельности, именно верностью этому «правилу» мотивируется уверенность

поэта в том, что его «нерукотворный памятник» вознесся выше царского монумента — «александрийского столпа».

Приверженцы теории «чистого искусства» на протяжении десятилетий стремились доказать, что эстетические взгляды Пушкина соответствовали эстетике субъективного идеализма, противопоставляющей искусству реальной действительности теорию «чистой красоты». Соответствующе комментируя стихотворения «Пророк», «Поэт», «Чернь», «Поэту», представители буржуазно-дворянского литературоведения от П. В. Анненкова до М. О. Гершензона игнорировали декларации и высказывания Пушкина, в которых понимание им высокой общественной роли искусства нашло прямое отражение. «Доказательства» принадлежности Пушкина к сторонникам «чистого искусства» ограничивались, главным образом, столь многократно цитированными строками стихотворения «Чернь»¹⁾:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Фальсификаторы эстетических взглядов Пушкина иногда пытались опереться на авторитет Писарева, который подчеркивал огромное значение творчества Пушкина-реалиста и отводил ему роль жреца «звуков сладких и молитв». Но нигилизм Писарева, конечно, ничего общего не имел с отношением к Пушкину революционно-демократической критики. Белинский еще в «Литературных мечтаниях» признавал, что Пушкин был «сыном своего века», «представителем современного ему человечества». Чернышевский высоко ценил творчество Пушкина и неоднократно говорил о его влиянии «на образование русской публики». «Творения Пушкина, создавшие новую русскую литературу, образовавшие новую русскую публику, будут жить вечно, и вместе с ними незабвенной останется личность Пушкина», —

¹⁾ Как выяснилось, Пушкин впоследствии озаглавил это стихотворение «Поэт и толпа».

писал он. Чернышевский, вслед за Белинским, пытался подойти исторически к рассмотрению значения идеи независимости поэта от «толпы» в творчестве Пушкина.

Насколько нелепым является утверждение Писарева, что «черную» Пушкин именовал «неимущих соотечественников» и даже «все трудящееся человечество», показал Плеханов в статьях «Литературные взгляды Белинского» и «Искусство и общественная жизнь». Но полностью преодолеть традиции домарксистской критики Плеханов не смог: он все же соглашался с тем, что после декабристского восстания Пушкин стал приверженцем «чистого искусства». Словно не замечая противоречия между провозглашенным в стихотворении «Чернь» принципом и всем, тесно связанным с реальной действительностью и жизненной борьбой, творчеством поэта, Плеханов писал: «Пушкину не раз предлагали писать полезные для славы отечества нравоучительные произведения. Он предпочитал чистое искусство и именно этим доказывал, что был выше ходячей тогда морали». Что Пушкин отказывался выполнять реакционные заказы, — это, конечно, так. Но значит ли это, что он «предпочитал чистое искусство»? Ведь Пушкин, как мы знаем, не только не чуждался изображения «прозы жизни», но даже отдавал ей предпочтение перед «возвышенными предметами». Нельзя игнорировать того, что стихотворения, в которых защищается свобода поэта от притязаний «толпы», написаны Пушкиным в годы, когда вопрос о примате фантазии над действительностью категорически был решен им **о т р и ц а т е л ь н о**. Приближение Пушкина к реалистическому изображению «прозы жизни» вызвало усиление травли его консервативной критикой, негодовавшей по поводу того, что он в «Графе Нулине» «опустился» до изображения «черного барского двора», и предостерегающе заявлявшей поэту: «Мало ли в природе есть вещей, которые совсем нейдут для показу?.. Дай себе волю, пожалуй, залезешь и — бог весть куда! — от спальни недалеко до девичьей, от девичьей — до перед-

ней — до сеней, от сеней — дальше и дальше!..».

Очевидно, своеобразие позиций Пушкина, в своем творчестве стремившегося к изображению «житейского волнения», а в стихотворных декларациях отвергавшего это же «житейское волнение», не может быть объяснено зачислением великого поэта в лагерь сторонников «чистого искусства».

Не возражая против мнения о принадлежности Пушкина к сторонникам теории «чистого искусства», Плеханов находил этому историческое оправдание, утверждая: «В известные исторические эпохи нежелание метать бисер перед холодной и неразвитой толпой необходимо должно приводить умных и талантливых людей к теории искусства для искусства». Исходя из этого, он приходит к выводу, что теория «искусство для искусства» в эпоху Пушкина — эпоху «общественного индифферентизма и упадка гражданской нравственности» — играла прогрессивную роль. Это положение Плеханова, связанное с его кантианскими ошибками, конечно, не может быть принято нами, ибо, как известно, теория «чистого искусства» во все эпохи играла реакционную роль и была направлена против деятельности прогрессивных писателей, видевших в искусстве оружие общественной борьбы. Немецкие реакционные романтики — Вакенродер, Тик, Новалис — под «чистым искусством» подразумевали искусство проникновения «за грани видимого мира» и подмену изображения реальной действительности субъективной фантазией поэта. «Да здравствует искусство! Оно возносит нас над землей и делает нас достойными нашего неба» — писал Вакенродер. Вождь «парнасцев» Теофиль Готье считал, что единственной задачей художника является бесстрашная, чеканная отделка своего произведения, и утверждал: «Все исходит от формы». Разумеется, проведенная Плехановым аналогия между эстетическими позициями Пушкина и Теофиля Готье не может быть убедительной: уж формалистом Пушкина никак назвать нельзя. Даже к поэзии, которая, по его шутливому определению, в отличие

от прозы «должна быть глуповата», он предъявлял требование идейности: «...не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительней, чем у них обыкновенно водится». Это было написано в 1822 г. А с 1827 г., т.-е. к тому году, когда он начал работать над стихотворением «Чернь», относится его сердитое замечание: «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из надобности житейской, не для выражения нужной мысли, а только для приятного проявления форм». Далее, оригинальность Баратынского Пушкин мотивирует тем, что он «мыслит по-своему, правильно и независимо». Наконец, забвение Малерба и Ронсара потомством находит у Пушкина следующее объяснение: «Сии два таланта истощили силы свои в борении с усовершенствованием стиха... Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме языка, наружных формах слова, нежели о мысли — истинной жизни его, не зависящей от употребления!».

И если Пушкин в известном сонете «Поэту» восклицал:

... ты сам свой высший суд.

Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит,
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник, —

то этими обличающими, полными негодования словами он выражал свое презрение к «светской черни», ждавшей от него выполнения своих заказов, а никак не преданность тому равнодушному формализму, который впоследствии нашел воплощение в творчестве «парнасцев».

Только изучая произведения Пушкина о «поэте» и «поэзии», на фоне литературы конца XVIII и первых десятилетий XIX века, можно понять их своеобразие¹⁾.

И до 1825 г., и после поражения восстания декабристов апологеты теории

«чистого искусства» сознательно использовали ее как орудие борьбы с деятельностью прогрессивных писателей, считавших искусство одним из средств коренного изменения социальных порядков. Более того, Карамзин и Жуковский успешно сочетали пропаганду принципов чистого искусства с реакционной тенденциозностью. Защита поэзии, удаленной от «земной суеты», механически совмещается в произведениях Карамзина с требованиями, предписывавшими художнику восхвалять «необходимость самовластья и прелести кнута». Воспевая «чистую красоту» и утверждая, что поэтам нет дела до «истины», Жуковский, в то же время, подчеркивал необходимость для поэта быть «почитателем бога» и «сыном отечества», ибо: «Горе поэту, если одобрение судьбы не будет для него столь же важно, как и одобрение критика». Несомненно реакционной была пропаганда чистого искусства и на страницах выходившего в 1827—30 гг. «Московского вестника», призывавшего писателей уйти от реальной действительности в мир мистической фантастики. Характерно, что в первом же номере этого журнала, содержится полемика с критиками, требовавшими, чтобы поэзия «восставала против предрассудков» и имела целью «изгнать все нечистое из языка и общества». «Не такова цель сего благородного искусства» — декларировал журнал: «Поэзия любит средства положительные, должна петь «языком гармоническим и чистым», «не поэзии дело истреблять плевелы». В другой статье, «О достоинстве поэта», соответственно этим установкам указывается, что «поэт живет отшельником от действительного мира, в мире своей фантастики», ибо «несчастный, горестный опыт убеждает нас, что счастья нельзя искать в предметах внешних»... Эти же идеи воплощены в целом ряде помещенных в журнале поэтических и прозаических произведений.

Совершенно иным является содержание пушкинских стихотворений о «поэте» и «толпе». В то время как идеи чистого искусства служили у Карамзина,

¹⁾ Более подробно об этом см. в III главе нашей книги «Пушкин и русский романтизм», выходящей в издательстве Академии Наук СССР.

Жуковского и группы поэтов «Московского вестника» руководящими принципами творческого метода, Пушкин путем отстаивания «автономности» искусства сознательно проводил определенную литературную политику. С момента возвращения из ссылки Пушкин испытывал давление со стороны правительства и реакционных литературных кругов, требовавших от поэта «перестройки» не на словах, а на деле. С каждым годом усиливает ожесточенную травлю Пушкина «Вестник Европы», для которого он чуть ли не вождь «литературного нигилизма», покушающегося «ниспровергнуть до основания священный оплот общественного порядка и благоустройства». Подходя к поэзии Пушкина с критерием «пользы», «Вестник Европы» характеризовал ее как бесполезную, а самого Пушкина называл «стихотворцем», ловким мастером стихотворной «мозаической тафты», «фигурных балаяс». Во время военных кампаний 1828—29 гг. реакционная критика предъявляла Пушкину прямое требование «воспеть успехи нашего оружия» и «великие подвиги современных русских героев». На этом фоне стихотворения «Поэт и толпа», «Поэт», «Поэту» наполняются конкретным социальным содержанием. Содержавшиеся в целом ряде стихотворений Пушкина мотивы одиночества поэта и независимости поэзии интересно конкретизированы в автографе стихотворения «Из Пиндемонте» (1836), где мечта поэта выражена следующим образом:

... Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать, пред силою законной
Не гнуть ни совести, ни мысли непреклонной.

Правда, и в автографе, и в окончательном тексте осталось противопоставление себя и властям, и народу:

Зависеть от властей¹⁾, зависеть от народа
Не все ли нам равно? Бог с ними...

Однако необходимо иметь в виду, что даже лучшие люди этого времени — декабристы, были, как писал Ленин,

«страшно далеки... от народа»¹⁾. Выход из социальной изоляции Пушкин видел не в «чистом искусстве», отрешенном от реальной действительности, и не в устремлении «туда», «в лучшие миры», а в своем труде, в создании произведений, наполненных живой жизнью, двигавших вперед литературу, будивших сознание читателей, ставивших острые социальные проблемы.

Интересный материал для суждения о том, как Пушкин относился к «пользе» искусства и что служило для него критерием художественности, дает его полемика с Жуковским и Рылеевым.

Почти во всех письмах Жуковского к Пушкину содержится призыв с «высокостью гения» соединить «высокость цели». В апреле 1826 г. Жуковский прямо писал Пушкину: «Я ненавижу все, что ты написал возмутительного для порядка и нравственности... ты уже многим нанес вред неисцелимый — это должно заставить тебя трепетать. Талант ничто, главное величие нравственное». Но и до декабристского восстания Жуковский, хотя и менее открыто, старался добиться политического поправления Пушкина. Так, в 1825 г. по поводу поэмы «Цыганы», наполненной романтическим социальным протестом и поэтому высоко ценимой декабристами, Жуковский писал: «Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих «Цыган». Но, милый друг, какая цель! Скажи, чего ты хочешь от своего гения? Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно высокое?» На это Пушкин ответил ему: «Ты спрашиваешь, какая цель у Цыган? Вот на! Цель поэзии—поэзия. Думы Рылеева и целая, а все невпопад».

В этих словах некоторые исследователи увидели враждебность Пушкина «высокому», гражданскому искусству. На самом деле суть здесь не в этом. О том, почему «Думы» «целят невпопад», Пушкин писал в письме к Рылееву: «Что сказать тебе о Думах? Во всех встречаются стихи живые, окончательные строфы Петра в Острогском чрезвычайно оригинальны. Но

¹⁾ В автографе вместо слова «властей» есть вариант: «царя».

¹⁾ См. Ленин, т. XV. 3-е изд., стр. 468.

вообще все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из общих мест (loci topici). Описание места действия, речь героя и нравоучение. Национального, русского нет в них кроме имен (исключая Ивана Сусанина, первую думу, по коей начал я подозревать в тебе истинный талант). Ты напрасно не поправил в Олеге герба России. Древний герб, св. Георгий, не мог находиться на щите язычника Олега; новейший, двуглавый орел, есть герб византийский и принят у нас во время Иоанна III, не прежде. Летописец просто говорит: Тоже повеси щит свой на вратах на показание победы».

Общеизвестным является огромное агитационное значение «Дум» Рылеева. Резко различными были политические позиции Пушкина и Рылеева, с каждым годом все более эволюционировавшего влево. Но критика Пушкиным художественных недостатков «Дум» была несомненно верна.

«Думы» Рылеева именно потому и целили «невыпад», что в них в жертву «идеи» приносились исторические факты. Как мы знаем, для большинства «Дум» Рылеев черпал материал в «Истории Государства Российского». Сочетание же карамзинского консерватизма с политически прогрессивной тенденциозностью обусловило возможность использования ряда «Дум» в реакционно-патриотических целях. Любопытно, что горячий поклонник творчества Рылеева Н. П. Огарев, признавшийся в стихотворении «Памяти Рылеева»:

Рылеев был мне первым светом...
Отец по духу мне родной.
Твое название в мире этом
Мне стало доблестным заветом
И путеводною звездой —

в предисловии к нелегальному изданию «Дум» писал:

«В «Думах» Рылеев поставил себе невозможную задачу сочетания исторического патриотизма с гражданскими понятиями своего времени; отсюда вышло ложное изображение исторических лиц, ради постановки на первый план глубоко сжившейся с поэтом граждан-

ской идеи» («Думы», изд. Искандера, Лондон, 1860, стр. XV).

К оценке «Дум» Пушкин подходил не как эстет, которому враждебна целеустремленность искусства, а как художник-реалист. Он одобрительно отзывался о замечательных строфах думы «Петр Великий в Острогожске», в которых соблюден «местный колорит», и о думе «Иван Сусанин», написанной живым разговорным языком, но признал, что в целом они схематичны и лишены исторического правдоподобия. Таким образом, Пушкин был не против произведений «с целью», а против тенденциозного искажения исторической правды. Более того, считая, что «цель» не должна быть искусственно введена в произведение извне, Пушкин прямо отвергал бесцельные произведения. Так, на полях «Опытов» Батюшкова, против «Послания к И. М. Муравьеву-Апостолу», он отметил: «Цель послания не довольно ясна: недостаточно то, что выполнено прекрасно», а против заключительной строфы стихотворения «Странствователь и домосед» написал: «Конец прекрасен. Но плана никакого нет, цели не видно — все вообще холодно, растянато, ничего не доказывает и пр.».

Со всеми этими особенностями взглядов Пушкина на роль художника и на сущность искусства связана и его трактовка «народности».

Осваивая богатейшее наследие великого реалиста Шекспира, Пушкин уделял много внимания «народности» и «правдивости» не только в своей творческой практике, но и в критических опытах. В своей заметке «О народности в литературе» (1826) он справедливо возражает критикам, которые полагали, что народность состоит «в выборе предметов из отечественной истории», или видели народность «в словах» (т.-е. в употреблении русских выражений).

Этому пониманию народности Пушкин противопоставил народность шекспировскую, основанную на правдивом изображении действительности во всем ее многообразии: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исклю-

чительно какому-нибудь народу. — Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию—которая более и менее отражается в зеркале поэзии».

До такого глубокого понимания народности русская литература конца XVIII и начала XIX вв. не поднималась. Корни этих теоретических настроений Пушкина — в европейской литературе, и прежде всего в творчестве Шекспира. Мысль о необходимости изображения «особенной физиономии» народа, как об основном принципе народности, между прочим, нашла отражение в заметке о трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», которую Пушкин высоко ценил за то, что «в ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеском и concetti¹⁾». Необходимо отметить, что близость художественного произведения к действительности служила Пушкину критерием оценки своего творчества и в начале 20-х гг., когда он ещё не начал систематически изучать Шекспира. Так, критикуя в письме к Горчакову свое стихотворение «Кавказский пленник», он отмечал, как лучшие, именно те места, в которых нашла отражение подлинная действительность: «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести, но все это ни с чем не связано и есть истинный hors d'oeuvre²⁾. Вообще я своей поэмой очень доволен».

На творчество Шекспира Пушкин опирался, пытаясь осмыслить основные вопросы художественного творчества. «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира»—писал он в наброске предисловия к «Борису Годунову». Условному правдоподобию, как принципу формальному, основанному в поэтике классицизма на единствах места, времени и действия, он

противопоставил правдоподобие характеров и обстоятельств. Против поэтики классицизма направлено утверждение Пушкина, что правдоподобие несовместимо с самой природой драмы. «Не говоря уже о времени и пр. какое, чорт возьми, правдоподобие может быть в зале, разделенном на две половины, из коих одна занята двумя тысячами человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках». Далее Пушкин приводит другие, опровергающие принцип наивного правдоподобия, доказательства: язык (например, у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, говорит на чистом французском языке: «Увы! Я слышу сладкие звуки греческой речи»), условность трагических масок, речи «в сторону» и т. д. Отвергая свойственное поэтике классицизма ложное понимание правдоподобия, Пушкин пишет: «Правдоподобие положений и правда диалога — вот настоящие законы трагедии».

В том же, написанном в 1825 г., черновом письме Н. Н. Раевскому, где содержатся все эти мысли о правдоподобию, Пушкин говорит о необходимости индивидуализации героев: «Каждый человек любит, ненавидит, печалится, но каждый на свой образец — читайте Шекспира». Писатель должен изображать характер героя во всей противоречивости: чуждый угловатой примозолинейности характеров в классических трагедиях. Это положение подробно развито Пушкиным в одной из заметок из «Table Talk» (1834), где тонко вскрыты различия в изображении героев Шекспиром и Мольером. Односторонности Мольера Пушкин противопоставил разнообразие Шекспира: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, таксо-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женой своего бла-

¹⁾ Concetti — блестящие выражения.

²⁾ Hors d'oeuvre — приправа, нечто добавочное.

годетеля — лицемера; принимает имение под сохранение — лицемера; спрашивает стакан воды — лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславной строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства.

Принципы «правдоподобия положений и правды диалога», индивидуализации героев и показа их характеров во всем многообразии были для Пушкина основными критериями оценки художественного творчества и неустанно пропагандировались им. Бедность русской литературы не позволяла Пушкину достаточно полно развернуть на конкретных примерах свои теоретические взгляды: приходилось использовать для этой цели произведения, далеко не отвечающие его высоким требованиям. Так, в 1830 г. им была написана статья о романе Загоскина «Юрий Милославский». Статья эта начинается с теоретической декларации, осуждающей писателей, которые искажают в своих произведениях историческую действительность. Еще ранее в заметке «О романах Вальтер-Скотта» (1827) Пушкин писал: «Что нас очаровывает в историческом романе — это то, что историческое в них есть подлинно то, что мы видим — Шекспир, Гете, Вальтер-Скотт»¹⁾. В рецензии же на «Юрия Милославского» он пишет о подражателях Вальтер-Скотта, которые «подобно ученику Агриппы...», «...вызвав демона старины, не сумели им управлять и сделали жертвами своей дерзости». Дальнейшие едкие замечания Пушкина по адресу подобных писателей могут быть весьма полезными для некоторых современных «теоретиков» исторического романа, полагающих, что «история есть политика, обращенная в прошлое»:

«В век, в который хотят они перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек,

предрассудков и дневных впечатлений. Под беретом, осененным перьями, узнаете вы голову, причесаную вашим парикмахером; сквозь кружевную фрезу à la Henri IV проглядывает накрахмаленный халстух нынешнего dandy. Готические героини воспитаны у Madame Campan, а государственные люди XVI столетия читают Times u Journal des Débats. Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! сколько изысканности! а сверх всего, как мало жизни!»

Этот же прием использования рецензии для развертывания теоретической декларации нашел выражение и в имеющей значение литературного манифеста статье о народной драме и драме М. П. Погодина «Марфа Посадница». Статья эта не была окончена, несмотря на то, что Пушкин в письме Погодину обещал разобрать в журнале его драму «как можно пространнее». Едва ли цензура пропустила бы статью, представлявшую собой как бы обличительную речь писателя против существовавших социальных порядков, при которых развитию подлинно народного искусства ставились «непреодолимые преграды». Меньше всего в набросках статьи говорится о драме «Марфа Посадница»: все внимание сосредоточено на развитии ряда теоретических положений о социальном смысле и законах развития драматического искусства.

«Драматическое искусство родилось на площади для народного увеселения» — таков первый тезис программы этой статьи. Цель драмы — «изображение судьбы человеческой, судьбы народной». На площади драма была свободной («вольность мистерий» — конспективно записывает Пушкин). Народная трагедия изображала «тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные», затем «стала заведывать страстями и душою человеческой». Но, перенесенная с площади в чертоги «по требованию образованного, избранного общества», драма изменилась, «голос ее понизился», она сделалась «благоприятна и важна». Поэт уже не мог «предаваться вольно и смело своим вымыслам» и лишь старался угадывать

¹⁾ Подлинник на французском языке.

вкусы публики «высокого звания» и идеализировать «людей высшего состояния»¹⁾. Из искусства для народа драма превратилась в искусство для избранных. Так вкратце Пушкин охарактеризовал деградацию драматического искусства в Европе. Переходя же к обзору истории драматического искусства в России, он замечает, что «драма никогда не была у нас потребностью народною», так как трагедия сразу образовалась «при царском дворе». Отсюда Пушкин делает вывод, что при существующих «обычаях, нравах и понятиях» в России не может быть народной трагедии: «Трагедия наша, образованная по примеру трагедии Расина, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек (от своего разговора размеренного, важного и благопристойного)? Как ей перейти к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади — как ей вдруг отстать от подобострастия, как ей обойтись без правил, к которым она привыкла, где, у кого выучиться наречию, понятному народу, какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучие, — словом, где зрители, где публика?»

После такого пессимистического заключения Пушкин переходит к рассмотрению «опыта народной трагедии» — драмы М. П. Погодина «Марфа Посадница», тема которой — изображение одного из мятежных периодов русской истории — «падения Новгорода, решившего вопрос о единодержавии России». Развернутая в теоретической части статьи мысль Пушкина о враждебности публики романтической драме далее конкретизируется. Самую попытку Погоди-

¹⁾ В рукописи статьи, показывающей мучительную работу Пушкина над тем, чтобы придать своим мыслям «благонамеренность» и избежать придиорк цензуры, имеются еще более острые по своей социальной направленности места. Так, в одном из вариантов Пушкин осуждает привычку писателей «смотреть на Царей и Государей с лакейским подобострастием», в другом говорит о том, что трагедия для того, чтобы стать народной, должна усвоить свойственное народу «шутливое равнодушие к высшим званиям» и т. д.

на написать народную «романтическую драму» Пушкин рассматривает как подвиг («без сего самоотвержения в нынешнем состоянии нашей литературы ничего нельзя произвести истинно достойного внимания»). Разбор драмы Погодина краток и в отличие от предыдущей части статьи несколько вял. Это вполне понятно, так как «Марфа Посадница», конечно, не соответствовала высоким требованиям Пушкина и рассмотрение ее после обзора развития драматического искусства было не совсем уместным. Однако и на материале этой драмы Пушкин смог развернуть свои взгляды на задачи драматического писателя, обязанного, по его мнению, правдиво изображать историческую действительность. Но, утверждая, что писатель должен быть объективным и «не клониться на одну сторону, жертвуя другой», Пушкин не защищал здесь равнодушный объективизм. Наоборот, он доказывал, что автор «Марфы Посадницы» не должен был ограничиться показом исторических лиц, но изобразить «отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманый удар, утвердивший Россию на ее огромном основании». Замечание: «не его [писателя] дело оправдывать, обвинять и подсказывать речи» было направлено, с одной стороны, против реакционной тенденциозности классицизма, не считавшегося с реальными историческими фактами, а с другой, явилось повторением неоднократных попыток Пушкина противопоставить подозрительности III отделения и цензуры к реалистической литературе фактическую достоверность материала.

Отсюда ясен смысл и начала статьи, где Пушкин, опираясь на авторитет Канта и Лессинга, выступил против теоретика немецкого классицизма Готшеда и его последователей, утверждавших, что «прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза». Все содержание этой статьи свидетельствует о том, что понятие «польза» не было для Пушкина однозначным понятием «идейная направленность». Пушкин прямо говорит о большой воспитательной роли искус-

ства: «изображение страстей и излиятий души человеческой... всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно».

Статья эта, являющаяся по глубине мыслей исключительной для всей русской классической литературы и предвосхищающая некоторые высказывания о народности литературы не только Белинского, но и Чернышевского, до сих пор по достоинству не оценена. Между тем она является основой для понимания идейной творческой эволюции Пушкина; содержащееся в ней отождествление народной драмы с драмой романтической помогает раскрыть пушкинскую трактовку романтизма.

В понятие романтизма в пушкинскую эпоху вкладывали самое различное содержание. «У нас журналисты бранят ее именами классик и романтик, как старушки бранят повес франк-массонами и вольтерьянцами, не имея понятия ни о Вольтере, ни о франк-массонстве» — писал Пушкин. Создав поэмы «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», сыгравшие решающее значение в развитии прогрессивного, наполненного протестом против феодально-крепостнической действительности романтизма, Пушкин в связи с изучением Шекспира изменил свое понятие о романтизме, вкладывая в него то содержание, которое позднее получило название реализма. «Истинно романтической трагедией» он считал «Бориса Годунова», основанного на «народных законах драмы шекспировой». Если в первой половине 20-х годов Пушкин полагал, что «романтический трагик принимает за правило одно вдохновение» и что школа романтическая «есть отсутствие всяких правил», то в 1830 г. он так формулирует свое понимание романтизма: «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует ум наш от драматического писателя». Пушкину так и не удалось определить романтизма: ограничение понятия романтизма родами поэзии, «которые не были известны древним» и «в

коих прежние формы изменились и заменены другими», конечно, не является решением вопроса. Но важно то, что к 1825 году относится попытка Пушкина отмежевать свое понимание романтизма от того литературного направления, которое развивалось в России под влиянием немецких реакционных романтиков. «Наши критики не согласились еще в ясном определении различий между родами классическим и романтическим — идеал Пушкин. — Сбивчивым понятием о сем предмете обязаны мы французским журналистам, которые обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных: определение самое не точное». Если мы вспомним, что как-раз в эти годы Кюхельбекер вел ожесточенную атаку на этот род романтизма, ярчайшим выражением которого явилось творчество Жуковского, то значение этого «отмежевания» станет вполне очевидным. А в 1826 г. в VI главе «Евгения Онегина» по поводу стихов Ленского Пушкин заметил:

Так он писал темно и вяло
Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут не мало
Не вижу я...

Характерно, что и Жуковскому Пушкин не мог простить «темноты» и мистицизма, стремясь приблизить певца «мечтательного мира» к живой действительности и выделить в его творчестве элементы реалистические. Так, в письме к Л. С. Пушкину и П. А. Плетневу в 1825 г. Пушкин хвалил первую строфу стихотворения Жуковского «Мотылек и цветы», не выходящую за грани простой поэтической условности, но здесь же говорил: «конца не люблю». А «конец», который Пушкин «не любил», как-раз и является выражением свойственного поэзии Жуковского стремления в «потусторонний мир», противопоставленный «низости настоящего»:

О милое воспоминание
О том, чего уж в мире нет,
О дума, сердца упование
На лучший, неизменный свет!

Блажен, кто вас среди губящего
 Волнения жизни сохранил
 И с вами низость настоящего
 И пренебрег и позабыл.

Пушкин относился отрицательно и к реакционно-романтической идеализации. В статье «Джон Теннер» он писал: «Нравы северо-американских дикарей знакомы нам по описанию знаменитых романистов. Но Шатобриан и Купер оба представили нам индейцев с их поэтической стороны и закрасили истину красками своего воображения». «Дикари, выставленные в романах — пишет Вашингтон Ирвинг — так же похожи на настоящих дикарей, как идиллические пастухи на пастухов обыкновенных». Это самое подозревали и читатели, и недоверчивость к словам заманчивых повествований уменьшала удовольствие, доставляемое их блестящими произведениями».

Свое понимание романтизма Пушкин неизменно связывал с понятием новаторства, смелого сокрушения канонов. Недаром в одном из стихотворений он назвал романтизм «парнасским афеизмом». В 1825 г. Пушкин писал Катенину: «Послушай, милый... примись за романтическую трагедию... Ты сделаешь переворот в нашей словесности... Считаю, что истинный романтизм обяывает писателя к созданию произведений полных «истинных страстей, правдоподобия чувствований», Пушкин отрицательно оценивал современных ему французских романтиков, которые, как он писал, «полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т. п. Все это хорошо; но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества». Таким образом, Пушкин отказывался считать истинно романтической как «темную» и «вялую» поэзию, так и поэзию вообще бессодержательную, основанную только на игре, на формальных «гремушках».

Простота, ясность, понятность — таковы требования Пушкина, в которых выразилась его ориентация на народность литературы. «У нас лите-

ратура не есть потребность народная» — с горечью констатировал Пушкин. Поэтому понятно, что, желая вывести литературу за пределы узкого круга избранной публики, он уделял такое большое внимание вопросам языка. Позиции Пушкина не могут быть уложены в рамки борьбы между «шишковистами» и «карамзинистами». Салонная ограниченность «нового слога» карамзинистов была ему чужда, а перефрастический стиль сентиментализма он подверг едкой критике в заметке «Д'Аламбер сказал однажды»... «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристала» — писал Пушкин в 1823 г. Вяземскому. Но в пушкинском стремлении к «грубости просторечия» было совсем иное содержание, чем в него вкладывал «старовер» Шишков, стремившийся ограничить языковую стихию книжной словесностью и утверждавший, что «чтение книг... есть единственный путь, ведущий нас в храм словесности». Призывая писателей изучать язык на городских площадях, вслушиваться в «простонародные наречия» и изучать песни и сказки, Пушкин являлся выразителем не карамзинской и не шишковской, а третьей линии — линии борьбы за широкую демократизацию языка на основе синтеза книжной культуры и «слога простонародного». Кропотливая работа Пушкина над своими произведениями показывает, с какой тщательностью он, исходя из этого принципа, подбирал отдельные слова и выражения соответственно характеру изображаемого героя и всему художественному замыслу.

Правдивность изображения действительности являлась основным критерием художественности у Пушкина. В его творчестве этому принципу были подчинены все художественные средства. «Что касается до слога, то чем он проще, тем будет лучше. Главное: истина, искренность» — писал Пушкин В. А. Дурову. Как положительные качества художественных произведений в пушкинских отзывах отмечены «с ме-

лость», «сила», «гармония», «поэтическая точность», «чистота в отделке»... Но совершенство формы никогда не было для него решающим. Об одной из высоко оцененных им повестей Н. Ф. Павлова, развязка которой казалась ему неправдоподобной, он заметил: «занимательность этой повести не извиняет несообразности». Требование «истины», «простоты» и «точности» Пушкин предъявлял не только к сюжету и к обрисовке характеров, но и к художественным деталям, эпитетам, метафорам.

Весьма ценны для понимания эстетики Пушкина его критические замечания на стихотворение Вяземского «Нарвский водопад», в котором, по его мнению, много неточных и темных выражений. Ему не нравится, что Вяземский говорит о водопаде — «Сердитый влаги в ластелин», несмотря на удачное звучание строки: «вла—вла звуки музыкальные, но можно ли, например, сказать о молнии: властительница небесного огня? Водопад сам состоит из влаги, как молния сама огонь». О строке «Но ты, питомец тайной бури...» Пушкин заметил: «не питомец, скорее родитель — и то нехорошо — не соперник-ли? Тайной, о гремящем водопаде говоря, не годится; о буре физической также». «Ты не приемлешь их лазури», — выражение, по мнению Пушкина, неточное: «точность требовала бы — не отражаешь».

Еще более интересны пометки Пушкина на полях второй части «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова. Изучение этих пометок является прекрасной школой для молодых поэтов. Восхищаясь такими стихотворениями Батюшкова, как «Гезиод и Омир». «Привидение», «Тень друга» и др., Пушкин одновременно отмечает неудачные слова, выражения, обороты. Против ряда строк и целых стихотворений Батюшкова Пушкиным сделаны отметки: «вяло», «пошло», «не живо», «темно», «дурино»... По поводу сравнения

Как ландыш под серпом убийственным жнеца
Склоняет голову и вянет

Пушкин пишет: «Не под серпом, а под косою: ландыш растет в лугах и рощах, не на пашнях засеянных». Внимание Пушкина останавливает не только нелепый перенос:

И гордый ум не победит
Любви, холодными словами —

— но и тяжеловесные образы, натянутые сравнения, «темные» обороты. Против лирического восклицания Батюшкова «Тогда я с сильфами взлечу на небеса», Пушкин замечает: «Вот сунуло куда!» Особо Пушкин отмечал нередко встречающееся у Батюшкова перенесение мифологических образов в конкретную бытовую обстановку и ложную стилизацию. О стихотворении «Пленник» Пушкин сказал: «Он неудачен, хотя полон прекрасными стихами. Русский казак поет как трубадур, слогом Парни, куплетами французского романса». А послание «Мои пенаты» вызвало следующее замечание Пушкина:

«Это стихотворение дышит каким-то упоением роскоши, юности и наслаждения — слог так и трепещет, так и льется — гармония очаровательна. Главный порок в сем прелестном послании есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни. Музы — существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло, но норы и кельи, где лары расставлены, слишком переносят нас в греч. хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином — суворовского солдата с двухструнной балалайкой. Это все друг другу слишком уже противоречит».

С теми же требованиями Пушкин подошел и к стихотворениям Виктора Теплякова «Фракийские элегии», о которых написал разбор в «Современнике». Отмечая «самобытный талант» поэта и выраженную в некоторых его стихах «истину чувств», он подробно останавливался на недостатках — небрежности и неточности. Выписывая из сборника стихотворение, в котором поэт

«приветствует незримую гробницу Овидия», Пушкин отмечает небрежность выражений: «Тишина гробницы, громкая, как дальний шум колесницы; стон, звучащий, как плач души; слова, которые святее ропота волн... все это не точно, фальшиво или просто ничего не значит». С исключительной внимательностью подходил Пушкин к творчеству начинающих писателей, стремясь воспитать в них высокую ответственность за каждое слово и обращающая внимание даже на мелочи. Так, например, он советовал Н. А. Дуровой назвать ее книгу не «Записки амазонки», что, по его мнению, «как-то слишком изысканно манерно», а «За-

писки Н. А. Дуровой»: «просто, искренно и благородно».

Работая над своими произведениями, Пушкин строго следовал выдвинутым им положениям. Он стремился к созданию политически действенного искусства, исполненного простоты и ясности, нужного и понятного народу. Творческие принципы Пушкина — родоначальника новой русской литературы — нашли свое развитие и углубление в деятельности гениального писателя нашей эпохи А. М. Горького, завещавшего советской литературе идеалы социалистической народности, исторической правдивости и высокой художественной простоты.

3. О ПУШКИНСКОМ „ВРЕМЕННОМ“ И О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

Ан. Волков

Последние годы, прошедшие под знаком подготовки к столетию со дня гибели великого народного русского поэта Пушкина, вызвали заметное оживление в советском пушкиноведении. Это станет особенно заметным, если вспомнить положение, существовавшее на этом участке истории литературы всего два-три года тому назад.

Дело изучения Пушкина было монополей небольшой группы пушкинистов-текстологов и еще более узкого круга «социологов» пушкинского творчества. Между этими двумя отрядами пушкиноведения существовал разрыв: они работали принципиально различными методами. Текстологи сводили задачу работы над наследием Пушкина к изучению «микрорельефа», т. е. к собиранию и обработке автографов, к систематизации фактов из биографии Пушкина, его близких и современников. Очень часто эта работа превращалась в самоцельное копание в мелочах жизни поэта, его родственников и даже случайно упоминаемых Пушкиным лиц. Считая себя «пушкинистами», текстологи оставляли за пределами пушкиноведения всякие по-

пытки теоретического анализа творчества поэта. Рецидивы такого ложного, в корне ошибочного понимания пушкиноведения сохранились еще до сих пор. Наглядным свидетельством этого является статья Г. Винокура «Об изучении Пушкина», напечатанная в 1936 г. на страницах журнала «Литературный критик».

Вот запоздалое «credo» Г. Винокура:

«Только в применении к представителям этой особой научной профессии, которая посвящает свои силы собиранию и обработке первоисточников для изучения жизни и творчества Пушкина, можно с известным правом употреблять термин «пушкинист». В этом собирании, регистрации и научной обработке первоисточников для изучения Пушкина заключается, в сущности, действительная обязанность лиц, которых мы называем пушкинистами. Конечно, не возбраняется каждому отдельному пушкинисту заниматься любыми вопросами, выходящими за рамки его профессиональной обязанности. Я буду очень рад, если мои товарищи по Пушкинской комиссии

Н О В Ы Й

М И Р

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ

Ж У Р Н А Л

К Н И Г А

П Е Р В А Я

Я Н В А Р Ь

М О С К В А

1 . 9 . 3 . 7