

Д. БЛАГОЙ

Д. Б Л А Г О Й

От
Канцелярии
до
НАШИХ
ДНЕЙ

От
Канцелярии
до

НАШИХ ДНЕЙ



Д. Б Л А Г О Й

От
Кантелифа
до

НАШИХ ДНЕЙ



Т О М В Т О Р О Й



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1973

8P1
Б68

Оформление художника
А. ЗЕФИРОВА

7—2—2

241—72

I

ЛИТЕРАТУРА КАК ИСКУССТВО

ПРИНЦИПЫ ПУШКИНСКОГО МАСТЕРСТВА

1. ЗА ПЕРЕДОВОЕ ИСКУССТВО СЛОВА

Стать великим национальным поэтом, родоначальником новой русской литературы Пушкин смог потому, что сумел решить две в равной мере исторически назревшие задачи: сделал литературу художественным зеркалом действительности и одной из руководящих сил духовной жизни народа — насытил ее передовой идейностью и большим общественным содержанием — и одновременно и параллельно с этим утвердил литературу в ее специфике — поднял русскую литературу на высоту литературы подлинно художественной, национального искусства слова.

Решая эти задачи, Пушкину приходилось вести борьбу на два фронта. К началу его литературной деятельности классицизм — ведущее направление русской литературы XVIII века, способствовавшее становлению национальной государственности и отечественной культуры и потому для своего времени несомненно прогрессивное, — в силу дальнейшего развития русской общественно-исторической жизни утратил это значение; в творчестве же эпигонов, пытавшихся противопоставлять классицизм новым литературным течениям, он стал носить и прямо реакционный характер. На смену классицизму наступил так называемый «карамзинский период» в развитии русской литературы (термин Белинского)¹. Деятельность наиболее выдающихся представителей этого периода — его главы Карамзина и в особенности его преемников и продолжателей и вместе с тем литературных учителей самого Пушкина — Батюшкова и Жуковского — заключала в себе некоторые безусловно прогрессивные по отношению к классицизму черты: известное — пусть резко социально ограниченное — высвобождение человеческой личности из оков обезличивающей феодально-абсолютистской государственности,

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, АН СССР, М. 1955, стр. 139.

утверждение ее прав на свою внутреннюю жизнь — жизнь души, внимание к миру внутренних переживаний. В прямой связи с этим творчество крупнейших писателей «карамзинского периода» явилось значительным шагом вперед в развитии художественной литературы как таковой, поэтического слога, литературного языка — освобождении его от выпренности, риторики классицизма, придании ему большей естественности, простоты. Однако все это было куплено ценой отказа от общественной тематики, ухода от вопросов, имеющих большое, национально-народное значение, в интимный, узколичный мирок, в камерные, частные темы, в быт.

В противоположность классицизму с его большими темами и монументальными жанрами — героической оды, эпопеи — литература эпохи карамзинизма была литературой малых тем и малых жанров — любовной элегии, сентиментального романа, романтической баллады.

Расчитана была эта литература на очень ограниченный читательский круг. В лучшем случае она была предназначена «для немногих» (характерное название ряда сборничков стихов талантливейшего поэта «карамзинского периода» — Жуковского) «истинных ценителей» искусства, но чаще же всего, в особенности под руками многочисленных дилетантов-эпигонов, превращалась в домашнее рукоделие, любительскую поэзию дворянского альбома, дворянской гостиной, стоявшую на грани модной салонной игры и адресованную прежде всего и больше всего «прекрасному полу». Образцами стихотворных безделушек этого рода было переполнено творчество и самого Карамзина, и его ближайшего соратника И. И. Дмитриева.

Пушкин в своем творческом развитии шел путем широчайшего исторического синтеза.

Еще почти совсем мальчиком, на ученической, лицейской скамье, Пушкин начинает свою литературную деятельность рьяным союзником карамзинистов-«арзамасцев» в их прогрессивной борьбе с эпигонами отжившего риторического классицизма — «беседчиками», приверженцами заядлого литературного и политического реакционера, адмирала Шишкова. Но в те же лицейские годы Пушкин, гений которого развертывался под живительным влиянием великих исторических событий современности — народно-патриотического подъема, вызванного Отечественной войной 1812 года, разгорающейся зарей русской революции, движения декабристов, — не только выходит в своем твор-

честве за узкие рамки тематического и жанрового репертуара карамзинистов («Воспоминания в Царском Селе» и в особенности стихотворение «Лицинию»), но и подвергает резкой критической самооценке свои собственные многочисленные стихотворные опыты в духе карамзинизма, иронически именуя их «невинной игрушкой», «парнасскими забавами, лепетаньем на рифмах» (стихотворное послание А. А. Шишкову, 1816). Никак не удовлетворяла Пушкина и тепличная аудитория тесного дружеского кружка. «Круг поэтов делается час от часу теснее — скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу на ухо»¹, — жалуется он незадолго перед ссылкой, в апреле 1820 года, своему старшему современнику, поэту и критику П. А. Вяземскому, во многом и основном типичному представителю «карамзинского периода», хотя на некоторое время и захваченному общественно-политическим подъемом конца 10-х — начала 20-х годов. «Мы все переливаем из пустого в порожнее и играем в слова, как в бирюльки», — вынужден признать в своем ответе Вяземский, тут же обращаясь к Пушкину: «Прости, мой искусный Бирюлкин»². Однако естественных, казалось бы, выводов из своего признания Вяземский по существу не делает, продолжая наряду с некоторыми стихами, окрашенными в духе времени в оппозиционно-политические тона, писать в привычной манере и приемах карамзинизма. Наоборот, Пушкин, уже тогда осознавший свое творчество, свой «неподкупный голос» поэта как «эхо русского народа», ни в какой мере не способен был удовлетворяться ролью виртуозного мастера стиха, «искусного Бирюлькина».

И в своей творческой практике, и в своих теоретических суждениях и высказываниях Пушкин на протяжении всей его литературной деятельности ведет непрерывную и настойчивую борьбу с дилетантски-формалистическим отношением к литературе как к игре «в бирюльки». В противовес понятиям и представлениям, господствовавшим в дворянских литературных кругах, Пушкин демонстративно подчеркивает, что поэтическое творчество является для него не «невинной игрушкой», не приятным времяпрепровождением «в часы досужны», а основным жиз-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч. в 16-ти томах, т. 13, АН СССР, 1937, стр. 15.

² Там же, стр. 16.

ненным делом — «ремеслом», что задача поэта не услуждать «нежные уши читательниц», не петь «для улыбки прекрасного пола»¹, а выполнять важнейшую общественную функцию — «глаголом жечь сердца людей», как — лапидарным языком отстоявшейся формулы — скажет он об этом в период своей полной творческой зрелости — в стихах о поэте-пророке.

«Он первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела, между тем как прежде она была, по удачному заглавию одного из старинных журналов, «Приятным и полезным препровождением времени» для тесного кружка дилетантов»², — точно указывает Чернышевский. Действительно, дилетантское отношение к литературному труду, салонно-любительские занятия «изящной словесностью» «токмо для приятного проявления форм»³ были абсолютно чужды Пушкину и вызывали с его стороны самый решительный протест, как не имеющие ничего общего с подлинной литературой, профанирующие ее высокое общественное назначение. Неоднократно иронизирует Пушкин над готовностью некоторых критиков немедленно объявить поэтом всякого, кто овладевал не слишком хитрой уже и в ту пору техникой стихосложения — умением низать стихотворные строчки: «Мы называем поэтом всякого, кто может написать десяток ямбических стихов с рифмами»⁴. И снова: «Едва заметим в молодом писателе навык к стихосложению, знание языка, и средств оно, уже тотчас спешим приветствовать его титлом Гения, за гладкие стишки — нежно благодарим его в журналах *от имени человечества...*»⁵

Не форма сама по себе, а «идея» — содержание, не «гладкие стишки», а «глубокие чувства» и «поэтические мысли» только и заслуживают названия поэзии.

В то же время мысли и чувства поэта не должны замыкаться в малый и бедный круг узколичных переживаний, к тому же окрашенных, как это было у Батюшкова и в особенности его подражателей, в ущербно-элегические тона; наоборот, они должны отзываться на «все впечатленья бытия», откликаться на все призывы и запросы совре-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 64, 88, 89.

² Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, Гослитиздат, М. 1949, стр. 475.

³ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 60.

⁴ Там же, стр. 73.

⁵ Там же, стр. 74.

менности и вместе с тем обязаны «в просвещении стать с веком наравне» — быть на уровне передовых идей и понятий эпохи. «Просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии», — замечал Пушкин в одном из набросков периода работы над первыми главами «Евгения Онегина»¹, а несколько ранее саркастически указывал: «...не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвигнется»².

«Воспоминания о протекшей юности» — скудный и однообразно-унылый элегизм поэтов карамзинско-батюшковской школы, которому отдал в свое время известную дань и сам молодой Пушкин и который стал играть прямо реакционную роль в пору общественной «весны» — в период революционно-патриотического подъема, непосредственно предшествовавшего восстанию декабристов, — жестоко высмеиваются Пушкиным в эпиграмме «Соловей и кукушка», написанной им в момент полной творческой зрелости, в 1825 году, в Михайловском (послана в печать недели за две до восстания):

В лесах, во мраке ночи праздной
Весны певец разнообразный
Урчит, и свищет, и гремит;
Но бестолковая кукушка,
Самолюбивая болтушка,
Одно куку свое твердит,
И эхо вслед за нею то же.
Накуковали нам тоску!
Хоть убежать. Избавь нас, боже,
От элегических куку!

Преодоление узколичного начала на путях общественного, гражданского служения дается Пушкиным — уже в серьезном плане — и в одновременно написанном стихотворении «Андрей Шенье». Заключение в темницу, приговоренный к смерти за прославление «свободы», поэт с грустью и сожалением вспоминает о невозвратно протекших днях «золотой младости» — «мирной» поре любви, песен, пиров. Он почти готов раскаться в том, что сменил

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 21.

² Там же, стр. 19.

это «беспечное» существование на поприще политического бойца — певца свободы:

Зачем от жизни сей, ленивой и простой,
Я кивнулся туда, где ужас роковой,
Где страсти дикие, где буйные невежды,
И злоба, и корысть! Куда, мои надежды,
Вы завлекли меня! Что делать было мне,
Мне, верному любви, стихам и тишине,
На низком поприще с презренными бойцами!
Мне ль было управлять строптивыми конями
И круто напрягать бессильные бразды?
И что ж оставляю я? Забытые следы
Безумной ревности и дерзости ничтожной.
Погибни, голос мой, и ты, о призрак ложный,
Ты, слово, звук пустой...

Но тут же поэт энергично перебивает сам себя:

О, нет!
Умолкни, ропот малодушный!
Гордись и радуйся, поэт:
Ты не поник главой послушной
Перед позором наших лет;
Ты презрел мощного злодея;
Твой светоч, грозно пламенея,
Жестоким блеском озарил
Совет правителей бесславных;
Твой бич достигнул их, казнил
Сих палачей самодержавных;
Твой стих свистал по их главам;
Ты звал на них, ты славил Немезиду;
Ты пел Маратовым жрецам
Кшижал и деву-эмениду!..
Гордись, гордись, певец; а ты, свирепый зверь,
Моей главой играй теперь:
Она в твоих когтях. Но слушай, знай, безбожный:
Мой крик, мой ярый смех преследует тебя!
Пей нашу кровь, живи, губя:
Ты все пигмей, пигмей ничтожный.
И час придет... и он уж недалек:
Падешь, тиран!..

Оставим сейчас в стороне историко-политическую концепцию стихотворения. Отметим только, что если в настоящее время оно является для нас свидетельством относительной политической умеренности Пушкина (за 1789-й против 1793 года, за Мирабо против Робеспьера — позиция, которую Пушкин разделял с большинством декабристов), то славить в александровско-аракчеевской России хотя бы начальную стадию французской революции и воспевать Мирабо, который, по злобному замечанию Екатерины II

на полях «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, «не одной, а многия висельницы достоин», было, наоборот, ярким проявлением революционности. Недаром соответствующие места оказались по цензурным условиям заменены в печати точками.

Но в данном случае стихотворение интересует нас с другой стороны. Пушкин сам не скрывал, что его «Андрей Шенье» окрашен в автобиографические тона, что, когда он писал его, он думал о своей собственной судьбе — о заточившем его «тиране», «самодержавном палаче» — царе Александре.

По жанру «Андрей Шенье» — элегия. Тем важнее, что узколичностный элегизм «воспоминаний о протекшей юности» преодолевается, снимается в нем поэзией революционного деяния, гражданского подвига.

Ратуя за поэзию, насыщенную передовым общественным содержанием, Пушкин возобновлял лучшие традиции предшествовавшей ему литературы — национально-патриотическую традицию Ломоносова, революционную традицию Радищева — и шел плечом к плечу с декабристами.

Но вместе с тем Пушкин требовал, чтобы поэт выражал это передовое общественное содержание свойственными именно поэзии средствами, на специфическом языке искусства. Этим объясняются весьма резкие оценки им такого характерного явления декабристской поэзии, как исторические песни — «Думы» Рыльева, которые отличались гражданским духом, но во многом грешили против исторической и художественной правды, чаще всего сбиваясь на абстрактную гражданскую декламацию. «Что сказать тебе о думах? во всех встречаются стихи живые... Но вообще все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из *общих мест* (Locī topici). Описание места действия, речь героя — и нравоучение. Национального, русского нет в них ничего, кроме имен»¹, — писал Пушкин самому Рылеву; а Вяземскому о рылеевских «Думах», не обинуясь, заявлял: «Думы дрянь, и название сие происходит от немецкого *dum*»².

Острое принципиальное осуждение встретила со стороны Пушкина и попытка Рыльева, явно связанная с пушкинским отзывом о «Думах», оправдать (в стихотворном

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 175.

² Там же, стр. 184.

посвящении А. Бестужеву поэмы «Войнаровский» отсутствие в поэзии «искусства» наличием высоких гражданских чувств:

Прими ж плоды трудов моих...
Как Аполлонов строгий сын,
Ты не увидишь в них искусства:
Зато найдешь живые чувства;
Я не Поэт, а Гражданин.

В противоположность «Думам» Пушкин высоко оценил «Войнаровского», считая поэму большой литературной удачей Рылеева, но провозглашенное им в посвящении поэмы демонстративное противопоставление содержания и формы — «живых чувств» и «искусства» — вызвало со стороны Пушкина самый решительный отпор. «У вас ересь, — пишет он брату. — Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? проза? должно заранее истребить это гонением, кнутом, колыями...»¹

Некоторые прежние исследователи склонны были объяснять отрицательные отзывы Пушкина о «Думах» Рылеева тем, что он якобы вообще не признавал гражданской поэзии. Подобное объяснение в отношении автора «вольных стихов», певца декабристов Пушкина никак не отвечает действительности. Можно с уверенностью сказать, что Пушкин не стал бы возражать против позднейшей формулы Некрасова: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», — поскольку эта формула, хотя и связана явной преемственной связью с формулой Рылеева, вносит в нее существенную поправку. Действительно, быть гражданином — обязанность каждого человека, но совсем не обязательно каждому быть поэтом — писать стихи. Против этого возражать нечего. Формула же Рылеева, в противоположность ясной и определенной формуле — заповеди Некрасова, и непоследовательна, и внутренне противоречива. Если ты «не поэт», зачем же ты пишешь стихи? А раз ты пишешь стихи, ты обязан быть поэтом, то есть поднять их на высоту искусства, ибо только в этом случае ты по настоящему сможешь сделать свои гражданские чувства «живыми», сообщить этим чувствам, придать своей политической пропаганде наибольшую действенность и впечатляющую силу, сможешь «глаголом жечь сердца людей».

Что именно таким и был ход мыслей Пушкина, подтверждает свидетельство П. А. Вяземского, вспоминая

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 152.

го, что Пушкин «очень смеялся» над стихом Рылеева «Я не поэт, а гражданин». «Несмотря на свой либерализм (на свои декабристские убеждения.— Д. Б.), добавляет Вяземский,— он говорил, что если кто пишет стихи, то прежде всего должен быть поэтом; если же хочет просто *гражданствовать*, то пиши прозой»¹.

Борьбой за специфику поэзии, стремлением утвердить художественную литературу именно как литературу *художественную*, как *искусство*, а отнюдь не проповедью так называемого «чистого искусства», несомненно, продиктован и нарочито заостренный ответ Пушкина Жуковскому, который, отрицательно относясь к пушкинскому мятежному романтизму, спрашивал о «цели» его поэмы «Цыганы»: «Ты спрашиваешь, какая цель у «Цыганов»? вот на! Цель поэзии — поэзия... Думы Рылеева и целят, а всё невпопад»².

К этому же роду высказываний относится несколько более позднее «крылатое» замечание Пушкина по поводу одного из стихотворений Вяземского: «Твои стихи *К мнимой красавице*... слишком умны.— А поэзия, прости господи, должна быть глуповата»³. Здесь речь опять-таки идет, конечно, не о том, что мысль для поэзии необязательна, что поэзия может ограничиваться одними чувствами; речь идет о специфике художественного, поэтического мышления, его непосредственно-образном характере, отсутствии в нем преднамеренной рассудочности, того, что Пушкин называет «умничаньем». Быть не «голой абстракцией», вставленной в стихи извне, а органически вырастать из «глубокого чувства», из активного созерцания действительности, быть одетой живой образной плотью должна мысль поэта — писателя-художника, чтобы отвечать специфике художественного творчества, чтобы быть мыслью «поэтической».

В таких утверждениях Пушкина, понятно, нет ничего от проповеди «чистого искусства». Недаром их разовьет — в значительной степени на материале именно пушкинского творчества — и в ряде отдельных суждений, и в своем учении о «пафосе» как отличительном признаке искусства Белинский.

Борясь с «умничаньем», с голой абстрактностью, выда-

¹ П. А. Вяземский, Выдержки из старых бумаг Остафьевского архива.— «Русский архив», 1866, стлб. 475.

² Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 167.

³ Там же, стр. 278—279.

ваемыми за поэзию, Пушкин, наоборот, как уже сказано, неизменно ратовал за насыщенность литературы «поэтическими мыслями» — «идеями», видя именно в этом самое существо — душу художественного творчества.

Даже талантливые писатели, считал Пушкин, если они увлекаются в ущерб содержанию решением хотя бы и существенных, важных для развития литературы, формальных задач, делают свое творчество малозначительным и недолговечным. Говоря о деятельности таких, принесших «неоспоримую пользу отечественному языку» и развитию стихосложения, французских поэтов, как Ронсар и Малерб, Пушкин справедливо указывает: «...Малгерб ныне забыт подобно Ронсару, сии два таланта, истощившие силы свои в усовершенствовании стиха», «в борении с механизмом стихосложения и в утверждении языка, еще зыбкого». И подчеркнуто прибавляет: «Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его, независимой от употребления!»¹

Сам Пушкин блистательно разрешил важнейшие исторические задачи, от решения которых зависело утверждение и все дальнейшее развитие русской национальной литературы. О нем мало сказать, что он принес «неоспоримую пользу отечественному языку». Пушкин установил и закрепил самую норму русского литературного языка. Пушкин был творцом совершеннейших художественно-словесных форм и стиха и прозы. Но «первый поэт-художник Руси»², «великим делом» которого, по словам Чернышевского, было «ввести в русскую литературу поэзию, как прекрасную художественную форму»³, Пушкин никогда не руководствовался в своем творчестве решением только формальных задач. Само совершенство художественных форм его творчества было, по абсолютно верному замечанию Белинского, «следствием глубоко истинного содержания, всегда скрывающегося в произведениях Пушкина», той «мыслию», которую, как мы видели, сам он считал «истинной жизнью» художественного слова. «Поэзия Пушкина полна, насквозь проникнута содержанием, как граненый хрусталь лучом солнечным»⁴, — прекрасно сказал об этом Белинский.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 270, 510.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 316.

³ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 516.

⁴ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 556.

Совершеннейшие художественные формы Пушкин всегда создавал для своих идей; содержание и форма в его творчестве — а в этом основной признак, основное необходимое условие художественности — всегда неотделимы, органически слиты друг с другом, форма неизменно образована насквозь проникающей ее идеей — творческой мыслью художника, всегда глубоко *содержательна*.

Если помнить об этом, можно не опасаться при анализе несравненных по своей художественной красоте форм пушкинского творчества «впасть в формализм». Вместе с тем, изучая творческий опыт, творческий процесс Пушкина, богатейшую и увлекательнейшую «технология» его мастерства, погружаешь руки в то, что действительно составляет *специфику* художественной литературы, как бы проникаешь в самые тайники художественности.

2. ГЕНИЙ-ТРУЖЕНИК

Пушкин — писатель беспримерной, единственной в своем роде гениальной одаренности.

Стихи и проза Пушкина отличаются такой предельной непринужденностью, естественностью и простотой, что кажется — они сами собой, без малейшего напряжения, без каких-либо усилий спадали с его пера на бумагу. На самом деле это совсем не так. Гениальный поэт, Пушкин был и великим тружеником.

Это пронизательно почувствовал другой великий гений-труженик, Лев Толстой. «Чем ярче вдохновение, — говорил Толстой, — тем больше должно быть кропотливой работы для исполнения. Мы читаем Пушкина, стихи такие гладкие, такие простые, и нам кажется, что у него так и вылилось это в такую форму. А нам не видно, сколько он употребил труда для того, чтобы вышло так просто и гладко»¹.

И Толстой был совершенно прав. Пушкин и сам придал однажды своему творческому труду выразительный эпитет: «тайный труд». Но если мы обратимся к черновым рукописям Пушкина или перелистаем обширные разделы так называемых других редакций и вариантов, опублико-

¹ Н. Н. Гусев, Два года с Л. Н. Толстым, М. 1928, стр. 140.

ванных в наше, советское время в Полном академическом собрании его сочинений и чаще всего во много раз превосходящих раздел окончательного текста,— тайное становится явным. Мы наглядно убеждаемся, какое колоссальное количество огромного труда, настойчивой и действительно прямо-таки «кропотливой» работы вкладывал в свой творческий процесс великий родоначальник новой русской литературы.

Пушкин в полной мере осознавал абсолютную необходимость для каждого писателя настойчивого творческого труда. «Когда талант чуждается труда»¹,— считал он, из-под пера его не выйдет ничего сколько-нибудь значительного. «В наше время главный недостаток... есть отсутствие труда»²,— замечал он о писателях-современниках.

Замечательно, что критерий труда — и это еще одно подтверждение глубокой народности Пушкина — вообще был для него той мерой, которая определяла оценку им человека, и в особенности исторического деятеля, деятеля культуры.

Петр Великий был в глазах Пушкина именно потому и велик, что он «на троне вечный был работник». Наоборот, сказав об Александре I в десятой главе «Евгения Онегина»: «плешивый щеголь, враг труда»,— Пушкин осуждал «последним приговором» этого бездарного последыша великого пращура, царя, которому, по словам поэта, он «подсвистывал» «до самого гроба»³.

Весьма красноречиво в этой связи и обращение Пушкина к сосланным на каторгу в Сибирь декабристам — революционерам, дело которых, по слову Ленина, «не пропало»⁴:

Не пропадет ваш скорбный труд...

И труд, по Пушкину, никогда не пропадает. Наоборот, отсутствие труда, подчеркивает он, делает жизнь не только ненужной и бесплодной, но и безрадостной, томительной, делает человека ни к чему не способным, «лишним».

Именно в этом — причина никчемности такой незаурядной по своим качествам и возможностям натуры, как ро-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 88.

² Там же, т. 12, стр. 101.

³ Там же, т. 13, стр. 258.

⁴ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 261.

доначальник всех «лишних людей» в русской классической литературе XIX века Евгений Онегин, который

Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов,
Томясь в бездействии досуга
Без службы, без жены, без дел,
Ничем заняться не умел.

Этим же прямо объясняет Пушкин и неудачу, которая постигает Онегина, когда, наскучив пестрой и однообразной светской суетой, он пробует заняться писательством:

Хотел писать — но труд упорный
Ему был тошен; ничего
Не вышло из пера его.

Упорный труд, считал Пушкин, является совершенно обязательным условием для писателя, желающего создать хоть сколько-то значительные художественные произведения. Так, отрицательное отношение Пушкина к поэтике и жанру старой оды эпохи классицизма определялось, в частности, и тем, что ода с ее раз навсегда установленными правилами, с ее окостеневшими словесными формулами и традиционными поэтическими приемами «исключает», — как он пишет в одной из полемических заметок 1826 — начала 1827 года, — постоянный труд, без коего нет истинно великого»¹.

Слова «труд», «работа» настойчиво употребляются Пушкиным в качестве обозначения его писательского дела, его художественного творчества.

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений,—

читаем в послании «Чаадаеву» (1821).

«Всех строже оценить умеешь ты свой труд», — обращается Пушкин и к себе самому, и к поэту вообще, употребляя здесь слово «труд» в двойном значении: и творческий процесс, и его результат («Поэту», 7 июля 1830 года).

Снова о своем творческом труде Пушкин говорит в написанном на следующий же день стихотворении «Мадонна»: «В простом углу моем, средь медленных трудов...» (8 июля 1830 года). То же в более позднем обращении к жене («Пора, мой друг, пора!..», 1834):

...замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 42.

То, что под «трудами» Пушкин имеет здесь в виду прежде всего и больше всего именно свою литературную работу, видно из сохранившегося в его рукописях прозаического плана-программы данного стихотворения: «О скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; *труды поэтические*»¹.

Причем труд не только непременно условие писательского дела, но в нем самом, по Пушкину, заключена и высокая радость, он уже сам по себе является для истинного писателя благородной наградой:

...тайный труд
Тебе награда; им ты дышишь...
(«Езерский»)

Замечательно и это выражение: «им ты дышишь». Труд нужен писателю, как всему живому нужен воздух для дыхания. «Любовь к труду, потребность труда», по свидетельству П. А. Вяземского, были глубочайшим образом присущи Пушкину: «труд был для него святыня», когда он «принимался за работу, он успокаивался, мужал, перерождался»².

И подлинным гимном неустанному, настойчивому писательскому труду звучит единственное в своем роде стихотворение, так и озаглавленное «Труд», в котором с поразительной глубиной психологического проникновения Пушкин рассказывает о сложном и противоречивом чувстве, владеющем им как поэтом. Он испытывает радостное облегчение вследствие окончания долгого и упорного труда, свершения литературного «подвига»: стихотворение написано в очевидной связи, с тем, что в это время Пушкин в основном закончил свою работу над «Евгением Онегиным». Но к этому естественному ощущению примешивается и другое, странное для него самого и в то же время преобладающее чувство — чувство грусти и пустоты, возникающих в результате наступившей непривычной праздности, в результате потребности, пока еще не находящей воплощения, снова предаться радостям, заключенным в самом труде, в бессонных — до утренней зари — ночах неперестанного творческого горения:

Миг *вожделенный* настал: окончен мой труд *многолетний*.
Что ж *непонятная* грусть *тайно* тревожит меня?

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 3, стр. 941.

² П. А. Вяземский, Полн. собр. соч. в 12-ти томах, т. II, СПб. 1879, стр. 373.

Или, свой *подвиг* свершив, я стою, как поденщик *ненужный*,
Плату приявший свою, *чуждый работе другой?*
Или жаль мне *труда, молчаливого спутника ночи*,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

Особенно выразительны здесь слова «стою, как поденщик ненужный». Человек *нужен*, и не только другим, но и самому себе, лишь поскольку он трудится. Поэтому отсутствие труда не только тяжело, но и прямо мучительно для человека, является для него медленной казнью. «Мучим *казнию покоя*», — с замечательной выразительностью скажет Пушкин о Наполеоне, томящемся в вынужденном бездействии своего заточения на острове Святой Елены.

В относительно раннем стихотворном «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824), где также в пылких речах поэта уже содержится мысль о радости «безмолвного» труда, о том, что творческий труд довлеет себе, в себе самом заключает свою награду, Пушкин дает устами книгопродавца очень точное и выразительное определение самого характера творческого труда, его специфики:

Вам ваше дорого творенье,
Пока на *пламени Труда*
Кипит, бурлит воображенье...

Выражение «на *пламени Труда*» весьма красноречиво. Еще мальчиком, на лицейской скамье, Пушкин зло издевался над «*хладными*» трудами бездарных реакционных писак того времени, эпигонов полностью уже изжившего себя классицизма, вымучивавших из себя «груды» «и прозы и стихов — тяжелые плоды полуночных трудов».

Истинный творческий, писательский труд должен быть «пламенным», «живым», «жарким» («К *трудам* рождает *жар* во мне» — «Деревня», 1819), «одушевленным»: «Одушевленный *труд* и слезы вдохновенья».

Сочетание в данной строке «вдохновенья» и «труда» не случайно. Литературный творческий труд и вдохновенье — «музы» и «труды» — у Пушкина подчеркнуто идут рядом друг с другом: «Он знал *и труд и вдохновенье*»; «Любил он *труд и вдохновенье*», «Он ведал *труд и вдохновенье*», — читаем в черновиках «Евгения Онегина» о Ленском¹.

Причем вдохновение и труд не только идут рядом друг с другом, но и прямо сливаются в нечто целостное и единое:

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 6, стр. 268.

Рифма, звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда.

Вместе с тем само вдохновение Пушкин определял совсем не так, как это было принято в его время. Представители обоих основных литературных направлений — и классики и романтики — склонны были истолковывать вдохновение почти в мистическом духе, понимая под ним состояние некоего особого «восторга», исступления, своего рода сверхъестественного наития, владеющего поэтом в минуты его творчества.

Пушкин категорически возражал против подобного смешения «вдохновения с восторгом»: «Нет; решительно нет — *восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, предполагающей частей в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно не в силе произвести истинное великое совершенство... Вдохновение может быть без восторга, а восторг без вдохновения не существует»¹.

Непостоянному и непродолжительному «восторгу», в смысле некоего самозабвения, иррационального исступления, «священного безумия», владеющего — по представлениям и классиков и романтиков — поэтом, Пушкин противопоставляет, наоборот, полное самообладание художника-творца, силу его ума, внутреннюю сосредоточенность на своем деле и в особенности систематический труд, являющийся основным требованием и условием плодотворной литературно-творческой работы.

*Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум,—*

так писал о себе Пушкин в 1821 году, в период своей южной ссылки, который обычно рисуется биографами как самая бурная и неупорядоченная полоса его жизни и который действительно был наиболее романтической полосой его творчества. И эти слова, которые следовало бы написать золотыми буквами и поместить в рабочем кабинете каждого писателя, для Пушкина отнюдь не были только словами. Недаром уже известное нам выражение «постоянный труд» принадлежит к числу наиболее излюбленных

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 41—42.

им словосочетаний. «Предприими *постоянный труд*»¹, — убеждает он одного из своих литературных друзей — П. А. Вяземского. «Писанная мною в строгом уединении, вдали охлаждающего света [плод *постоянного труда*] [добросовестных изучений], трагедия сия доставила мне всё, чем писателю насладиться дозволено: *живое вдохновенное занятие*, внутреннее убеждение, что мною употреблены были все усилия...»² — читаем в одном из набросков предисловия к «Борису Годунову».

«И ты, *живой и постоянный*, хоть малый *труд*...» — писал Пушкин, подводя итоги своей многолетней работы над «Евгением Онегиным». Одновременное определение здесь поэтом своего труда как «малого» не должно нас смущать; достаточно заглянуть в раздел «других редакций и вариантов» шестого, «онегинского» тома академического издания Пушкина, чтобы убедиться, сколь на самом деле был велик этот труд (на двести пять страниц основного текста приходится четыреста шестьдесят страниц вариантов, а ведь они дошли до нас далеко не полностью). Название это свидетельствует лишь о чрезвычайной требовательности к себе Пушкина; недаром в первоначальном варианте было «слабый Труд»³. В этом смысле гораздо точнее уже известное нам название Пушкиным своего «многолетнего» труда над «Евгением Онегиным» «подвигом», как ранее подвигом назвал он и свою работу над «Борисом Годуновым»⁴.

В языке того времени слово «подвиг» употреблялось в значениях: «Труд в чем, неослабное продолжение какого деяния, важное дело». Первоначальное этимологическое значение этого слова — «движение, стремление, шествие какого тела» (пример из Ратного устава: «Ядро подвиг свой чинит дугою») — тогда, по-видимому, уже утратилось.

Называя создание двух своих центральных произведений «подвигом», Пушкин, можно думать, имеет в виду не только оба вкладывавшиеся тогда в это слово смысла, но и воскрешает его давнее этимологическое значение. Это и «важное дело», подчеркивание чего в ту пору, когда в ши-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 44.

² Там же, т. 11, стр. 384.

³ Там же, т. 6, стр. 636.

⁴ Там же, т. 13, стр. 188.

⁵ «Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный», часть IV, СПб. 1822, стлб. 1238.

роких кругах дворянского общества на занятия литературой смотрели как на нестоящие пустячки, а сами писатели склонны были именовать свое творчество «безделками», носило сугубо принципиальный характер. Это и неуклонное «движение» к поставленной цели, «неослабное продолжение какого деяния», то есть, другими словами, все тот же пушкинский «постоянный труд».

Наряду с этим выражения «живой труд» и «вдохновенное занятие» обозначают собой то неразрывное сочетание вдохновения и труда, которое и характеризует собой творческий процесс Пушкина. О Чарском из «Египетских ночей» — образ, в котором современники, близко знавшие Пушкина, усматривали многие явно автобиографические черты, читаем: «Когда находила на него такая *дрянь* (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете, и писал с утра до поздней ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье» (вспомним: «Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи»). И далее: «Однажды утром Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами, и вы обретае живые, неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше, и звучные рифмы бегут на встречу стройной мысли».

Легко заметить, что это описание прямо, местами почти буквально перекликается с даваемым Пушкиным в известных строках «Осени» описанием своего собственно творческого процесса:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Бросается в глаза, в несомненной перекличке с этимологическим значением слова «подвиг», динамический характер этих описаний: мысли *волнуются*, рифмы *бегут* им навстречу, стихи свободно *текут*. Непосредственно с этим связано и теоретическое определение Пушкиным того «благодатного расположения духа», которое свойственно писателю во время его творчества: «*Вдохновение?* есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных» (курсив Пушкина). Как ви-

дим, в таком понимании вдохновения нет ничего иррационального и мистического. И недаром далее следует знаменитое: «Вдохновение нужно в поэзии как и в геометрии»¹.

Только что приведенные строки из «Осени» отличаются замечательной точностью. Мы знаем, что Пушкин, как правило, не складывал предварительно свои стихи в голове и уже в завершенном или почти завершенном виде клал их на бумагу, а создавал их — независимо от того, над большим ли произведением он работал или писал небольшое стихотворение в несколько строк, — с пером или карандашом в руках («И пальцы просятся к перу, перо к бумаге»). Поэтому дошедшие до нас рабочие рукописи Пушкина дают полную картину, словно бы некую фотографию его творческого процесса. Необыкновенная, можно сказать, прямо крылатая стремительность почерка, крайняя неясность написания многих не только отдельных слов, но и фраз, а подчас и целых больших кусков текста, порой почти принимающих вид своего рода стенографической записи, недописанность слов, очень частые описки — нагляднее всего свидетельствуют о том, каким действительно бурным потоком рвались наружу вдохновенные творческие мысли Пушкина. И в то же время достаточно взглянуть на те же рукописи, с их бесконечными зачеркиваниями, поправками, заменами, вставками, все новыми и новыми вариантами, чтоб раз и навсегда рухнуло наивное представление о том, что Пушкин якобы создавал свои произведения сразу, первыми пришедшими на ум словами.

Наряду с картиной вдохновенного излияния своих мыслей перед нами встает и картина большого, настойчивого, порой, несомненно, нелегкого, можно сказать, прямо-таки мучительного труда — «мук творчества». И именно потому, что писательский труд Пушкина был жарким, одушевленным, вдохновенным, а его вдохновения исполненными, говоря его собственными определениями, «честного и благородного»², «упорного» и «постоянного» труда, совершил великий поэт свой воистину богатырский, двуединый подвиг — установил национальный русский язык и заложил основы национальной русской литературы.

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. 14, стр. 41.

² Там же, стр. 213.

3. ПЛАНЫ

Широко известно ставшее почти крылатым словцо Пушкина, сказанное им в адрес «планщика» Рылеева: «...Я право более люблю стихи без плана, чем план без стихов»¹. Однако, говоря так, Пушкин, несомненно, имел в виду рассудочную преднамеренность — и отсюда тот однообразный схематизм, который, как мы уже видели, он находил в рылеевских «Думах». В то же время отрицательное отношение к «плану без стихов», то есть к антиреалистической схеме, не нашедшей себе в силу этого необходимого художественного воплощения, отнюдь не значило, что Пушкин вообще смотрел на поэтическое творчество как на некий слепой, стихийный процесс, не подчиненный уму и воле поэта.

Наоборот, Пушкин неизменно считал, что только наличие предварительного, четко осознанного, строго продуманного и твердо осуществляемого плана — своего рода архитектурного проекта будущего здания — способно обеспечить какому бы то ни было произведению искусства слова, будь то небольшое стихотворение или поэма, пьеса, роман, подлинную и совершенную художественность.

Именно отсутствие плана считал Пушкин коренным недостатком классической оды, основным жанровым признаком которой ее теоретики считали так называемый «лирический беспорядок»². За несовершенство плана осуждал Пушкин и трагедию эпохи классицизма (см. его резкий отзыв о плане «Федры» Расина)³. К числу существенных недостатков творчества великого поэта-романтика Байрона Пушкин также относил его беззаботность в отношении плана своих произведений, следствием чего была их композиционная неоформленность, отсутствие целостного и органического композиционного единства. «Несколько сцен, слабо между собою связанных», — так определил Пушкин построение байроновских произведений, а план одной из особенно популярных восточных поэм Байрона — «Корсар» — и прямо называл «детским»⁴. Напротив, в tone величайшей похвалы Пушкин подчеркивал, что «единый план» «Ада» Данте (в еще большей степени это мож-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 245.

² Там же, т. 11, стр. 42.

³ См.: там же, т. 13, стр. 86.

⁴ Там же, т. 11, стр. 64—65.

по отнести ко всей «Божественной комедии») «есть уже плод высокого гения»¹.

Недостатки в отношении «плана» Пушкин вообще настойчиво отмечал в своих критических отзывах и оценках как произведений других авторов (см., например, его отзыв о стихотворной «сказке» Батюшкова «Странствователь и домосед»²; о «Горе от ума» Грибоедова³), так и некоторых своих собственных творений.

Столь настойчивое и повышенное внимание к вопросам, связанным с планом произведения, уже само по себе весьма показательно. И действительно, тщательная подготовка, продумывание и оформление плана каждого очередного своего творческого замысла занимает чрезвычайно важное место в творческом процессе Пушкина, составляя, как правило, его начальное, исходное звено.

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову,—

замечал Пушкин в конце первой главы своего «Евгения Онегина» о замысле задуманного им было — то ли шутя, то ли всерьез — нового произведения, «поэмы песен в двадцать пять». Несомненно, по твердому плану создавался Пушкиным и сам его «роман в стихах». Последний пример особенно выразителен и красноречив.

* * *

«Евгений Онегин» писался Пушкиным около восьми лет, выходя в свет отдельными главами, по мере их создания. В связи с этим большинство критиков того времени считало, что поэт прихотливо и капризно, без всякой предварительной перспективы, ниже главу за главой своего «Онегина» в тоне легкой «болтовни» — стремительного и непринужденного, словно бы по чисто внешним поводам, перехода от темы к теме, — которая и в самом деле составляет одну из наиболее бросающихся в глаза стиливых примет пушкинского «романа в стихах». «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь донельзя»⁴, — сообщал Пушкин друзьям о начале своей работы над «Евгением Онегиным». А вспоминая об этом же в конце «Онегина», в восьмой главе, замечал, что тогда он «сквозь маги-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 42.

² Там же, т. 12, стр. 283.

³ Там же, т. 13, стр. 138, 139.

⁴ Там же, стр. 75.

ческий кристалл... даль свободного романа... еще неясно различал». Действительно, многое в будущем содержании «Евгения Онегина» с самого начала не было, да и не могло еще быть ясно Пушкину. Ведь замысел этого в высшей степени новаторского произведения заключался в том, чтобы правдиво показать и раскрыть образ и судьбу героя времени, «современного человека», сверстника самого поэта — наиболее характерного, а тем самым и типичного представителя данной исторической эпохи, олицетворяющего, сосредоточивающего в себе, как в фокусе, основные черты пушкинской современности, зеркалом, «энциклопедией» которой и должен был явиться пушкинский «роман в стихах». Отсюда особая динамичность этого произведения, содержание которого росло и развивалось вместе — и к тому же почти прямо одновременно — с развитием жизни общества. В предисловии к первой главе романа, написанной в 1823 году и опубликованной в 1825 году, Пушкин подчеркнуто указывал, что «она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года»¹; дальнейшее же действие романа охватывало период до весны 1825 года, а в уничтоженной по политическим основаниям десятой главе выходило и за эти пределы: включало восстание декабристов и его трагический исход. Предусмотреть, в частности, эти последние события Пушкин в начале работы над романом (май 1823 года), понятно, никак не мог. Между тем независимо от того, что глава, посвященная восстанию декабристов, в роман войти не смогла, трагический исход восстания и последующая пора николаевской реакции наложили на последние главы завершеного текста романа (шестую — восьмую) новые краски, сообщили им новый колорит, сделали таким глубоко печальным его финал.

Но именно наличие в произведении Пушкина с самого начала работы над ним четко осознанного, единого и целостного замысла позволило поэту обеспечить удивительную цельность и единство его «многолетнего труда», сделать из «собрания пестрых глав», как он сам называл свой роман, произведение столь крепкое и монолитное, что, читая его, совершенно забываешь обо всей сложной длительной истории его создания, воспринимая его как написанное, можно сказать, одним духом, одним творческим порывом.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 6, стр. 638.

Размышляя однажды над различными видами художественной «смелости» и приведя ряд в высшей степени смелых по своей яркой картинности образов и выражений, заимствованных из творчества некоторых русских и западноевропейских писателей, Пушкин добавляет: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию»¹.

Эти последние слова в полной мере могут быть отнесены и к пушкинскому «Евгению Онегину». Независимо от того, что «даль» романа проявлялась автору лишь постепенно, что на первых порах Пушкин даже колебался в жанровом определении своего нового произведения (то ли поэма, то ли роман в стихах), общая художественная его концепция — «творческая мысль», объемлющая, охватывающая собой, подчиняющая себе весь «обширный» его план, несомненно, существовала у поэта при первых же его приступах к работе над «Евгением Онегиным». Кстати, именно этот эпитет — «обширный» прямо и придавал Пушкин плану «Евгения Онегина» в позднейших черновых набросках стихотворного ответа друзьям, призывавшим его к продолжению романа за пределы восьми опубликованных глав: «Предмет готовый, план обширный»². «Готово всё — герой и план», — читаем там же. Слова эти, перекликающиеся с уже приводившимися выше строками первой главы: «Я думал уж о форме плана, и как героя назову», — лишнее подтверждение того, какое большое значение придавал Пушкин образно-творческой идее произведения, конкретизированной в плане его: «Готово всё».

О наличии предваряющего непосредственную работу по писанию «Евгения Онегина» «обширного плана» свидетельствует и сам поэт. Иронически предупреждая нападки «дальновидных» критиков на свое «новорожденное творенье» — первую главу «Евгения Онегина», он пишет: «Дальновидные критики заметят, конечно, недостаток плана». И тут же добавляет: «Всякой волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу одного»³. Значение этих саркастических слов очевидно. Читателям одной только первой главы, конечно, не может быть ясен «план целого романа», но упоминание о таком плане пока-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 61.

² Там же, т. 3, стр. 993.

³ Там же, т. 6, стр. 638.

зывает, что в сознании самого автора он, безусловно, присутствовал уже с первых же шагов его работы, хотя непосредственно как таковой в рукописях Пушкина и не сохранился.

* * *

Зато в пушкинских рабочих тетрадях мы находим очень большое число конспективных записей планов целого ряда других произведений — от первого же крупного его создания, с которым он выступил в печати, поэмы «Руслан и Людмила», и до последней, опубликованной при жизни, крупной вещи, романа «Капитанская дочка». Так, помимо только что названных «Руслана и Людмилы» и «Капитанской дочки», до нас дошли планы почти ко всем поэмам Пушкина — «Кавказскому пленнику», «Вадиму», «Братьям разбойникам», «Гавриилиаде», «Бахчисарайскому фонтану», «Цыганам», «Полтаве», «Тазиту»; к ряду драматических произведений — «Борису Годунову», «Русалке», «Сценам из рыцарских времен»; к очень большому числу прозаических произведений — «Метели», «Станционному зрителю», «Истории села Горюхина», «Рославлеву», «Дубровскому»; отрывкам — «Гости съезжались на дачу...», «На углу маленькой площади...», «Повести из римской жизни», «Роману на Кавказских водах», «Русскому Пеламу» и др. Мало того, есть основание предполагать, что Пушкин набрасывал предварительные планы если и не ко всем, то во всяком случае к большинству остальных своих крупных произведений, но соответствующие части рукописей были утеряны.

Однако и независимо от этого обилие дошедших до нас планов позволяет со всей определенностью утверждать, что к обязательному составлению плана новых своих произведений, как самой начальной — после возникновения замысла — стадии работы над ними, Пушкин прибегал по меньшей мере как правило. К непосредственному писанию самого произведения Пушкин не приступал без того, чтобы не уяснить себе со всей отчетливостью, во всех существенных моментах содержания того, о чем он хочет и будет писать, без того, чтобы не наметить для себя в своих планах-конспектах соответствующих основных вех.

Анализ этих планов-конспектов — то развернутых, четких и ясных, где подробно перечислены действующие лица, указаны все главные звенья фабулы и действия будущего произведения, то набросанных в общих чертах и на-

мечающих лишь некоторые опорные пункты предстоящей работы по воплощению замысла — представляет немалый интерес и дает много материала для суждений о характере творческого процесса Пушкина, о его мастерстве и, наконец, о самых приемах этого мастерства.

Прежде всего: почти обязательное наличие плана наглядно показывает, что творческий процесс Пушкина носил отнюдь не стихийный (отдается на волю овладевающего им вдохновения), а глубоко осознанный характер. Равным образом почти полное, как сейчас увидим, соответствие завершенных произведений Пушкина их предварительным плановым наброскам убедительнее всего удостоверяет, как твердо умел идти Пушкин к заранее поставленной им себе творческой цели, как уверенно и свободно распоряжался он необходимым ему для этого художественно-словесным материалом, ни в чем не давая ему власти над собой, не позволяя ни на шаг отклонить себя от намеченного пути.

* * *

Возьмем в качестве примера план «Цыган», составленный Пушкиным до того, как под его перо начали ложиться первые стихи новой поэмы:

«Старик
Дева
Алеко и Мариола
Утро, Медведь, селенье опустелое
Ревность
Признание
Убийство
Изгнание»¹.

В этом плане завязаны все главные образно-фабульные узлы будущего произведения и тем самым намечены основные линии, по которым пойдет развитие пушкинской поэмы. Первые три пункта плана точно соответствуют зачине «Цыган»: картина ночного цыганского табора, все кругом заснуло, «в шатре одном старик не спит» («Старик» плана); он ждет свою молоденькую дочь, которая «пошла гулять в пустынном поле» и не возвращается («Дева»); наконец она появляется вместе с незнакомым юношей («Алеко и Мариола»).

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 4, стр. 453.

Четвертый пункт плана: «Утро, Медведь, селенье опустелое» — равным образом в точности соответствует второму и третьему отрывкам. Второй отрывок рисует по контрасту с картиной табора на покое, данной в первом отрывке, картину кочевого табора, с восходом солнца («Утро») снимающегося со своего ночлега. Среди диких и нестройных звуков, аккомпанирующих этой причудливо-живописной картине, раздаётся «медведя рев, его цепей нетерпеливое бряцанье» («Медведь»). Видимо, образ медведя особенно запомнился Пушкину в качестве специфического для цыганского табора. Недаром этот образ займет такое видное место и в последующем изображении цыганского быта Алеко: образу медведя и описанию того, как «Алеко с пеньем зверя водит», отдана почти половина соответствующего отрывка — двенадцать строк из тридцати. Равным образом на известном рисунке Пушкина в черновых рукописях начала «Цыган» рядом с походной цыганской телегой, полузавешенной ковром, и молодой женщиной, кормящей грудью, крупным планом нарисована фигура медведя. Поэтому в плане именно словом «Медведь» поэт кратко и вместе с тем выразительно обозначил для себя содержание будущего отрывка, в котором дается картина цыганского кочевья.

Следующие слова — «селенье опустелое», — реализуемые третьим отрывком «Цыган», явно имеют в виду не пейзаж (описывать в данном месте такой пейзаж не имело бы никакого смысла для хода поэмы), а намечают лирический колорит отрывка, его элегическую тональность: в отрывке, с первых же слов которого мы и сталкиваемся с употребленным в плане эпитетом «опустелый» («Уныло юноша глядел на *опустелую* равнину»), рассказывается о грустной настроенности Алеко, причину которой сам он не смеет себе истолковать, о его тайных заботах и играющих его душой страстях.

Два дальнейших отрывка поэмы (диалог между Алеко и Земфирой о «неволе душевных городов» с последующим рассказом старого цыгана — «преданье» об Овидии — и описание «цыганского бытья» Алеко) не имеют соответствия с планом, следующие пункты которого прямо и стремительно ведут к изображению конфликта между Алеко и Земфирой, олицетворяющего собой более общий конфликт между индивидуалистической цивилизацией и перзобытным коллективным началом, и его трагической развязки. Но в плане поэт, понятно, отмечал для себя лишь самое

основное и существенное. Кроме того, между моментом прихода Алеко в табор и началом конфликта между ним и Земфирой, естественно, должен был пройти более или менее длительный промежуток времени. Это было столь само собой разумеющимся, что не было никакой необходимости специально это оговаривать. Зато следующие пункты плана содержат в себе все опорные моменты развертывания драматической ситуации поэмы. Пункту «Ревность» соответствует в поэме песня Земфиры, как раз и вызывающая ревнивое чувство в Алеко. Пункту «Признание» соответствуют слова Земфиры в ответ на требование Алеко перестать петь: «Я песню про тебя пою». Наконец, точно соответствуют трагическому исходу поэмы последние пункты плана: «Убийство», «Изгнание».

Словом, можно сказать, что некоторые части плана по сравнению с последующим текстом поэмы менее разработаны (например, таборный быт Алеко); но нельзя не признать, что нет ни одного пункта плана, который не нашел бы себе в дальнейшем соответственного художественного воплощения в самой поэме.

Единственное отступление поэмы от плана заключается лишь в имени героини: в плане — Мариола, в поэме — Земфира (сперва в черновиках было — Марьола). Но и имя Мариола не пропало. В рассказе старого цыгана мать Земфиры зовется Мариулой (в черновике — Мариолой). Помимо того, имя Мариулы фигурирует и в лирическом эпилоге поэмы («И долго милой Мариулы я имя нежное твердил»).

Белинский в итоге своего замечательного критического анализа «Цыган» приходил к выводу, что своей поэмой Пушкин «думал сказать не то, что сказал в самом деле», «желая и думая из этой поэмы создать апофеозу Алеко... поэт — вместо этого сделал страшную сатиру на него и на подобных ему людей, изрек над ними суд неумолимо-трагический и вместе с тем горько-иронический»¹.

Однако великий критик, впервые сумевший понять и раскрыть подлинную идею «Цыган», в своем утверждении о произвольном характере творческой работы Пушкина над этой самой глубокой его южной поэмой — исполнение якобы разошлось с намерением: «думал сказать не то, что сказал», — явно не прав. Помимо всего прочего¹, об этом, несомненно, свидетельствует и только что рассмотренный

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 386.

план поэмы, из которого видно, что уже к моменту начала работы над «Цыганами» для автора был совершенно ясен не только их фабульный ход, но и общая идейная их направленность. Ибо, скажем, за последним пунктом плана — «Изгнание», безусловно, стоит не один лишь фабульный момент (убивший Земфиру Алеко изгоняется из цыганского табора), но имеется в виду и та мотивировка изгнания, которая дается в поэме устами старого цыгана и как раз и заключает в себе «неумолимо-трагический» суд и приговор над героем-индивидуалистом. Словом, план «Цыган» показывает как раз обратное приведенному суждению Белинского; показывает, что Пушкин сказал в своей поэме именно то, что думал и хотел сказать. Перед нами здесь — не расхождение намерения и исполнения, а, наоборот, полное соответствие первоначального идейно-творческого замысла поэта и его последующего художественного воплощения.

* * *

О подобном же полном соответствии замысла и воплощения свидетельствуют и многие другие дошедшие до нас планы Пушкина. Вот, например, план еще одной его южной поэмы — «Бахчисарайский фонтан»:

«Гарем
Мария
Гирей и Зарема
Монах — Зарема и Мария
Ревность. Смерть Марии и Заремы
Бахчисарайский фонтан»².

Сразу же видно, что, за исключением пункта «Монах», ничем не отразившегося ни в окончательной редакции поэмы, ни в ее черновике, как и вообще мало вяжущегося со всем ее контекстом (не исключено, что это просто описка поэта вместо «Евнух»), все остальные пункты плана были полностью реализованы Пушкиным в его произведении (произошла только небольшая композиционная перестановка второго и третьего пунктов: в поэме сперва — «Гирей и Зарема», а потом «Мария»).

Совершенно аналогичные случаи можно привести так-

¹ См. мою книгу «Творческий путь Пушкина (1813—1826)», АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 318—327.

² Пушкин, Полн. собр. соч., т. 4, стр. 402.

же из области пушкинской драматургии и пушкинской прозы. Вот, например, план «Русалки»:

«Мельник и его дочь
Свадьба
Княгиня и мамка
Русалки
Князь, старик и Русалочка
Охотники»¹.

Именно в таком составе и точно в такой последовательности лиц, сцен и эпизодов и разворачивается действие незаконченной пушкинской драмы. Кстати, из плана ясно видно, что она была совсем близка к завершению. В написанном тексте нереализованным остался только последний пункт — «Охотники». Из всего предшествующего можно почти с полной достоверностью представить и содержание соответствующей этому и, как явствует из плана, заключительной сцены. Охотники, очевидно посланные встревоженной княгиней за князем, который остался один ночью на берегу Днепра, или видят, или узнают, что князь, вслед за своей дочерью, маленькой русалочкой, бросился в реку и утонул. Тем самым бывшая дочь мельника, а ныне русалка утоляет свою страстную жажду мщения князю, о чем она говорила за одну сцену до этого («Прошло семь долгих лет — я каждый день о мщении помышляю... И ныне, кажется, мой час настал»).

В качестве аналогичного примера из области пушкинской прозы приведу план «Метели»:

«Помещик и помещица, дочь их, бедный помещ. <ик>. Сватается, отказ — Увозит ее — Метель — едет мимо — останавливается <?>, барыш <ня> больна — Он едет с отч. <аяния> в армию. Убит. — М. <ать> и от. <ец> умир <ают>. Она помещ <ица> — За нею сватаются. Она мнется <?> — Полк. <овник> приезжает. Объяснение»².

Если мы сопоставим этот план с написанным по нему произведением, то найдем и здесь не только соответствие,

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 7, стр. 336.

² Там же, т. 8, стр. 623. Здесь и далее в соответствии с обозначениями, принятыми в академическом издании Полного собрания сочинений Пушкина, в ломаные скобки заключены редакторские добавления; вопросительный знак в ломаных скобках указывает на предположительность чтения данного слова; в квадратные скобки заключены слова, зачеркнутые самим Пушкиным. Буквы *нрзб.* (не разобрано) обозначают, что данное слово не поддается прочтению.

но и прямое совпадение того и другого. В плане указаны, причем в той же самой последовательности, в какой это будет в повести, все ее основные ситуации и фабульные эпизоды. Единственное отступление повести от плана заключается лишь в том, что в ней умирает только отец героини, а не отец и мать, как это было намечено в плане; но отступление это носит совершенно второстепенный характер — мелкой детали, ни в чем сколько-нибудь существенном не меняющей предварительной плановой пометки.

Во всех рассмотренных нами случаях — и они наиболее типичны для Пушкина — мы имеем дело с предварительно составленными планами *всего* произведения. В точном осуществлении этих планов, их художественном воплощении и заключался последующий творческий процесс.

* * *

Но встречаются порой и несколько иные, более сложные и в своем роде не менее характерные случаи, когда перед нами нет общего плана всего произведения, а по самому ходу работы над ним Пушкин предварительно планирует отдельные очередные его части, порой даже отдельные относительно небольшие куски. Примером этого могут служить планы, имеющиеся среди черновиков «Полтавы».

Вопреки обычному пушкинскому правилу, общего, с самого начала составленного, плана всей этой поэмы мы не имеем. По-видимому, несмотря на то, что художественная концепция произведения, конечно, заранее была ясна Пушкину, как совершенно ясна была для него романтическая ситуация поэмы (Пушкин ведь следовал и в том и в другом отношении истории), своего композиционного оформления — «формы плана» — к началу его работы над ней это еще не нашло. Обращаясь к черновым рукописям, мы видим, что сперва Пушкин хотел начать поэму не с рассказа о личных отношениях Мазепы, Марии и Кочубея, а намерен был предварить его историческим введением: поэма должна была открываться знаменитыми строками:

Была та [бурная] [славная] смутная пора —
Когда Россия молодая,
В бореных силы [напрягая] развивая,
Мужала с гением Петра¹.

Дальше следовало описание событий русско-шведской

¹ П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 5, стр. 175.

войны — начатого было Карлом похода «на древнюю Москву» и неожиданного переноса им военных действий «в Украину»¹. Это и вводило в поэму личную тему — тему Мазепы, Марии и Кочубея. Однако Пушкина такой зачин, предполагавший несколько упроченную композицию поэмы (историческая рама, в которую должна была быть оправлена любовная фабула), не удовлетворил. Поэт, как это ясно из окончательного вида поэмы, хотел более тесно переплести между собой частную жизнь и историю. И вот он убрал из начала поэмы рассказ об исторических событиях, включив его в основном в середину первой песни, поставив после описания личной драмы, имевшей место в семье Кочубея.

Вместе с тем именно эта неудовлетворенность началом поэмы, надо думать, и побудила Пушкина прибегнуть к обычному для него способу работы — подготовке предварительного плана. Пушкин и делает набросок такого плана, причем, однако, и на этот раз еще не охватывая им всей поэмы в целом, а разрабатывая лишь начало романтической ситуации. Вот набросок этого плана:

«Наталья <?>

Мария

Между красав <ицами> <?>

Похищение <?>

От <ец> <?>

Мазеп <a> <?>»².

Именно этому плану и соответствует в точности новое начало поэмы, где после нескольких вводных строк, посвященных описанию богатств Кочубея, поэт быстро переходит к изображению самого драгоценного его сокровища — его «прекрасной дочери», Марии (отказавшись от действительного имени дочери Кочубея — Матрена, поэт колебался в выборе условно-литературного имени для своей героини, примеряя имена то Натальи, то Анны, то Марии, на котором и остановился). Следующие строки представляют собой непосредственное переложение в стихи сокращенной (зарубка для памяти) записи плана — «Между красавицами»:

И подлинно: прекрасной Анны
Милее нет.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 5, стр. 180—185.

² Там же, стр. 184—185.

В дальнейшей переработке:

И подлинно в Украине нет
Красавицы Нат<алье> равной¹.

И в окончательном тексте:

И то сказать: в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной.

Вслед за этим дается восторженное описание облика Марии, говорится об окружающей ее «любовной толпе» искателей ее руки, о сватах, от которых «нет отбою». Дальше по плану следовало «Похищение», но поэт почувствовал необходимость введения еще одной промежуточной детали. После только что указанных стихов следует запись прозой — дополнительный пункт к первоначальному плану: «Гетман сватает Марию»². Пункт этот тут же и реализуется — проза снова перелagается в стихи:

Зато завидных женихов
Ей шлет Украина и Россия
Дворян [бояр] [панов] и вольных <?> казаков
Но от венца как от [оков]
Беж[ит] пугливая Мария
И всем ответ — отказ —

И вот

[Уже] [За ней] сам гетман сватов шлет³.

В несколько переработанном, более сжатом виде строки эти находим и в окончательном тексте поэмы.

Вслед за описанием похищения Марии говорится об отчаянии и гневе Кочубея (в плане «Отец»). Однако следующий пункт плана, «Мазепа», был намечен, видимо, слишком в общей форме; поэт испытывает потребность предварительно конкретизировать его для себя, раскрыть его. И вот слово «Мазепа» первого плана разворачивается теперь в особый, дополнительный план, представляющий собой то конспективную запись, а то и прямо подготовительные наброски прозой, сквозь которые иногда уже как бы веет ритмическое дыхание будущих стихов:

«Портрет Мазепы

Его ненависть

Его замыслы

Его сношения с П<етром> и К<арлом>

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 5, стр. 186.

² Там же, стр. 188.

³ Там же, стр. 189.

Его хитрость
 Пиры
 Ночи
 Но у него есть враг
 Сей враг есть Кочубей
 Решается донести
 <нрзб>
 встревоженн<ый> гетман
 доверяет <?>»¹.

Все пункты этого плана, за исключением первого и частично четвертого, были Пушкиным в рукописи зачеркнуты (можно думать — зачеркивались по мере выполнения). Во всяком случае, продолжение первой песни строилось поэтом с явной опорой именно на них. Обращаясь к тексту этой части поэмы, мы находим в нем полное соответствие с каждым из этих пунктов. Прежде всего поэтом дается широко развернутый психологический «портрет Мазепы», открывающийся стихами:

Кто снидет в глубину морскую,
 Покрытую [недвижным] недвижно льдом?
 Кто [испытательным] испытующим умом
 Проникнет бездну роковую
 Души [Мазепы] коварной?²

Рельефно, резкими красками выписывая мрачный портрет этой коварной души, Пушкин особо выделяет как раз те черты, которые намечены в плане. Так подчеркивается неукротимая мстительность Мазепы, его способность всеми способами и средствами вредить своим недругам и обидчикам:

Немногим между тем известно,
 Что гнев его неукротим,
 Что мстить и честно и бесчестно
 Готов он недругам своим,
 [Что далеко] преступны виды
 Старик лукавый простирает —
 Что он и мелочной обиды
 С тех пор, как жив, не забывал³.

В несколько переработанном виде эти строки вошли, как известно, и в окончательный текст поэмы. Слова о «преступных видах» лукавого старика переключаются со следующим пунктом плана: «Его замыслы». Но о замыслах

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 5, стр. 198.

² Там же, стр. 201, 24—25.

³ Там же, стр. 203.

Мазепы настойчиво упоминается и непосредственно. Сперва — в самом начале портрета коварной души Мазепы — в предположительно-вопросительной форме:

[чувства] Думы в ней,
Плоды подавленных страстей,
Лежат погружены глубоко,
И замысел давнишних дней,
Быть может, зреет одиноко.
Как знать...¹

Затем, после того как портрет дорисован, о том же говорится уже вполне утвердительно:

Издавна [замысел] умысел [опасный] ужасный
Взлелеял [дерзостный] тайно злой старик
В душе своей².

Большое место отведено в «портрете» Мазепы и другой, подчеркнута выделенной планом черте — «его хитрости»:

...Чем Мазепа злей,
Чем сердце в нем хитрей и ложней,
Тем с виду он неосторожней
И в обхождении простей...

И дальше ряд строк посвящен описанию этого проникнутого хитростью «обхождения». В дальнейшем снова встречаем в применении к Мазепе эпитет «хитрый»:

Угрозой хитрой подымает
Он на Москву Бахчсарай.

Неоднократно употребляются в связи с Мазепой и родственные эпитеты: *коварный*, *лукавый*, *притворный*. Реализуются в поэме, хотя и в несколько измененном по сравнению с планом порядке, пункты «Пирь» (о пирах Мазепы, маскирующего ими подготовляемую измену, упоминается дважды: «И равнодушно пировал», «Как добродушно на пирах»); «Ночи» («Во тьме ночной как воры // Ведут свои переговоры»); «Его сношения с Петром и Карлом»:

Мазепа всюду взор кидает
И письма шлет из края в край...
Король ему в Варшаве внемлет,
В стенах Очакова паша,
Во стане Карл и царь.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 5, стр. 201—202.

² Там же, стр. 204, 26.

Слова плана «Но у него есть враг» прямо перелаживаются в стихотворные строки, следующие за упоминанием о тайно взлелеянном им ужасном замысле:

...Но взор опасный,
Враждебный взор его проник...

И дальше следует прямо по плану — «Сей враг есть Кочубей»:

Нет, дерзкий хищник, нет, губитель! —
Скрежеща мыслит Кочубей...

«Решается донести» — «уже донос он грозный копит».

На этом дальнейшая работа над окончанием первой песни на некоторое время прерывается, и Пушкин снова набрасывает план-конспект, причем на этот раз уже до конца не только первой песни, но и всей поэмы. Вот этот основной, наиболее приближающийся к «плану целого произведения» план-конспект:

«Мария, [Мазе<па>] Чуйкевич
Донос [казнь] — (ночь пред казнью —
Мать и Мария — Казнь — сумасшедш<ая>
Измена — Полтава)»¹.

В дальнейшем, рассказав о безнадежной любви Чуйкевича (в поэме он не назван, а фигурирует просто в качестве «казака») и о поисках Кочубеем и Искрой того, кто согласился бы отвезти «предубежденному Петру» «донос на мощного злодея», Пушкин снова дополнительно конкретизирует очередную часть продолжения поэмы:

«Чуйкевич едет
Между тем Мазепа — сношения с езуитом
[болезни] — Известие о доносе»².

Все это в точности и реализуется в последующем тексте поэмы. «Кто при звездах и при луне» — «Чуйкевич едет»; «Между тем Мазепа — сношения с езуитом» —

Грозы не чужа между тем,
Неужасаемый ничем,
Мазепа козни продолжает.
С ним полномощный езуит
Мятеж народный учреждает
И шаткой трон ему сулит.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 5, стр. 211.

² Там же, стр. 214.

Затем подробно рассказывается о том, как Мазепа узнал о доносе Искры и Кочубея, какое впечатление это на него произвело и какие меры он решил принять («Их казни требует злодей»), — «Известие о доносе». Что касается еще одного пункта, намечавшегося было в данном плане — «болезни», — то он зачеркнут, потому что о притворной болезни Мазепы Пушкин решил сказать значительно позднее — в начале третьей песни.

Никаких дальнейших распространений основного плана Пушкин больше не делает (во всяком случае, до нас этого не дошло), зато все последующее развитие поэмы этому основному плану полностью соответствует, и только о сумасшествии Марии говорится не сразу же после казни Кочубея, а вслед за описанием измены Мазепы и картиной Полтавской битвы; встречей Мазепы с сумасшедшей Марией и заканчивается поэма. О причинах такой перестановки первоначального зачина поэмы, связанных с общей, полной глубокого внутреннего смысла композицией ее, будет сказано позднее, в разделе «Пушкин — зодчий».

Итак, вместо обычного для Пушкина одного предварительного плана, представляющего точный конспект всего произведения в целом, поэт, создавая «Полтаву», набрасывал по ходу работы над ней ряд частичных планов, которые шли последовательно друг за другом и складывались в конечном счете в общий план всей поэмы.

Но уже это настойчивое предварение планами (как мы только что видели, до нас дошло пять таких планов) основных этапов своей работы над поэмой является еще одним, пожалуй особенно наглядным и убедительным, свидетельством того, какое исключительно важное место занимало предварительное планирование в творческом процессе Пушкина.

Работая над очередным своим произведением, Пушкин, повторяю, никогда не отдавался на волю вдохновения, а, наоборот, подчинял свой творческий труд заранее тщательно продуманному и в основных своих чертах сложившемуся замыслу. Поэт никогда не шел в своей работе наугад, вслепую. Предпринимая свое вдохновенное «плавание» (вспомним сравнение Пушкиным своего творческого труда с кораблем, выходящим в море), он всегда сразу же ставил и решал вопрос о его цели и назначении («Плывет. Куда ж нам плыть?..»). Повторными планами к «Полтаве» Пушкин как бы освещал перед собой один за другим очередные отрезки предпринятого им большого и трудного пути.

Планы к «Полтаве» отличаются еще и тем, что представляют собой не только конспекты, но содержат порой, как мы могли в этом убедиться, и предварительные беглые и сжатые прозаические записи — наброски будущих кусков поэмы, иногда отдельных ее стихов. С подобным приемом мы сталкиваемся у Пушкина еще несколько раз.

Так, работая уже не над поэмой, а над сравнительно небольшим стихотворением — одой «Наполеон» (1821) и написав первые полторы строфы, поэт останавливается и набрасывает программу всего произведения в целом, включая в нее и уже начатое. Привожу для наглядности не только эту программу, но и предшествующее ей черновое начало стихотворения в его предварительном сложившемся виде, опуская многочисленные первоначальные варианты, поскольку анализ их не относится к теме данной главы:

Чудесный жребий совершился
 Угас великой человек
 В пустыне мрачной закатился
 Наполеонов грозный век...
 Исчез губитель осужденный,
 Могучий баловень побед,
 И для страшилища вселенной
 Уже потомство настает!

 Великолепная могила!..
 Над урной, где твой прах зарыт,
 Народов Ненависть <почила> <?>
 И свет бессм<ертия> <?> горит —

«Народы спрашивают Тот ли который — Где <?> он...
 Угас тот, который то и то — и Россию...
 : : :

Но да не упрекнет его русской... Россия славна — бедная Франция в унижении — Он об ней мыслил — Остр. <ов> Ел.<ены> — Там он думал об том»¹.

Запись эта поначалу отличается от обычных планов-конспектов Пушкина своим несколько алгебраическим характером. Поэт намечает последовательное развитие темы, но не конкретизирует содержания, намечая его в самых общих чертах: «...угас тот, который то и то — и Россию...» «Угас тот, который» — относится к уже начатым строкам.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 2, стр. 706—707.

Последующие же несколько слов программы развертываются поэтом в десять центральных строф стихотворения, в которых говорится о возвышении Наполеона в бурях французской революции, о том, как, презрев человечество «в его надеждах благородных», он задушил «новорожденную свободу», о торжестве надменного тирана над Европой, на грудь которой он «ступил» («который то и то» — программы), наконец, о роковом для него столкновении с Россией («— и Россию»). Но вместе с тем, набрасывая эту программу, поэт уже охватывал своей творческой мыслью план целого, очертания всего стихотворения. Вторая часть программы (после отточия) не точно намечает, и притом намечает совершенно точно, содержание конца стихотворения (трех последних его строф), но местами и прямо дает уже почти готовые фразеологические формулы.

В программе: «Но да не упрекнет его русской». В стихотворении (последняя строфа):

*Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развепчанную тень!
Хвала! Он русскому народу...*

и т. д.

В программе: «Он об ней (Франции.— Д. Б.) мыслил — Остр.<ов> Ел.<ены> — Там он думал об том». В стихотворении:

*И знойный остров заточенья
Полнощный парус посетит,
И путник слово примиренья
На оном камне начертит,*

*Где, устремив на волны очи,
Изгнанник помнил звук мечей,
И льдистый ужас полуночи,
И небо Франции своей;
Где иногда, в своей пустыне
Забыв войну, потомство, трон,
Один, один о милом сыне
В унынье горьком думал он.*

* * *

Совершенно тем же приемом, который мы только что проследили на истории создания стихотворения «Наполеон», работает Пушкин и над знаменитым письмом

Татьяны к Онегину. Сперва Пушкин пишет первые восемь строк письма, а затем набрасывает полную программу-план его:

Я к вам пишу — чего ж вам боле
Что <я> могу еще сказать
Теперь, я знаю, в вашей воле
[Меня] [презреньем] наказать —
Предвижу мой конец <не> дальней
Но вы к моей судьбе печальной
Хоть каплю жалости
Вы не покинете меня...

«[У меня нет никакого] [Я знаю вас уже] Я знаю, что вы презираете <нрзб>. Я долго хотела молчать — я думала, что вас увижу. Я ничего не хочу, я хочу вас видеть — у меня нет никого. Придите, вы должны быть то и то. Если нет, меня бог обманул [и] [я]... но перечитывая письмо я силы не имею подп<исать> отгадайте я же...»¹

Если сопоставить этот набросок с последующим текстом письма, легко убедиться, что он не только уже намечает все основные мотивы последнего, но что порой письмо прямо является переложением в стихи отдельных фраз программы.

«Я долго хотела молчать», — буквально этими же словами и начинается продолжение письма: «Ах долго я молчать хотела»²; в окончательном тексте: «Сначала я молчать хотела».

«Я думала, что вас увижу. Я ничего не хочу, я хочу вас видеть»:

Поверьте моего стыда
Вы не узнали б никогда
Я с ним бы умереть умела —
Когда бы даже в месяц раз
Незамечаемая вами
Могла я слушать вас меж нами,
Когда бы можно было мне
Вас видеть иногда
[Безмолвно] слушать ваши речи,
Подать вам руку — и потом
Все размышлять об вас одном
И день и ночь до новой встречи —
Но говорят — вы недюдим
[Вам даже в свете было] скучно
В деревне чем вас [угостим]
Хоть вам и рады простодушно.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 6, стр. 314.

² Там же, стр. 315.

Здесь течение стихов снова на мгновение останавливается; непосредственное продолжение поэт опять намечает прозой: «Зачем я вас увидела — но теперь поздно», — и тут же снова перелагает это в стихи:

Зачем вы посетили нас?
В глуши забытого селенья
Я никогда не знала вас,
Не знала б страстного мученья.
Моя смиренная семья,
Уединенные гулянья
Да книги — верные друзья —
Вот все что [так] любила я —
Души неопытной мечтанья
Смирив со временем — как знать
Быть может [я] нашла бы друга,
Была б и верная супруга
И добродетельная мать.
Другой... нет никому на свете
Не отдала бы сердце я.
То в вышнем суждено совете
То Воля неба — я твоя ¹.

Дальше все в основном идет по намеченному плану. Подобным же образом создается в следующей, четвертой главе романа ответная речь Онегина. Пушкин пишет начинающую ее строфу:

Минуты две они молчали,
Но к ней Онегин подошел
И молвил — Вы ко мне писали,
Не отпирайтесь — я прочел
Души доверчивой признанья,
[Младого сердца] излиянья;
Мне ваша искренность мила;
Она в волненье привела
Давно умолкнувшие чувства —
Но выхвалять вас не хочу
И за нее вам заплачу
Признаньем также без искусства
Узнайте исповедь мою —
Себя на суд ваш отдаю ².

На некоторое время работа на этом и обрывается. Возобновив ее, Пушкин записывает первую строку следующей строфы: «Когда б я смел искать блаженства», — но тут же зачеркивает написанное и набрасывает для себя программу дальнейшего:

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 6, стр. 315—316.

² Там же, стр. 343—344.

«Когда б я думал о браке, когда бы мирная семейственная жизнь нравилась моему воображению то я бы вас выбрал никого другого — я бы в вас нашел... Но я не создан для *блаж<енства>* etc (не достоин). Мне ли соединить мою судьбу с вами. Вы меня избрали, вероятно я первый ваш *passion* — но уверены ли — позвольте вам совет дать»¹.

Затем сразу же и в полном, порой фразеологически буквальном, соответствии с этой программой, перелагая, как в «Наполеоне», как в письме Татьяны, прозу в стихи, Пушкин создает то, что Онегин называет своей «исповедью» и что, по определению самого поэта, а в последней главе и Татьяны, сбивается скорее на «проповедь»:

Когда бы жизнь домашним кругом
Я ограничить захотел,
Когда бы мне отцом, супругом
[Мне мирный] [Смиренный] Завидный жребий
повелел,

Когда б семейственной картиной
Пленился <я> хоть миг единый,
Конечно кроме вас одной
Невесты б не искал иной.
Скажу без блесков мадригалных
Я в вас нашел мой идеал
Я верно б вас одну избрал
Подругой дней моих печальных
Всего прекрасного в залог
И был бы счастлив сколько мог².

В отношении следующей за этим строки Пушкину даже не было необходимости перелагать прозу в стихи. Фраза: «Но я не создан для блаженства», которой и открывается следующая строфа, уже сама по себе легла в программу четырехстопным ямбом. О произвольности этого свидетельствует то, что Пушкин, начав писать соответствующую строфу, сперва было дал эту строку в несколько ином виде: «Себя я знаю: для блаженства // Не создана душа моя», затем изменил: «Нет я не создан для блаженства»; в окончательном же тексте повторил строку буквально так, как она написалась в программе: «Но я не создан для блаженства».

Отмечу попутно, что приведенные мною примеры легкого и свободного переложения Пушкиным прозы своих предварительных планов и программ в стихотворные стро-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 6, стр. 346.

² Там же, стр. 346—347.

ки в высшей степени знаменательны. В литературном сознании представителей всех литературных направлений того времени стихотворная речь — «язык богов» — и речь прозаическая — выражение обыденности, повседневности — были резко и принципиально отличны друг от друга. В связи с этим даже свою художественную прозу Карамзин и его последователи стремились наивозможно более приблизить к стихам. Пушкин, наоборот, являя своими стихами образцы небывалой дотоле художественности, вместе с тем все более и более отдалял их от традиционного, условно-литературного «языка богов», замечательно приближал к естественности и непринужденности «просторечия». Потому-то так легко проза планов-программ переходила под его пером в стихотворную речь.

* * *

В отдельных случаях при дальнейшей работе над произведением Пушкин отступал — порой даже довольно значительно — от его первоначального плана. С этим, например, сталкиваемся в истории создания «Станционного смотрителя» (я скажу об этом в разделе «Пушкин-зодчий»). Но случаи такого рода являются несомненным исключением.

Наоборот, типично для Пушкина, как мы могли убедиться в этом из всех приведенных нами примеров, прямое соответствие, больше того, почти полное совпадение между предварительными планами или программами данного творческого замысла и создаваемым на их основе произведением в его окончательном виде.

Это свидетельствует не только о сознательности и целеустремленности творческого процесса Пушкина, четкости его глазомера, необыкновенной твердости руки. Возможность подобного совпадения говорит о той огромной работе, которую вкладывал Пушкин в творческое вынашивание, предварительное продумывание плана или программы каждого своего нового замысла, прежде чем вписать их в свою рабочую тетрадь в уже совершенно сложившемся виде.

В этом отношении совершенно прав Чернышевский, который, опираясь как раз на творческий опыт Пушкина, как на «драгоценный урок», придает такое исключительно важное значение работе над продумыванием и подготовкой плана художественного произведения,

«Если что требует внимательного обдумывания, то это план поэтического произведения, — замечает Чернышевский. — Прояснить в своем уме основную мысль романа или драмы, вникнуть в сущность характеров, которые будут ее проявлять своими действиями, сообразить положения лиц, развитие сцен — вот что важно...» «Урок, извлекаемый из привычки Пушкина, — говорит Чернышевский, — не может не иметь своей важности для русских писателей. Особенно в наше время, — добавляет критик, — когда... так преобладает мнение о великом значении «отделки», посредством которой доводится произведение до «художественности»¹.

Но Пушкин, решительно борясь, как мы видели, против безыдейности и формализма (в сущности, он и начал эту борьбу), вместе с тем постоянно стремился к невозможному совершенствованию художественной формы; говоря его собственными словами о Баратынском, «никогда не пренебрегал трудом неблагодарным, редко замеченным, трудом отделки и отчетливости»².

Сочетание внимательнейшего «обдумывания» и тщательнейшей «отделки» и придает созданиям Пушкина их несравненный художественный блеск, их величайшее совершенство — результат глубины содержания и красоты формы, слитых между собой в единое нерасторжимое целое.

4. КРАТКОСТЬ, ЯСНОСТЬ, ПРОСТОТА

Твердая убежденность Пушкина, что истинную жизнь художественному слову дают «идеи», «мысль», определяла основные требования, которые предъявлял он к писателю, и основные принципы его собственного художественного мастерства.

Чтобы мыслить правильно, надо мыслить невозможно более просто, точно и ясно. Так же следует и писать.

Поначалу с особенной настойчивостью Пушкин предъявлял эти требования в отношении прозаической литературной речи — прозы. Объяснялось это тем, что даже для передовых русских писателей-прозаиков первой половины 20-х годов, в том числе и для многих писателей-декабри-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 452, 451.

² Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 186.

стов, образцом прозаической речи, прозаического «слова» считался Карамзин, «гармоническая», «цветная» (термины самого Карамзина), то есть ритмизованная, избыливающая всякого рода перифразами, метафорами и другими фигурами речи, проза которого еще была очень близка к стихам. «Пой, Карамзин! — И в прозе глас слышен соловьиный», — приветствовал, как мы помним, в начале 90-х годов XVIII века автора «Писем русского путешественника» и «Бедной Лизы» носитель традиций классицизма, согласно которым проза почиталась низшим родом по сравнению со стихами, — Державин.

В противоположность этому, Пушкин с самого начала был глубоко неудовлетворен состоянием современной ему русской прозы. «Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных»¹, — повторял он. Пушкин считал, что писатель-прозаик должен не «петь» соловьиным гласом, а «говорить» — владеть точным, ясным и простым «языком мысли», как прямо и называл он прозу. Уже в раннем своем рукописном наброске, сделанном в 1822 году, то есть задолго до того, как сам он начал писать в области художественной прозы, и за три года до появления в печати его первых критических статей, он решительно выступил против карамзинской традиции «поэтической прозы». Признавая, что проза самого Карамзина «лучшая в нашей литературе», он тут же весьма выразительно добавляет: «Это еще похвала не большая»². «Но что сказать об наших писателях, — иронически замечал Пушкин, — которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут *дружба* — не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать рано поутру — а они пишут: «Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба», — ах как это всё ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее»³.

Приведя еще несколько примеров подобного рода, Пушкин тут же дает свое замечательное определение качеств,

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 34; см. также там же, стр. 21.

² Там же, стр. 19.

³ Там же, стр. 18.

которые необходимы для литературной прозаической речи: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое (впрочем в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее...)»¹.

Как видим, Пушкин здесь еще отделяет прозу — в отношении требований, к ней предъявляемых, — от стихов. Однако оговорка, тут же делаемая, о необходимости и для поэтов иметь «сумму идей гораздо позначительнее» в высшей степени знаменательна и уже в известной мере предваряет позднейшую формулу Пушкина о мысли как о том, что сообщает истинную жизнь всем произведениям словесного искусства, независимо от того, написаны ли они прозой или стихами.

Пушкин — сам и поэт и прозаик — всегда очень отчетливо ощущал специфические отличия стихов от прозы, заключающиеся не только в ритме, в рифме, но и в большей «живости» стихотворного слога — в его большей яркости, живописности, в его повышенной эмоциональности. «Плетневу приличнее проза, нежели стихи — он не имеет никакого чувства, никакой живости — слог его бледен, как мертвец...»² — писал он брату в 1822 году. Но признание «мысли» душой и прозы и стихов побуждало Пушкина чем дальше, тем все тверже и настойчивее распространять требования, предъявляемые им к прозаической речи, и на речь стихотворную — «поэтический слог».

До нас дошли замечания, которые Пушкин сделал по просьбе П. А. Вяземского на полях одной из критических статей последнего — «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» — вскоре после своего возвращения из ссылки, в последние месяцы 1826 года. Ценя в Вяземском острый и саркастический ум, Пушкин считал, что этим самым тот обладает необходимыми данными и для того, чтобы продвинуть вперед развитие «языка мысли» — развитие русской прозы. «Образуй наш метафизический язык, зарожденный в твоих письмах»³, — призывал он Вяземского в том же 1822 году, к которому относится цитированная выше заметка о прозе. «Прозу-то не забывай; ты да Карамзин одни владеют ею»⁴, — снова обращался он к Вязем-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 18, 19.

² Там же, т. 13, стр. 46.

³ Там же, стр. 44.

⁴ Там же, стр. 57.

скому полгода спустя. Тем суровее относился Пушкин к недостаткам прозы Вяземского, которые были связаны все с той же традицией карамзинской «поэтической прозы», столь резко осужденной Пушкиным в его заметке 1822 года. Им-то как раз и посвящена значительная часть помет Пушкина на полях статьи.

Подле выражения Вяземского: «...более или менее ознаменовано общей печатью отвержения, наложенною на наш театр рукою Талии и Мельпомены...» — Пушкин энергично замечает: «Да говори просто — ты довольно умен для этого». Другую столь же вялую «поэтическую» перифразу: «Поглотила бы его бездна забвения» — Пушкин исправляет: «И совсем его забыли (проще и лучше)». Пушкин предлагает Вяземскому убрать из его статьи и еще целый ряд «лишних» фраз и даже целых страниц, ненужных «дополнений», «повторений» уже сказанного; обращает внимание Вяземского на композиционную рыхлость его статьи, «сбивчивость» изложения («Более методы, ясности», — призывает он Вяземского), отмечает недостаточную правильность и точность языка и даже пунктуации («Любовь к друзьям — по-русски дружба»; «в льдистом сосуде — не в ледяном ли?»; поправляет восклицательный знак на двоеточие) и т. д. Причем недостатки «слога» Пушкин, как это явственно чувствуется при чтении его помет, пронизательно связывает с устарелой литературной позицией Вяземского, сказавшейся и в той непомерно высокой оценке, которую он дает в своей статье творчеству Озерова, превозносившемуся карамзинистами. Все это определяет общую и полностью отрицательную оценку Пушкиным статьи, чем он с полной откровенностью и подытоживает свои пометы: «Часть критическая вообще слаба, слишком слаба. Слог имеет твои недостатки, не имея твоих достоинств. Лучше написать совсем новую статью, чем передавать печати это сбивчивое и неверное обозрение»¹.

Но упреки в длиннотах, «растянутости», «сбивчивости», неточностях, неясностях, «темноте» Пушкин делал не только в отношении прозы Вяземского.

Примерно за год до этого Вяземский послал Пушкину в Михайловское свое новое стихотворение «Нарвский водопад», прося доставить на него свои замечания².

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 213—242.

² См.: Там же, т. 13, стр. 200—201.

Пушкин отозвался детальным, почти из строки в строку, разбором стихотворения, причем характерно отметил у Вяземского-поэта как раз те самые недостатки, на которые позднее обратил внимание и Вяземского-прозаика. Так, о строфе:

Но ты, питомец тайной бури,
Игралище глухой войны,
Ты не зеркало их лазури,
Вотще блестящей с вышины...—

Пушкин замечает: «Не питомец, скорее родитель — и то не хорошо — не соперник ли? *тайной* о гремящем водопаде говоря, не годится... *Игралище глухой войны* — не совсем точно. *Ты не зеркало* и проч. Не яснее ли и не живее ли: *Ты не приемлешь их лазури* etc. Точность требовала бы *не отражаешь*. Но твое повтрсение *ты* тут нужно»¹.

Еще строже разбор следующей строфы:

Под грозным знаменем свободы
Несешь залогом бытия
Зародыш вечной непогоды
И вечно-бьющего огня!

«...вся строфа сбивчива,— пишет Пушкин.— Зародыш непогоды в водопаде: темно. Вечно-бьющий *огонь*, тройная метафора. Не вычеркнуть ли всю строфу?»²

И требования точности, ясности, простоты Пушкин предъявляет не только к данному стихотворению Вяземского, но и к стихам вообще. «Дельвиг, Дельвиг! — обращается он в 1823 году к своему близкому другу и во многом литературному единомышленнику, поэту А. А. Дельвигу, —...благословляю и поздравляю тебя — добился ты наконец до точности языка — единственной вещи, которой у тебя не доставало»³. Идиллии того же Дельвига высоко ценились Пушкиным за то, что в них нет «ничего запутанного, темного», ничего «лишнего, неестественного в чувствах», никакого «умничанья», за что, как мы знаем, он так не одобрял некоторые стихотворения Вяземского⁴. Пушкин восхищался «верностью ума, чувства, точностью выражения», «ясностью», «стройностью» и «простотой», отсутствием «натянутостей» и «преувеличений» в стихах

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 209—210.

² Там же, стр. 210.

³ Там же, стр. 56.

⁴ См.: Там же, стр. 278.

Баратынского¹. За «простоту» выражений одобрял Пушкин баллады антагониста «небесного» романтизма Жуковского, П. А. Катенина².

«Прелесть нагой простоты» — выражение, надо думать, подсказанное Пушкину великими образцами античного искусства, древнегреческими мраморными статуями, — вообще все более и более становилась для него мерилom истинно прекрасного в литературе.

«Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, — с горечью замечал Пушкин о современной ему литературе, — но и прозе стараемся придать напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем»³.

К благородной простоте слога энергично призывал Пушкин в последние годы своей жизни героиню 1812 года Н. А. Дурову, узнав о ее намерении выступить в печати со своими автобиографическими записками: «Что касается до слога, то чем он проще, тем будет лучше. Главное: истина, искренность»⁴. Решительно возражал он и против придуманного было Дуровой заглавия своих записок: «*Записки амазонки*, как-то слишком изысканно, манерно, напоминает немецкие романы. *Записки Н. А. Дуровой* — просто, искренне и благородно»⁵.

«Смирненную простоту повествования» считал Пушкин замечательной чертой и «Записок Джона Теннера», переведенных и опубликованных им в своем журнале «Современник», добавляя при этом, что она «ручается за истину»⁶.

Добавление это очень знаменательно. Чертами, характерными для форм риторического классицизма XVIII века, были, по словам Пушкина, «изысканность, высокопарность, отвращение от простоты и точности»⁷. Характерным для современной ему романтической литературы Пушкин считал отсутствие ясности (вспомним слова о романтике Ленском: «Так он писал *темно и вяло*». — Курсив Пушкина). Наоборот, точность, ясность, «благородная про-

¹ См.: Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 74.

² См.: Там же, стр. 221.

³ Там же, стр. 73.

⁴ Там же, т. 16, стр. 35.

⁵ Там же, стр. 106.

⁶ Там же, т. 12, стр. 105.

⁷ Там же, т. 11, стр. 226.

стота» формы наиболее соответствовали требованиям того нового, насыщенного мыслью, исполненного «истины», «верности ума и чувств», то есть, говоря нашими терминами, реалистического, искусства художественного слова, гениальным родоначальником которого в нашей литературе и явился Пушкин.

В своих указаниях и советах писателям-современникам Пушкин настойчиво учил их, как надо писать художнику слова — реалисту.

Однако самым наглядным и потому самым действенным уроком этого рода, обращенным Пушкиным уже не только и даже не столько к современникам, сколько ко всей последующей русской литературе, были его собственные художественные творения.

Один из мемуаристов рассказывает, что, увидав на столе у Пушкина книжку только что вышедших «Повестей Белкина» и не зная, кто их автор, он спросил: «Кто этот Белкин?» Пушкин ответил: «Кто бы он там ни был, а писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно»¹.

Но писать *просто, коротко и ясно* Пушкин учил не только своими повестями, а и всем своим творчеством.

* * *

Искусство писать просто, коротко и ясно, порожденное стремлением к максимальной содержательности своего художественного творчества, к насыщенности его «глубокими чувствами» и «поэтическими мыслями», достигалось Пушкиным путем настойчивого устранения из своих произведений всего хоть сколько-нибудь «сбивчивого», «темного», «вялого», всего «лишнего», малейшего словесного балласта, любых, в какой бы то ни было степени бьющих на внешний эффект и пустых по существу, «блестящих выражений» — словом, всего, связанного только «с приятным проявлением форм».

Простота, точность, ясность и создавали ту необычайную сжатость, предельную сгущенность, лапидарность художественной формы, тот справедливо прославленный пушкинский лаконизм, который не только составляет специфическую особенность всей писательской манеры Пушкина, но и делает его великие создания явлением в своем

¹ П. И. Миллер, Встреча и знакомство с Пушкиным в Царском Селе.— «Русский архив», 1902, кн. III, стр. 235.

роде беспримерным и единственным во всей мировой литературе.

В условиях русского литературного развития того времени пушкинский лаконизм был явлением в высшей степени новаторским и исключительно плодотворным.

Над литературным сознанием большинства современников Пушкина в той или иной мере господствовало в существе своем антиреалистическое представление о художественной литературе как об «украшенной речи». Одним из необходимых условий художественности, согласно «Риторике» Ломоносова, было «распространение слова», невозможное изобилие словесного материала, расцветченность, изубранность, изукрашенность поэтического произведения всякого рода тропами, фигурами и т. п.

Уже Радищев, высоко ценивший, как позднее и Пушкин, роль Ломоносова — «насадителя Российского слова» — в развитии национального литературного языка, отмечал, что в его одах «более слов, нежели мыслей»¹. Этот упрек в значительной степени можно отнести почти ко всей литературе XVIII века, литературе громадных по своим размерам од, грандиознейших эпических поэм — «отменно длинных, длинных, длинных» «классических романов».

Карамзин и его последователи — писатели «карамзинского периода» — выступили против пространных и тяжеловесных сооружений классицизма, но с подобной же экстенсивностью художественной формы — словесного материала, преобладанием слов над мыслями — мы сталкиваемся в поэзии не только Карамзина, но даже ближайших предшественников и непосредственных литературных учителей Пушкина — Батюшкова и Жуковского. Например, такое характерное произведение русского сентиментализма, как стихотворное «Послание к женщинам» Карамзина, содержит 392 стиха, то есть значительно длиннее большинства од Ломоносова, в которых обычно имеется около 230—250 стихов. В элегии Батюшкова «Мечта» — 211 стихов, а в столь восхищавшем современников, в том числе и молодого Пушкина, его же дружеском послании «Мои пенаты», обращенном к Жуковскому и Вяземскому, — 316 стихов. На послание Батюшкова Жуковский отозвался ответным посланием «К Батюшкову», которое превысило «Мои пенаты» более чем вдвое — оно содержит 680 сти-

¹ А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. 1, АН СССР, М.—Л. 1938, стр. 380, 391.

хов! Равным образом послание Жуковского «Императору Александру», которое Пушкин очень ценил за благородство и независимость тона, содержит 484 стиха, то есть больше, чем самые длинные оды Державина.

Примеру своих предшественников и учителей поначалу следует и Пушкин-лицеист. В его «Послании к Юдину» (1815) — 226 стихов; в одном из таких характерных образцов лицейской лирики, как «Городок» (1814—1815) — дружеское послание, написанное в манере «Моих пенатов» Батюшкова, — 316 стихов.

Однако довольно скоро Пушкин начинает энергично освобождаться от подобной словесной гигантомании в духе XVIII века, связанной не только с традиционным пристрастием к неоправданному содержанию, тяжеловесным словесным конструкциям, но и с недостаточной выработанностью самого литературного языка. Уже в творчестве Пушкина первых же послелицейских лет мы не найдем подобных пространных стихотворений. Самые крупные из них не превышают 100 стихов: «Деревня» — 61 стих, «Торжество Вакха» — 85 стихов, «Вольность» — 96 стихов. Для сравнения напомним, что «Вольность» Радищева, «вслед» которой, по собственным словам Пушкина, он и написал свою одноименную оду, содержит в себе 540 стихов!

Знаменательно, что новое качество пушкинских произведений — непривычная для того времени строгая экономия, сжатость их формы при насыщенности большим содержанием и величайшей художественной выразительности — уже тогда, в ранние послелицейские годы, стало удивлять и восхищать современников. Один из них, Яков Толстой, поэт, член Союза благоденствия и его негласного филиала, общества «Зеленая лампа», где он и встречался с Пушкиным, в послании к нему характерно просил:

Открой искусство мне столь сладко
Писать, как вечно пишешь ты,
Чтоб мог изображать я кратко
И сохранял бы красоту...
В моих строфах излишество слога
Резцом своим ты отколи...
Давно в вражде ты с педантизмом
И с пустословием в войне;
Так научи ж, как с лаконизмом
Ловчее подружиться мне...¹

¹ Я. Н. Толстой, Мое праздное время, или Собрание некоторых стихотворений, СПб. 1821, стр. 50—51.

Действительно, чем более развивался и зрел поэтический дар Пушкина, тем все решительнее, можно сказать — беспощаднее, устранял он из своих стихов какое бы то ни было «излишество слога». Очень наглядно видно это на его отношении к своему раннему творчеству.

Задумав вскоре после выхода из лицея выпустить свои стихи отдельным сборником, Пушкин не только начал производить среди них очень строгий отбор, но и то весьма немногое, что к 1825 году отобрал, подверг максимальному сжатию, сокращению. Так, «Гроб Анакреона» (1815) был сокращен им на 14 стихов (вместо 57 стало 43), послание «К Шишкову» (1816) было сокращено на целых 25 стихов (вместо 59—34), послание «К Дельвигу», писавшееся в конце 1816 — первые месяцы 1817 года, то есть совсем незадолго перед окончанием лицея, — на 19 стихов (вместо 46—27); написанное около этого же времени послание «К Каверину» в результате тройной переработки уменьшилось почти вдвое (вместо 31 стиха — 16).

Но особенно показательна в этом отношении работа Пушкина над его стихотворением «Друзьям». Стихотворение, написанное Пушкиным в 1816 году, состояло сперва из 32 стихов:

Среди беседы нашей шумной
Один уныл и мрачен я...
На пир раздольный и безумный
Не призывайте вы меня.
Любил и я когда-то с вами
Под звон бокалов пировать
И гармонически стихами
Пиров веселье воспевать.
Но пролетел миг упоений,—
Я радость светлую забыл,
Меня печали мрачный гений
Крылами черными покрыл...
Не кличьте ж вы меня с собою
Под звон бокалов пировать:
Я не хочу своей тоскою
Веселье ваше отравлять.
К чему, веселые друзья,
Мое тревожить вам молчанье?
Занев последнее прощанье,
Уж муза смолкнула моя.
Напрасно лиру брал я в руки
Бряцать веселье на пирах
И на ослабленных струнах
Искал потерянные звуки...
Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,

И на любовь устремлены
Огнем исполненные очи;
Играйте, пойте, о друзья,
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуса я.

Затем Пушкин, еще в бытность в лицее, полностью отбросил первые 16 стихов, то есть сократил стихотворение ровно вдвое (оставленные 16 стихов дошли до нас только в этой второй редакции и, возможно, имели в первой редакции некоторые варианты). Но и этого в дальнейшем Пушкину показалось слишком много. Решив в 1825 году включить стихотворение в отдельное издание своих стихов, Пушкин снова сократил его, причем опять в два раза.

Стихотворение, сокращенное таким образом по отношению к первоначальной редакции в *четыре* раза (вместо 32 стихов — 8), стало читаться:

Друзьям

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.
Играйте, пойте, о друзья!
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуса я.

Но пушкинский лаконизм — его умение, говоря словами послания Я. Н. Толстого, «изображать» кратко и «сохранять красоты» — достигался, понятно, не только путем устранения излишеств слога — «войной с пустословием»; лаконизм пушкинского стиха достигался предельной точностью и выразительностью каждого слова.

В том же стихотворении «Друзьям» первая строфа окончательной редакции сперва, как мы видели, читалась:

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И на любовь устремлены
Огнем исполненные очи.

Здесь два последние стиха не только были мало выразительные, но и носили абстрактно-неопределенный характер, доходящий до прямой, даже чисто грамматической, неясности. Чьи очи устремлены? На какую любовь? И вот, оставляя неприкосновенными одни только рифмующие

слова, Пушкин совершенно переделывает обе эти строки, сообщая им и полную ясность, и особую грациозную прелесть:

*И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.*

Особенно меток и выразителен здесь эпитет «внимательные». «Его эпитет так отчетист и смел, что иногда один заменяет целое описание»¹, — писал позднее о пушкинских эпитетах Гоголь.

К таким необыкновенно «отчетистым» и содержательным определениям, каждое из которых действительно заменяет собой «целое описание», и относится употребленный в данном контексте очень простой и именно в силу этого в высшей степени свежий и оригинальный эпитет: *внимательные очи*.

Уже в ранних стихах Пушкина обращала на себя восторженное внимание современников и та поэтическая смелость его определений, которую наряду с отчетливостью Гоголь считал характернейшей чертой пушкинского эпитета.

В 1818 году Пушкин написал стихотворное послание Жуковскому «Когда, к мечтательному миру...».

«Чудесный талант! Какие стихи! Он мучит меня своим даром, как привидение!»² — восторженно писал об этом послании Жуковский П. А. Вяземскому. В неменьший восторг привело пушкинское послание и Вяземского. Особенно восхитила его строка «Он духом там — в дыму столетий»; Пушкин имел здесь в виду стихотворение Батюшкова, навеянное последнему чтением только что вышедших томов «Истории Государства Российского» Карамзина. «*В дыму столетий!* Это выражение — город. Я все отдал бы за него — движимое и недвижимое, — пишет Вяземский В. А. Жуковскому и добавляет: — Знаешь ли, что Державин испугался бы *дыма столетий?* О прочих и говорить нечего»³. Для своего времени Державин действительно во многом был смелым новатором: несколько его выражений в числе особенно ярких образцов литературной «смелости» приводил позднее и сам Пушкин⁴.

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, АН СССР, 1952, стр. 52.

² «Русский архив», 1896. кн. III, № 10, стр. 208.

³ П. П. Вяземский, А. С. Пушкин (1816—1837) по документам Остафьевского архива и личным воспоминаниям, СПб. 1880, стр. 14.

⁴ См.: Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 60—61.

С этим восторгом Вяземского характерно перекликается позднее восторг по аналогичному же случаю одного из крупнейших мастеров русского художественного слова — И. С. Тургенева. За знаменитым описанием прихода весны — «Гонимы вешними лучами...» и т. д., открывающим собою седьмую главу «Евгения Онегина», следует не менее знаменитое лирическое отступление — о связанных с этим переживаниях поэта:

Как грустно мне твое явленье,
Весна, весна! пора любви!
Какое томное волненье
В моей душе, в моей крови!
С каким тяжелым умилением
Я наслаждаюсь дуновеньем
В лицо мне веющей весны...

«Заметили ли вы это выражение: «С каким тяжелым умилением»? — спрашивал И. С. Тургенев у одной своей собеседницы. — А! Понимаете ли вы, как это сказано? Я дал бы себе отрезать по мизинцу на каждой руке за то, чтобы суметь так сказать»¹.

Однако всякое, даже самое удачное отдельное выражение представляло для Пушкина ценность отнюдь не само по себе, а в неперемнной связи с целым, со всем произведением. В этом легко убедиться на примере того же послания к Жуковскому (1818). Следуя своему обычному стремлению к максимальной сгущенности, сжатию словесного материала, Пушкин при перепечатке послания в отдельном издании своих стихотворений в 1826 году выбрасывает из него пять стихов. При новом же переиздании (в собрании стихотворений 1829 года) вовсе опускает всю вторую часть стихотворения (последние 17 стихов), очевидно, как нарушающую единство темы (тема Жуковского перебивается в них новой самостоятельной темой о Батюшкове и Карамзине — авторе «Истории Государства Российского»). В результате послание сокращается вдвое против первоначальной редакции (22 стиха вместо 44). Не остановило Пушкина и то, что в отброшенной последней части как раз находилось столь восхитившее Вяземского — и действительно превосходное как по смелой и яркой поэтичности, так и по сжатой энергии выражения — словосочетание: «в дыму столетий».

¹ «И. С. Тургенев в воспоминаниях современников», т. II, «Художественная литература», М. 1969, стр. 255.

Лаконизм, на который еще в конце 10-х годов Яков Толстой метко указал в качестве существенной особенности автора «вольных стихов» и «Руслана и Людмилы», чем дальше, тем более становится характернейшей чертой, отличительным признаком художественного мастерства Пушкина как «поэта действительности», основоположника русского реалистического искусства слова.

Об этом, уже в период полного расцвета пушкинского гения, в первую половину 30-х годов, снова скажет в своей тоже в высшей степени, можно сказать — по-пушкински, лаконичной статье, так и называющейся «Несколько слов о Пушкине», самый гениальный из его непосредственных учеников и преемников — Гоголь. Продолжая уже приведенную мною характеристику эпитета Пушкина, Гоголь пишет:

«Его небольшая пьеса всегда стоит целой поэмы. Вряд ли о ком из поэтов можно сказать, чтобы у него в коротенькой пьесе вмещалось столько величия, простоты и силы, сколько у Пушкина»¹.

Это же снова повторяет он к концу статьи:

«Здесь нет этого каскада красноречия, увлекающего только многословием, в котором каждая фраза потому только сильна, что соединяется с другими и оглушает падением всей массы, но если отделить ее, она становится слабою и бессильною. Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия; никакого наружного блеска, всё просто, всё прилично, всё исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; всё лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают всё. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт»². «Никто из наших поэтов,— снова повторит Гоголь позднее,— не был еще так скуп на слова и выраженья, как Пушкин, так не смотрел осторожно за самим собой, чтобы не сказать неумеренного и лишнего, пугаясь приторности того и другого»³.

То же самое подчеркивает Гоголь и в пушкинской прозе. Так, о «Капитанской дочке» автор «Мертвых душ» пишет: «Сравнительно с «Капитанской дочкой» все наши романы и повести кажутся приторной размазней. Чистота

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 52.

² Там же, стр. 55.

³ Там же, стр. 380.

и безыскусственность возшли в ней на такую высокую ступень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной»¹.

При этом Гоголь считает лаконизм Пушкина выражением не только его личного вкуса и эстетических взглядов.

Гоголь первый указал на значение Пушкина как великого национального поэта. Равным образом и в лаконизме Пушкина он видит проявление существенных особенностей русской национальной специфики, русского характера. В Пушкине, замечает он, «всё уравновешено, сжато, сосредоточено, как в русском человеке, который немногословлив на передачу ощущения, но хранит и совокупляет его долго в себе, так что от этого долговременного ношения оно имеет уже силу взрыва, если выступит внаружу»².

Мысль Гоголя продолжает и развивает в своих статьях о Пушкине Чернышевский, также считая, что сжатость художественной формы является специфической чертой, присущей именно русской классической литературе, и вместе с тем связывая это уже не просто с национальным характером как таковым, а с «местными обстоятельствами», то есть с особенностями русской жизни, исторического развития русского народа.

«Особенно нам, русским, должна быть близка и драгоценна сжатость,— пишет Чернышевский.— Не знаем, свойство ли это русского ума, как готовы думать многие, или, скорее, просто следствие местных обстоятельств, но все прозаические, даже повествовательные, произведения наших гениальных писателей... отличаются сжатостью своего внешнего объема. «Герой нашего времени» занимает немного более половины очень маленькой книжки; Гоголь, кроме «Мертвых душ», писал только маленькие по числу страниц повести; да и самые «Мертвые души», колоссальнейшее из первостепенных произведений русской литературы, если б даже и было dokonчено в размерах, предположенных автором (три тома), едва равнялось бы половине какого-нибудь диккенсова, теккереева или жоржзандова романа. Если обратимся за примерами к Пушкину,— добавляет Чернышевский,— он покажет нам то же самое»³.

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 384.

² Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 380. Об оценке Пушкина Гоголем см. также статью «Гоголь — критик» (ниже в наст. томе).

³ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 466.

Но Пушкин не только действительно показывает нам «то же самое». Мы видели, что именно в творчестве Пушкина и берет начало то, что так ценит Чернышевский, — «сжатость внешнего объема», которая, по словам критика, составляет «первое условие эстетической цены произведения» и выставляет «на вид все другие достоинства»¹.

С изумлением и восхищением отмечается лаконизм Пушкина как нечто совершенно особенное и исключительное рядом западноевропейских писателей и критиков.

Автор первой большой зарубежной статьи о творчестве Пушкина прогрессивный немецкий критик первой половины XIX века, выдающийся знаток всей мировой литературы Фарнгаген фон Энзе считает скупость художественных средств, которыми Пушкин достигает своих целей, удивительной: «В этом Пушкин неподражаем. Все у него сжато и остро, сильно и быстро...»²

Еще энергичнее подчеркивает пушкинский лаконизм в своей поздней, датированной 1868 годом, статье о Пушкине горячий пропагандист его творчества во Франции Проспер Мериме: «Я не знаю произведения более *сжатого* — если только этим выражением можно воспользоваться для похвалы, — пишет он по поводу «Цыган». — По-французски нельзя дать и представления о сжатости пушкинского стиха»³. А когда заходит речь о прозаическом переводе на французский стихотворения «Анчар», Мериме — с целью дать наиболее точное представление о силе и красоте подлинника — перелагает одну из строф по латыни: «*At vir virum misit — ad antchar superba vultu, — et ille obediens viam ingressus est, — et rediit mane cum veneno*»⁴. Только латынь, — поясняет Мериме, — способна как-то передать сжатость русского языка»⁵.

Но лаконизм Пушкина — не только в его языке: он охватывает, проникает собой все стороны, все элементы его творчества, проявляется в фабуле, в композиции, в обрисовке характеров, в портрете, в пейзаже и т. д.

Иллюстрацией этому может быть любое из произведений Пушкина, любая из областей его творчества.

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 466.

² «Сын отечества», 1839, т. 7, отд. IV, стр. 23 (оригинальный текст см. в немецком издании «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik», 1838, S. 500).

³ Prosper Mérimée, Oeuvres complètes, t. 10. Paris, 1931, p. 19, 21.

⁴ Переложение строфы «Но человека человек...».

⁵ Prosper Mérimée, Oeuvres complètes, t. 10, p. 31.

Возьмем, например, его поэмы. Тот же Мериме, сопоставляя Пушкина с его старшим современником Байроном, отмечал, что они оба отличаются лаконизмом стиля. «Тем не менее, — добавлял он, — лорд Байрон, рожденный в стране, привычной к ораторству, где говорят речи по каждому поводу и где часто пишут так, как говорят речь, никогда не затруднял себя выбором мыслей, теснившихся в его воображении. Несмотря на то, что он всегда выражает их мысли сжато, он никогда не поступится ни одной и часто громоздит их кучей... Напротив, Пушкин в существе лаконичен не менее, чем в форме»¹.

Это непосредственное, на глаз, впечатление может быть подтверждено языком цифр. Каждый из многочисленных видов поэмы имеет свою более или менее устойчивую норму объема. Это относится не только к грандиозным эпикам классицизма с их обязательными двенадцатью песнями, но и к новоевропейской романтической поэме, самые яркие образцы которой даны на Западе Байроном, а у нас Пушкиным. Наиболее популярные поэмы Байрона «Гяур» и «Корсар», особенно ценившиеся и Пушкиным, приблизительно равновелики — около 1300 стихов каждая. Не менее чем по 1000 стихов и во всех остальных восточных поэмах Байрона.

Все южные романтические поэмы Пушкина, также приблизительно равновеликие, обычно меньше примерно в два раза байроновского «Гяура».

Та же самая пропорция — вдвое меньше для Пушкина — получается, если сопоставить его шуточные поэмы «Граф Нулин» и «Домик в Коломне» со знаменитой шуточной поэмой Байрона «Беппо». Еще разительнее соотношение таких близких друг к другу в жанровом отношении произведений, как «Евгений Онегин» и байроновский «Дон-Жуан». Здесь оно равно одному к трем.

Равным образом, если мы сопоставим историческую поэму Пушкина с также весьма близкой к ней в жанровом отношении поэмой Вальтера Скотта «Мармион, или Битва при Флодден-фильде», которую Пушкин и хорошо знал, и тоже высоко ценил, мы увидим, что «Полтава» (1416 стихов) в *четыре* с лишним раза меньше поэмы Вальтера Скотта (около 6300 стихов).

При этом чем зрелее становится творчество Пушкина, тем внешние объемы его произведений все более и более

¹ Prosper Mérimée, Oeuvres complètes, t. 10, p. 2—3.

сжимаются. Легко убедиться в этом, сравнив, например, между собой три написанные одна за другой на протяжении четырех-пяти лет южные романтические поэмы — «Кавказский пленник» (1821—1822), «Бахчисарайский фонтан» (1821—1823) и «Цыганы» (1824). «Братья разбойники» представляют собой только отрывок большой, уничтоженной Пушкиным поэмы о разбойниках, поэтому оставляем их в стороне. В «Кавказском пленнике» — 772 стиха (с посвящением и эпилогом), в «Бахчисарайском фонтане» — 578 и, наконец, в «Цыганах» — 569. Таким образом, от произведения к произведению мы неизменно сталкиваемся — лучшее доказательство неслучайности данного явления — с уменьшением объема. Причем, особенно важно отметить, наблюдается своего рода закон обратной пропорциональности: при уменьшении внешнего объема все повышается как художественная выразительность произведения, так и его идейная насыщенность — содержательность. В «Кавказском пленнике» и в «Цыганах» Пушкин ставит перед собой одинаковую задачу: дать художественное обобщение некоторых характерных черт «героя времени» — представителя «молодежи XIX столетия». По внешнему объему «Цыганы» составляют всего две трети с небольшим от объема «Кавказского пленника». Но нечего говорить об огромном шаге вперед — в отношении и углубления характера героя, и самой структуры романтической поэмы как таковой (динамичности фабулы, драматизма действия, наконец, композиционной слаженности, организованности всего произведения в целом), который делает Пушкин в «Цыганах» по сравнению со своей первой южной поэмой.

Еще красноречивее этот закон обратной пропорциональности обнаруживается, если возьмем всю эволюцию в творчестве Пушкина жанра поэмы, являющегося, как известно, одним из ведущих его литературных жанров вообще. В самом деле, первая завершенная поэма Пушкина — «Руслан и Людмила» содержит в себе несколько более двух с половиной тысяч стихов (2815). По сравнению с наиболее известными образцами русских поэм эпохи классицизма, к традиции которых, при всей своей сознательной им противопоставленности, она ближе, чем любая другая из поэм Пушкина, «Руслан и Людмила» по своему внешнему объему относительно очень невелика: почти в четыре раза меньше «Россиады» Хераскова (около 10 000 стихов) и почти в целых восемь раз меньше «Тилемахиды»

Тредиаковского (около 20 000 стихов). Недаром Яков Толстой как раз в это время и восхвалял лаконизм Пушкина.

Но самому поэту объем «Руслана и Людмилы» явно представлялся непомерно громоздким. Первая поэма Пушкина действительно оказалась и самым большим из всех последующих его произведений в этом жанре. В следующей же и, в свою очередь, как уже сказано, самой большой из южных поэм Пушкина — «Кавказском пленнике» почти в *четыре* раза меньше стихов, чем в «Руслане и Людмиле». Последняя же и глубочайшая по своему содержанию из поэм Пушкина — «Медный Всадник», венец его поэтического мастерства, — является и кратчайшей из всех них, подлинным чудом лаконизма. В «Медном Всаднике» только 465 стихов, то есть всего одним лишь стихом больше, чем в оде Державина «Изображение Фелицы»; вместе с тем она на 215 стихов меньше, чем, скажем, ответное послание Жуковского к Батюшкову (1812).

С ярко выраженным стремлением ко все большей и большей сгущенности формы сталкиваемся и в драматургии Пушкина. «Борис Годунов» недаром восхищал Фарнгагена фон Энзе скупостью употребленных поэтом средств, целеустремленной сжатостью словесного материала. Трагедия Пушкина воскрешает минувший век с широчайшей, поистине всеобъемлющей полнотой, рисует самые разнообразные стороны исторической действительности того времени — от дворца до площади, до бедной придорожной корчмы; в действие трагедии введено огромное количество персонажей: семьдесят шесть лиц, особо выделенных Пушкиным, не считая также снабженных специальными, так сказать, многоголосыми, репликами коллективных персонажей, таких, как «народ», «бояре», «воины». Между тем в трагедии всего 1572 стиха, то есть только на 156 стихов больше, чем в пушкинской «Полтаве», да 240 строк в сценах, даваемых не стихами, а прозой. Для сравнения укажу, что по своему объему трагедия Пушкина полностью укладывается всего в два, максимум в три акта пятиактных драматических хроник Шекспира, которые, как известно, в значительной мере явились жанровым образцом для «Бориса Годунова».

Однако при дальнейших творческих исканиях Пушкина в области драматургии даже исключительный в своем роде лаконизм «Бориса Годунова», видимо, показался ему недостаточным. Во всяком случае, от «Бориса Годунова»

Пушкин переходит к созданию нового и весьма своеобразного драматического жанра, которому сам же придает характерное название «*маленьких трагедий*», состоящих, вместо двадцати трех сцен «Бориса Годунова», всего лишь из четырех («Каменный гость» — 542 стиха), трех («Скупой рыцарь» — 380 стихов), двух («Моцарт и Сальери» — 231 стих) и даже из одной сцены («Пир во время чумы» — 239 стихов). Примерно такие же размеры имеет несколько позднее написанная и только совсем немного (судя по дошедшему до нас плану) не доведенная до конца «Русалка» — 497 стихов. В то же время совершенно прав Белинский, отзываясь об этом «особом роде драмы», «который к настоящему относится, как повесть к роману», что «по форме и объему это не больше, как драматические очерки, но по содержанию и его развитию — это трагедии, в полном смысле этого слова». Причем сверхлаконизм, по отношению к «Борису Годунову», «маленьких трагедий» и «Русалки» не может объясняться тем, что в «Борисе Годуноре» Пушкин ставит своей основной задачей показать «судьбу народную», а в «маленьких трагедиях» и в «Русалке» сосредоточивает свое внимание на «судьбе человеческой». Последний драматургический опыт Пушкина — его так называемые «Сцены из рыцарских времен» — по наличию социальной проблематики (смена исторических формаций, острые картины классово-вой борьбы — восстание крестьян против рыцарей) не только не уступает, но едва ли не превосходит «Бориса Годунова». Между тем все «Сцены» (как и «Русалка», они тоже не доведены до конца, однако написанное, несомненно, составляет значительно большую часть всей задуманной Пушкиным пьесы) содержат всего лишь 390 строк (между тем как в одной лишь сцене в корчме из «Бориса Годунова» — 139 строк). Предельный лаконизм «Сцен» таков, что в течение долгого времени дошедший до нас текст их совершенно ошибочно считался не самой пьесой, а лишь ее планом.

В противоположность всем предшествующим драматическим произведениям Пушкина, как правило стихотворным (исключение представляют лишь несколько — пять из двадцати трех — сцен в прозе «Бориса Годунова»), «Сцены из рыцарских времен» написаны полностью (за исключением двух введенных в текст стихотворных песен Франца) прозой. И вообще предельная сжатость, «скудость» словесного материала, величайший художественный лаконизм свойственны не только Пушкину-стихотворцу. Едва ли не

еще больше поражают они нас и в Пушкине-прозаике. Представление об этом дают уже самые объемы художественно-прозаических произведений Пушкина. Так, ни одна из повестей Белкина не достигает размера печатного листа. Самая большая из них — «Барышня-крестьянка» — заключает в себе лишь около 38 000 знаков. Большинство остальных немногим больше полулиста: «Выстрел» (около 24 000 знаков), «Метель» (около 23 000 знаков), «Станционный смотритель» (около 22 500 знаков); «Гробовщик» же составляет и всего немногим больше четверти листа (около 12 500 знаков). Самая пространная из всех повестей Пушкина — «Пиковая Дама» — равна листу.

Еще более сжаты романы Пушкина. В «Дубровском», правда незаконченном, меньше трех с половиной листов (около 140 000 знаков). Наконец, самое крупное из художественно-прозаических произведений Пушкина «Капитанская дочка» является едва ли не самым коротким историческим романом из когда-либо существовавших в мировой литературе — составляет всего около пяти листов (примерно 196 000 знаков).

В «Толковом словаре» под редакцией профессора Д. Н. Ушакова слово «лаконизм» определяется как «краткий, сжатый способ выражать мысли». Однако такое определение нельзя признать достаточным. Краткость, сжатость есть только один, да и к тому же наиболее внешний, признак лаконизма. Больше удовлетворяет определение лаконизма в словаре Даля: «Краткое и *сильное* выражение мыслей; сжатость слога, при *силе* и *ясности* его».

Но, говоря о лаконизме художественной формы произведений Пушкина, основами которой являются и краткость и ясность, которая отличается исключительной силой выразительности, к определению Даля следует добавить еще два признака: тесно связанный с ясностью признак простоты и еще более важный признак — величайшей содержательности.

Многое в немногом, богатство и глубина идей, содержания в предельно сжатой, ясной и простой форме — в этом и заключается существо пушкинского лаконизма.

Пожалуй, с такой силой, как ни в каких других произведениях Пушкина, проявляется это из стихотворных его созданий — в «Медном Всаднике», из прозаических — в «Капитанской дочке». Именно потому-то Гоголь называл всю русскую повествовательную литературу по сравнению с «Капитанской дочкой» «приторной *размазней*».

Чем же достигается, какими художественными средствами и приемами осуществляется непревзойденный лаконизм Пушкина?

Дать на это исчерпывающий ответ — значило бы раскрыть полностью всю сокровищницу пушкинского художественного мастерства. В рамках данной моей относительно небольшой работы я, понятно, не могу ставить перед собой подобную задачу. Поэтому, помимо уже сказанного выше, ограничусь только еще некоторыми указаниями и отдельными наблюдениями.

Пушкин, мы уже знаем, особенно ценил «точность языка» — качество, которое стояло для него в одном ряду с «простотой» литературной речи.

И действительно, в его творчестве оба эти качества не только сосуществуют, но и прямо, можно сказать, накладываются друг на друга.

Вспомним, например, описания цыганского табора в поэме «Цыганы», которые своей «чудесной сдержанностью», правдивостью и полнотой картины, рисуемой поэтом, так восхищали Проспера Мери́ме:

Между колесами телег,
Полузавешанных коврами,
Горит огонь; семья кругом
Готовит ужин; в чистом поле
Пасутся кони; за шатром
Ручной медведь лежит на воле.

Это табор на привале. А вот он же — в движении, в «походе»:

Толпа валит в пустых равнинах.
Ослы в перекидных корзинах
Детей играющих несут;
Мужья и братья, жены, девы,
И стар, и млад вослед идут;
Крик, шум, цыганские припевы,
Медведя рев, его цепей
Нетерпеливое бряцанье,
Лохмотьев ярких пестрота,
Детей и старцев нагота,
Собак и лай и завыванье,
Волынки говор, скрыш телег,
Всё скудно, дико, всё нестройно,
Но всё так живо-неспокойно...

Эти описания, заимствованные, как видим, даже не из реалистических произведений Пушкина, а из его романтической поэмы, и в самом деле отличаются такой же точностью, как и простотой, отсутствием каких-либо «поэтических украшений». В них даже почти нет такого неперемennого элемента поэтической речи, как эпитеты. Прилагательные в словосочетаниях «ручной медведь», «в перекидных корзинах» и т. п. — лишь уточняют предмет. Словосочетание «чистое поле» — постоянный народный эпитет. Из эпитетов в собственном смысле этого слова в обоих отрывках (не считая двух последних строк второго) имеется всего лишь один, правда, весьма выразительный: «Нетерпеливое бряцанье» цепей медведя; *нетерпеливое* — потому что медведь тяготеет цепями, в которые он закован, томится в неволе. Равным образом из всех глаголов, употребленных в данных отрывках, только одному присуща поэтически-выразительная функция: «толпа валит». Все остальные (в первом отрывке: «горит огонь», «готовит ужин»; во втором: «несут детей», «пасутся кони», «медведь лежит», «и стар и млад... идут») просто называют соответствующие действия. И тем не менее точным отбором необходимых для данных описаний предметов, тонким подчеркиванием характерных деталей — «телег, полузавешанных коврами», «лохмотьев ярких пестрота» (это тоже не столько эпитеты, сколько уточняющие предмет обычные прилагательные) — создается целостная (ничего не надо добавлять и ничего без ущерба нельзя отнять), в высшей степени живописная, полная (во втором отрывке) ярких красок и хаоса звуков (крик, шум, припевы, рев, бряцанье, лай, завыванье, говор, скрип) картина «цыганского бытия».

В качестве еще одного, не менее, если не более, выразительного примера подобной же абсолютной простоты-точности и точности-простоты напомним одно из самых пленительных любовных стихотворений Пушкина, написанное в 1829 году, то есть в период уже совершенной его творческой зрелости, полного расцвета его как «поэта действительности» — великого художника-реалиста:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
 В душе моей угасла не совсем;
 Но пусть она вас больше не тревожит;
 Я не хочу печалнить вас ничем.
 Я вас любил безмолвно, безнадежно,
 То робостью, то ревностью томим;
 Я вас любил так искренно, так нежно,
 Как дай вам бог любимой быть другим.

Ритм, подбор звуков (инструментовка на плавное *л*, губные *б, п*), аллитерации, к тому же весьма выразительные и в смысловом отношении («*безмолвно, безнадежно; то робостью, то ревностью томим*»), тройное глубоко эмоциональное повторение слов «я вас любил» придают стихотворению ту особую музыкальность, которая так восхищала в Пушкине Чайковского, сказавшего как-то, что многие его стихи не нужно класть на музыку, ибо они сами по себе — музыка.

Но с точки зрения словесного строя данного стихотворения трудно найти что-либо проще, естественнее, неприужденнее.

В нем нет никаких специально «поэтических» слов, которые не могли бы быть употреблены без всякой натяжки в обычной разговорной речи (исключение составляет разве только слово «томим»), нет ни одного эпитета. Одна-единственная метафора — «любовь *угасла* не совсем» — относится скорее к обычным метафорам языка и, во всяком случае, не содержит в себе ничего специфически литературного. Замечательна и простота, я бы даже сказал — порой прямо «будничность», рифм: *может — тревожит, совсем — ничем* и т. д. Вообще все стихотворение выглядит так, словно бы оно действительно написано первыми пришедшими на язык, самыми обыкновенными словами; но все они — каждое порознь и в особенности вместе взятые — столь верно и точно (в смысле передачи определенного психологического состояния) найдены и употреблены, что из восьми строк этого совсем небольшого и простейшего — проще самой простоты — стихотворения с исключительной отчетливостью возникает волнующий образ большой и благородной человеческой души, охваченной чувством, единственным в своем роде по искренности, чистоте, беспредельной нежности к той, кого поэт так еще недавно любил, кого, может быть, продолжает любить и посейчас.

Приведенные примеры показывают, до каких пределов простоты поэтической речи доходит зачастую Пушкин, но они, понятно, не определяют собой всего его стиля. В своем творчестве Пушкин использует все богатство средств и приемов литературного — поэтического — языка, с его фигурами, тропами. У него есть и яркие, живописные эпитеты, и смелые метафоры, сравнения и т. п. Но, приведя в одной из своих заметок ряд образцов поэтической смелости (из Державина, Жуковского, Крылова, Кальдерона, Мильтона), Пушкин тут же добавляет: «Мы находим эти выра-

жения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам *ясную мысль* и картины поэтические»¹.

Ясность мысли и *точность* ее воплощения неизменно присутствуют у Пушкина всегда и во всем. Именно с этим связана исключительная выразительность пушкинских эпитетов.

Например, в той же поэме «Цыганы» описывается, как Алеко с Земфирой и старым цыганом водят медведя, который

Перед толпою *осторожной*
И *тяжко* пляшет и ревет...
Старик *лениво* в бубны бьет...

Каждое определение-эпитет здесь полно значения и абсолютно точно в данном контексте. Толпа *осторожная*, потому что она побаивается, хотя и закованного в цепи, медведя. Старик *лениво* в бубны бьет — в этом определении дается в конкретном выражении, в живом жесте то «упоенье вечной лени», которое вообще характеризует, по Пушкину, цыганский быт, и жестом же подтверждается указание на преклонный возраст старика («старик *лениво*»), что, в свою очередь, подготавливает начало следующего отрывка:

Старик на вешнем солнце греет
Уж остывающую кровь...

Особенно выразительно и многозначно определение «*тяжко* пляшет». В нем — предельно точное и картинное изображение физического облика медведя, его неуклюжей тяжеловесности, но одновременно в нем и другое — снова повторяемое (вспомним «*нетерпеливое* бряцанье» цепей) указание на тяжесть неволи; дальше за этой строкой идет строка: «И цепь *докучную* грызет».

Такие же точные и вместе с тем выразительно-многозначные эпитеты встречаем у Пушкина неоднократно.

Напомню в качестве еще одного примера знаменитое сравнение в одном из лирических отступлений второй главы «Евгения Онегина» человеческих поколений с ежегодно снимаемой с поля жатвой:

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут...

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 60—61.

Так наше *ветренное* племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

Здесь эпитет «*ветренное* племя», поставленный на самом стыке двух совершенно равновеликих частей — развернутого сопоставления людей с колосьями, двусторонен: содержит и характеристику «нашего племени» — современников и сверстников Пушкина — и вместе с тем как бы подсказывает, образно обосновывая самое сопоставление, картину волнуемой ветром нивы.

Еще одной из существенных основ замечательного лаконизма Пушкина является обычное отсутствие в его произведениях сколько-нибудь подробного психологического анализа душевной жизни героев.

Вспомним, например, сцену убийства в поэме «Цыганы». Прерывая и подхватывая тревожный шепот Земфиры: «Если без меня проснется муж?..» — Алеко вступает в диалог между ней и молодым цыганом:

...Проснулся я.
Куда вы! не спешите оба;
Вам хорошо и здесь у гроба.

Земфира
Мой друг, беги, беги...

Алеко
Постой!
Куда, красавец молодой?
Лежи —

(Вонзает в него нож.)

В ответ на вошь Земфиры: «О что ты сделал?» — Алеко отвечает:

Ничего.
Теперь дыши его любовью.
Земфира
Нет, полно, не боюсь тебя! —
Твои угрозы презираю,
Твое убийство проклиная...

Алеко
Умри ж и ты!
(Поражает ее.)

Итак, все, что произносит Алеко, все, что свидетельствует о его переживаниях, умещается всего в четырех с по-

ловиной стихах. Действительно, скупое, словно бы даже до бедности. Но короткие, как удар ножа, вскрики-реплики Алеко в момент убийства («Постой!», «Лежи», «Ничего», «Умри ж и ты!») насыщены такой предельной ревностью и злобой, что сами по себе, без всякого сопроводительного психологического «комментария», полностью воссоздают душевное состояние Алеко в момент убийства.

«Маленькие трагедии» Пушкина убедительно показывают, каким пронизательным сердцеведцем, мастером тончайшего и исключительно глубокого психологического анализа был их автор, являющийся в этом отношении прямым учителем Достоевского.

Как правило, Пушкин показывает переживания человека без описания его психологических состояний, дает лишь внешнее выражение внутренним движениям души, но делает это так точно и метко, что перед читателем предстает с полной отчетливостью вся картина этих внутренних, порой весьма противоречивых, душевных движений, переходов от одного чувства к другому, прямо противоположному, словом — вся сложная «диалектика души». Позднее Львом Толстым эта сложная диалектика души будет описываться непосредственно. У Пушкина таких описаний обычно нет, но в то же время диалектика души его героев легко угадывается читателем.

Возьмем, например, один эпизод из «Станционного смотрителя». Самсон Вырин явился на петербургскую квартиру к Минскому с просьбой вернуть ему его «бедную Дуню». Тот, сунув ему что-то за рукав, отворил дверь, и смотритель, сам не помня как, очутился на улице:

«Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти и десятирублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их на землю, притоптал каблуком и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было. Хорошо одетый молодой человек, увидя его, подбежал к извозчику, сел поспешно и закричал: «Пошел!..» Смотритель за ним не погнался».

Из приведенного отрывка для читателей совершенно ясна картина душевных переживаний смотрителя. Он долго стоял неподвижно, ибо был потрясен тем, что Минский отказался отдать ему назад Дуню и выпроводил его за дверь. Затем, когда он заметил сунутый ему за обшлаг

рукава сверток и, развернув его, нашел в нем деньги, кровь бросилась ему в голову: самое дорогое, что было для него на свете, Минский хочет откупить у него деньгами, заплатить «несколькими ассигнациями» за позор, за разбитую, как он в этом уверен, жизнь его «бедной Дуни»? Все человеческое достоинство в нем возмутилось. Это ясно из того, что зритель не только швырнул деньги на землю, но и «притоптал» их каблуком. Но этот мгновенный бунтарский порыв маленького, забитого чиновника так же быстро погас. Отойдя всего на несколько шагов, зритель остановился, подумал и вернулся назад. Читателю не раскрывается, что происходило при этом в душе зрителя — ход его мыслей, причина возвращения. Но из слов «ассигнаций уже не было» ясно, что зритель вернулся за брошенными им было деньгами. При этом читателю представляется самому догадаться, почему он сделал это — то ли потому, что хотел вернуть их Минскому, или (что больше соответствует всей обрисовке характера зрителя — его социальной приниженности), поразмыслив, решил, что деньгами швыряться не следует, что с паршивой овцы хоть шерсти клок и т. п. Во всяком случае, последующее поведение зрителя — даже и не попытка погнаться за схватившим деньги «хорошо одетым молодым человеком» — наглядно показывает, до какой степени апатии душевной, полной разбитости всем происшедшим он дошел. Это подтверждается и дальнейшим — махнул на все рукой и пошел по проторенной и вековой дорожке «маленького» и забитого человека. «Спился, батюшка», — отвечает пивоварова жена на вопрос рассказчика: «Отчего ж он умер?»

Между тем при описании эпизода с деньгами, кроме одного только упоминания о слезах *негодования*, наворачившихся на глаза зрителя, да слова «подумал», о душевных его состояниях, о смене их не говорится ровно ничего. Все это выражено лишь несколькими глаголами, передающими его внешние движения: *стоял, вынул, развернул, сжал, бросил, притоптал, пошел, остановился, воротился*.

В качестве еще одного примера, пожалуй особенно яркого, приведу описание игры Германна с Чекалиным в «Пиковой Даме». Описание это сделано с таким художественным блеском и силой и вместе с тем так характерно для лаконической манеры Пушкина, что позволю себе напомнить его почти полностью. Нарумов привозит Германна, узнавшего тайну трех карт, в игорный дом Чекалинского:

«Они прошли ряд великолепных комнат, наполненных утвивыми официантами. Несколько генералов и тайных советников играли в вист; молодые люди сидели, развалясь на штофных диванах, ели мороженое и курили трубки. В гостиной за длинным столом, около которого теснилось человек двадцать игроков, сидел хозяин и метал банк. Он был человек лет шестидесяти, самой почтенной наружности; голова покрыта была серебряной сединою; полное и свежее лицо *изображало* добродушие; глаза блистали, оживленные *всегдашнею улыбкою*. Нарумов представил ему Германна. Чекалинский дружески пожал ему руку, просил не церемониться и продолжал метать...

...Наконец талья кончилась. Чекалинский стасовал карты и приготовился метать другую.

— Позвольте поставить карту,— сказал Германн, *протягивая руку из-за толстого господина, тут же понтировавшего*. Чекалинский *улыбнулся* и поклонился, молча, в знак *покорного согласия*. Нарумов, *смеясь, поздравил Германна с разрешением долговременного поста и пожелал ему счастливого начала*.

— Идет! — сказал Германн, надписав мелом куш над своею картою.

— Сколько-с? — спросил, прищуриваясь, банкومت.— Извините-с, я не разгляжу.

— Сорок семь тысяч,— отвечал Германн.

При этих словах, все головы обратились мгновенно, и все глаза устремились на Германна.— Он с ума сошел! — подумал Нарумов.

— Позвольте заметить вам,— сказал Чекалинский с *неизменной своею улыбкою*, что игра ваша сильна,— никто более двухсот семидесяти пяти семпелем здесь еще не ставил.

— Что ж? — возразил Германн.— Бьете вы мою карту или нет?

Чекалинский поклонился с видом того же *смиренного согласия*.

— Я хотел только вам доложить,— сказал он,— что, будучи удостоен доверенности товарищей, я не могу метать иначе, как на чистые деньги. С моей стороны я конечно уверен, что довольно вашего слова, но для порядка игры и счетов прошу вас поставить деньги на карту.

Германн вынул из кармана банковый билет и подал его Чекалинскому, который, *бегло посмотрев его*, положил на Германнову карту.

Он стал метать. Направо легла девятка, налево тройка.
— Выиграла! — сказал Германн, показывая свою карту.

Между игроками поднялся шепот. Чекалинский нахмурился, но улыбка тотчас возвратилась на его лицо.

— Изволите получить? — спросил он Германна.

— Сделайте одолжение.

Чекалинский вынул из кармана несколько банковых билетов и тотчас расчелся. Германн принял свои деньги и отошел от стола. Нарумов *не мог опомниться*. Германн *выпил стакан лимонаду* и отправился домой.

На другой день вечером он опять явился у Чекалинского. Хозяин метал. Германн подошел к столу; *понтеры тотчас дали ему место*. Чекалинский ласково ему поклонился.

Германн дождался новой тальи, поставил карту, положив на нее свои сорок семь тысяч и вчерашний выигрыш.

Чекалинский стал метать. Валет выпал направо, семерка налево.

Германн открыл семерку.

Все ахнули. Чекалинский видимо смутился. Он отсчитал девяносто четыре тысячи и передал Германну. Германн *принял их с хладнокровием* и в ту же минуту удалился.

В следующий вечер Германн явился опять у стола. *Все его ожидали. Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтоб видеть игру, столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов; все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германна.* Прочие игроки не поставили своих карт, с нетерпением ожидая, чем он кончит. Германн стоял у стола, готовясь один понтировать противу *бледного, но все улыбающегося Чекалинского*. Каждый распечатал колоду карт. Чекалинский стасовал. Германн снял и поставил свою карту, покрыв ее кипой банковых билетов. Это похоже было на поединок. Глубокое молчание царствовало кругом.

Чекалинский стал метать, руки его *тряслись*. Направо легла дама, налево туз.

— Туз выиграл! — сказал Германн и открыл свою карту.

— Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский.

Германн *вздрогнул*: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться».

Как скупое и вместе с тем как предельно выразительно передано здесь Пушкиным и нарастание все более напряженного, все более драматического характера этой игры-«поединка», и переживания главных его участников.

Во время игры Германн, человек вообще огромной силы характера да к тому же уверенный, что он владеет тайной трех карт, ведет себя с исключительным самообладанием. Реплики его в первый вечер игры у Чекалинского решительны и крайне немногословны. Столь же скупое и описание реакции Германна на первый свой выигрыш: «выпил стакан лимонаду» (значит, все же пересохло в горле!) «и отправился домой».

Но и этого Пушкину кажется слишком много. Во второй вечер игры у Чекалинского Германн вообще не произносит ни одного слова (во всяком случае, Пушкин не приводит ни одной его реплики), да и никак не реагирует на повторный, удвоенный выигрыш. Не понадобился ему на этот раз и «стакан лимонаду». Когда Чекалинский отсчитал ему огромную по тому времени сумму в девяносто четыре тысячи рублей, «Германн принял их с хладнокровием и в ту же минуту удалился».

И даже в третий — и последний — приезд Германна к Чекалинскому, во мгновение поистине страшное, когда то, что только что казалось ему абсолютно достигнутым (в первый момент он считал, что выиграл), оказывается окончательно и бесповоротно потерянным, душевное переживание Германна передается всего одним-единственным словом: он *вздрыгнул*. Но обо всей значимости, весомости этого слова свидетельствует то, что в следующий же момент Германн сходит с ума.

Столь же лаконично описаны душевные волнения Чекалинского. Чекалинский — игрок-профессионал, «проведший весь век за картами»; он видал всяческие виды, его ничем не удивишь. На лице Чекалинского — «всегдашняя улыбка», профессионально-привычная маска наигранного добродушия и приветливости. Когда Германн ставит на свою первую карту непомерно большую сумму, Чекалинский ни на минуту не теряет своего обычного спокойствия и только удостоверяется, что у Германна есть чем расплатиться и что поставленный им на карту банковый билет не фальшивый («бегло посмотрев его»). Когда Германн выигрывает, Чекалинский было *нахмурился, но улыбка тотчас возвратилась на его лицо*. Когда в следующий раз Германн снова выигрывает, Чекалинский испытывает яв-

ное волнение: он «видимо *смутился*». Однако и с этим он быстро справился. В третий приезд Германна на лице Чекалинского по-прежнему улыбка. И только бледность и дрожание рук — признак столь выразительный для неизменно спокойного и владеющего собой Чекалинского — показывают, чего стоит ему это внешнее спокойствие, какое страшное внутреннее волнение он на этот раз испытывает. «Германн стоял у стола, готовясь один понтировать противу *бледного, но все улыбающегося* Чекалинского... Чекалинский стал метать, руки его *тряслись...*» И опять-таки всего одним словом гениально передает Пушкин переход Чекалинского от этого страшного напряжения к обычному своему состоянию, как только он увидел, что Германн проиграл, а он выиграл. «Дама ваша убита», — сказал *ласково* Чекалинский.

Однако все более и более — от раза к разу — нарастающий драматизм игры-«поединка» Германна — Чекалинского с особенно большой впечатляющей силой передается читателям посредством последовательного описания реакции на «игру столь необыкновенную» со стороны окружающих.

В первый вечер игры для Германна, по-видимому никому еще не известного, даже не находится места за игорным столом. Чтобы поставить карту, он протягивает руку «из-за толстого господина». Однако после того как Германн объявляет свою непривычно крупную ставку и выигрывает, это привлекает к нему общее внимание: «Между игроками *поднялся шепот*». И когда в свой второй приезд Германн подошел к столу, игроки «тотчас дали ему место». Когда же Германн выиграл и на этот раз, «*все ахнули*». Еще более выразительна реакция окружающих на третью игру.

Когда Германн приехал к Чекалинскому в первый раз: «...Несколько генералов и тайных советников играли в вист; молодые люди сидели, развалиясь на штофных диванах, ели мороженое и курили трубки...»

Когда Германн явился в третий раз: «...Все его ожидали. Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтобы видеть игру, столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов; все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германна...»

Однако как только Германн проиграл, на него сразу же перестали обращать какое бы то ни было внимание. Даже его сумасшедший крик «Старуха!» прошел незамеченным:

«...Чекалинский потянул к себе проигранные билеты. Германн стоял неподвижно. Когда отошел он от стола, поднялся шумный говор.

— Славно спонтировал! — говорили игроки.

Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом...»

Л. Н. Толстой, гениально владевший умением описывать диалектику души, на первых порах не понял и не оценил своеобразного метода Пушкина давать *синтетическое* представление о душевной жизни героев, не только не останавливаясь на подробностях, но, как мы видели из только что рассмотренных примеров, даже и вовсе не прибегая к психологическому анализу. В своем дневнике за 1853 год молодой, только что вступивший в литературу Толстой записал: «Я читал «Капитанскую дочку» и — уву! — должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то»¹. Однако через некоторое время Толстой оценил всю «прелесть нагой простоты» Пушкина-прозаика. В 70-е годы он зачитывается «Повестями Белкина», призывая писателей не переставая «изучать» их. Столь характерный для Пушкина быстрый зачин одного из прозаических его отрывков он оценивает так: «Вот как надо начинать... Пушкин наш учитель. Это сразу вводит читателя в интерес самого действия. Другой бы стал описывать гостей, комнаты, а Пушкин прямо приступает к делу»². И, как известно из признаний самого Толстого, именно этот зачин послужил для него творческим толчком к началу работы над «Анной Карениной».

Позднее же, в 900-е годы, Толстой и прямо заявлял, что «лучше всего у Пушкина — его проза» (из записей Н. Гусева от 8 июня 1908 г.)³. Величайшим художественным образцом считал Толстой «Пиковую Даму» («Как это все хорошо — повести Белкина. А уж «Пиковая Дама» — это *chef d'oeuvre*»⁴ — запись в дневнике А. Б. Гольденвейзера от 5 июля 1908 г.).

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 46, стр. 187—188.

² П. И. Бирюков, Л. Н. Толстой. Биография, т. II, Пг. 1923, стр. 96.

³ Н. Н. Гусев, Два года с Л. Н. Толстым, М. 1928, стр. 180.

⁴ А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, Гослитиздат, М. 1959, стр. 217.

Проспер Мериме в своей не только восторженной, но и очень содержательной и тонкой статье о Пушкине, противопоставляя его Байрону, метко использует данный последним романтически приподнятый образ Мазепы (в его одноименной поэме).

«Будучи еще очень молодым,— пишет Мериме о Пушкине,— он уже умеет приказывать своему воображению, сдерживает себя, самого себя поправляет. Это никак не Мазепа, привязанный к дикой лошади; прекрасно сидя в седле, он направляет коня именно туда, куда хочет всадник»¹.

По мере дальнейшего развития творчества Пушкина это величайшее творческое его самообладание, умение полностью управлять своим вдохновением, направлять его в единственно нужную сторону в нем все крепло и возрастало.

С особенной силой сказывается это в Пушкине-прозаике.

В своей художественной прозе Пушкин идет прямым, как стрела, путем, не сбиваясь под влиянием всякого рода ассоциаций, внезапных наплывов чувств, капризной игры художественного воображения на какие бы то ни было побочные пути, попутные боковые тропинки. Мысль, чувство, творческая воля, богатейшее художественное воображение Пушкина неизменно направлены на одно — наиболее верное, четкое и стремительное решение поставленной им перед собой данной художественной задачи. Это резко отличает Пушкина от великих художников-реалистов типа, скажем, Бальзака.

Поучительно сопоставить в этом отношении такие два произведения, как «Пиковая Дама» Пушкина и «Шагреновая кожа» Бальзака. Схожие во многом и многом идейно-творческие замыслы оба писателя воплощают здесь каждый в соответствии со своей художественной манерой: один — в форме объемного романа, другой — сжатой новеллы, почти анекдота. Зачинаются оба произведения одинаково — описанием карточной игры. Но как по-разному ведется этот зачин! Для наглядности приведу первые абзацы «Шагреновой кожи»:

¹ Prosper Mérimée, Oeuvres complètes, t. 10, p. 14.

«В конце октября 1829 года один молодой человек вошел в Пале-Рояль, как раз к тому времени, когда открываются игорные дома — согласно закону, охраняющему права страсти, подлежащей обложению по самой своей сущности. Не колеблясь, он поднялся по лестнице притона, на котором значился номер «36».

— Не угодно ли вам отдать шляпу? — сурово крикнул ему мертвенно бледный старикашка, который примостился где-то в тени за барьером, а тут вдруг поднялся и выставил напоказ мерзкую свою физиономию.

Когда вы входите в игорный дом, то закон прежде всего отнимает у вас шляпу. Быть может, это своего рода евангельская притча, предупреждение, ниспосланное небом, или скорее особый вид адского договора, требующего от нас некоего залога? Быть может, хотят заставить вас относиться с почтением к тем, кто вас обыграет? Быть может, полиция, проникающая во все общественные клоаки, желает узнать фамилию вашего шляпника или же вашу собственную, если вы написали ее на подкладке шляпы? А может быть, наконец, намереваются снять мерку с вашего черепа, чтобы потом составить поучительные статистические таблицы умственных способностей игроков? На этот счет администрация хранит полное молчание. Но имейте в виду, что, как только вы делаете первый шаг по направлению к зеленому полю, шляпа вам уже не принадлежит, точно так же, как и сами вы себе не принадлежите: вы во власти игры — и вы сами, и ваше богатство, и ваша шляпа, и трость, и плащ. А при выходе ИГРА возвращает вам то, что вы сдали на хранение, — то есть убийственной, овеществленной эпиграммой докажет вам, что кое-что она вам все-таки оставляет. Впрочем, если у вас новый головной убор, тогда урок, смысл которого в том, что игроку следует завести особый костюм, станет вам в копеечку¹.

Дальше следует пространное описание «старикашки»-швейцара, этого «унылого цербера» на пороге игорного ада, существа, в сердце которого нет ничего, «кроме колоды карт». Герой, наконец, входит в игорный зал. Следует пространнейшее, перебиваемое новыми рассуждениями, ироническими вставками, морально-философскими афоризмами, описание на двух страницах «пошловатой поэзии» игорных домов. Затем идет детальное описание наружно-

¹ Опоре де Балъзак, Собр. соч. в 15-ти томах, т. 13, Гослитиздат, М. 1955, стр. 5—6.

сти, повадок и манер игроков; дальше — описание необычайного впечатления, которое произвела на всех печать обреченности, коей было отмечено лицо героя, невольное сочувствие к нему этих «оледеневших душ». Следует патетический возглас автора: «Но разве палачи не ровняли порою слез на белокурые девичьи головы, которые они должны были отсечь по сигналу, данному Революцией?»¹ Наконец дается детальнейшее описание лица и наружности героя, и лишь после этого начинается собственно действие романа.

И вспомним зачин той же «Пиковой Дамы»:

«Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра. Те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом, прочие, в рассеянности, сидели перед пустыми своими приборами. Но шампанское явилось, разговор оживился, и все приняли в нем участие».

Следует короткий оживленный обмен двумя-тремя репликами, с непринужденной попутной экспозицией главного героя, Германа, и с не менее естественным переходом к анекдоту Томского о старой графине, который и составляет основное зерно всей вещи. Не удивительно, что на фоне словесного изобилия Бальзака и его школы так резко врезалось это начало пушкинской повести в сознании Марселя Прево: «*On jouait chez Naroumof lieutenant aux gardes à cheval...*» Эти слова, первые в «Пиковой Даме», переведенной Мериме, приходят мне на память каждый раз, когда при мне произносят имя Пушкина»².

Интересно сопоставить «Шагреновую кожу» и «Пиковую Даму» и в композиционном отношении. При таком сопоставлении особенно рельефно выступает необычайная четкость, стройность, гармоническая уравновешенность пушкинской повести, полное отсутствие в ней какого бы то ни было не относящегося прямо к делу, постороннего, внефабульно развитого, материала. При чем следует особенно подчеркнуть, что эта почти геометрическая четкость структуры «Пиковой Дамы» от-

¹ О н о р е д е Б а л ь з а к, Собр. соч. в 15-ти томах, т. 13, стр. 9.

² E. Séménoff, Alexandre Pouchkine (1799—1899), Paris, 1899, p. 36.

нюдь не влечет за собой сухости тона. Над «Пиковой Дамой» реет все та же неизменно пушкинская атмосфера «лелеющей душу гуманности». Подчас звучит в ней и прямой голос автора. Таково относительно большое, лирически окрашенное отступление об участи бедных воспитанниц. Но это единственное авторское отступление на всю повесть, что, кстати, и сообщает ему особенную выразительность.

Почти абсолютное отсутствие самостоятельного, внефабульного материала еще замечательнее в «Капитанской дочке».

«Капитанская дочка» — произведение историческое, поэтому, казалось бы, вполне позволительно и даже необходимо было включить в нее собственно исторический материал. Так и поступали обычно все писатели-романисты, начиная с отца европейского исторического романа Вальтера Скотта, произведения которого, как известно, Пушкин оценивал очень высоко. В частности, именно так и поступил один из талантливейших последователей Вальтера Скотта, итальянский писатель Манцони (Манцони), автор «Обрученных» — романа, который Пушкин не только также весьма ценил, но который, по свидетельству С. А. Соболевского, при всем уважении к Вальтеру Скотту, ставил «выше всех его произведений»¹.

В «Обрученных» имеются огромные вставки чисто исторического характера, подчас совершенно и надолго уводящие от художественной фабулы, от романтического развития происшествий. Так, например, в последней части романа целые две главы, больше пятидесяти страниц, отданы историческому описанию чумной эпидемии. Романиста полностью подменяет здесь историк, стремящийся, как говорит об этом сам автор, «выяснить и установить наиболее общие и важные факты, расположить их в порядке последовательности... рассмотреть их взаимоотношения и дать сжатый, но правдивый и связный рассказ об этом бедствии»².

Гете, также восхищавшийся романом Манцони, по этому поводу замечал: «Историк сыграл с поэтом

¹ Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851—1860 годах, Л. 1925, стр. 35.

² Александро Манцони, Обрученные. Повесть из истории Милана XVII века, Гослитиздат, М. 1955, стр. 423.

плохую шутку». «Манцони,— пояснил Гете,— страдает от избытка исторического материала»¹. В не меньшей, если не в большей, мере обладал избытком исторического материала автор «Капитанской дочки».

Как уже упоминалось, в «Капитанской дочке» всего около пяти листов, но зато написание этих пяти листов потребовало от Пушкина чрезвычайно большой, трудоемкой и длительной работы, продолжавшейся в общей сложности около четырех лет (роман задуман в январе 1833 г., писался в 1833—1834 гг., последние строки написаны 19 октября 1836 г.) и протекавшей к тому же, ввиду особой социальной и политической остроты как темы, так и всего содержания романа, с постоянным учетом крайне тяжелых цензурных условий. Замечателен — и потому на этом стоит вкратце остановиться — самый путь и метод этой работы, свидетельствующий о все более и более высоком уровне как историзма Пушкина, так и его реалистического мастерства.

Создавая «Бориса Годунова», Пушкин опирался в основном на определенный источник — только что вышедшие перед этим и являвшиеся последним словом в изучении данного исторического периода X и XI тома «История Государства Российского» Карамзина. Пушкин переосмыслил в духе своих передовых взглядов консервативно-монархическую концепцию Карамзина, но со стороны самого исторического материала, стороны фактической, он почти полностью следовал Карамзину. Отсюда абсолютно неправильное, но характерное ощущение современников, которым показалось, что перед ними — переложение в стихи карамзинской исторической прозы.

Когда тремя годами позднее Пушкин писал второе свое завершенное историческое произведение — поэму «Полтава», он сделал то, чего не мог сделать в своей михайловской ссылке: привлек всю научную литературу вопроса — от «Истории Малороссии» Бантыша-Каменского до многочисленных исторических трудов как русских, так и зарубежных авторов. В результате Пушкин имел полное право отвечать на нападки некоторых критиков, упрекавших его в исторических ошибках и погрешностях, ссылкой на то, что он в своей поэме во

¹ И.-П. Эккерман, Разговоры с Гете, «Academia», М.—Л. 1934, стр. 376, 377.

всем верен истории. Действительно, новейшие исследования показывают, что почти каждый стих поэмы может быть подкреплён ссылками на тот или иной исторический источник. Но тем не менее фактический материал поэт и на этот раз заимствовал у историков — следовательно, все же брал его из чужих рук.

Совсем по-иному поступил Пушкин при создании «Капитанской дочки». Основное историческое событие романа — крупнейшее в истории всех русских крестьянских восстаний восстание второй половины XVIII века под предводительством Пугачева — было изучено, во-первых, крайне недостаточно, во-вторых, почти все, что имелось об этом в литературе, носило тенденциозный, реакционно-дворянский характер.

И вот для того, чтобы написать свой роман, Пушкин решает сам непосредственно освоить и подготовить необходимый исторический материал. Он не только знакомится со всей печатной литературой о Пугачеве и на русском и на иностранных языках, но и производит специальные архивные разыскания, старательно выискивает рукописные материалы, находившиеся в частных руках, и даже сам способствует созданию новых материалов, обращаясь к современникам-очевидцам — от старика Крылова, мальчиком пережившего осаду Оренбурга Пугачевым, до старика И. И. Дмитриева, присутствовавшего при казни Пугачева, — с просьбой поделиться с ним своими воспоминаниями. Мало того, Пушкин, как мы знаем, предпринимает специальную поездку на места исторического действия своего произведения: в Поволжье, в оренбургские степи, объезжает, как он сообщает в своих письмах этого времени, окрестности, осматривает места сражений, расспрашивает, описывает, «возится» со стариками, лично знавшими Пугачева, собирает фольклор о Пугачеве — устные рассказы, предания, песни. Но и этого мало. Для того чтобы создать художественное произведение из эпохи Пугачева, писатель-художник Пушкин становится историком-исследователем — принимается за написание специального труда по истории Пугачева. И только тогда, когда весь доступный Пушкину исторический материал был полностью им освоен и проработан, когда в результате этого был написан и опубликован его собственный исторический труд, имевший для своего времени серьезное научное значение, лишь после всего этого Пушкин приступает к завершающей работе над

своим романом, который он в течение нескольких лет обдумывал, вынашивал и писал.

Но Пушкин-историк Пушкина-художника не подвел. Единственная глава романа — «Пугачевщина», в которой говорится об исторических событиях художественно показываемой эпохи, начинается словами Гринева: «Прежде нежели приступлю к описанию странных происшествий, коим я был свидетель, я должен сказать несколько слов о положении, в котором находилась Оренбургская губерния в конце 1773 года».

И Пушкин-Гринева полностью сдерживает свое обещание: это историческое отступление от романического повествования он делает буквально в нескольких словах — в объеме всего двух небольших абзацев. Причем подобное отступление делается один-единственный раз на протяжении всей «Капитанской дочки». Зато последняя раз в восемь меньше огромного произведения Манцони, что не помешало Пушкину в рамках всего лишь пяти листов развернуть содержание большого исторического романа, «Онегина в прозе»¹, по выражению Белинского, то есть произведения, подобно пушкинскому роману в стихах, дающего художественную энциклопедию русской жизни второй половины XVIII века.

* * *

Одной из причин того, что, продолжая в 30-е годы писать стихами, Пушкин начинает писать — и чем дальше, тем все более — прозой, была гораздо большая доходчивость прозаических, повествовательных жанров до самых широких читательских кругов.

«Повести и романы читаются всеми и везде»², — замечал Пушкин.

Но и свои стихи Пушкин писал так, что они могли читаться, а в наше время и стали читаться всеми и везде.

Поистине всеобщая, подлинно народная доступность произведений Пушкина обусловлена теми в существе своем глубоко демократическими принципами — *краткости, ясности, простоты*, — которыми неизменно руководился он в своем художественном творчестве.

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 577.

² Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 98.

Эти демократические стилевые принципы явились одной из важнейших основ, заложенных Пушкиным в национально-русское искусство слова и обеспечивших народность всех великих созданий русской классической литературы.

И как характерно, что, мечтая об искусстве будущего, искусстве действительно всего народа, Л. Н. Толстой писал, что форма его будет такая, которая была бы доступна «всем людям», — и условиями этой доступности считал все те же три — пушкинских — принципа: «ясность, простоту и краткость»¹.

1955

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 30, стр. 180.

ПУШКИН-ЗОДЧИЙ

*Вдохновение нужно в поэзии
как и в геометрии.*

Пушкин

...особенная принадлежность поэзии Пушкина... полнота, окончательность, выдержанность и стройность его созданий... У Пушкина никогда не бывает ничего лишнего, ничего недостающего, но все в меру, все на своем месте, конец гармонирует с началом,— и, прочитав его пьесу, чувствуешь, что от нее нечего убавить и к ней нечего прибавить...

Белинский

1. РОЛЬ КОМПОЗИЦИИ

Мы видели, какое важное значение придавал Пушкин предварительному «планированию» каждого нового задуманного им произведения; видели, что составление четко разработанного плана, как правило, и является первым, начальным актом творческого процесса Пушкина.

В то же время пушкинские планы представляют собой не только сжатую, конспективную запись содержания будущего произведения. Размышляя над содержанием произведения, Пушкин одновременно думал, говоря его же словами, и о «форме плана», то есть определенном «расположении» материала — композиционной структуре произведения, его архитектонике. Замечая, что «единный план» Дантова «Ада» «есть уже плод высокого гения»¹, Пушкин, несомненно, имел в виду и все знаменитое тройственное членение «Божественной комедии», которое непосредственно связано со всей положенной в ее основу теолого-философской концепцией и которое проникает насквозь всю поэму — от деления на три основные части («Ад», «Чистилище», «Рай») до построения каждой отдельной песни, количество строк в каждой из которых кратно *трем*, и, наконец, до организации самой строфы, состоящей из *трех* строк (терцина) с *тройной* переплетающейся рифмой (*аба, бвб, вгв* и т. д.).

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 42.

И в самом деле, роль, которую играет в художественном произведении его композиция — «расположение плана», расположение «частей в отношении к целому» — исключительно велика.

Это постоянно подчеркивают большие писатели-художники. Так, на основании своего громадного творческого опыта и большой эрудированности в области всех искусств Лев Толстой пишет в трактате «Что такое искусство»: «В настоящем художественном произведении — стихотворении, драме, картине, песне, симфонии — *нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое*, не нарушив значение всего произведения, точно так же, как нельзя не нарушить жизни органического существа, если вынуть один орган из своего места и вставить в другое»¹. «Целость, единство действия, соразмерность в частях», то есть надлежащая композиционная организованность, — «это составляет необходимое условие каждого художественного произведения»², — указывает и Белинский со свойственной ему особенной чуткостью к эстетической стороне литературы.

И эти совпадающие утверждения вытекают из самой природы искусства, из специфических законов художественного мышления.

Искусство — особая форма отражения действительности. Но мы прекрасно знаем, что это отражение отнюдь не является фотографическим, что деятель в любой области искусств не может, да и не стремится придать своим изображениям действительности не только исчерпывающую, но даже и приблизительную полноту. В противоположность научному описанию предмета, требующему полного и последовательного перечисления *всех* основных его признаков, художественное изображение всегда является выборочным, основанным на отдельных характерных деталях.

Именно в этом и заключается столь распространенный стилистический прием так называемой синекдохи (*pars pro toto* — часть вместо целого). Поэт говорит: «Все флаги в гости будут к нам», — и мы, читатели, сразу понимаем, что «в гости к нам», в новый город-порт на Балтийском море, будут не флаги как таковые, а

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 30, стр. 131.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 39.

морские суда — посланцы самых различных наций. Прием синекдохи встречается порой и в обычной разговорной речи, но преимущественно употребляется в поэтическом языке, языке художественной литературы, способствуя как лаконизму поэтической речи, так и ее изобразительности. В применении поэтом и в понимании читателем приема синекдохи заключается одна из специфических особенностей искусства слова, требующего неперменного наличия воображения, с помощью которого явление воссоздается целиком, предмет дорисовывается в сознании не только писателя, но и читателя.

Больше того, синекдоха — часть вместо целого — в широком смысле этого слова лежит в основе всякого художественного воспроизведения действительности, всегда связанного с очень жестким, продуманным, скупым и строгим отбором. В самом деле, наиболее емким из видов словесного искусства является роман. Однако и в нем не только не может быть сколько-нибудь полно показана вся жизнь героя, не может быть полностью, в собственном смысле этого слова, показан даже и один день этой жизни. Вообще писатель всегда вынужден давать нам часть вместо целого и в то же время, естественно, стремится создать, а в художественном произведении, заслуживающем этого названия, и действительно создает впечатление целостности и полноты. Достигается это не только правильным отбором необходимого материала, но и его особым расположением, построением — композицией.

Уже Белинский настойчиво подчеркивал, что художественное произведение должно представлять некий целостный, замкнутый в себе самом, себе довлеющий мир, своего рода (вспомним сравнение Льва Толстого) художественный организм, в котором все части связаны между собой не механической, а внутренне необходимой, органической связью, к которому ничего не нужно добавлять и от которого ничего нельзя отнять. Композиция данного произведения и служит именно этой цели — является как бы его мирообразующим принципом, дает возможность писателю превратить то, что по существу является только частью, куском, в такое замкнутое в себе, законченное целое.

Но художественность литературного произведения заключается не только в его целостности, законченности. «Любить размеренность, ответственность свойственно уму человеческому», «соразмерность, ответственность

(simetria) свойственна уму человеческому», — подчеркивал Пушкин, указывая, что «истинный вкус состоит... в чувстве соразмерности и сообразности»¹. Только тогда, когда литературное произведение полностью удовлетворяет этому «чувству соразмерности» гармонической слаженностью всех своих частей, оно и является в композиционном отношении подлинно прекрасным.

В умении сообщать своим художественным созданиям такую гармоническую слаженность Пушкин, в исключительной степени, как мы дальше в этом убедимся, обладавший «чувством соразмерности и сообразности», вряд ли имеет себе равных.

Однако самая замечательная особенность художественного мастерства Пушкина состоит не только в том, что его создания являют собой единственные в своем роде — по стройности, гармоничности, соразмерности частей, мудрой, подлинно классической простоте целого — образцы словесной архитектуры. Композиция каждого художественного произведения Пушкина обычно и глубоко *содержательна*, гармонически соответствует лежащему в его основе идейному замыслу и тем самым способствует наиболее полному, художественно впечатляющему раскрытию этого замысла.

2. «ЦЫГАНЫ»

Белинский точно и метко указал, что в художественных произведениях Пушкина «конец гармонирует с началом»².

Действительно, одним из излюбленных композиционных приемов Пушкина является прием возвращения действия в конце произведения в то же или похожее место, в ту же или схожую обстановку, в которой оно началось. Тем самым поэт как бы обводит свое произведение некой замкнутой композиционной кривой, создавая впечатление его органической целостности, завершенности в себе самом.

Вместе с тем в творчестве зрелого Пушкина конец произведения, гармонически перекликаясь с началом, отнюдь не является простым его повторением, новым

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 303, 52.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 330.

воспроизведением начала. Наоборот, снова приводя читателя в ту же или подобную обстановку, в круг тех же персонажей, устанавливая порой совершенно симметричные параллели и переклички между началом и концом, поэт дает тем резче и нагляднее ощутить изменения, которые произошли по ходу повествования,— движения и развития фабулы — в судьбах героев.

Гармоническое соответствие между концом и началом Пушкин придает уже первому же своему крупному законченному эпическому произведению — поэме «Руслан и Людмила».

Действие поэмы начинается в древнем Киеве, в «гриднице высокой» князя Владимира, конец первой песни занят описанием встречи Руслана с добрым волшебником Финном. В шестой, последней песне поэт после описания разнообразных приключений Руслана и трех других искателей руки Людмилы, пустившихся в разные стороны на поиски похищенной княжны, снова приводит нас в тот же Киев. Описывается в последней главе и новая, вторая встреча Руслана с Финном.

Судьба твоих грядущих дней,
Мой сын, в твоей отныне воле,—

говорит ему Фин при первой встрече.

Судьба свершилась, о мой сын!
Тебя блаженство ожидает,—

обращается он к нему же во время второй.

В первой песне Киев дан в дни ликования по случаю свадьбы Людмилы с Русланом. Затем радость сменяется глубокой печалью, вызванной похищением Людмилы. В последней песне, как раз наоборот, Киев сперва в глубокой печали — Людмилы все нет, а когда Фарлаф привозит ее, она погружена в непробудный «очарованный» сон. К этому присоединяется новая тревога — набег печенегов. Но затем печаль сменяется радостью: Руслан побеждает печенегов и пробуждает Людмилу из ее «дивного» сна. Получается полная обратная симметрия.

Кончается же поэма и прямо тем же, чем она началась,— пером у князя Владимира.

В начале:

В толпе могучих сыновей,
С друзьями, в гриднице высокой
Владимир-солнце пировал...

В конце:

И, бедствий празднуя конец,
Владимир в гряднице высокой
Запировал в семье своей.

Мало того, Пушкин начинает (в первом издании; во втором этому предшествует вновь написанный пролог «У лукоморья дуб зеленый...») и заканчивает поэму одним и тем же обрамляющим двустипием:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой.

Как видим, еще в этом своем юношеском произведении Пушкин выказывает большое композиционное мастерство. Причем уже отмеченный выше обратный композиционный ход (радость, сменяющаяся печалью, в начале, и печаль, сменяющаяся радостью, в конце) имеет и определенный смысл, соответствует основной внутренней тональности поэмы — оптимистическому ее звучанию.

Но дословная повторяемость в начале и конце поэмы одного и того же двустипия, тоже в какой-то мере внутренне оправданная (указанные строки как бы обводят поэму исторической рамой), все же носит слишком уж литературно-условный, «сделанный» характер; в теории словесности это называется кольцевой композицией. Очевидно, поэтому с подобной кольцевой композицией целого произведения мы встречаемся у Пушкина очень редко. В частности, прием кольцевой композиции применен Пушкиным в написанной им несколько месяцев спустя после окончания «Руслана и Людмилы» романтической песне-балладе «Черная паль», однако и здесь этот композиционный прием употреблен не формально (не подсказан жанром песни-романса, как, скажем, построена песня двенадцати «спящих дев» в «Руслане и Людмиле»), а психологически мотивирован устойчивостью душевного состояния героя — безысходной «безумной» тоской человека, убившего из ревности свою возлюбленную, любовь к которой он, однако, и посейчас не может вырвать из своего «терзаемого печалью» сердца, — устойчивостью, которая композиционно и подчеркивается.

Но, почти вовсе отказавшись в дальнейшем от применения кольцевой композиции в ее, так сказать, чистом и несколько примитивном виде (дословное замыкание конца началом), Пушкин широко использует обрамляющий прин-

цип гармонической переключки начала произведения с его концом, принцип, который он неуклонно, как дальше увидим, применяет почти во всех своих величайших созданиях и который под рукой гениального художника-мастера приобретает не только все более тонкую, но и все более отвечающую идейному замыслу произведения и тем самым все более внутренне оправданную, *естественную*, то есть реалистическую, мотивировку.

Именно такое осуществление этого композиционного принципа мы находим в первом же большом завершенном творении Пушкина поры его начавшейся полной творческой зрелости, последнем произведении романтического цикла, уже стоящем на грани между романтизмом и реализмом,— поэме «Цыганы».

* * *

«Цыганы», эта своеобразно драматизированная поэма, разбиты Пушкиным на одиннадцать отрывков — своего рода «явлений», — каждый из которых *подчеркнуто* (в буквальном смысле этого слова) «отбит» от предыдущего, отделен от него черточкой. Открывается поэма картиной привала цыганского табора (первый отрывок); во втором отрывке табор утром снимается с ночлега. Совершенно симметрично этому построены два последних отрывка. В предпоследнем — снова табор на ночном привале; в последнем — опять утро, и табор пускается в путь. Для усиления этой параллельности начала и конца поэмы там и здесь повторно воспроизводятся некоторые характерные детали, близко (порой дословно) повторяются отдельные фразеологические обороты. В начале: «Цыганы шумною толпой по Бессарабии кочуют»; в конце: «Сказал — и шумною толпою поднялся табор кочевой». «Между колесами телег, полузавешанных коврами» и — «одна телега, убогим крытая ковром». Сходными штрихами рисуются и ночные пейзажи. В начале: «Но вот на табор кочевой нисходит сонное молчанье»; дальше — «степная тишина»; в конце: «Все тихо... спокойно все; поля молчат»; и там и здесь упоминаются, как характерная деталь молдавского степного пейзажа, курганы («за курганом его в пустыне я нашла» — и «чуть по росе приметный след ведет за дальные курганы»).

В то же время этот стройный и точный композиционный чертеж исполнен и большой содержательности, глу-

бокого художественного смысла. Полная параллельность начала и конца поэмы, как и однообразие степного пейзажа — типической обстановки кочевого табора, — выражают бесхитростный и монотонный круговорот смиренного «цыганского бытия». Наряду с этим схожесть внешней ситуации резче подчеркивает контрастность образов и драматических положений.

Так, с тишиной и покоем мирной степной ночи в начале поэмы сливается, гармонически соотносится эпически величавая, мудрая и тихая, как все окружающее, фигура старика цыгана, представителя первобытнообщинного уклада мирного кочевого племени — «смиренной вольности детей»:

*Спокойно все: луна сияет
Одна с небесной вышины,
И тихий табор озаряет.
В шатре одном старик не спит;
Он перед углями сидит,
Согретый их последним жаром,
И в поле дальное глядит,
Ночным подернутое паром.*

Наоборот, резко диссонирует в финале поэмы с той же ночной тишиной и покоем полностью контрастная старика цыгану фигура обуреваемого эгоистическими страстями, мятежного индивидуалиста, представителя «городской» собственнической цивилизации Алеко, который, «с криком» проснувшись ночью, не находит подле себя *своей* Земфиры:

*Все тихо — страх его объемлет —
По нем текут и жар, и хлад,
Встает он, из шатра выходит,
Вокруг телег ужасен бродит;
Спокойно все; поля молчат.*

При этом контрастные образы старого цыгана и «молодого безумца» Алеко выступают тем выпуклее, рельефнее, пластичнее, что поэт ставит их в композиционном отношении совершенно симметрично друг другу. В первой сцене старый цыган сперва один, затем появляется Земфира с «другом» (с Алеко), которого она нашла «за курганом». Алеко сперва один, затем «за курганом» находит Земфиру с ее новым другом. Тем разительнее полная противоположность их реакций: старый цыган радостно приветствует мгновенное увлечение своей дочери; Алеко кроваво мстит за него. Конечно, старый цыган — отец, а Алеко —

муж, но в данном случае это не имеет существенного значения, ибо читатель уже знает из рассказа самого старого цыгана (в восьмом отрывке), что с глубокой печалью, но без всякой злобы тот пережил и совершенно аналогичную ситуацию: мать Земфиры Мариула, бросив мужа и ребенка, ушла такой же степной ночью к другому.

В то же время параллельные и вместе с тем глубоко контрастные начало и конец поэмы замечательно соотносятся, находятся в непосредственной органической связи с ее общим замыслом — с ее основной идейной концепцией. В зачине поэмы одинокий Алеко *приходит в табор*, в финале — *табор уходит* от Алеко, оказывающегося еще более — и на этот раз уже полностью по своей вине — мучительно и безнадежно одиноким.

П. А. Вяземский в статье о «Цыганах», появившейся вскоре после опубликования поэмы, о композиции ее писал: «Поэма «Цыганы» составлена из отдельных явлений, то описательных, то повествовательных, то драматических, не хранящих математического последствия, но представляющих нравственное последствие, в котором части согласены правильно и гармонически»¹. Утверждение Вяземского о правильной и гармоничной согласованности между собой «отдельных явлений», отрывков поэмы, совершенно справедливо. Если мы последовательно рассмотрим, как сложена и разворачивается поэма, мы легко убедимся, что каждый ее отрывок непосредственно связан с предыдущим и последующим, а все они представляют собой единое сочлененное и логически обусловленное целое².

Но, всматриваясь в композицию «Цыган», мы обнаруживаем в ней и прямо-таки «математический» расчет.

Я подробно остановился на очень четком и точном гармоническом соответствии начала и конца поэмы, составляющем как бы ее периферию, окружность, линию ее внешнего обвода. Но с наименьшей точностью и четкостью Пушкиным композиционно установлен и «центр» поэмы.

Исключительно важную и в сюжетном и в идейно-художественном отношении функцию несет в поэме песня

¹ П. А. Вяземский, «Цыганы». Поэма Пушкина.— «Московский телеграф», 1827, № 10, стр. 115. См. также: П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 315.

² Подробнее см. в моей книге «Творческий путь Пушкина (1813—1826)», АН СССР, М. — Л. 1950, стр. 337—343.

Земфиры, в основу которой прямо положена народная цыганская хора — плясовая, хороводная песня.

Песня Земфиры является завязкой драматического конфликта между ней и Алеко, который и приводит вскоре к кровавой развязке. Причем песня совершенно соответствует сложившейся к этому времени ситуации в отношениях между героем и героиней («Я песню про тебя пою», — с задорной смелостью и даже прямым вызовом заявляет Земфира мужу), и поэтому то, что дальше происходит в поэме, представляет собой как бы драматическую реализацию, своего рода инсценировку песни. Недаром, пораженная кинжалом немилого ей «старого» и «грозного» мужа, Земфира умирает со словами, почти полностью повторяющими слова песни: «Умру любя» (в песне — «Умираю любя»). Совпадение существует и между предшествующими кусками — Земфира: «Твои угрозы презираю», в песне: «Презираю тебя».

И все это отнюдь не внешний прием, а также полно глубокого и психологического и художественного смысла. Земфира, естественно, должна была крепко сжиться с этой песней, которая широко бытовала в ее народе, которую она слышала с самого раннего детства: по словам старого цыгана, мать, убаюкивая ее, пела эту песню над ее люлькой. Больше того, песня Земфиры является ключом к раскрытию ее характера. Песня Земфиры — это как бы сама Земфира. В словах песни, самым ритмом своим дающей замечательное представление и о соответствующей ей музыкальной мелодии — «диком напеве» подлинника, полностью раскрывается столь же дикий, неистово страстный, ни перед чем не останавливающийся, непримиримо смелый, героический в этой своей бесстрашной непримиримости характер вольной, как ветер, цыганки Земфиры.

Мало того, в полном соответствии с песней Земфиры разработан в поэме и характер ее возлюбленного (его имени Пушкин даже не дает — это действительно типовой образ пылкого и темпераментного цыганского юноши) — «молодого цыгана». В песне поется:

Он свежее весны,
Жарче летнего дня;
Как он молод и смел!
Как он любит меня!

Именно таким во всех своих чертах и предстает перед нами юный любовник Земфиры — неудержимо пыл-

кий, бесстрашный, прекрасный в своей всепобеждающей «вешней» молодости (вспомним его нежно-страстный укор Земфиры: «Как ты робко любишь») и «свежести» (вспомним слова самого Алеко: «Куда, красавец молодой...»); отсюда же и характеризующий его эпитет, данный в самом обозначении его как персонажа: «*Молодой цыган*».

Всем сказанным определяется особое и чрезвычайно важное значение песни Земфиры в художественной структуре «Цыган».

Пушкин, почти с самого начала своей литературной деятельности живо интересовавшийся народным творчеством, и в свои предшествующие южные поэмы вводил в качестве атрибута романтического «местного колорита» национальные песни: «Черкесская песня» в «Кавказском пленнике»; «Татарская песня» в «Бахчисарайском фонтане». Но обе эти песни и очень отдаленно связаны с фабулой данных поэм, и очень далеки от подлинного национального фольклора: носят (в особенности «Черкесская песня» в «Кавказском пленнике») условно-литературный, «романсный» характер.

Наоборот, подлинно народная, как установлено исследователями, цыганская песня Земфиры, дающая и обрисовку характера героев, в особенности самой цыганки Земфиры, и фабульную схему разыгрывающейся драмы, составляет как бы художественный центр поэмы, ее основу и средоточие, ось ее вращения. И вот это центральное значение песни подчеркивается и укрепляется ее композиционным положением. Пушкин помещает песню Земфиры в точный, как на геометрической фигуре, центр поэмы.

«Цыганы», как уже сказано, состоят из одиннадцати отрывков, песня дана как раз в среднем из них — в шестом: от начала поэмы до песни — 258 стихов; после песни до эпилога — 256 стихов.

Для того чтобы еще отчетливее оттенить центральное и по занимаемому в поэме положению, и по существу (в развитии драматического конфликта) место сцены с песней Земфиры — песней о новой любви, которую она не случайно запекает *весенним* солнечным днем («Старик на *вешнем* солнце греет...»); в песне: «Он свежее *весны*...»), сцена эта дана Пушкиным в симметричном обрамлении двумя параллельными ночными картинками, причем первая из них окрашена в идиллические (до песни), а вторая в глубоко драматические (после песни) тона.

Сцена, предшествующая сцене с песней, кончается строками:

Настанет ночь; они все трое
Варят нежатое пшено;
Старик уснул... и все в покое,
В шатре и тихо и темно.

Сцена, следующая за сценой с песней, рисует ту же картину — те же «трое» и в том же шатре; но спит Алеко, и спит не спокойным, как старый цыган, а мучительным («Во сне душа твоя терпела мученья...» — говорит ему Земфира), «тяжелым сном». Причем начинается новая сцена почти теми же словами, которыми заканчивалась предшествующая:

*Старик уснул... и все в покое,
В шатре и тихо и темно.*

Здесь:

Всё *тихо*; ночь. Луной украшен
Лазурный юга небосклон.
Старик Земфирой *пробужден*:
«О мой отец! Алеко страшен.
Послушай: сквозь тяжелый сон
И стонет, и рыдает он...»

Конечно, можно с уверенностью сказать, что, помещая песню Земфиры — художественный стержень поэмы — в самую ее середину, Пушкин не проделывал предварительных подсчетов и арифметических выкладок.

Академик А. Н. Крылов рассказывает в своих интереснейших воспоминаниях об одном замечательном русском умельце, Петре Акиндиновиче Титове, который, работая по кораблестроительному делу и не имея никаких специальных математических знаний, выполнял «от руки» и «на глазок», притом «с необыкновенной быстротой», самые сложные и тонкие чертежи: «Верность его глаза была поразительная. Назначая, например, размеры отдельных частей якорного или буксирного устройства, или шлюпбалок, или подкреплений под орудия, он никогда не заглядывал ни в какие справочники, стоявшие на полке в его кабинете, и, само собой разумеется, не делал, да и не умел делать, никаких расчетов. Н. Е. Кутейников, бывший в то время самым образованным корабельным инженером

в нашем флоте, часто пытался проверять расчетами размеры, назначенные Титовым, но вскоре убедился, что это напрасный труд, — расчет лишь подтверждал то, что Титов назначил на глаз». В дальнейшем молодой тогда Крылов по просьбе Титова познакомил его с математическими дисциплинами: «В то время, когда мы наконец дошли до сопротивления материалов и расчетов балок, стоек и пр., как раз заканчивалась постройка «Наварина», и не раз Петр Акиндинович говаривал мне: «Ну-ка, мичман, давай считать какую-нибудь стрелу или шлюпбалку». По окончании расчета он открывал ящик своего письменного стола, вынимал эскиз и говорил: «Да, мичман, твои формулы верные: видишь, я размеры назначил на глаз — сходятся».

«Лишь восемнадцать лет спустя, — добавляет академик Крылов, — занимая самую высокую должность по кораблестроению, я оценил истинное значение этих слов Титова. Настоящий инженер должен верить своему глазу больше, чем любой формуле...»¹

Пушкин тоже, как уже сказано, считал, что писатель должен иметь «чувство сообразности», обладать «силой ума, располагающего частей в отношении к целому». Сам он обладал этим «чувством» и этой «силой ума» в высшей степени. И когда он «строил», композиционно организовывал свои произведения, он, несомненно, руководствовался этой внутренней «математикой» — безошибочно точным глазомером и непогрешимо верной рукой величайшего мастера-художника: не по заранее подготовленным математическим формулам располагал «части в отношении к целому», но само это расположение оказывалось в полном с ними соответствии, было до поразительного *математично*.

В то же время, всматриваясь в эти математически строгие и точные композиции крупнейших пушкинских произведений (первым замечательным образцом и является здесь только что рассмотренная композиция «Цыган»), начинаешь по-настоящему понимать всю неслучайность уже знакомого нам пушкинского утверждения, что «вдохновение нужно в поэзии как и в геометрии»².

¹ Академик А. Н. Крылов, Мои воспоминания, АН СССР, М. 1963, стр. 72, 73, 74.

² Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 41.

3. «БОРИС ГОДУНОВ»

Поразительное композиционное мастерство, выработанное Пушкиным в процессе создания «Цыган», с полной силой сказалось в следующем же крупнейшем его произведении, не только начатом почти сразу (месяца через два) по окончании этой поэмы, но в известной степени «Цыганами» и подготовленном, — в трагедии, или «драматической поэме», как характерно однажды назвал ее сам Пушкин, «Борис Годунов».

Задумав свое новое произведение как пьесу историческую в самом прямом и непосредственном смысле этого слова, то есть такую пьесу, в которой авторский вымысел сведен к минимуму, Пушкин и в основу ее построения положил последовательное движение и развитие самих исторических событий.

Это глубоко новаторское, непосредственно связанное со все усиливающимся историзмом Пушкина и все нараставшими в нем реалистическими стремлениями построение «Бориса Годунова» вызывало непонимание, а порой и прямое неодобрение многих современников поэта, отказывавших пьесе Пушкина в праве считаться драматическим произведением в традиционном понимании этого слова. «Оно не драма отнюдь, а *кусок истории*, разбитый на мелкие куски *в разговорах*»¹, — иронически замечал о «Борисе Годунове» поэт, драматург и критик П. А. Катенин. «Это — ряд *исторических сцен... эпизод истории в лицах*», — писал один из наиболее резких прижизненных критиков Пушкина в своей на этот раз в общем сочувственной статье о «Борисе Годунове» Н. И. Надеждин².

Пушкин и сам замечал, что его «Борис Годунов» — художественно показанная история. Отвечая на совет Вяземского сообщить Жуковскому план своей трагедии «для показания Карамзину», поэт отсылал к соответствующим томам карамзинской «Истории Государства Российского», которая, как мы знаем, действительно послужила для автора «Бориса Годунова» основным источником фактиче-

¹ Письмо П. А. Катенина к неизвестному от 1 февраля 1831 г. — Сб. «Помощь голодающим», М. 1892, стр. 254.

² См.: Н. На до ум ко, «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев. — «Телескоп», 1831, № 4, стр. 557. См. также: Н. И. На де ж д и н, Литературная критика. Эстетика, «Художественная литература», М. 1972, стр. 261.

ских сведений о разворачиваемой в трагедии исторической эпохе: «Ты хочешь *плана*? Возьми конец десятого и весь одиннадцатый том, вот тебе и *план*»¹.

Но если фактическое содержание трагедии определялось реальным историческим материалом, это никак не исключало глубоко, как всегда у Пушкина, продуманной «формы плана» — строгой, четкой и гармонической композиционной структуры «Бориса Годунова». На анализе ее мы можем с особенной наглядностью убедиться в композиционном искусстве Пушкина, сумевшего превратить этот «кусочек истории» в величайшее произведение искусства — в мастерски отшлифованный бриллиант.

В книге «Творческий путь Пушкина (1813—1826)» я проделал подробный — из сцены в сцену — анализ композиционной структуры «Бориса Годунова», позволивший мне утверждать, что трагедия Пушкина отнюдь не представляет собой простого механического воспроизведения «Истории» Карамзина, «переделанной в разговоры и сцены» (отзыв Булгарина)²; еще менее можно сказать, что «все отличие ее от классической драмы состоит в бессвязной пестроте явлений и прыжках от одного предмета к другому» (отзыв Н. Полевого)³.

В самом деле, в тех двадцати трех сценах, на которые в духе «Цыган» и в противовес традиционному, соблюдавшемуся даже Шекспиром делению на акты, Пушкин членит своего «Бориса Годунова», он полностью разрушает не только пресловутый закон «трех единств», выдвигавшийся в качестве непреложного теоретиками классицизма (единство места, времени, действия), но в значительной степени нарушает и «четвертое», как сам он его называл, единство — «единство слога». Вместо традиционно допускавшихся двадцати четырех часов действие его трагедии происходит в течение семи с лишком лет; прямо-таки с кинематографической быстротою переносится из дворца (наиболее частое и единое на протяжении всей пьесы место действия в трагедиях классицизма) на площадь, из монастырской кельи и палат патриарха в пограничную корч-

¹ П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 224, 227.

² Впервые опубликован М. И. Сухомлиновым в его труде «Исследования и статьи по русской литературе и просвещению», т. II, СПб. 1889, стр. 249.

³ «Московский телеграф», 1833, № 2, стр. 311. См. также: Н. Полевой, Очерки русской литературы, ч. I, СПб. 1839, стр. 195.

му, на поля сражений, даже из одной страны в другую — из России в Польшу и обратно. Требуемое «единство действия» по меньшей мере раздваивается — линия Годунова и линия Самозванца.

Равным образом в «Борисе Годунове» звучит не единственный традиционный «высокий штиль» трагедии классицизма, а самая разнообразная и живая речь, соответствующая не только социальному положению, но даже в некоторых случаях национальности действующих в трагедии лиц (сцена «Равнина близ Новгорода-Северского», ведущаяся в основном на французском и немецком языках), обстоятельствам, в которых им приходится выступать, и т. п. Наконец, нет в «Борисе Годунове» и единства самой художественно-словесной формы: в трагедии, в основном написанной белым, нерифмованным стихом, имеются не только отдельные зарифмованные места, но и сцены, частично, а порой и полностью, написанные прозой.

Однако воспринимать все это величайшее реалистическое разнообразие и соответствующее ему огромное богатство художественных средств и приемов, применяемое Пушкиным в его трагедии, как непозволительную пестроту и неоправданный, незаконный авторский произвол, было, конечно, совершенно неправильно. Наоборот, и Гоголя и Белинского трагедия Пушкина справедливо восхищала своей художественной целостностью, стройностью и единством — «внутренней, неприступной поэзией», лишенной «всякого грубого, пестрого убранства»¹, «недоступным величием строгого художественного стиля, благородной классической простоты»².

Действительно, каждая сцена «Бориса Годунова» — закономерное и вместе с тем необходимое звено в общей цепи развертывающегося исторического и художественного действия трагедии. Причем все эти двадцать три сцены-звена не только следуют друг за другом в порядке внешней хронологической последовательности, а и нерасторжимо сцеплены между собой внутренним средством, органической художественной взаимосвязью. В то же время вся эта гибкая, подвижная и вместе с тем необыкновенно крепкая, обладающая прямо-таки стальной прочностью,

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 54.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 527.

композиционная структура отличается не меньшей, чем в «Цыганах», не только внутренней, но и внешней гармоничностью, соразмерностью и уравновешенностью частей, поразительной симметрией.

Не повторяя подтверждающего все это и уже данного мною ранее анализа построения трагедии в целом и отсылая читателя к соответствующим страницам уже указанной моей книги¹, я остановлюсь сейчас на композиции «Бориса Годунова» в прямом и узком смысле этого слова — на его архитектонике, дополнив уже сказанное некоторыми дальнейшими соображениями и наблюдениями.

Прежде всего, как и в «Цыганах», мы находим полное гармоническое соответствие периферии — начала и конца трагедии.

Трагедия начинается и заканчивается в Московском Кремле. В трех первых сценах нет ни одного из основных антагонистов трагедии — ни самого Бориса Годунова, ни оспаривающего у него царский престол Григория — Лжедмитрия. Но показаны основные социальные силы: боярство, народ. Совершенно то же самое происходит и в трех последних сценах. Борис Годунов непосредственно появляется только в четвертой сцене от начала, выходит из действия — умирает — в четвертой сцене от конца. Григорий появляется в первый раз в пятой сцене от начала, в последний раз — в пятой сцене от конца. Считать все эти совпадения и соответствия случайными, естественно, не приходится. Здесь, несомненно, действовал, в чем мы особенно можем быть уверены после того, как познакомились на анализе «Цыган» с принципами композиционного мастерства Пушкина, строгий, продуманный и взвешенный расчет великого архитектора словесного искусства.

В то же время это подлинно архитектурное оформление начала и конца — первых и последних пяти сцен — «Бориса Годунова» полно глубокого внутреннего смысла, композиционно воплощает и осуществляет основное идейное задание Пушкина — создать *историческую* трагедию, которая не только сочетала бы в себе изображение судьбы человеческой и судьбы народной, но в которой именно народ явился бы главным трагическим героем.

Говоря об исторических хрониках Шекспира, бывших во многих отношениях драматургическим образцом для

¹ Д. Благой, Творческий путь Пушкина (1813—1826), стр 475—491.

Пушкина, Белинский пронизательно отмечал: «Что составляет содержание шекспировских драматических хроник? Борьба личностей, которые стремятся к власти и оспаривают ее друг у друга»¹. В «Борисе Годунове», тоже в полном соответствии с исторической правдой, показана борьба за власть между Самозванцем и Борисом; показаны неустанно помышляющий о захвате царского венца в свои руки Василий Шуйский, втайне мечтающий о том же Басманов. Но содержание трагедии одним этим отнюдь не ограничивается.

Пушкин, хотя, как мы видим, и не послал друзьям-литераторам плана своей трагедии, однако первоначально такой план набросал.

Вот этот план:

«Годунов в монастыре. Толки князей — вести — площадь, весть о избрании. [Годунов. Юродивый] — Летописец. Отрепьев — бегство Отрепьева.

Годунов в монастыре. Его раскаянье — монахи беглецы. Годунов в семействе. —

Годунов в совете. Толки на площади. — Вести об изменах, смерть Ирины. — Годунов и колдуны.

Самозванец перед сражением. —

Смерть Годунова (— известие о первой победе, пиры, появление самозванца). присяга бояр, измена.

Пушкин и Плещеев на площади — письмо Димитрия — вече — убийство царя — самозванец въезжает в Москву»² (курсив Пушкина).

Как видим, первоначально трагедия строилась именно в плане «борьбы личностей, которые стремятся к власти и оспаривают ее друг у друга». Трагедия, видимо, должна была начинаться эпизодом, непосредственно связанным с Годуновым, притворно запершимся в монастыре, но на самом деле жадно рвущимся к «венцу и бармам Мономаха» — к царскому престолу. Личность Годунова выдвигается на первый план и в дальнейшем. Затем ее постепенно вытесняет личность Самозванца, триумфальным въездом которого в Москву трагедия и должна была заканчиваться.

Большинство намеченных планом эпизодов, как легко видеть, сохранено Пушкиным и в окончательном тексте трагедии, но порядок, соотношение, пропорции и тем самым общий строй привлекаемого материала были в ходе

¹ Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 506.

² Пушкин, Полн. собр. соч., т. 7, стр. 289.

дальнейшей творческой работы существенно и в высшей степени характерно переосмыслены.

Если сперва Пушкин предполагал начать трагедию сценой, в которой сразу же появлялся Борис («Годунов в монастыре»), и окончить ее сценой, действующим лицом которой являлся Самозванец,— в дальнейшем и тот и другой были значительно и, как мы видели, совершенно равномерно отодвинуты внутрь пьесы, даны в обрамлении боярских и народных сцен. Действие пьесы, как уже сказано, начинается за три сцены до того, как перед нами непосредственно появляется Борис, и за четыре до появления Самозванца; действие пьесы продолжается ровно столько же после ухода со сцены сперва Самозванца, потом Бориса. Тем самым композиционно подчеркивается, что как Борис, так и Самозванец не являются главными героями пьесы, что драматическая ее коллизия не в конфликте двух людей, алчно борющихся за власть, а в столкновении социальных сил. Индивидуальные герои — цари восходят на престол и свергаются с престола; герои коллективные — социальные силы эпохи, и в особенности главная сила — стихийно-могучий, но скованный, угнетенный народ, остаются. Трагедия борьбы личностей перестраивается в трагедию совсем нового типа, трагедию, раскрывающую «судьбу народную».

Подобно двум первым и двум последним сценам «Цыган», три первые сцены «Бориса Годунова», действие которых непосредственно связано с подготовляющимся воцарением Бориса, и три последние его сцены, связанные с подготовляющимся воцарением Самозванца, построены также совершенно симметрично.

В начале трагедии сперва идет одна боярская сцена с двумя участниками (Воротынский и Шуйский); народа пока еще нет, но тема народа — народной поддержки — возникает с самого начала уже здесь. Она особенно подчеркивается Шуйским в его призыве «волновать» народ и в ответной реплике Воротынского, объясняющего явное преимущество неродовитого Бориса в качестве кандидата на опустевший царский престол перед имеющими на него более прав «природными» князьями «Рюриковой крови» тем, что он сумел «очаровать» народ. Затем появляется и сам народ: следуют две народные сцены (на Красной площади и перед Новодевичьим монастырем, в котором добровольно заключился Борис).

В полном соответствии с этим в конце трагедии так-

же сперва идет одна боярская сцена, и тоже с двумя участниками (Басманов и Пушкин), где устами Пушкина уже прямо сформулирован знаменитый тезис о значении «мнения народного» в качестве решающего фактора победы Самозванца над Борисом, и затем опять следуют две народные сцены (на Красной площади — Лобное место — и в Кремле, перед домом Борисовым, в котором находится в заключении новый царь — сын Бориса).

При этом, как и в «Цыганах», параллельность композиционных линий, их симметрия тем резче подчеркивает отличие — в известной мере даже прямую контрастность — этих сцен по существу. В боярской сцене в начале пьесы Шуйский старается, с целью помешать воцарению Годунова, уговорить Воротынского «народ искусно волновать». В боярской сцене в конце пьесы Пушкин убеждает Басманова изменить сыну Бориса и перейти на сторону Самозванца, аргументируя это «мнением народным» — действиями разволновавшегося народа, без боя сдающего Самозванцу, которого народ считает действительным царевичем Дмитрием, города и вяжущего «упрямых» царских воевод. Воротынский отказывается действовать вместе с Шуйским, не веря в то, что они смогут взволновать народ. Басманов соглашается действовать вместе с Пушкиным, поскольку волнение народа стало убедительным фактом.

Но самое главное, что в народных сценах конца пьесы народ уже не тот, каким он был в народных сценах начала ее.

В трагедии Пушкина представление о народе как о могучей в своих потенциях силе вытекает не только из рассуждений на эту тему действующих лиц, но и сообщается специфически художественными средствами — настойчиво подсказываемым сопоставлением народа с морем, сопоставлением, в свою очередь, глубоко народным, непосредственно связанным с народно-поэтическим творчеством. Зерно этого сопоставления уже в предложении-призыве Шуйского «народ искусно *волновать*». Во второй народной сцене это зерно разворачивается в наглядный, зримый образ: в речах переговаривающихся между собой народных персонажей народ, заполнивший монастырский двор, прямо сравнивается с шумящими морскими волнами. Это сопоставление, хотя оно и не повторяется так прямо, ощущается с неменьшей силой в народных сценах конца.

Но поведение народного моря в начале и в конце трагедии глубоко различно, можно сказать — диаметрально противоположно.

В начале народ — пассивное и равнодушное орудие в руках бояр («А как нам знать? то ведают бояре...»). Волны народные покорно ложатся к ногам Бориса:

Один

Что там за шум?

Другой

Послушай! что за шум?

Народ завыл, там падают, что волны,
За рядом ряд... еще... еще... Ну, брат,
Дошло до нас; скорее! на колени!

В конце взволновавшийся народ, поднявшийся на защиту правого, по его мнению, дела, — активная сила, вмешивающаяся в события и влияющая на их ход. В первой народной сцене начала народ, оставшийся со смертью Федора на некоторое время без царя, чувствуя себя совершенно беспомощным и беззащитным, горько жалуется на свою судьбу («О боже мой, кто будет нами править? О, горе нам!»). В первой народной сцене конца народ в ответ на призыв «мужика на амвоне» устремляется «в Кремль, в царские палаты» вязать нового царя — «Борисова щенка». Это выражено и в соответствующих ремарках, симметричных по положению внутри каждой из сцен и резко контрастных по своему содержанию. В финале первой народной сцены начала после обращения к народу дьяка Щелкалова:

Идите же вы с богом по домам,
Молитесь — да взывает к небесам
Усердная молитва православных,—

«народ *расходится*». В финале первой народной сцены конца после призыва «мужика на амвоне» народ *несется толпою*».

Трагедия народная, «Борис Годунов» ярко демонстрирует трагическое положение народа. Только что показанное бурное, стихийное выступление масс явно ничего не изменило в их положении. Во второй народной сцене конца — последней сцене всей трагедии — бояре, используя народ как могучую стенобитную силу, снова властно выходят на первый план (вспомним реплику народа: «Раступитесь, раступитесь, бояре идут»), требуют, властно распоряжаются, приказывают.

По первому варианту конца пушкинской трагедии народ опять выказывает полное и безропотное повинование. Если вторая народная сцена начала кончалась приветственным криком народа: «Борис наш царь! Да здравствует Борис!» — в финале трагедии народ, в конечном счете, автоматически повторяет в ответ на приказ боярина Мосальского: «Кричите: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» — «Да здравствует царь Димитрий Иванович!».

При таком «кольцевом» заключении трагедии получалась бы полная симметрия. Но вместе с тем такой конец свидетельствовал бы, что народ решительно ни в чем не изменился, что опыт народного волнения, народного мятежа прошел для него бесследно, что круг снова безысходно замкнут. Однако такой пессимистический вывод никак не соответствовал ни историческим воззрениям Пушкина, ни идейному замыслу его трагедии. И Пушкин решительно поступает внешней симметрией и создает совершенно иной финал, значение которого особенно рельефно выступает по контрасту с соответствующей ситуацией начала. Теперь на традиционный боярский призыв приветствовать нового отсредного царя народ не отвечает столь же обычной здравницей, а упорно «безмолвствует». Правда, в этом финале тоже еще нет никакого активного действия, в нем сказывается лишь потрясение народной совести только что совершенным на глазах народа новым кровавым злодеянием и моральное его осуждение. Но уже то, что народ в начале трагедии безропотно повинует боярам, а в конце явно выходит из этого повинования, свидетельствует о росте народного самосознания. Вместе с тем из всего, что было раскрыто и показано нам в трагедии, что было прямо сформулировано в упомянутой знаменитой реплике Гаврилы Пушкина Басманову, мы хорошо знаем, какую потенциально могучую силу представляет собой хотя бы одно только «мнение народное». Вот почему даже и *безмолвие* народа, несомненно и явно выражающее народное «мнение», отрицательное народное отношение к тому, что произошло, отношение, показанное Пушкиным в его постепенном и все более зловещем нарастании (сперва «народ в ужасе молчит», затем «безмолвствует»), воспринимается как суровый обвинительный приговор над только что объявленным новым и, как казалось было народу, законным царем, ознаменовавшим, однако, свой приход к власти новым же преступлением. «Народ безмолвствует», — но это все то же

грозное, хотя пока и затаившееся в себе, народное море. Сегодня народ еще «безмолвствует» — выражает только пассивный протест, но завтра он может заговорить, и тогда — горе тому, против кого он поднимет свой голос. Действие трагедии Пушкина заканчивается в июне 1605 года, а всего год спустя, вскоре после свержения Лжедмитрия, вспыхнуло грандиозное крестьянское восстание под предводительством Болотникова. Таков ощутимый подтекст окончательной редакции гениального финала пушкинской трагедии.

Если три первые сцены начала и три последние сцены конца обрамляют пьесу как трагедию народную, четвертая сцена от начала и соответственно четвертая сцена от конца симметрично и вместе с тем контрастно обрамляют трагедию царя Бориса, начинают и замыкают собою всю — с первых до последних шагов — историю его царствования, исполненную глубочайшего внутреннего драматизма.

Четвертая от начала сцена трагедии — *первая*, в которой перед зрителями является сам Борис Годунов, показывает его в апогее торжества и величия: Борис достиг той «верховой», высшей власти, которой так настойчиво и страстно, не останавливаясь ни перед чем, даже перед преступлением, домогался; он восходит на царский трон. Четвертая сцена от конца, *последняя*, в которой является Борис, контрастно показывает нам его в момент падения, бесповоротной катастрофы — Борис умирает: «На троне он сидел и вдруг упал».

Наконец, пятая сцена от начала, в которой *впервые* появляется Григорий, и пятая же от конца, в которой Григорий появляется *в последний раз*, симметрично обрамляют собой круг действий Самозванца.

Эти сцены так же и, пожалуй, еще более подчеркнуто перекликаются друг с другом и вместе с тем так же контрастны одна другой.

Первая из этих двух сцен происходит в *монастырской келье*, вторая — *в лесу*. В первой Григорий поначалу спит, затем, с приближением дня, на рассвете, просыпается. Во второй, наоборот, сперва Григорий-Самозванец бодрствует, затем, с наступлением ночи («А где-то нам сегодня ночевать?» — «Спокойна ночь»), засыпает. Получается полная симметрия — роль Григория в пьесе и начинается и кончается его сном.

Но спит Григорий в пятой сцене от начала и в пятой сцене от конца совсем по-разному: двумя различными

снами. В начальной сцене Григорий, несмотря на царящие вокруг покой, мир и тишину, зримо воплощенные в эпической фигуре склоненного над своими летописными хартиями Пимена, спит в высшей степени тревожным, беспокойным сном:

Ты все писал и сном не позабылся,
А мой покой бесовское мечтанье
Тревожило, и враг меня мутил,—

обращается Григорий к Пимену.

Объясняется это тем, что Григорий, в котором «младая кровь играет», глубоко не удовлетворен своим столь не соответствующим ни его возрасту, ни его темпераменту положением «бедного инока», вынужденного прозябать в темных и душных монастырских кельях. Об этом он прямо и говорит Пимену:

Как весело провел свою ты младость!
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал,
Ты видел двор и роскошь Иоанна!
Счастлив! а я, от отроческих лет
По келиям скитаюсь, бедный инок!
Зачем и мне не тешиться в боях,
Не пировать за царскою трапезой?

В соответствующей конечной сцене Григорий-Самозванец, несмотря на то, что его войско побито в прах, а сам он спасся только поспешным бегством, засыпает спокойным, беззаботным сном человека, полностью удовлетворенного собой и своим существованием.

И это психологически естественно. Из-под давящих каменных сводов монастырской кельи «расстрига, беглый инок» вырвался на широкие, вольные просторы полей и лесов, зажил той бурной и веселой, исполненной острых коллизий, пиров, опасностей, сражений, жизнью, о которой так мечтал вначале.

Как видим, обрамление в пьесе роли Григория сном — отнюдь не просто внешний, уравнивающий композиционный прием.

Глубоко продуманно выбирает Пушкин для этого обрамления и мотив именно сна.

Вся фантастическая история Самозванца, из бедного бродяги-иника ставшего московским царем, вообще напоминает собой какой-то невероятный, волшебный сон. Недаром с самого же начала Григорию снится — уже в

буквальном смысле этого слова — его последующая, даже и не показанная в пьесе, кончающейся моментом провозглашения Самозванца царем, трагическая судьба:

Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось —
И, падая стремглав, я пробуждался...
И три раза мне снился тот же сон.

Вместе с тем этот настойчиво снившийся Григорию «пророческий» сон (как известно, впоследствии, уже став царем, Самозванец, спасаясь от ворвавшихся к нему заговорщиков, выбросился из окна кремлевского дворца, сломал себе ногу и был убит) сразу же раскрывает характер, внутренний мир честолюбца и авантюриста Григория (крутой подъем на башню) и тем психологически мотивирует его последующее самозванство.

Еще более значительна в идейном содержании всей пьесы параллельная концовка роли в ней Григория: «Ложится, кладет седло под голову и засыпает». Этот столь необычный, едва ли не единственный в своем роде драматургический ход — зрители видят в последний раз в пьесе одно из ее главных действующих лиц засыпающим — имеет глубокий смысл, связанный с пушкинской философией истории, художественно воплощенной в «Борисе Годунове», с пушкинским пониманием закономерности и движущих пружин изображаемых им исторических событий.

Основной исторический и вместе с тем политический тезис Пушкина, развиваемый им в «Борисе Годунове», — утверждение решающего значения народной поддержки, «мнения народного». Именно поэтому Самозванец, личности которого в ходе исторических событий Пушкин придает относительно второстепенное значение («Всякой был годен, чтоб разыграть эту роль»¹), даже если в данный момент он и разбит наголову, имея за собой эту поддержку, в конечном счете неминуемо должен восторжествовать. Именно поэтому Борис, хотя в данный момент он и победитель, в конечном счете, поскольку «мнение народное» против него, неминуемо должен потерпеть поражение.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 203.

Об этом сам Борис и говорит в начале следующей же сцены:

Он побежден, какая польза в том?
Мы тщетною победой увенчались.
Он вновь собрал рассеянное войско
И нам со стен Путивля угрожает.

Об этом же позднее еще более прямо скажет Гаврила Пушкин:

Я сам скажу, что войско наше дрянь,
Что казаки лишь только селы грабят,
Что поляки лишь хвастают да пьют...
Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помогой,
А мнением; да! мнением народным.
Димитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья,
Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала?

И Пушкин опять не только *говорит* об этом устами действующих лиц, но и *показывает* это на языке искусства — в наглядных пластических образах: разбитый Самозванец *засыпает* «беспечен... как глупое дитя»; а в следующей же сцене «умный» царь Борис (о его «умной голове» упоминал в разговоре с Шуйским боярин Пушкин; «Высокий дух державный», — только что отозвался о нем Басманов), раздираемый, несмотря на одержанную победу, внутренними сомнениями, неуверенностью в своем деле, не выдерживает и *умирает*.

Таким образом, как мы убедились, периферия «Бориса Годунова» построена в композиционном отношении приемом тройного обрамления; представляет собой, если это изобразить графически, как бы три вписанных друг в друга концентрических «круга»: «круг» народа, замыкаемый тремя начальными и тремя параллельными им конечными сценами; «круг» Бориса, замыкаемый четвертыми сценами от начала и от конца; и «круг» Самозванца, столь же равномерно замыкаемый пятыми сценами от начала и от конца.

Причем вся эта сложная и вместе с тем осуществляемая весьма простыми средствами, классически стройная композиционная структура имеет не только внешнее, так сказать, архитектурное значение, — гармоническое распределение частей по отношению к целому, — но и очень глубокий идейно-художественный смысл.

Самозванец порожден Борисом, его преступлением, насильственным устранением законного наследника престола — отсюда и вписанность в трагедии его «круга» в «круг» Бориса. Еще значительнее, как уже выше отмечалось, то, что оба эти «круга» — двух антагонистов, оспаривающих друг у друга власть, — обрамлены народными сценами, включены в более обширный «круг», как бы погружены в океан жизни народной.

Строго симметричны, композиционно уравновешены в трагедии не только линии обрамления — периферия пьесы, — но и все то, что находится внутри этой тройной рамы, все остальные тринадцать сцен «Бориса Годунова».

Центр «круга» Самозванца и тем самым центр всей трагедии составляют три польские сцены: 1) Краков. Дом Вишневецкого; 2) Замок воеводы Мнишка в Самборе и 3) Ночь. Сад. Фонтан. Внутри «круга» Самозванца до них пять сцен и ровно столько же после них; если же рассматривать их внутри всей трагедии — от начала ее и до них десять сцен и десять же сцен от них до конца. Отмечу, кстати, что эта, центральная, часть трагедии, равновелика ее заставке и концовке: везде по три сцены.

Здесь особенно следует отметить, что в известном уже нам первоначальном плане трагедии этих трех сцен и вовсе не было; действие трагедии происходило только в России; после намеченного эпизода «Годунов и колдуны» следовало прямо: «Самозванец перед сражением». Между тем отсутствие сцен, в которых были бы показаны пребывание Самозванца в Польше, сговор его с иезуитами, с польскими панами, выставляло бы его борьбу с Годуновым совсем в другом свете, противоречащем реальной исторической правде. Борьба эта выглядела бы всего лишь как смелая схватка «удалого пройдохи» (Белинский)¹, «миллого авантюриста», как назвал однажды Григория Пушкин, с царем-узурпатором, завладевшим царским престолом ценой преступления. Тем самым был бы скрыт антинациональный, предательский по отношению к своей родине характер авантюры Самозванца, который, как бы он сам у Пушкина ни упрекал себя за это (см. сцену «Граница Литовская»), открыл врагу «заветную дорогу» «в красную Москву», навлек на страну польско-панскую интервенцию. Пушкин склонен был симпатизировать дерзкой отваге Самозванца, но это никак не могло его побудить

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 513.

извратить историю. Вот почему он не только ввел ранее отсутствовавшие польские сцены, но и поместил их в самый центр трагедии, тем самым композиционно подчеркивая их особо важное значение.

Здесь перед нами второй случай дополнения, а тем самым и осложнения Пушкиным предварительно набросанного им плана «Бориса Годунова», на что он всегда шел, если это оказывалось необходимо для наиболее полного и верного воплощения творческого замысла. Но наряду с этим Пушкин в своем неизменном стремлении к предельному лаконизму тщательно устранял из своей трагедии все то, что не являлось безусловно необходимым, не составляло неотъемлемой части ее идейно-художественного целого. В этом стремлении «взыскательный художник» Пушкин не останавливался порой даже перед тем, чтобы отбрасывать отдельные, совершенно готовые, законченные в художественном отношении сцены.

Так, при подготовке окончательной печатной редакции им была зачеркнута (в писарской копии, сделанной с белого автографа) вся сцена «Ограда монастырская», следовавшая после сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», и опущена сцена «Уборная Марины», следовавшая за сценой «Краков. Дом Вишневецкого». Оба эти изъятия никак не связаны с причинами цензурного характера (из-за последних Пушкин вынужден был опустить в печати сцену «Девичье поле. Новодевичий монастырь»), а вызваны соображениями исключительно художественного порядка.

В сцене «Ограда монастырская» решение Григория стать самозванцем внушается ему неким «злым чернецом». Мицкевич позднее склонен был считать недостатком то, что все действие трагедии Пушкина «замкнуто в земной сфере»¹. На самом деле то, что автор «Бориса Годунова» полностью остается в «земной сфере», не прибегает для объяснения разворачивающихся в нем исторических событий к какому бы то ни было вмешательству потусторонних сил, а обуславливает их общественными отношениями, социальной борьбой того времени, составляет не слабость, а, наоборот, величайшую силу пушкинской трагедии. Между тем на образе искусителя — «злого чернеца» — явно имеется некоторый налет мистического (уж не дьявола?). В то же время сцена «искушения» Григория не яв-

¹ Mickiewicz, Dzieła, t. XI, Wydanie Narodowe, Warszawa, 1953, str. 112.

ляется художественно необходимой. Уже бесхитростный ответ Пимена (в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»), что убитый царевич, если бы он остался жив, был бы ровесником Григория, послужил зерном дерзкого замысла последнего. В честолюбивой душе Григория, являющейся весьма подходящей почвой, зерно это должно было совершенно естественно, без всяких «злых» посторонних внушений, стремительно прорасти и созреть. Поэтому мы нисколько не удивляемся, когда в следующей же сцене окончательного текста из разговора патриарха с игуменом Чудова монастыря узнаем о том, что Григорий бежал с намерением стать «царем на Москве».

А раз в художественном произведении что-либо не является абсолютно необходимым, оно и не должно в нем присутствовать. Мало того, опущение сцены со «злым чернецом», несомненно, придает трагедии большую динамичность.

Необязательной и даже мешающей является и сцена «Уборная Марины». Служанка Марины Рузя рассказывает здесь своей госпоже про толки в народе о ее «нищем царевиче», который якобы всего лишь «дьячок, бежавший из Москвы, известный плут в своем приходе». Заканчивается сцена словами Марины: «Мне должно все узнать», — благодаря чему получается, что она именно с этой целью в следующей сцене — бала в замке воеводы Мнишка — назначила Димитрию почное свидание в саду у фонтана, а во время свидания сознательно добивалась его признания в самозванстве. Между тем психологический эффект эпизода с признанием — как раз в том, что оно явилось не только совершенно неожиданным для самого Григория («Куда завлек меня порыв досады!.. Что сделал я, безумец?»), но и как громом поразило своей полной неожиданностью Марию («О стыд! о горе мне!»). Сцена в уборной Марины сама по себе не только превосходно написана, но и выигрышна в театральном отношении. По-видимому, именно в силу этого один из видных наших театров, показавший в юбилейные дни 1949 года в Москве пушкинского «Бориса Годунова», включил в спектакль данную сцену и, так как в соответствии с возможностями спектакля (определенный лимит времени), очевидно, надо было взамен этого что-то сократить, не нашел ничего лучшего, как выкинуть сцену между Пушкиным и Басмановым («Ставка»), в которой, как мы знаем, и сформулирован основной тезис трагедии о силе и значении мнения народного. По-

становщики спектакля обнаружили тем самым не только поразительную слепоту к идейному замыслу пьесы, но и пренебрегли, очевидно не почувствовав этого, строгой продуманностью композиционного его воплощения. Выключение сцены «Ставка» резко нарушило уже известную нам полную симметрию заставки и концовки трагедии (и в начале и в конце одна боярская сцена и две народных).

Наоборот, опущение Пушкиным сцены «Уборная Марины» и в особенности сцены со «злым чернецом», помимо всего прочего, способствовало приданию трагедии ее композиционной целостности и уравновешенности. Со включением «Уборной Марины» польских сцен было бы не три, а четыре, что нарушило бы указанную равновеликость центральной части трагедии и ее заставки и концовки. Но особенно резкий ущерб архитектоника трагедии могла понести, если бы в ней осталась сцена со «злым чернецом». Тогда прежде всего было бы несколько нарушено центральное положение польских сцен: до них от начала трагедии оказалось бы не десять, как сейчас, то есть столько же, сколько от них до конца, а одиннадцать сцен. Была бы нарушена и стройная, строго и точно симметричная композиционная структура, которая придана Пушкиным остальным десяти сценам трагедии, находящимся внутри «круга» Самозванца, между его окружностью (сцены в келье Чудова монастыря и в лесу) и центром (польские сцены), то есть сценам с шестой по десятую и с четырнадцатой по восемнадцатую.

Основная тема «круга» Самозванца — борьба его за власть, за царский престол с царем Борисом. Этим определяется чередование сцен, своего рода композиционный ритм их: за каждой сценой, в которой действует Самозванец (или непосредственно, или в рассказе о его действиях других лиц), как правило, идет сцена, в которой действует царь Борис.

Так, в сцене шестой («Палата патриарха») рассказывается о бегстве Григория из монастыря. Сцена седьмая («Царские палаты») целиком отдана царю Борису: за исключением короткого обмена репликами между двумя столыниками, она вся состоит из знаменитого монолога Бориса: «Достиг я высшей власти». В восьмой сцене («Корчма на Литовской границе») — перед нами Григорий. Несколько выпадает из этого ритма только девятая сцена («Москва. Дом Шуйского»), где Пушкин-дядя рассказы-

вает Шуйскому о появлении Самозванца. В сцене десятой («Царские палаты») опять действует Борис. За этим идут польские сцены, в которых действует Самозванец. Что касается второй половины «круга», после польских сцен, то здесь указанный ритм соблюден с абсолютной точностью: сцена четырнадцатая («Граница Литовская») — Самозванец; сцена пятнадцатая («Царская дума») — Борис; сцена шестнадцатая («Равнина близ Новгорода-Северского») — Самозванец; сцена семнадцатая («Площадь перед собором в Москве») — Борис; наконец, сцена восемнадцатая («Севск») — Самозванец.

Причем постольку, поскольку в столкновении Борис — Самозванец последний играет активную, наступательную роль и эта активность по ходу действия все возрастает, именно он все больше и больше выдвигается композиционно на первый план. Борис в трагедии действует в шести сценах, Самозванец в девяти, кроме того, как мы видели, в двух сценах (обе в первой половине «круга») рассказывается о его действиях; кстати, рассказу об этом же отведена значительная часть почти каждой из сцен с Борисом. Таким образом получается соотношение шесть и одиннадцать, то есть в трагедии почти вдвое больше сцен, связанных с действиями Самозванца.

Но помимо ритма, управляющего последовательным чередованием сменяющих друг друга сцен, перечисленные десять сцен внутри «круга» Самозванца организованы по тому же композиционному принципу гармонической переклички сцен, равно отстоящих от начала и от конца, какой мы проследили в отношении первых и последних пяти сцен трагедии.

В самом деле, посмотрим, как относятся друг к другу эти равно отстоящие сцены. Шестые сцены от начала и от конца («Палаты патриарха» и «Севск») не имеют внешней симметрии: в первой из них — разговор между патриархом и игуменом, Григория нет; во второй — нет ни патриарха, ни игумена, но Григорий — главное действующее лицо. Однако эти сцены объединены одна с другой темой Самозванца. Тема эта, с чем мы неоднократно сталкивались при сопоставлении таких же перекликающихся между собой сцен, дана в контрастном развитии. В шестой сцене от начала патриарх не придает никакого сколько-нибудь серьезного значения бегству Григория из монастыря и его обещанию быть «царем на Москве». Он даже считает, что не стоит и докладывать об этом Борису: «Что тревожить

отца-государя? довольно будет объявить о побеге дьяку Смирнову али дьяку Ефимьеву... Поймать, поймать врагоугодника, да и сослать в Соловецкий на вечное покаяние». В шестой сцене от конца обещание Григория близится к исполнению: это бежавший из Москвы и не пойманный «врагоугодник» теперь во главе большого войска, одерживая победу за победой, неудержимо надвигается на Москву.

Если шестые сцены объединены темой Самозванца, седьмые сцены от начала и от конца — «Царские палаты» и «Площадь перед собором в Москве» — связаны между собой темой царя Бориса. Причем связь эта еще теснее: не только сам Борис принимает непосредственное участие в обеих сценах, но они представляют собою трагическое развитие одного и того же мотива. В конце первой из этих двух подчеркнуто перекликающихся между собою сцен, в заключительных словах монолога «Достиг я высшей власти», Борис раскрывает свою душу, терзаемую муками совести за совершенное преступление — убийство по его приказу царевича Димитрия:

Как молотком стучит в ушах упрек,
И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

Во второй из этих сцен то, что происходит в душе Бориса, как бы выходит наружу, объективируется. Здесь уже не «мальчики кровавые в глазах» Бориса, а реальные мальчишки, окружающие юродивого, в словах которого: «Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича», — внутренний голос совести Бориса звучит уже извне, становится гласом народным, знаменующим начало «мирского суда» над царем-убийцей.

Две следующие сцены (восьмая от начала — «Корчма на Литовской границе» и восьмая от конца — «Равнина близ Новгорода-Северского») опять связаны темой Григория, который также принимает в обеих непосредственное участие. В первой из них Григорий — преследуемый и почти затравленный беглец, спасающийся от царских приставов смелым прыжком через окно; во второй он же — торжествующий победитель, полностью удовлетворенный одержанной им победой, приказывающий «ударить отбой»: щадить «русскую кровь».

Девятые сцены от начала и от конца («Москва. Дом Шуйского» и «Царская дума»), хотя они, как и шестые сцены, не имеют — за исключением того, что в обеих участвует Шуйский, — внешней симметрии, также объединены между собой подчеркнутой внутренней связью.

В девятой сцене от начала, услышав от Афанасия Михайловича Пушкина о появлении в Кракове лица, называющего себя царевичем Димитрием, Шуйский сразу принимает значение этого известия:

Сомнения нет, что это самозванец,
Но, признаюсь, опасность не мала.
Весть важная! и если до народа
Она дойдет, то быть грозе великой.

Пушкин на это отвечает:

Такой грозе, что вряд царю Борису
Сдержать венец на умной голове.

Из слов царя Бориса в девятой сцене от конца мы узнаем, что то, о чем Шуйский и Афанасий Михайлович Пушкин говорили предположительно, стало реальностью — весть о Димитрии дошла до народа:

Вы знаете, что наглый самозванец
Коварные промчал повсюду слухи;
Повсюду им разосланные письма
Посеяли тревогу и сомненье;
На площадях мятежный бродит шепот,
Умы кипят...

И атмосферой смятения и тревоги, атмосферой неминуемо подступающей «грозы великой» полна вся эта сцена, в которой среди «общего смущения» сохраняет самообладание один только Шуйский, который — мы знаем — с самого начала хотел возбудить народ против Бориса (вспомним слова его Воротынского: «Давай народ искусно волновать»), для которого начавшееся народное волнение является желанным средством осуществления издавна лелеяемых замыслов — самому завладеть царским венцом.

Такая же связь-переключка и между десятиными сценами от начала и от конца, обрамляющими три центральные польские сцены. В десятой сцене от начала, когда царь Борис, в свою очередь, узнает от Шуйского о появлении в Кракове Самозванца, он встревоженно приказывает:

Послушай, князь: взять меры сей же час;
Чтоб от Литвы Россия оградилась

Заставами; чтоб ни одна душа
Не перешла за эту грань; чтоб заяц
Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон
Не прилетел из Кракова. Ступай.

Оставшись один, царь Борис успокаивает себя тем, что Самозванец — всего лишь «пустое имя, тень»:

Ужели тень сорвет с меня порфиру,
Иль звук лишит детей моих наследства —
Безумец я! чего ж я испугался?
На призрак сей подуй — и нет его...

Десятая сцена от конца наглядно показывает тщету всех принятых Борисом мер предосторожности. Не заяц и не ворон пересекает границу между Россией и Литвой, ее стремительно переходит во главе своих полков сам Лжедмитрий. Призрак оказывается грозной, неумолимой реальностью. Сцена эта, первая же сцена второй половины «круга» Самозванца, знаменует собой начало конца царя Бориса. Стремительным развитием действия пьесы именно в этом направлении и является вся вторая половина «круга» Самозванца, непосредственно приводящая к катастрофе — к смерти Бориса.

Так мы воочию убедились, что, развертывая действие своей пьесы в полном и точном соответствии с движением самих исторических событий (это и давало основания поверхностному взгляду некоторых критиков видеть в ней всего лишь «ряд исторических сцен», «кусочек истории, разбитый на мелкие куски в разговорах»), Пушкин вместе с тем строил ее как строго продуманное и необычайное стройно организованное художественное целое, в котором все симметрично уравновешено, все части гармонически прилажены и собраны воедино, где действительно ни одну сцену нельзя «вынуть... из своего места и поставить в другое» без того, чтобы не нарушилась жизнь всего художественного организма.

С такой же тщательностью и стройностью композиционной отделки мы сталкиваемся и тогда, если станем рассматривать трагедию Пушкина не в ее полном, целостном виде, а в отдельных составляющих ее частях. Я уже говорил о трех основных композиционных обрамлениях трагедии: «круг» народа, «круг» Бориса и «круг» Самозванца. Но эти «круги» не только входят, вписаны друг в друга, а и тесно, накрепко переплетены между собою. Так, к первым трем сценам начала — первая половина «круга» на-

рода — непосредственно примыкает, больше того, прямо сливается с ними четвертая сцена, с одной стороны — естественно завершающая их, с другой — открывающая «круг» действия в трагедии царя Бориса, сцена «Кремлевские палаты»: речь Бориса сразу же после венчания его на царство. Все эти четыре сцены составляют собой некое целое, как бы пролог трагедии. Недаром они «отбиты» от всего остального и хронологически: между четвертой и пятой сценами проходит, как подчеркнуто Пушкиным в подзаголовках первой и пятой сцен, целых пять лет («Шестой уж год я царствую спокойно», — скажет об этом в своем монологе и царь Борис). И вот, если мы обратим внимание на композиционное построение «пролога» — данных четырех, тесно связанных между собой сцен, — мы увидим, что и здесь Пушкин следует своему постоянному структурному принципу кругового оформления, достигаемого гармонической перекличкой, симметричным соответствием конца и начала.

Пролог начинается беседой между Шуйским и Воротынским (первая сцена, открывающаяся словами Воротынского: «Наряжены мы вместе город ведать»); диалогом между теми же Шуйским и Воротынским «пролог» заканчивается (вторая часть четвертой сцены, открывающаяся словами Воротынского: «Ты угадал»). Причем новый обмен короткими репликами строится таким образом, что Воротынский напоминает Шуйскому все то, что он говорил в первой сцене, а Шуйский в связи с изменившейся обстановкой делает вид, что все это он полностью позабыл. Тем самым композиционный прием переклички начала и конца снова приобретает здесь большое содержательное значение — дает возможность наглядно продемонстрировать одну из наиболее отличительных черт облика Шуйского, формулируемую заканчивающими сцену знаменитыми, недаром получившими пословичный характер, словами Воротынского: «Лукавый царедворец!»

Совершенно симметрично «прологу» оформлен и «эпilog» трагедии, состоящий из последних четырех сцен: четвертой сцены от конца, заканчивающей «круг» царя Бориса, — смерть Бориса — и трех следующих сцен конца, составляющих вторую половину «круга» народа. И эти четыре сцены также представляют некое законченное в себе целое, соответствующим образом композиционно и организованные: в финале четвертой сцены от конца царская власть переходит по наследству к сыну умирающего царя

Бориса, Федору («Се тот, кому приказываю царство; целуйте крест Феодору»), и клятвой в верности ему бояр:

...Басманов,
Друзья мои... при гробе вас молю
Ему служить усердием и правдой!
Он так еще и млад, и непорочен.
Клянетесь ли?

Бояре
Клянемся.

В финале последней сцены бояре не только изменяют своей клятве (еще раньше изменил ей Басманов), но и попросту убивают Федора; тем самым как бы смыкается и круг «божьего суда» над Борисом: гибель единственного, горячо любимого сына в возмездие за убийство царевича Дмитрия.

Мало того, так же композиционно закончена, закруглена, замкнута в себе, как бы составляет, если рассматривать ее отдельно, некое художественное целое почти каждая сцена трагедии.

Возьмем, например, знаменитую сцену у фонтана, недаром столь излюбленную актерами для самостоятельного концертного исполнения.

В начале сцены Самозванец один перед приходом Марины; один он после ухода Марины и в конце сцены. Открывается сцена словами Самозванца, спрашивающего самого себя, что значит то странное душевное состояние, в котором он находится:

Я, кажется, рожден не боязливым;
Перед собой вблизи видал я смерть,
Пред смертью душа не *сдрогалась*.
Мне вечная неволя угрожала,
За мной гнались — я духом не смутился
И дерзостью неволи избежал.
Но что ж теперь теснит мое дыханье?
Что значит сей *неодолимый трепет*?
Иль это *дрожь желаний напряженных*?
Нет — это страх.

Заканчивается сцена словами Самозванца, отвечающего себе на этот вопрос, объясняющего, почему любовь к Марине сопряжена у него с чувством страха:

Нет — легче мне сражаться с Годуновым
Или хитрить с придворным езуитом,
Чем с женщиной — черт с ними: мочи нет.
И путает, и вьется, и ползет,
Скользит из рук, шипит, грозит и жалит.

Змея! змея! — Недаром я *дрожал*.
Она меня чуть-чуть не погубила.

Марина по своему душевному строю — женщина-змея. Этим и объясняется тот «неодолимый», прямо физиологический «трепет», которым охвачен в ожидании встречи с нею в саду наедине Самозванец. Слова «Змея! змея!» звучат в самом конце сцены. Но замечательно, что образ Марины «задан» таким уже с начала сцены. Само неожиданное появление ее перед Самозванцем дано как тихое, почти неслышное подползание переливающейся в лунном свете своей блестящей чешуей змеи:

Но что-то вдруг *мелькнуло... шорох... тише...*
Нет, это *свет обманчивой луны*,
И прошумел здесь ветерок.

Марина
(*входит*)
Царевич!

Самозванец

Она!.. *Вся кровь во мне остановилась.*

Как видим, опираясь в своей работе над композиционной организацией «Бориса Годунова» на опыт «Цыган», Пушкин достигает здесь еще большего совершенства. Принцип строго и четко продуманного, полного глубокого внутреннего смысла расположения «частей в отношении к целому», строгой соотнесенности симметрично по отношению друг к другу расположенных сцен, стройности, округленности, достигаемых гармонической переключкой начала и конца, пронизывает собой насквозь всю структуру трагедии, давая себя чувствовать даже в построении отдельных сцен.

Композиция «Бориса Годунова» — поистине одно из чудес пушкинского художественного мастерства, один из поучительнейших образцов того, как, идя путем «благородной классической простоты», надлежит оформлять, подлинно архитектурно строить художественное драматическое произведение.

4. «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ»

Не менее поучительными и еще более (ввиду предельно малого своего объема) наглядными, легко обозримыми образцами подобного же мастерства являются композиции

последующих законченных драматических произведений Пушкина — его так называемых «маленьких трагедий», в большинстве своем задуманных вскоре после написания «Бориса Годунова», в 1826 году, но осуществленных лишь года четыре спустя, болдинской осенью 1830 года.

Непревзойденной в своем роде по стройности, почти абсолютной симметричности, можно сказать, прямо-таки геометрической простоте своего построения, вместе с тем замечательно соответствующего всему идейному содержанию произведения, помогающего его художественному раскрытию, является композиция первой же из числа «маленьких трагедий» — «Скупой рыцарь».

* * *

Конфликт между скупцом отцом, бароном Филиппом, и расточителем сыном, Альбером, составляющий сущность драматической коллизии «Скупого рыцаря», симметрично распределен в его постепенном нарастании по всем трем сценкам, из которых и состоит «маленькая трагедия».

В первой сцене перед нами — сын; по ходу ее дается полное представление о его характере — храброго, пылкого, беспечного юноши, способного на добрые чувства и благородные порывы, жаждущего жить во всю ширь своей молодости, всей полнотой своих кипучих, нерастраченных сил и обреченного на почти нищенское существование скупым отцом. В первой сцене отца нет, но тема его скупости остро присутствует на всем протяжении сцены: возникает с самого начала, уже во второй реплике сына; через некоторое время снова возвращается, в его седьмой реплике; на ней же построено драматическое столкновение сына с евреем-ростовщиком, цинично предложившим ему уско-рить смерть старика отца — отравить его.

Восприятием сына, в одной из его реплик, в ответ на слова еврея, что юноша видит в деньгах «слуг проворных», а старик — надежных друзей, намечается облик скупого отца:

О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит
И как же служит? как алжирской раб,
Как пес цепной. В нетопленной копуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегаёт да лает —
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе. Молчи! когда-нибудь
Оно послужит мне, лежать забудет.

В следующей, второй, сцене, наоборот, перед нами — отец, из монолога которого полностью раскрывается весь его странный, мрачный характер иступленного фанатика, маниака своей страсти — накопления «злата», готового ради утоления ее на все лишения, способного на все жертвы, не останавливающегося ни перед чем, даже перед преступлением.

Сына во второй сцене нет, но опять-таки тема сына — мысль о его расточительстве — с необычайной остротой возникает в сознании барона Филиппа в момент наивысшего его торжества, предельного упоения накопленными им сокровищами:

Я царствую! — — — Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастье, в ней честь моя и слава!
Я царствую — — по кто вослед за мной
Примет власть над нею? Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульных собеседник!..
Едва умру, он, он! сойдет сюда
Под эти мирные, немые своды
С толпой ласкателей, придворных жадных.
Украв ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отопрет.
И потекут сокровища мои
В атласные, дыравые карманы.
Он разобьет священные сосуды,
Он грязь елеем царским напоит —
Он расточит... А по какому праву?
Мне разве даром это все досталось
Или шутя, как игроку, который
Гремит костями, да груды загребает?
Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Все это стоило?..

Как видим, здесь, наоборот, в явной перекличке со словами Альбера в первой сцене о том, что после смерти барона золото «забудет» лежать в сундуках и всю службу ему, его наследнику, набрасывается — восприятием отца — облик расточителя, с точки зрения барона, осквернителя — сына.

Конфликта еще нет, но назревание его, его неизбежность совершенно очевидны благодаря тому композиционному приему обратной симметрии, который применяет в только что рассмотренных нами двух сценах Пушкин: в

первой сцене — сын и то, как он представляет себе отца; во второй — отец и то, как он представляет себе сына.

И действительно, в третьей и последней сцене, где оба антагониста, появившиеся до сих пор порознь, сталкиваются вместе, лицом к лицу, накопленный горячий материал глубоко драматического конфликта вспыхивает и, поскольку оба его участника действуют в полном соответствии с намеченными ранее их характерами, стремительно достигает своего апогея и неминуемой трагической развязки.

В частности, последний трагический жест — восклицание умирающего барона Филиппа: «Где ключи? Ключи, ключи мои!..» — непосредственно перекликается с концовкой второй сцены — исступленно-страстным желанием барона Филиппа и после своей смерти не допустить никого до своих сокровищ:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить как ныне!..

Однако сказанным отнюдь не исчерпывается тщательно продуманный и необыкновенно стройный композиционный чертеж этой «маленькой трагедии» Пушкина.

Если мы сопоставим первую и третью сцены «Скупого рыцаря», мы легко убедимся в совершенно симметричном построении их обеих.

В первой сцене — *три* действующих лица: Альбер, его слуга Иван и еврей-ростовщик; в третьей сцене также — *три* действующих лица: Альбер, герцог и барон Филипп. Развертываются обе сцены совершенно симметрично. Обе они начинаются словами Альбера; в обеих сперва по двое участников (Альбер и Иван; Альбер и герцог), затем и там и тут появляется третий: в первой — «входит жид», еврей-ростовщик; в третьей — «входит» тоже ростовщик, хотя совсем иного социального положения и отсюда душевного склада — барон Филипп. В конце первой сцены возникает резкое столкновение между Альбером и евреем-ростовщиком; в конце третьей — еще более резкое и драматическое столкновение между Альбером и бароном Филиппом. При чем оба эти столкновения не только симметричны по положению их в каждой из сцен, но и взаимосвязаны. Ведь

обвинение в третьей сцене отцом сына в том, что тот хотел его убить, обокрасть, поскольку в перекликающейся с этим — не только по существу, но и композиционно — первой сцене сын с негодованием отверг предложение еврея отравить отца, было явно несправедливо. Понятно, что эта незаслуженная обида должна была особенно броситься в голову Альберу, вызвать его безрассудный и неудержимый порыв.

Наряду с этим симметричное расположение в первой и третьей сценах прихода «жида» и отца Альбера, их композиционная перекличка тем резче подчеркивает, контрастно оттеняет всю несхожесть между приниженной фигурой банального еврея-ростовщика и в высшей степени своеобразным трагическим обликом «скупого рыцаря» — феодала барона Филиппа.

Но тождественность построения непосредственно связанных между собою первой и третьей сцен (в конце первой Альбер заявляет о своем твердом намерении пойти к герцогу — «искать управы» на отца; третья происходит во дворце герцога, куда Альбер за этим и явился) несет еще одну, притом едва ли не важнейшую, композиционную функцию. Совершенно симметричное построение первой, начальной, и третьей, конечной, сцен тем рельефнее выделяет центральное положение и значение второй сцены, которая в них как бы оправлена, которую они собою обрамляют.

Сцена эта по своей структуре представляет собой нечто совершенно своеобразное: в ней участвует всего лишь одно лицо — сам скупой рыцарь, и вся она состоит только из его монолога.

Между тем именно такое построение этой центральной сцены наиболее отвечает цели прозведения, его идейному замыслу: показывает главного героя в тех типичных для данной ситуации обстоятельствах, в которые он себя поставил, и наряду с этим дает поэту возможность развернуть перед читателями и зрителями гениальный психологический этюд о страсти накопления.

Первая и третья сцены происходят на поверхности земли, то есть в обычных условиях человеческого существования: первая, согласно данной ремарке, — «в башне» замка барона Филиппа, третья — «во дворце герцога». Вторая происходит в условиях совершенно необычных — под землей: в подземельях замка, куда прячет свои сокровища скупой барон, — ремарка: «подвал».

Естественно, что в таком месте действия, самое существование которого барон заботливо от всех скрывает («Сойду в подвал мой тайный»), он только и может быть совершенно один. В то же время эта зримо, в ярком пластическом образе, предстающая перед нами одинокость барона полностью соответствует и тому положению, в которое он не только поставлен своей страстью, но которого и сам для себя всячески добивается.

Ведь, безоглядно предавшись своей роковой страсти, живя только для нее и только ею одною, барон тем самым создал для себя противоестественные, антиобщественные условия существования, отделил себя непереступаемой чертой, как бы магическим кругом от всех остальных людей с их естественными потребностями, взаимоотношениями и с обычными человеческими желаниями и интересами. И эта выделенность, одинокость льстит барону, полна для него особой улады. Недаром он приравнивает себя к царю, с недоступной другим «вышины» взирающему на весь мир, «демону», в гордом одиночестве наслаждающемуся своим неограниченным могуществом.

Возникающему перед нами во второй сцене зловещему образу одинокого барона Филиппа полностью соответствует ее драматургическое оформление, также резко контрастирующее с предшествующей и последующей сценами, ее обрамляющими. В тех есть драматическое движение, драматическое действие. Вторая сцена статична. Развернуть драматическое действие при наличии во всей сцене всего лишь одного персонажа здесь не на чем. С этой статичностью вполне гармонирует окружающая обстановка: сцена происходит в подземелье с царящими вокруг покоем и тишиной:

Ступайте, полно вам по свету рыскать,
Служа страстям и нуждам человека.
Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах,—

обращается барон Филипп к очередной «горсти золота», которую он готовится всыпать в очередной свой «верный сундук».

Но при отсутствии в данной сцене *действия*, в ней до дна раскрыто душевное *состояние* скупца, его острые, сложные и противоречивые переживания, исполненные при отсутствии внешнего драматического действия глубокого и мучительного внутреннего драматизма.

Достигается это с помощью приема самораскрытия, мыслей вслух, — обращенного к самому себе монолога, то есть той речевой формы, которая вообще наиболее характеризует человека, полностью ушедшего в самого себя, в мир страсти, целиком заполнившей все его существование.

Монологичность второй сцены тоже тонко оттенена, композиционно подчеркнута: в первой и третьей сценах, ее обрамляющих, нет ни одного монолога, они сплошь ведутся в диалогической форме.

Обращают на себя внимание и необычные размеры монолога барона Филиппа. В нем целых *сто восемнадцать* стихов, то есть, поскольку во всей этой «маленькой трагедии» Пушкина всего триста восемьдесят стихов, она составляет почти третью часть пьесы. Подобные пропорции мы едва ли встретим в каком-либо другом драматическом произведении. Для сравнения напомним, что в знаменитом монологе царя Бориса в пушкинском «Борисе Годунове» только пятьдесят один стих, причем эта разница неизмеримо возрастет, если мы сопоставим относительный объем этих двух пьес.

Но зато в этом необычно большом монологе, на который Пушкин идет при всем неизменно свойственном ему стремлении к предельному лаконизму, перед нами не только раскрывается психология скупости со всей ее хитрой и тонкой диалектикой, мы не только проникаем вместе с поэтом в самые потаенные извилины охваченной всепоглощающей страстью скупости незаурядной человеческой души, — в монологе дан глубокий социально-философский анализ роковой страсти накопления со всеми присущими ей трагическими антиномиями.

Для того чтобы убедиться в этом последнем, стоит вспомнить некоторые относящиеся сюда высказывания Карла Маркса.

В разделе «Капитала», посвященном докапиталистическим отношениям, Маркс пишет: «В противоположность потребляющему богатству ростовщичество исторически важно тем, что оно само есть процесс возникновения капитала»¹. Пушкин с исключительной пронизательностью и глубиной показывает этот процесс.

Тема «Скупого рыцаря» — страшная власть денег, того «злата», копить которое еще в 1824 году в пушкинском

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 25, часть II, стр. 147.

«Разговоре книгопродавца с поэтом» призывал людей «железного века», «века-торгаша» трезвый буржуа-купец.

В монологе барона Филиппа, этого рыцаря-ростовщика, перед своими сундуками Пушкин рисует глубоко бесчеловечный характер «непосредственного возникновения капитала» — первоначального накопления груд «злата», сравниваемых скупым рыцарем с «гордым холмом» некоего древнего царя, который велел своим воинам «снести земли по горсти в кучу»:

(Смотрит на свое золото.)

...Кажется не много,

А скольких человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
Оно тяжеловесный представитель!
Тут есть дублон старинный... вот он. Нынче
Вдова мне отдала его, но прежде
С тремя детьми полдня перед окном
Она стояла на коленях воя.
Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,
Притворщица не трогалась; я мог бы
Ее прогнать, но что-то мне шептало,
Что мужнин долг она мне принесла,
И не захочет завтра быть в тюрьме.
А этот? этот мне принес Тибо —
Где было взять ему ленивцу, плуту?
Украд, конечно; или, может быть,
Там на большой дороге, ночью, в роще...
Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных.

Слезы, кровь и пот — вот те основы, на которых строится мир «злата», мир «века-торгаша». И недаром барон Филипп, в котором «злато» подавило и изуродовало его человеческую природу, простые и естественные движения сердца — жалость, сочувствие к страданиям других людей, — сравнивает ощущение, которое охватывает его, когда он отпирает свой сундук, с садистическими ощущениями извращенного убийцы:

...сердце мне теснит

Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Создавая образ своего «скупого рыцаря», давая яркую картину его переживаний, показывает Пушкин и основные черты, особенности денег — капитала, все то, что несет он с собой людям, вносит в человеческие отношения. Деньги, золото для барона Филиппа — это, говоря словами Маркса, предмет сверхобладания, источник высшей власти и могущества:

Что не подвластно мне? как некий Демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смирненно будут ждать моей награды.

Здесь своеобразная фигура пушкинского рыцаря-ростовщика приобретает гигантские размеры и очертания, вырастает в злое, демонический прообраз грядущего капитализма с его беспредельной алчностью и ненасытными вожделениями, с его безумными мечтами о мировом господстве.

Читая только что приведенные строки о всеисилии золота, сверхвласти денег, невольно вспоминаешь знаменитые слова «Манифеста Коммунистической партии»:

«Буржуазия лишила священного ореола все роды деятельности, которые до тех пор считались почетными и на которые смотрели с благоговейным трепетом. Врача, юриста, священника, поэта, человека науки она превратила в своих платных наемных работников.

Буржуазия сорвала с семейных отношений их трогательно-сентиментальный покров и свела их к чисто денежным отношениям»¹.

Ярким примером срывания такого покрова является тот же «скупой рыцарь». Совершенно одинокий, уединившийся от всего и всех в свой подвал со золотом, барон Филипп смотрит на родного сына — единственного человека, кровно близкого ему на земле, как на своего злейшего врага, потенциального убийцу (сын и в самом деле ждет не дожидается его смерти) и вора: расточит, пустит по ветру после его смерти все самоотверженно накопленные им богатства. Кульминации это достигает в сцене вызова отцом

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 427.

сына на дуэль и радостной готовности, с какой «поспешно подымает» последний брошенную ему перчатку.

Маркс отмечал, между прочим, особые эстетические свойства так называемых «благородных металлов» — серебра и золота: «Они представляются в известной степени самородным светом, добытым из подземного мира, причём серебро отражает все световые лучи в их первоначальном смешении, а золото лишь цвет наивысшего напряжения, красный. Чувство же цвета является популярнейшей формой эстетического чувства вообще»¹. Барон Филипп Пушкина — мы знаем — своего рода поэт страсти, которой он охвачен. Злато доставляет ему не только интеллектуальное (мысль о своем всевластии, всемогуществе: «Мне все послушно, я же — ничему»), но и чисто чувственное наслаждение, и именно своим «пиром» для очей — цветом, блеском, сверканием:

Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блестящие груди
(Зажигает свечу и отпирает сундуки один за другим.)
Я царствую!.. Какой волшебный блеск!

Очень выразительно показано Пушкиным в образе «скупого рыцаря» и еще одно следствие, закономерно вытекающее из свойственной капиталистическому накоплению «*auri sacra fames*».

Деньги, как средство, для человека, одержимого проклятой жадной золотом, превращаются в самоцель, страсть к обогащению становится скупостью. Деньги, как «индивид всеобщего богатства», указывает Маркс, дают их обладателю «всеобщее господство над обществом, над всем миром наслаждений, труда и т. д. Это то же самое, как если бы, например, находка некоего камня давала мне, совершенно независимо от моей индивидуальности, владение всеми науками. Обладание деньгами ставит меня в отношении богатства (общественного) в совершенно то же отношение, в какое меня поставило бы обладание философским камнем в отношении наук.

Поэтому деньги — не только *один* из объектов страсти к обогащению, но и *подлинный* объект последней. Эта страсть по существу есть *auri sacra fames*. «Страсть к наслаждениям в ее всеобщей форме и скупость, — продолжает

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 13, стр. 136.

Маркс,— две особые формы жадности к деньгам. Абстрактная страсть к наслаждениям предполагает такой предмет, который заключал бы в себе возможность всех наслаждений. Абстрактную страсть к наслаждениям деньги осуществляют в том определении, в котором они — *материальный представитель богатства*... Ради удержания денег как таковых скупость вынуждена жертвовать всяким отношением к предметам особых потребностей, вынуждена отречься от них, чтобы удовлетворять потребность жажды денег как таковой»¹.

Образ пушкинского барона Филиппа мог бы служить замечательной художественной иллюстрацией к этим словам Маркса. Чувство потенциального «всеобщего господства над обществом, над всем миром наслаждений, труда и т. д.» как раз и выражено с огромной силой в уже приведенной выше части монолога барона Филиппа, начинающейся словами: «Что не подвластно мне?» В то же время утоляемая все большим и большим накоплением денег, дающих «возможность всех наслаждений», страсть к самим этим наслаждениям приобретает в бароне Филиппе совершенно абстрактный характер:

Мне все послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний, я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

Равным образом, для того чтобы сохранять и приумножать свои накопления, барон Филипп вынужден приносить тяжелые и непрерывные жертвы, во имя удовлетворения одной потребности — «проклятой жажды золота» — он должен отречься от всех остальных, в буквальном смысле слова «выстрадывать» свое богатство:

Мне разве даром это все досталось,
Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Все это стоило? Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла...
Нет, выстрадай сперва себе богатство,
А там посмотрим, станет ли несчастный
То расточать, что кровью приобрел.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 46, ч. I, стр. 166—167.

Кровью и других людей, проливаемой во имя денег (вспомним слова о Тибо, о «слезах, крови и поте», пролитых «за все, что здесь хранится»), и своего собственного сердца.

Говоря об «извращающей силе денег», Маркс и Энгельс неоднократно подкрепляли это цитатами из великих поэтов древности и нового времени — Софокла, Шекспира, Гете. Несомненно, богатейший материал подобного рода нашли бы они, будь они знакомы с этим произведением Пушкина, и в его «Скупом рыцаре».

В одном из писем, обращенных к переводчику на русский язык «Капитала» Карла Маркса Н. Ф. Даниельсону, Фридрих Энгельс писал: «Очень интересны Ваши заметки по поводу того кажущегося противоречия, что у вас хороший урожай *не* означает обязательного понижения хлебных цен. Когда мы изучаем реальные экономические отношения в различных странах и на различных ступенях цивилизации, то какими удивительно ошибочными и недостаточными кажутся нам рационалистические обобщения XVIII века — например, доброго старого Адама Смита, который принимал условия, господствовавшие в Эдинбурге и в окрестных шотландских графствах, за нормальные для целой вселенной. Впрочем, Пушкин уже знал это

и почему

Не нужно золота ему,
Когда простой продукт имеет,
Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог»¹.

Те же строки из пушкинского «Евгения Онегина» Энгельс приводил в статье «Внешняя политика русского царизма»², а еще раньше Маркс ссылается на них в своей работе «К критике политической экономии»³.

Это настойчивое внимание основоположников марксизма к данным пушкинским строкам связано с их общим утверждением о том, что крупные писатели-реалисты способны отражать и наглядно показывать в своем творчестве общественную жизнь, в том числе и «реальные экономические отношения», с такой конкретной точностью и глубиной проникновения, которых не достигают даже работы специалистов-ученых.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 38, стр. 171.

² Там же, т. 22, стр. 29.

³ Там же, т. 13, стр. 158.

Приведенные параллельные высказывания классиков марксизма показывают, с какой исключительной глубиной сумел проникнуть Пушкин в монолог барона Филиппа не только в психологию скупости, но и в самое существо денег как таковых, в существо порождаемой ими воистину проклятой жажды золота, которая, возникая еще в докапиталистический период, составляет основу векторгаша, нового, складывавшегося на глазах Пушкина буржуазно-капиталистического строя.

Поэтому после прочтения монолога удивляешься уже не его необычно большому размеру, а тому, какое исключительное богатство содержания сумел вместить поэт всего в сто с небольшим стихов, из которых он состоит.

Это делает монолог барона Филиппа, безусловно, самой важной, наиболее во всех отношениях значительной составной частью произведения, квинтэссенцией «маленькой трагедии» на тему о скупости, своего рода ее «песней Земфиры».

И вот именно эта центральная по своему значению сцена, вложенная в уста центрального персонажа, и композиционно поставлена Пушкиным в самую середину пьесы. Причем, как в архитектуре центральная часть здания подчеркивается симметрично уравнивающими ее крыльями, центральное положение сцены-монолога подчеркнуто совершенно симметричным построением обеих обрамляющих ее сцен.

Но красота формы в композиционной структуре «Скупого рыцаря» существует отнюдь не сама по себе: она органически слита в нечто целостное и единое с глубиной содержания, именно посредством такого — и никакого иного — построения пьесы и проявляющейся с наибольшей художественной выразительностью. В самом деле, попробуем себе представить, что заглавный герой «маленькой трагедии», Скупой рыцарь, впервые предстает нам не во второй, а в первой сцене (скажем, появляется вместо «жида»), что речь Скупого рыцаря сплошь диалогична, как сейчас речь Альбера, что он не произносит своего потрясающего монолога в центральной второй сцене, а вместо этого вторая сцена занята монологом Альбера на тему об униженном общественном положении, в которое он поставлен скупым отцом.

Стоит лишь это представить, и мы сразу же убедимся в совершенной произвольности, неоправданности ни замыслом, ни характерами действующих лиц подобного рас-

положения «частей», при котором будет разрушена и классически стройная архитектура произведения, и типичность образов отца и сына, а тем самым не сможет быть раскрыто с такой силой и полнотой художественной убедительности, как это имеет место сейчас, идейное содержание произведения.

Безусловный ущерб понесет и то и другое даже в том случае, если, не делая абсолютно никаких изменений ни в одной из сцен трагедии, оставив в каждой из них все совершенно так, как есть, мы попробуем лишь поменять местами первые две сцены (это можно сделать без видимого нарушения хода действия), то есть начнем трагедию сценой «в подвале» — монологом скупого, а затем дадим сцену «в башне» — эпизод столкновения Альбера с евреем-ростовщиком. Стоит только попробовать в таком порядке прочитать «Скупого рыцаря» (предлагаю каждому для опыта проделать это), чтобы понять, что в трагедии, как она есть, поэтом действительно найдено единственно правильное, в наибольшей степени отвечающее художественное, впечатляющее расположение частей, что любое иное расположение неминуемо поведет к существенному ослаблению громадного художественного впечатления, которое она сейчас производит.

Аналогичное задание — дать художественное раскрытие психологии и диалектики еще одной злой, эгоистической человеческой страсти, также характерной для собственного общества, зависти,— ставит Пушкин в другой своей, еще меньшей по объему, еще более сжатой и сосредоточенной, чем «Скупой рыцарь», «маленькой трагедии» — «Моцарт и Сальери» (в ней — всего лишь две сцены, в которых действуют только два заглавных персонажа, и содержит она лишь 231 стих).

В связи с аналогичным заданием Пушкин и здесь действует в основном приемом самораскрытия завистника; поэтому в данной «маленькой трагедии» очень большое, даже еще значительно большее, чем в «Скупом рыцаре», место занимает монологическая форма речи (113½ стихов из только что указанного числа 231, то есть почти половина всей пьесы).

Причем, подобно тому как в «Скупом рыцаре» монолог дан только барону Филиппу,— и здесь, в полном соответствии со своим характером, в монологической форме

говорит гордый и одинокий, не любящий жизни и не доверяющий людям, затворившийся, как монах в келью, в свою «любовь к искусству», завистник Сальери. И это выступает особенно рельефно, поскольку тот, кто вызывает нестерпимо мучительное чувство зависти в душе Сальери, — светлый, жизнерадостный, любящий муж и отец, общительный и простой, по-настоящему человечный — Моцарт говорит на всем протяжении пьесы только в диалогической форме; наоборот, для Сальери диалогическая форма речи подчеркнута нехарактерна. Разговаривая с Моцартом, он подает обычно лишь короткие, подчас всего лишь однословные и даже односложные реплики. В первой сцене на 107 стихов, сказанных Сальери в монологической форме, приходится всего 16 стихов в форме диалога — разговора с Моцартом; Моцарт произносит за это же время 33 стиха; во второй сцене Моцарт произносит в разговоре с Сальери около 50 стихов, Сальери всего около 20.

Однако, в отличие от сплошного, сосредоточенного в одном месте монолога барона Филиппа, монологическая речь Сальери в известной мере рассредоточена — разбита на несколько самостоятельных монологов, распределенных по разным местам пьесы. Это связано с тем, что зависть Сальери предстает в пьесе не только как уже сложившееся его психическое состояние, как чувство, давно и устойчиво владеющее его душой, подобно скупости барона Филиппа, а показана в ее возникновении (первый монолог Сальери — так сказать, первый его самоотчет), зловещем нарастании (второй монолог) и, наконец, переходе в действие (третий и последний монолог после отравления Моцарта). Причем по мере того как вызревает намерение Сальери, как зависть из душевного состояния переходит в активное действие, все короче становятся его монологи (в первом — 66 стихов; во втором — 41; в третьем, совсем кратком, — всего 6,5 стиха).

Вместе с тем распределение по пьесе монологов Сальери выполняет — и это представляет для нас в данном случае особый интерес — определенную композиционную функцию. Монологом Сальери перед приходом к нему Моцарта начинается первая сцена; монологом же Сальери после ухода от него Моцарта она и заканчивается. Коротким монологом Сальери заканчивается и вторая, последняя сцена. Таким образом, душевные терзания завистника Сальери, с такой силой выраженные в его монологах, как бы охватывают, обволакивают собой всю «маленькую тра-

гедию» Пушкина — трагедию зависти. Мало того, если мы прочитаем три монолога Сальери подряд, мы убедимся, что они связаны между собой не только тематически, но и интонационно. Монологи, в особенности первый и второй, даны в значительной степени в вопросительной интонации, построены на острых, мучительных вопросах, которые все снова и снова обращает к самому себе завистник Сальери.

В каждом из монологов Сальери задает себе разные вопросы, однако все они связаны между собой тесной преемственной связью, представляют некий единый, последовательно развивающийся ряд.

В первом монологе Сальери с недоумением вопрошает себя, как могло случиться, что он, гордый Сальери, никогда никому не завидовавший, унизился до столь презираемого им самим чувства зависти. Именно этим подспудно вызван первый же вопрос первого монолога:

Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны..
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

В упор ставит это перед собой Сальери во втором вопросе первого же монолога:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?

В третьем и последнем вопросе первого монолога прорывается, помимо сознания и воли Сальери, и истинная причина его зависти — возникшее в нем перед лицом бесспорного гения Моцарта сомнение в своей собственной гениальности:

О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..

Но тут же Сальери пытается скрыть от самого себя эту истинную причину, маскировать ее. Только что приведенные заключительные слова первого монолога перекликаются с его знаменитым началом:

Все говорят: нет правды на земле,
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

Гений Моцарта, с точки зрения Сальери, который считает, что гениальность может и должна приобретаться, как приобретается путем накопления капитал, является ярким подтверждением этого. Тем самым Сальери возвышает себя в своих собственных глазах — завистник выступает в роли борца против неправды, царящей повсюду, против неправоты мирового порядка. В этом для Сальери — и возможность оправдания перед самим собой того преступного замысла, в котором он тоже еще боится себе признаться, но который уже в нем зародился: освободиться от нестерпимого чувства снедающей его зависти, уничтожив самый предмет ее. Ведь Сальери якобы лишь восстановит этим попорченную справедливость.

Действительно, именно с этого и начинается заключающий первую сцену второй монолог Сальери, который произносится всего через какие-нибудь пятнадцать — двадцать минут после первого и в котором уже сказывается окончательно сложившееся решение — убить Моцарта:

Нет! не могу протявиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить...

И далее хитрыми софистическими рассуждениями — снова в форме вопросов, но поставленных так, что в них по существу уже заключен желательный для Сальери ответ, — он пытается еще и еще оправдать свое решение:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство?

И через некоторое время опять: «Что пользы в нем?» Но вот принятое решение осуществлено. Моцарт выпил быстро действующий яд, брошенный Сальери в стакан с вином, и скоро умрет. С устранением предмета зависти, по расчетам Сальери, должно прекратиться и само это столь мучительное для него чувство. Слушая вслед за тем му-

зыку Моцарта, Сальери действительно испытывает столь желанное облегчение. На удивленный вопрос Моцарта: «Ты плачешь?» — никогда дотоле не плакавший, так же как никогда ранее не завидовавший, Сальери отвечает:

Эти слезы
Впервые лью: и больно, и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член!

Но это облегчение ненадолго.

Освободившись от чувства зависти, ибо больше уже некому завидовать, Сальери не в силах уничтожить его причину — порожденное в нем гением Моцарта сомнение в своей творческой полноценности, в своей гениальности. Наоборот, под влиянием сказанных ненароком, как нечто само собой разумеющееся, слов Моцарта о несовместимости гения и злодейства сомнение это, уже и ранее, как мы видели, подсознательно в нем шевелившееся (конец первого, начинающего пьесу, монолога), теперь, в конце всей пьесы, с непреодолимой силой врывается в его сознание — сознание человека, только что совершившего злодеяние:

Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? Или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

На этих безответных вопросах главного действующего в пьесе лица она и кончается — финал, если, может быть, и не единственный, то, во всяком случае, нечастый в драматургии. Но здесь этот необычный, смелый финал приобретает исключительную силу и художественную выразительность. Мы понимаем, что эти безответные вопросы, еще более мучительные, чем все предыдущие, уже никогда не уйдут из навсегда смятенной души Сальери, что в этом и заключается страшное и заслуженное возмездие за совершенное им преступление — убийство из зависти.

В то же время этот смелый конец точно, как мы уже видели, ложится в стройный композиционный чертеж всей пьесы.

Чертеж этот отличается от композиции «Скупого рыцаря». Там и идейно, и композиционно организующим центром является монолог барона Филиппа, по обе стороны ко-

того симметрично расположены две совершенно тождественные по своему построению сцены.

В «Моцарте и Сальери» в соответствии с поставленным себе поэтом заданием — дать художественный анализ чувства зависти в движении, в развитии, в переходе его в действие — такого единственного и центрального монолога нет и не может быть. Монологическое начало распределено по всей пьесе, разбито на три самостоятельных монолога. Но поскольку именно оно является художественной доминантой пьесы, им же определяется и композиционная ее структура — композиционный ритм, заключающийся в равномерном чередовании монологических явлений — трагических вопросов-раздумий Сальери — с явлениями диалогическими, толкающими вперед внешнее сценическое действие, а тем самым и внутреннюю драму Сальери. Именно этот композиционный ритм и выдержан на протяжении всей пьесы: монолог — диалог — монолог (первая сцена) — диалог — монолог (вторая сцена). Как видим, монологическое начало здесь преобладает, охватывая со всех сторон как бы оправленные в него диалогические куски.

Мало того, этому композиционному ритму подчиняется и еще одно начало, смело вводимое Пушкиным в свою пьесу. Действующие лица «Моцарта и Сальери» не только разговаривают о музыке, музыка сама, притом именно как таковая, непосредственно и обильно входит в словесную ткань произведения.

В первой сцене сначала играет «из Моцарта» слепой скрипач; затем сам Моцарт исполняет на фортепиано свое новое произведение. Во второй сцене Моцарт снова исполняет на фортепиано свой «Реквием».

Причем — в этом-то и заключается гениальная смелость и оригинальность Пушкина — музыка отнюдь не является здесь каким-то внешним аксессуаром, тем более дополнительно украшающим сценическим эффектом. Не ломает она и жанра пьесы Пушкина, не превращает его трагедии в некую музыкальную драму. Нет, музыка, естественно, вполне реалистически оправданно присутствующая в пьесе, развертывающей трагический эпизод из жизни двух музыкантов, включена в «Моцарте и Сальери» в само драматическое действие, в качестве органической его части. Недаром Сальери отзывается каждый раз на исполняемую перед ним моцартовскую музыку с еще большей драматической напряженностью и остротой, чем на словесные реплики Моцарта. И это так и должно быть. Ведь

именно музыка Моцарта является основным источником зависти Сальери и тем самым главным возбудителем его преступного замысла. А в пьесе музыка Моцарта преследует его почти непрерывно, как привидение. Сальери, больше всего на свете любящий музыку, сам талантливый музыкант, тонко и глубоко чувствующий и понимающий ее, не может не наслаждаться гениальными творениями Моцарта. Но чем больше он ими упивается, тем мучительнее завидует их творцу. Недаром решение убить Моцарта окончательно складывается в Сальери сразу же после того, как он пришел в величайший восторг, прослушав новое его творение:

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог...

И тут же, почти в то же мгновение — приглашение им Моцарта на обед вдвоем «в трактире Золотого льва», во время которого он и намерен его отравить.

А как вострепнулся Сальери, услышав в следующей, второй, сцене — сцене отравления, что Моцарт сочиняет «Реквием», то есть заупокойную обедню, — известие, поразившее завистника неожиданным совпадением с задуманным им преступным замыслом. Исполнение вслед за тем Моцартом его «Реквиема» является самым трагическим моментом во всей пьесе. Ведь Моцарт, играющий с ядом в крови, который уже начинает в нем действовать, не знает, что свой «Реквием» он играет над самим собой, что играет он вообще в последний раз в своей жизни. Зато это прекрасно знает и сознает отравитель Сальери. И снова в нем противоречиво сочетаются предельное упоение божественной музыкой Моцарта — и жгучая зависть к ее творцу:

Моцарт
Но я нынче нездоров,
Мне что-то тяжело; пойду, засну.
Прощай же!

Сальери
Ты заснешь
Надолго, Моцарт!

И тут же, сразу же забывая о предательски убитом им Моцарте, Сальери целиком уходит в свои личные, глубоко эгоистические переживания:

Но ужель он прав,
И я не гений?.. — и т. д.

Но Пушкин не только делает музыку органическим и равноправным элементом драматического действия; он пользуется ею и как замечательным художественным приемом, помогающим ему полнее и ярче воссоздать образ Моцарта. Причем и тут Пушкин действует с гениальным расчетом великого зодчего художественного слова.

По уже известным нам основаниям Пушкин не дает Моцарту ни одного монолога; зато он раскрывает гениального музыканта непосредственно в его великих созданиях. Ведь если при чтении «Моцарта и Сальери» мы узнаем об исполнении по ходу пьесы его произведений только из ремарок, при представлении пьесы на сцене, для чего она, конечно, была предназначена, они и в самом деле исполняются, звучат нам.

Наоборот, в пьесе не исполняется ни одного музыкального произведения Сальери (два-три такта, которые Моцарт напевает во время обеда из оперы Сальери «Тарар», попятно, не в счет).

Причем трем монологам Сальери в точности соответствует троекратное исполнение произведений Моцарта. Мало того, и распределены они строго соответственно. В первой сцене — два монолога Сальери и между ними два исполнения музыки Моцарта. Во второй сцене — одно исполнение и один заключительный монолог Сальери. Наконец, подчинено определенному композиционному замыслу и место, отведенное в каждой из сцен игре Моцарта. В первой сцене за ремаркой «играет» идет краткий обмен репликами между Сальери и Моцартом (тринадцать с половиной стихов); затем Моцарт уходит, и сцена кончается монологом Сальери. Во второй сцене за ремаркой «играет» следует столь же короткий обмен репликами (семнадцать стихов); затем Моцарт также уходит, и сцена кончается тоже монологом Сальери. Снова, как видим, столь излюбленная Пушкиным полная симметрия.

Рассмотренная нами композиция «Моцарта и Сальери», как мы могли убедиться, труднее уловима глазом, сложнее, чем поражающая необычайной четкостью и подлинно классической простотой архитектурных линий композиция «Скупого рыцаря». Но и она подчинена своему, строго продуманному, в соответствии с поставленным художественным заданием, архитектурному чертежу; и здесь поэт нашел единственно правильное расположение частей по отношению к целому.

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность! —

с полным правом, словами самого же Пушкина, можно сказать и об этой его «маленькой трагедии».

* * *

Я не даю специального анализа композиции «Каменного гостя». Построение этой пьесы тоже отличается всеми присущими композиционному мастерству Пушкина качествами — стройностью архитектурного рисунка, соразмерностью частей, соответствием композиции общему идейно-художественному заданию. Однако существенно нового анализ композиции «Каменного гостя» не дает.

Зато весьма стоит остановиться на построении последней из четырех пушкинских «маленьких трагедий» — «Пир во время чумы», ибо при изучении композиции «Пира» можно составить себе едва ли не особенно наглядное представление о необыкновенном композиционном искусстве Пушкина.

«Пир во время чумы» уже в прямом смысле слова представляет собою часть, превращенную в целое. Как известно, «Пир» является переводом очень небольшого куска — части *одной* сцены из обширной, в трех актах, включающих в себя целых *тринадцать* сцен, пьесы английского поэта-романтика Джона Вильсона «Город чумы» («The City of the Plague»), вышедшей в свет в 1816 году.

Пьеса Вильсона состоит из ряда довольно слабо связанных рамкой общей фабулы сцен — эпизодов из жизни средневекового Лондона, охваченного страшной эпидемией чумы. В ней действует большое число разнообразных и весьма экзотических персонажей — убийца, помешанный, астролог-обманщик, необычайная по своей ангельской красоте и добродетельности девушка и т. п. Живописуются все эти персонажи сгущенно романтическими красками.

С пьесой Вильсона Пушкин познакомился, по всем данным, осенью 1830 года, когда он тщетно пытался вырваться из Болдина, окруженного со всех сторон карантинными ввиду очень сильной холерной эпидемии, которую сам поэт в письмах неоднократно именовал чумой. Незадолго до этого, в 1829 году, Пушкин столкнулся в Арзруме (Эрзеруме) и с эпидемией чумы в собственном смысле этого слова и даже побывал в лагере для больных чумой. Можно с уверенностью сказать, что именно эти обстоя-

тельства, подсказанные самой жизнью, а не ультраромантический характер пьесы Вильсона, и привлекли к ней внимание Пушкина.

Из всего живописно-пестрого целого пьесы Вильсона Пушкина творчески заинтересовал один, действительно наиболее психологически острый эпизод — сцена буйного *пира* нескольких лондонских жителей перед лицом неумолимо надвигающейся *смерти* (четвертая сцена первого акта). Перевод именно этой-то сцены, в пьесе Вильсона имеющей, в сущности, боковое, эпизодическое значение, и лег в основу пушкинского «Пира во время чумы». Причем текст Вильсона был переведен Пушкиным чаще всего чрезвычайно близко к подлиннику, местами почти подстрочно.

Естественно возникает вопрос: как же удалось поэту достигнуть того, что всего лишь одна из очень большого числа сцен подлинника под его пером сложилась в самостоятельную, вполне законченную в себе «маленькую трагедию», что на основе переведенного небольшого куса чужой пьесы «у него вышла, — по верным словам Белинского, — удивительная поэма, не отрывок, а целое, оконченное произведение»? ¹

Удалось это потому, что Пушкин одухотворил отрывок из пьесы Вильсона новым идейно-психологическим содержанием и одновременно с помощью уже известных нам тонких композиционных приемов сообщил данному отрывку ту соразмерность, стройность, гармоническую уравновешенность и завершенность, которые составляют отличительную черту подавляющего большинства его художественных созданий.

В пьесе Вильсона переведенная Пушкиным сцена не заканчивается уходом священника. После его ухода следует любовное объяснение между Вальсингамом и Мери; затем происходит резкое столкновение между молодым человеком, продолжающим издеваться над ушедшим священником, и Вальсингамом, за него заступающимся. Оба хватаются за мечи. Появляющиеся в этот самый момент главные персонажи «романтической поэмы» Вильсона Франкфорт и Вильмот разнимают дерущихся, но те шепотом улавливаются о новой встрече в полночь на кладбище. После этого пирующие расходятся, и сцена заканчивается диалогом между Вальсингамом и Франкфортом,

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 556.

который только что прибыл в Лондон и бродит по городу, страхась зайти в родной дом, потому что не знает, не умерла ли уже его мать от чумы.

Все это продолжение сцены, занимающее около четвертой ее части, Пушкин вовсе отбрасывает. Это дало ему возможность отграничить данную сцену от всей остальной пьесы, ибо как раз в отброшенной ее части завязывались фабульные узлы, развязка которых давалась только в дальнейшем: условленная встреча-поединок между Вальсингамом и молодым человеком происходит в пятой сцене второго акта; причем Вальсингам убивает продолжающего все время кощунствовать Фиджеральда, как зовут молодого человека; в это время к свежевырытой могиле приближается похоронная процессия в сопровождении священника, Франкфорта, Вильмота и главной героини пьесы Магдалены с гробом, в котором покоится прах матери Франкфорта.

Помимо того, отброшенное Пушкиным продолжение вносило в характеристики персонажей ряд конкретных штрихов. Так, из него выяснялось, что председатель пира Вальсингам — моряк, капитан королевского флота; молодой человек — ирландец, и Вальсингам испытывает к нему в связи с этим острое чувство национальной неприязни; равным образом, молодой человек — убежденный безбожник, а Вальсингам — верующий. Между тем во всех «маленьких трагедиях» Пушкина в центре внимания — трагическое столкновение, конфликт не столько лиц, сколько противоположных человеческих натур, характеров. Поэтому, раскрывая внутренние переживания действующих лиц (в особенности главных персонажей типа барона Филиппа) во всей их сложности и трагической противоречивости, Пушкин придает самим их образам чаще всего нарочито обобщенный характер. Именно так даны им и персонажи «Пира», число которых, отбросив конец сцены, он уменьшает с семи до пяти. Значительно сокращает Пушкин и эпизод с появлением священника, вовсе опуская, чего он не делает в других местах, ряд реплик как самого священника, так и молодого человека и Вальсингама.

В результате в пушкинском «Пире» перед нами в основном четыре персонажа — председатель пира, молодой человек, Мери, Луиза, которые образуют две симметричные пары характеров, как бы контрастно подчеркивающие друг друга. По контрасту с юношеским легкомыслием молодого человека резко выступает могучая, незаурядная на-

тура председателя пира — человека полной зрелости, трагического жизненного опыта, больших страстей и глубоких переживаний. «Бабы» черты Луизы — ее мелкая злость, зависть к успеху подруги — оттеняют женственную прелесть образа Мери. Все это дается Пушкинным в основном на материале текста Вильсона.

В своем постоянном стремлении к лаконизму, к высокой художественной простоте, Пушкин устраняет некоторые романтические излишества и стилистические «красивости», довольно обильно встречающиеся в тексте Вильсона. Считавшаяся утраченной и недавно — перед самой войной — обнаруженная авторская рукопись «Пира во время чумы» позволяет нам установить некоторые детали творческой работы Пушкина над этим произведением. Так, у Вильсона председатель пира в таких выражениях обращается к уроженке Шотландии Мери с просьбой спеть пирующим: «Милая Мери Грей! У тебя серебряный голос, и ты умеешь с диким совершенством передавать его флейтоподобными звуками напевы своей родной страны». Пушкин вовсе отбрасывает и «серебряный голос», и «флейтоподобные звуки», но точно сохраняет весьма выразительный эпитет «с диким совершенством» (*wildly*):

Твой голос, Мери нежная, выводит
Родные звуки с диким совершенством.

Затем, добываясь еще большей точности и одновременно большей эмоциональности, задушевности тона («родимые» вместо «родные», «милая» вместо «Мери нежная»), поэт дает окончательный текст:

Твой голос, милая, выводит звуки
Родимых песен с диким совершенством.

Этот пример хорошо показывает, в каком направлении шла работа над текстом Вильсона Пушкина-переводчика¹. Но в диалогической части сцены, за исключением отмеченных купюр в эпизоде со священником, Пушкин в общем точно следует за своим оригиналом. Зато изменения, и изменения столь существенные, что Пушкин — гениальный переводчик на наших глазах превраща-

¹ Подробнее см. об этом в моих примечаниях к публикации авторской рукописи «Пира во время чумы» в сборнике «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», АН СССР, М.—Л. 1941, стр. 9—20.

ется в Пушкина — гениального творца, вносятся поэтом в песни Мери и председателя пира.

У Вильсона эти песни играют второстепенную роль, даны в качестве внешних аксессуаров пира и, хотя обе они на тему о чуме, никак не связаны с фабулой пьесы.

Наоборот, у Пушкина песни Мери и председателя являются наиболее яркими и внутренне значительными, а потому особенно волнующими местами всей сцены пира, представляют собой как бы две кульминационные точки, два центра, вокруг которых располагается весь остальной материал.

Причем, как обычно, Пушкин подчеркивает это и композиционным положением песен внутри произведения. У Вильсона обе песни связаны с первой половиной сцены: от начала ее до песни Мери — 32 стиха диалога, от песни Мери до песни Вальсингама — 64 стиха и от песни Вальсингама до конца сцены — целых 177 стихов. Налицо явная асимметрия. Следуя за подлинником, Пушкин вынужден сохранить начальные соотношения, но, откидывая последнюю часть сцены и несколько сокращая эпизод со священником, поэт получает возможность существенно выправить их в конце. В «Пире во время чумы» имеем такое расположение частей: 31 стих диалога — песня Мери — 65 стихов диалога — песня Вальсингама — и снова 65 стихов диалога от песни Вальсингама до конца сцены.

У Вильсона песни Мери и Вальсингама сильно отличаются друг от друга по объему и вообще весьма пространны: песня Мери — 64 стиха, песня председателя вместе с хоровым припевом — целых 100 стихов. Пушкин не только значительно сжимает размеры обеих песен, но, в своем неизменном стремлении к симметрии, уравновешенности, делает их почти равновеликими: песня Мери — 40 стихов, песня председателя — 36.

У Вильсона к песне председателя присоединяется хор, повторяющий после каждой строфы рефрен — хвалу чуме. Пушкин вводит мотив рефрена внутрь песни председателя, в качестве органической ее части, и вовсе снимает хор. Монологической песне Мери соответствует монологическая же песня Вальсингама.

Вместе с тем, параллельно этой внешней уравновешенности, обе песни гармонически перекликаются и в то же время контрастно противопоставлены друг другу по своему содержанию, по своему пафосу.

У Вильсона вся песня Мери Грей (16 строф по 4 сти-

ха) посвящена горестному описанию еще так недавно идиллически цветущего и оживленного шотландского селения, которое начисто опустошено чумой. Пушкин в своей песне Мери сгущает это описание почти в три раза (первые три строфы по 8 стихов, или 24 стиха вместо 64 стихов Вильсона); зато присоединяет к нему вовсе отсутствующую у Вильсона фабульно-лирическую концовку, составляющую вторую половину песни Мери (две последние строфы):

Если ранняя могила
Суждена моей весне —
Ты, кого я так любила,
Чья любовь отрада мне, —
Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей;
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.
И потом оставь селенье,
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог души мученье
Усладить и отдохнуть.
И когда зараза мипет,
Посети мой бедный прах;
А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах.

Эта полностью пушкинская концовка выводит песню Мери из рамок несколько отвлеченной описательно-элегической поэзии, в которых она дана Вильсоном, окрашивает ее глубоким личным чувством, превращает в своего рода лирический монолог.

Подобно тому как песня Земфиры в «Цыганах» раскрывает перед нами образ самой Земфиры, песня Мери раскрывает образ «задумчивой» Мери (эпитет, характерно приданный Пушкиным; в подлиннике: *sweet* — нежная, милая). Вместе с тем песня Мери содержит в себе и гораздо более широкое обобщение. Песня Мери — это чистейшая эманация безгранично преданной женской души, перед лицом смерти забывающей о себе, исполненной одним чувством всепоглощающей нежности, самоотверженной любви к своему милому, трогательной, лишенной тени какого бы то ни было эгоистического помысла, заботы о нем, о его счастье, о его душевном покое.

Столь же далеко, если не еще дальше, уходит Пушкин от Вильсона в песне Вальсингама. Вальсингам Вильсона в своей песне, полной романтически приподнятых образов, эффектных олицетворений и метафор, славит чуму за то,

что смерть от нее скорее и легче, чем на море во время морского боя или на суше в часы кровопролитного сражения; провозглашает чуму царицей болезней, ибо она, в противоположность лихорадке, чахотке, даже параличу, убивает свои жертвы наверняка; наконец, восхваляет ее за то, что она срывает покровы со всяческого лицемерия («Ты разишь судью среди его лжи, священника среди его лицемерия...» и т. д.). После каждой строфы председателя следует припев хора:

И потому, склоняясь на эту белоснежную грудь,
Я пою хвалу Чуме!
Если ты хочешь поразить меня этою ночью,
То приходи и рази меня в объятьях веселья.

Но в песне вильсоновского Вальсингама совсем нет мотива упоения опасностью, всем тем, что «гибелью грозит», безбоязненного стремления померяться с этим силами, противопоставить этому бесстрашию «сердца смертного» — человеческого духа.

Наоборот, именно этот-то мотив и составляет пафос «гимна в честь чумы» председателя пира у Пушкина (слово «гимн», кстати, тоже пушкинское; у Вильсона и то, что поет Мери, и то, что поет Вальсингам, определяется одним и тем же словом *song* — песня). Причем гимн Вальсингама даже в еще большей степени, чем песня Мери, носит характер страстно-патетического монолога, раскрывающего незаурядную, трагическую натуру председателя пира, который не только поет гимн, но, как и у Вильсона, является его автором.

Пойдем дальше. У Вильсона песни Мери и председателя пира, в сущности, ничем не связаны друг с другом, существуют каждая сама по себе. У Пушкина песня Мери и гимн Вальсингама — несомненные близнецы, и, подобно близнецам, они и схожи и отличны друг от друга. Схожи они в том, что обе являют торжество человеческого духа над смертью; отличны в том, что это торжество осуществляется совсем разным путем. Незаурядная женская натура торжествует над смертью тем, что целиком забывает себя в помыслах о любимом. Незаурядная мужская натура смело глядит в глаза гибели, бросает ей бесстрашный вызов и тем самым тоже внутренне торжествует над нею. Песни Мери и председателя — это как бы переключка двух голосов. «Вечно женственному» песни Мери — полному самоотречению, верности любимому не только до гроба, но и

за гробом, кроткой умирённости — противостоит «вечно мужественное» гимна Вальсингама — гордого поединка с враждебной стихией, бесстрашного вызова на смертный бой самой смерти.

Это подчеркивается и различием стихотворных размеров: песня Мери написана четырехстопным хореем, гимн Вальсингама — излюбленным Пушкиным четырехстопным ямбом, который еще со времени Ломоносова считался стихотворным размером, наиболее отвечающим описанию героических дел и чувств.

Наконец, песни пушкинского «Пира» не только воплощают в себе основной идейный смысл произведения, не только способствуют глубокому раскрытию образов главных героев, они, в порядке тонких художественных параллелей и внутренних соответствий, соотносятся со вторым, до времени скрытым, планом сцены — тяжкой семейной драмой Вальсингама, раскрывающейся перед нами только к концу пьесы Пушкина.

Все это стягивает обе эти песни и трагедию Вальсингама в один тугой композиционный узел.

Особенно тесная внутренняя связь оказывается между драмой председателя и лирической концовкой песни Мери.

То, о чем в лирической концовке песни Мери говорится как о возможности, с председателем пира произошло на самом деле: он действительно потерял горячо любившую его жену, умершую от чумы, — она «в небесах».

...Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не досягнет уже...—

воскликает Вальсингам в ответ на напоминание об умершей жене.

Заверение Дженни (в песне Мери) о том, что «даже в небесах» она не покинет своего Эдмонда, перекликается со словами священника Вальсингаму: «Матильды чистый дух тебя зовет». Всем этим образы Дженни в песне Мери и реальной Матильды сливаются в один лучистый женский образ, а тем самым в один образ сливаются также Эдмонд и Вальсингам.

Матильда осуществила то, что сулила Дженни. А как ведет себя после ее смерти тот, кого «она считала чистым, гордым, вольным», в чьих «объятьях знала рай» (в песне: «Ты, кого я так любила, чья любовь отрада мне»), как ведет себя Эдмонд-Вальсингам?

Сложенный Вальсингамом гимн чуме раскрывает всю мощь его натуры. Но в то же время гимн чуме — измена памяти Матильды-Дженни, кощунственное нарушение завета Дженни своему милому — даже не приближаться к ее телу, зараженному чумой («Уст умерших не касайся» — и заключительные слова гимна Вальсингама: «...девы-розы пьем дыханье, быть может... полное Чумы»). И пусть Матильда, подобно Дженни в песне Мери, и это простила бы своему возлюбленному, который пытается оргией пира заполнить «ужас той мертвой пустоты», которая со смертью жены, а затем и матери воцарилась в его доме (вспомним слова-призыв Дженни к Эдмонду: «Уходи куда-нибудь, где б ты мог души мученье усладить и отдохнуть»), — сам Вальсингам этого себе простить не может: «О, если б от очей ее бессмертных скрыть это зрелище!» И горе, овладевшее им, так истинно и глубоко, что даже священник, как бы склоняя перед этим голову, перестает настаивать на уходе его с пира:

Священник

Пойдем, пойдем...

Председатель

Отец мой, ради бога,
Оставь меня!

Священник

Спаси тебя господь!
Прости, мой сын.

(Уходит. Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость.)

Этой ремаркой, в основном принадлежащей Пушкину (у Вильсона просто: «Священник печально уходит»), пушкинская «маленькая трагедия» и заканчивается. И именно такой — и никакой другой — конец точно соответствует и психологическому облику главного героя «Пира», и композиционному рисунку пушкинского произведения.

У Вильсона, как я уже указывал, после ухода священника происходит любовное объяснение между Вальсингамом и Мери. За приведенной ремаркой следует:

Молодой человек

Спой ему другую песню. Смотри, как переводит он взор свой с далекого неба на грудь Мери! Он влюблен! Эй, Вальсингам, не забавно ли это?

Председатель

(гневно)

Ненавижу я этот ирландский жаргон — с души воротит.

Мери Грей

О, Вальсингам, я не смею коснуться груди, где возлежала некогда столь чистая женщина. Но все же обрати свой взор ко мне, грешному созданию, и забудь о небесном видении, красота которого для тебя — мука. Послушай!

Председатель пира

Да, Мери, с душой спокойной и непреклонной клянусь любить тебя, милая девушка, как только может любить дочь отчаяния человек, сделавшийся безгранично несчастным... — и т. д.¹

Как видим, напоминание священником Вальсингаму о Матильде ничего не меняет: Вальсингам по-прежнему принимает участие в разгульном пире, продолжая искать забвения от постигшего его тяжкого горя на груди «погибшего, но милого создания». Оттого-то священник у Вильсона и уходит «печально». Однако это мало вяжется с тем глубоким и могучим образом председателя пира, который в известной степени намечается в первой половине сцены уже Вильсоном, но со всей полнотой выступает из вкладываемого Пушкиным в его уста гимна чуме. Безграничному, ужасному, особенно в человеке такой силы духа, отчаянию Вальсингама гораздо более, чем банальное продолжение Вильсона, соответствует финал, намеченный Пушкиным в заключительной ремарке его «маленькой трагедии»: пир продолжается, но Вальсингам уже *не принимает* в нем участия, «погруженный в глубокую задумчивость».

Вместе с тем эти замыкающие пьесу слова психологически перекликаются с первой же репликой Вальсингама в самом начале сцены, когда в ответ на предложение молодого человека выпить в память умершего от чумы собутельника «с веселым звоном рюмок, с восклицаньем, как будто б был он жив», председатель пира предлагает: «Он выбыл первый из круга нашего. Пускай *в молчанье* мы выпьем в честь его». Призывом Вальсингама к внутренней сосредоточенности в себе, в своем горе начинается его

¹ Цитирую по прозаическому переводу Н. В. Яковлева, данному в комментариях к VII тому Полного собрания сочинений Пушкина, Издательство Академии наук СССР, 1935 (стр. 594—600). Стихотворный перевод см. в издании: Джон Вильсон, Город чумы. Драматическая поэма в 3 актах, перев. Ю. Верховского и П. Сухотина, Гослитиздат, М. 1938.

роль в пьесе; его «глубокой задумчивостью» пьеса заканчивается. Тем самым гармонически завершается художественная лепка образа главного героя «маленькой трагедии», а вместе с этим и вся «маленькая трагедия», в которой, в полном соответствии с основным законом композиционного мастерства Пушкина, подмеченным еще Белинским, «конец гармонирует с началом».

В то же время в концовке «Пира» сказывается характерная особенность многих пушкинских финалов: при внешней фабульной словно бы незавершенности — их исключительная внутренняя весомость, глубокая содержательность, перспективность. Мы не знаем, что дальше будет с Вальсингамом, но вместе с тем для нас ясно: мы расстаемся с ним в минуты переживаемого им глубочайшего душевного кризиса, из числа тех, что переворачивают и заново перестраивают всю жизнь человека.

Подобный же характер имеет финал и другой «маленькой трагедии» Пушкина — «Моцарт и Сальери», завершающийся, как мы вспомним, безответным вопросом, заданным себе Сальери, о «совместности» гения и злодейства. Причем сама эта безответность полнее и ярче всего раскрывает перед нами всю безысходность страданий убийцы.

5. «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Подобно тому как большинство современников Пушкина не почувствовало замечательной композиционной организованности «Бориса Годунова», многие из них и в «Евгении Онегине» были склонны видеть не целостный художественный организм — «не органическое существо, которого части необходимы одна для другой» (отзыв критика «Московского телеграфа» о седьмой главе «Евгения Онегина»), а почти случайную смесь, механический конгломерат разрозненных картинок из жизни дворянского общества и лирических рассуждений и раздумий поэта. В связи с этим один из критиков даже прямо замечал, что стихотворный роман Пушкина может и продолжаться до бесконечности, и закончиться на любой главе.

На самом деле мы видели, что уже к началу работы Пушкина над «Евгением Онегиным» в его творческом сознании сложился «пространный» «план целого произведения» (см. главу «Планы»). И мы можем с уверенностью

сказать, что в течение всего очень длительного периода работы Пушкина над романом план этот, меняясь — и порой меняясь весьма существенно — в деталях его разработки, в основных своих очертаниях оставался неизменным.

В роман Пушкина, посвященный изображению жизни русского общества в ее развитии, из самой этой развивающейся жизни приливал весьма обильный и разнообразный — «пестрый» — материал, который заранее далеко не во всем мог быть предусмотрен автором. Но никогда поэт не отдавался пассивно наплыву жизненных впечатлений, не плыл по течению привносимого нового материала, а, как зрелый мастер, свободно владел и распоряжался им, охватывая его своей «творческой мыслью», подчинял его как своему основному художественному замыслу, так и той «форме плана» — продуманному композиционному чертежу, — в котором этот замысел, опять-таки с самого начала работы над ним, ему предносился.

Что это было именно так, подтверждается той четкостью архитектурного рисунка, стройностью композиционных линий, соразмерностью частей, тем гармоническим соответствием начала и конца произведения, которые, как мы уже знаем, составляют отличительнейшие черты пушкинских композиций, которые и в «Евгении Онегине», конечно, не могли возникнуть случайно и независимо от творческой воли автора, так сказать, сами собой.

О четкости и стройности композиции пушкинского романа в стихах наиболее наглядное представление дает то оглавление — план всего романа, — которое набросал себе Пушкин на следующий же день после того, как он дописал последние его строки. Привожу этот план, опуская те хронологические пометы, которыми он сопровождался:

Часть первая. Предисловие.

- I песнь. Хандра
- II » Поэт
- III » Барышня

Часть вторая

- IV песнь. Деревня
- V » Именины
- VI » Поединок

Часть третья

- VII песнь. Москва
- VIII » Странствие
- IX » Большой свет

Мы уже знаем, как ценил Пушкин «единый план» «Божественной комедии» Данте, построенный по принципу тройственного членения. Принципу тройственного членения следует, как видим, Пушкин в основном и в композиции «Евгения Онегина». Весь роман делится на три части, каждая из которых складывается, в свою очередь, из трех «песен» — глав.

Продуманно и стройно располагается фабульно-сюжетный материал и в каждой из трех частей. Первая часть представляет собой своего рода экспозицию: в каждой из трех глав — «песен», составляющих первую часть, дается развернутый образ-характеристика каждого из трех главных героев романа — Онегина, Ленского, Татьяны.

Первая глава почти полностью посвящена Онегину. Центральное место во второй главе отдано Ленскому (девятнадцать строф из сорока посвящено непосредственно ему; описание семьи Лариных дается также по связи с Ленским, причем уже и здесь больше всего строф отведено Татьяне — шесть строф; Ольге — три; Лариной-матери — четыре). Это подчеркивается и пушкинским названием главы в плане: «Поэт». Вполне соответствует содержанию третьей главы пушкинское название: «Барышня». Как первая глава — Онегину, третья глава почти целиком отдана Татьяне, образ которой в описании ее влюбленности в Онегина, в ночном разговоре с няней, в письме к Онегину и т. д. раскрывается с такой же полнотой, как в первой главе образ Онегина. Как видим, не посвящено специальной главы Ольге, и это совершенно закономерно, поскольку в романе она играет второстепенную роль.

Основные образы романа при всей индивидуальной жизненности каждого из них носят столь обобщенный, типизированный характер, что это позволяет Пушкину построить фабулу своего произведения, воссоздающего широчайшую картину пушкинской современности, на отношениях между собою всего лишь четырех лиц — двух молодых людей и двух юных девушек. Остальные лица, входящие в роман в качестве не бытового фона, а его — в той или иной степени — участников (их тоже очень немного: мать и няня Татьяны, Зарецкий, генерал — муж Татьяны), имеют чисто эпизодическое значение.

Оба молодых героя не только подчеркнута контрастны, но и прямо противоположны друг другу: «волна и камень, стихи и проза, лед и пламень не столь различны меж со-

бой». Обе молодые героини также противоположны друг другу и по наружности и по характеру.

Итак она звалась Татьяной.
Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной
Не привлекла б она очей.
Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива,
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой.

В противоположность простодушию, резвости и веселости Ольги —

Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней,
Теченье сельского досуга
Мечтами украшала ей...— и т. д.

Столь же симметрично (обратной симметрией) построены взаимоотношения между четырьмя основными персонажами. Татьяна глубоко полюбила Онегина, который остался к ней равнодушен; Ленский глубоко полюбил Ольгу, которая, хотя и является его невестой, по существу относится к нему не слишком глубоко, а, как выясняется из дальнейшего, прямо легкомысленно, да и достаточно равнодушно.

Эта симметричная фабульная схема могла бы выглядеть в качестве таковой просто как не слишком хитрый литературный прием. Но у Пушкина — и в этом смысл ее — она наполняется большим жизненным содержанием. Пылкий, восторженный романтик и охлажденный, просвещенный и разочарованный скептик-байронист — именно эти два типа отношения к действительности были характерны для передовой молодежи того времени — периода подготовки восстания декабристов. Вспомним таких современников Пушкина, как один из вероятных прототипов Ленского, Кюхельбекер, или Дмитрий Веневитинов, которого Герцен прямо назвал «другим Ленским»¹, и таких, как Чаадаев или «демон» — Александр Раевский, которые, каждый по-своему, несомненно, дали Пушкину материал для создания образа Онегина. Столь же характерен для общественно-исторической действительности, воссозданной в романе Пушкина, образ Татьяны. Финальная формула, которая определяет ее жизненный путь — быть «век вер-

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 206.

ной» своему супружескому долгу, — несомненно, руководила и женами декабристов, последовавшими за своими мужьями на каторгу в Сибирь. Более всеобщий характер носит образ заурядной во всех отношениях Ольги. Включение в роман этого образа, несомненно, продиктовано не только стремлением к указанной фабульной симметрии. Образ Ольги оттеняет собой, делает более рельефным контрастный ей образ ее старшей сестры — Татьяны. Мало того, образ Ольги является одним из ключей и к пониманию образа Ленского. Ведь то, что Ленский полюбил, возвел в свой романтический идеал пустое ничтожество — Ольгу, не заметив действительно глубоко поэтической, подлинно романтической натуры Татьяны, что, кстати, сразу же понял Онегин («Неужто ты влюблен в меньшую?» // — А что? — «Я выбрал бы другую, // Когда б я был как ты — поэт»), лучше всего характеризует оторванность от реальной действительности, беспочвенность этого романтика с его «геттингенской душой» (в явном контрасте с этим дальше упоминается Пушкиным о «русской душе» Татьяны). Однако, если образ посредственной, во всех отношениях заурядной Ольги оказался в силу только что сказанного существенно нужным поэту, то именно вследствие этой своей заурядности он и не был композиционно выделен, не получил, подобно Онегину, Ленскому, Татьяне, своей особой главы.

Итак, в первой части романа (в первых трех главах) читателю даны образы всех главных героев и показаны те взаимоотношения, которые между ними устанавливаются: дружба между Онегиным и Ленским, влюбленность Ленского в Ольгу, Татьяны — в Онегина.

Если первая часть дает экспозицию и в основном относительно статична, вторая часть романа (следующие три главы — с четвертой по шестую) живописует те столкновения, конфликты, которые возникают между главными героями в соответствии с их развитыми в первой части характерами и установившимися там же взаимоотношениями. Эта вторая — центральная — часть, в которой почти равномерно участвуют все три главных героя, наиболее динамична, наиболее драматична (и в смысле насыщенности действием, и в смысле его характера) из всех трех: «проповедь» Онегина Татьяне в ответ на ее страстное любовное письмо-признание; «пророческий» и также насыщенный динамикой «простонародный» сон Татьяны; ссора по ничтожному поводу (мелкая досада Онегина на Лен-

ского, самолюбивое легкомыслие Ольги) между двумя друзьями, принявшая в романтическом воображении Ленского совершенно несоответственные гиперболические размеры; в результате: дуэль и кровавая развязка — убийство Ленского Онегиным.

В конце шестой главы поэт устами одной из своих читательниц — мечтательной молодой горожанки, посетившей могилу Ленского, — ставит ряд вопросов:

...что-то с Ольгой стало?
В ней сердце долго ли страдало,
Иль скоро слез прошла пора?
И где теперь ее сестра?
И где ж беглец людей и света,
Красавиц модных модный враг,
Где этот пасмурный чудак,
Убийца юного поэта?

Последовательным ответом на все эти вопросы и является третья, заключительная, часть романа, три последние главы: седьмая — девятая.

Эта третья часть в смысле своего построения носит как бы синтетический характер — в ней совмещены и экспозиция и конфликт.

Ленского не стало; в начале седьмой главы из романа уходит и Ольга, которая очень скоро забыла Ленского, вышла замуж за офицера-улана и вместе с ним уехала в полк. В романе остаются только два самых главных героя: Онегин — Татьяна. Соответственно этому и строится третья часть. Седьмая и восьмая главы носят характер как бы новой экспозиции. Как первая глава посвящена, в сущности, только Онегину, седьмая посвящена одной Татьяне; Онегина в ней нет. В главе показано, как под влиянием знакомства с кругом чтения Онегина расширяется интеллектуальный кругозор Татьяны, развивается дальше ее характер. «Посещения дома Онегина и чтение его книг приготовили Татьяну к перерождению из деревенской девочки в светскую даму, которое так удивило и поразило Онегина»¹, — правильно замечает Белинский. Восьмая глава, наоборот, полностью посвящена Онегину; Татьяны в ней нет. К сожалению, глава эта, как известно, дошла до нас только частично, но, судя по всему, назначение ее было совершенно аналогично: показать, как под влиянием убийства Ленского и в особенности впечатлений от

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 498.

«странствий» по Руси и, самое главное, знакомства с общественно-политической действительностью, картинами произвола, угнетения и насилий (уничтоженные поэтом вследствие их резкой антиправительственной направленности строфы о военных поселениях) развивается, в свою очередь, характер Онегина, появляется возможность его душевного возрождения и даже — в потенции — выхода из узкого круга частной жизни на политическую арену — сближения с декабристами. В последней, девятой главе, изменившиеся — каждый на свой лад — герой и героиня снова сталкиваются друг с другом, и происходит финальная развязка их так и не состоявшегося романа.

Попутно хочется еще на одном примере отметить исключительную точность и мастерство композиционных приемов Пушкина. Я уже сказал, что в седьмой главе есть Татьяна, но нет Онегина; в восьмой, наоборот, есть Онегин, но нет Татьяны. Однако нет их, так сказать, по-разному.

После убийства Ленского Онегин уехал неизвестно куда; в деревне его нет. Но образ Онегина мучительно живет в памяти и в сердце влюбленной в него Татьяны. И Пушкин в высшей степени своеобразно реализует этот внутренний образ.

Тоскующая Татьяна заходит в опустелый «господский дом» Онегина, где еще так живо ощутимо его недавнее присутствие, где о нем напоминает каждая мелочь — и забытый на бильярде кий, и манежный хлыстик на смятом канале, и стол с потухшей светильней, и груды книг, и «кровать, покрытая ковром», «и лорда Байрона портрет», и чугунная статуэтка Наполеона. Из знакомства же Татьяны с библиотекой Онегина, с пометками, делавшимися им на любимых книгах, перед ней и перед читателями полностью раскрывается его внутренний мир.

Так Пушкину удается разрешить, казалось бы, неразрешимую задачу: Онегина в главе нет, и в то же время он — причем не субъективно, в мыслях и переживаниях влюбленной в него Татьяны, а объективно, так сказать, материально, в самом воздухе его «модной кельи», в обстановке, в книгах — здесь присутствует.

Наоборот, поскольку Онегин отнесся к любви Татьяны достаточно равнодушно и, конечно, вскоре забыл о ней, в восьмой главе, посвященной описанию «странствий» Онегина, Татьяна никак не упоминается, полностью отсутствует.

Анализ оглавления-плана «Евгения Онегина» показывает, как недальновидны были те критики, которые не сумели заметить органической целостности и единства стихотворного романа Пушкина. Такой анализ наглядно обнаруживает, как стройно и крепко в композиционном отношении был задуман, сложен и осуществлен Пушкиным его основной многолетний литературный труд.

Правда, по обстоятельствам, от поэта не зависевшим, он не смог в полной мере реализовать в том окончательном виде, который он придал роману, математически точную композиционную структуру, фиксированную в рассмотренном нами плане-оглавлении.

Из главы о «странствиях» Онегина (восьмая глава) Пушкин, готовя роман к печати, был вынужден изъять слишком резкие в политическом отношении места и даже, как уже сказано, вовсе уничтожить их.

Это не только ослабляло главу, но и лишало ее поставленной перед ней автором цели — политически воспитать героя. Между тем мы знаем, что, при величайшем внимании Пушкина к художественной форме, первенствующее значение для него всегда сохраняла идея, мысль, содержание. Поэтому поэт предпочел лучше пойти на нарушение композиционной стройности произведения, чем сохранить в его составе идейно обедненный, обесцвеченный кусок главы. И восьмая глава была им вовсе изъята; девятая тем самым стала восьмой, и весь роман складывался теперь уже не из девяти, как это было в тексте, законченном поэтом в 1830 году, а только из восьми глав. Так как при этом нарушалось последовательно проведенное через весь роман тройственное членение каждой из частей (в последней части оказывалось вместо трех всего две главы), то Пушкин вообще снял намеченное в плане-оглавлении деление произведения на части. В то же время поэт довел об этом до сведения читателей, рассказав в специальном предисловии, предпосланном отдельному изданию последней, первоначально девятой, главы (при отдельном издании всего романа это предисловие было дано в приложении к основному тексту) о существовании главы «Странствий», первоначально восьмой, и приведя из нее ряд отрывков.

Наряду с этим поэт постарался, как дальше увидим, до известной степени компенсировать себя и в композиционном отношении.

Мы уже хорошо знаем, что одним из основных, руково-

дящих композиционных приемов Пушкина было гармоническое соответствие конца произведения его началу.

В последней главе «Евгения Онегина» заключается как бы два слитых воедино конца: конец всего произведения и конец романа Евгения и Татьяны, начавшегося в третьей главе — встречей с Татьяной Онегина, прочитавшего ее любовное послание.

И вот последняя глава гармонически соответствует как началу всего произведения, так и началу романа между Онегиным и Татьяной. «Роман в стихах» кончается там же, где он начался, — в Петербурге, в «большом свете». Но в начале романа — в первой главе — Онегин покидает «свет», в последней главе он в него снова возвращается:

Но это кто в толпе избранной
Стоит безмолвный и туманный?
Для всех он кажется чужим.
Мелькают лица перед ним,
Как ряд докучных привидений.
Что, сплин иль страждущая спесь
В его лице? Зачем он здесь?

И в самом деле — «зачем он здесь?». Почему в последней главе романа автор снова приводит Онегина в столичное великосветское общество, в первой главе им оставленное? Конечно, отнюдь не только для того, чтобы осуществить композиционную схему замкнутой кривой, свести, «стянуть» между собой конец и начало. События, описанные в романе (в особенности убийство друга), наложили на образ пресыщенного и угрюмого Онегина, каким он является в первой главе, некоторые новые краски, превратили владевшую им поначалу «скуку», «хандру» в нечто более глубокое, в мучительную «тоску» (именно это слово — рефрен, сопровождающий в восьмой главе онегинские «странствия без цели»).

Однако, снова появившись в свете, Онегин в основном остался тем же, чем был, когда ушел из него. И в начале и в конце романа (до того, как Онегин влюбился в Татьяну) он все так же томится бездельем и пустотой — беспечностью своего существования (ср. почти совпадающие строки первой и последней глав: «Преданный безделью, томясь душевной пустотой» — и «Дожив без цели, без трудов до двадцати шести годов, томясь в бездействии досуга»). Не изменилась и даже еще больше усилилась и отчужденность Онегина от «света», от светской толпы (см.

только что приведенное описание нового появления его в свете).

Но проклятье всей жизни Онегина в том и заключается, что, хотя он головой выше светского общества, он настолько им же испорчен, что навсегда расстаться с ним, зажить другой, более достойной и осмысленной жизнью он не в состоянии. Именно это-то и делает Онегина типом *«лишнего человека»*.

В этом поэт наглядно убеждает нас всем ходом своего романа. Однако с особой рельефностью и тонкой художественной выразительностью это показано на истории отношений Онегина к Татьяне.

Внезапно вспыхнувшая при неожиданной новой встрече с Татьяной на светском рауте любовь к ней Онегина оказала на его душу живительное действие.

О герое «Кавказского пленника», являвшегося первым опытом создания того типического характера «героя времени», который с наибольшей полнотой был позднее воплощен в образе Онегина, Пушкин писал: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века»¹. Описание равнодушия Онегина к жизни и ее наслаждениям, преждевременной старости его души и составляет основное содержание первой главы романа. Наоборот, любовь Онегина к Татьяне возвращает ему его утраченную молодость, свежесть чувств («Евгений в Татьяну *как дитя* влюблен»), вызывает новый прилив жизненной энергии, жизненных интересов.

Это композиционно подсказывается рядом текстовых параллелей между последней и первой главой: с Онегиным во многом повторяется то, о чем рассказывалось в первой главе. В последней главе, после нового появления Онегина в свете, он снова — но теперь уже не от охлаждения и скуки, а вследствие сжигающего его пламени любви к Татьяне — уединяется в своем кабинете. Параллельность ситуации Пушкиным прямо подчеркивается:

От света *вновь* отрекся он.
И в молчаливом кабинете
Ему *припомнилась* пора,
Когда жестокая хандра
За ним гналася в шумном свете,

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 52.

Поймала, за ворот взяла
И в темный угол заперла.

Онегин снова жадно набрасывается на чтение, на книги, в чем (в первой главе) он, казалось бы, так бесповоротно разочаровался:

Как женщин, он оставил книги,
И полку, с пыльной их семьей,
Задернул траурной тафтой.

Теперь он отдернул траурную тафту: «Стал *вновь* читать он без разбора».

В первой главе упоминалось об его попытке заняться литературой:

Онегин дома заперся,
Зевая, за перо взялся,
Хотел писать — но труд упорный
Ему был тошен; ничего
Не вышло из пера его.

В последней он — антипод Ленского, олицетворение «прозы» — сам «чуть... не сделался поэтом»:

Как походил он на поэта,
Когда в углу сидел один,
И перед ним пылал камин,
И он мурлыкал: *Benedetta*
Иль *Idol mio* и ронял
В огонь то туфлю, то журнал.

О непритворности, серьезности вспыхнувшей в Онегине страсти к Татьяне свидетельствует даже резко изменившийся внешний его облик:

Бледнеть Онегин начинает...
Онегин сохнет, и едва ль
Уж не чахоткою страдает.
Все шлют Онегина к врачам,
Те хором шлют его к водам.

К Татьяне он входит «на мертвеца похожий». В искренности страсти Онегина, в истинности его страданий не сомневается и сама Татьяна:

В тоске безумных сожалений
К ее ногам упал Евгений;
Она вздрогнула и молчит;
И на Онегина глядит
Без удивления, без гнева...

Его больной, угасший взор,
Молящий вид, немой укор,
Ей внятно все. Простая дева,
С мечтами, сердцем прежних дней,
Теперь опять воскресла в ней.

Но, несмотря на то, что Татьяна верна своему первому чувству, продолжает любить Онегина и снова, как в своем девичьем письме, открыто говорит ему об этом, несмотря на то, что она льет рекой слезы над его письмом, она не только отвергает его любовные «преследования», но и обращает к нему слова, полные законной горечи и обиды:

Тогда — не правда ли? — в пустыне,
Вдали от суетной молвы,
Я вам не нравилась... Что ж ныне
Меня преследуете вы?
Зачем у вас я на примете?
Не потому ль, что в высшем свете
Теперь являться я должна;
Что я богата и знатна,
Что муж в сраженьях изувечен,
Что нас за то ласкает двор?
Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную честь?..

Татьяна явно и, по-видимому, даже намеренно многое заостряет в этих своих упреках Онегину, желая пробудить в нем чувство самолюбия, личного достоинства и тем помочь ему побороть овладевшую им страсть.

Но в основном, в сути дела, Татьяна права.

Ведь когда Онегин встретил Татьяну в первый раз — в окружении чудесной сельской природы, овеянную атмосферой народных сказок, обычаев, поверий, «преданий простонародной старины» — словом, на той естественной народно-национальной почве, на которой выросла и окрепла ее «русская» душа, развилась вся ее высокая, чистая, глубоко поэтическая натура, он хотя и «живо тронут был» ее юным порывом, но был тронут им лишь «на минуту», а в общем отнесся к ней холодно и высокомерно. Для того чтобы полюбить Татьяну, Онегину понадобилось встретить ее «не этой девочкой несмелой, влюбленной, бедной и простой, но равнодушною княгиней, но неприступною богиней роскошной, царственной Невы». Если бы он снова увидел ее не в пышной, блистательной раме великосветских салонов, в искусственной и ложной атмосфере свет-

ского «блеска, и шума, и чада», которая так «постыла» самой Татьяне, которую она считает «ветошью маскарада», а опять столкнулся с ней в прежней деревенской обстановке; если бы перед ним предстала не «величая» и «небрежная» «законодательница зал», а вновь явился «бедный и простой» облик «девочки нежной» — прежней Татьяны, можно с уверенностью сказать, что он снова бы равнодушно прошел мимо нее.

Отсюда и ироническое замечание Пушкина в связи с внезапно вспыхнувшей страстью Онегина к Татьяне — «неприступной богине» Невы:

О люди! все похожи вы
На прародительницу Эву:
Что вам дано, то не влечет;
Вас непрестанно змий зовет
К себе, к таинственному древу;
Запретный плод вам подавай,
А без того вам рай не рай.

Это прямо перекликается с последующими упреками со стороны самой Татьяны. И в тоне такой же иронии поэт на протяжении почти всей последней главы рассказывает о любви Онегина.

Татьяна в своем девическом «послании» Онегину доверчиво и прямо отдавала ему себя на всю жизнь. А что он — теперь, в свою очередь, влюбленный.— может предложить ей? «Соблазнительную» тайную связь, светский адюльтер? Какая это действительно «малость»! И не мелко ли в самом деле его чувство по сравнению с той хотя и застенной, но глубокой любовью, которая все еще живет к нему в сердце Татьяны?

Все это показывает нам, как отнюдь не случайно, а, наоборот, органически связано со всей трактовкой образа заглавного героя то, что конец романа перекликается с началом, что Онегин снова появляется в «свете» и что именно там он опять встречает Татьяну.

В необыкновенно стройные, симметричные почти до тождественности композиционные рамки оформляется поэтом и основная любовная фабула романа — отношения между Онегиным и Татьяной. Новая, вторая, встреча между ними строится на тех же основных опорных моментах — письмо и ответное объяснение — «урок». Письмом (после тридцать первой строфы третьей главы) и ответным «уроком» (в начале четвертой главы) отношения между

Онегиным и Татьяной начинаются; письмом (после тридцать второй строфы последней главы) и ответным «уроком» (в конце последней главы) эти отношения заканчиваются. Но, в соответствии с новой ситуацией, с развитием по ходу романа характеров героя и героини, они при новой встрече как бы меняются местами: теперь уже не Татьяна шлет влюбленное письмо к Онегину — «страстное посланье» шлет Онегин к Татьяне; уже не он ей, а, наоборот, она ему дает ответный «урок».

Причем параллельность этих, так сказать, «перевернуто», как в зеркальном отражении, совпадающих опорных моментов подчеркивается рядом композиционных приемов. Оба письма одинаково выделены из общей ткани романа своей астрофичностью; оба «урока» не только облечены в монологическую форму (он говорит, она «без возражений» слушает и наоборот), но даже почти полностью уравновешены по своим размерам («урок» Онегина — пять четырнадцатистишных «онегинских строф» без двух стихов, то есть 68 стихов; «урок» Татьяны — пять с половиной строф — 77 стихов). Причем начинает Татьяна свое финальное объяснение прямым напоминанием Онегину, а значит, и читателям, о полученном ею в свое время от него «уроке»:

Довольно; встаньте. Я должна
Вам объясниться откровенно.
Онегин, помните ль тот час,
Когда в саду, в аллее нас
Судьба свела, и так смпренно
Урок ваш выслушала я?
Сегодня очередь моя.

Зеркально-перевернутая симметрия двух писем и двух «уроков» усиливается и намеренными текстуальными совпадениями.

Письмо Татьяны начинается:

Я к вам пишу — чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня *презреньем* наказать.

Письмо Онегина начинается:

Предвижу все: вас оскорбит
Печальный тайны объясненье.
Какое горькое *презренье*
Ваш гордый взгляд изобразит!

Письмо Татьяны кончается:

Кончаю! Страшно перечесть...
Стыдом и страхом замираю...
*Но мне порукой ваша честь,
И смело ей себя вверяю...*

Письмо Онегина кончается:

Но так и быть: я сам себе
Противиться не в силах боле;
Все решено: *я в вашей воле,
И предаюсь моей судьбе.*

Причем в обоих случаях эти четверостишия-концовки подчеркнуто выделены — отбиты от предыдущего.

Несомненные и сознательные переклички легко обнаружить и между двумя «уроками». «Учитесь властвовать собой», — проповедовал Татьяне Евгений. Теперь она возвращает ему и этот «урок»:

Как с вашим сердцем и умом
Быть чувства мелкого *рабом?*

Вся эта соразмерность частей, все эти параллели и переклички не только сообщают архитектурную точность композиционному рисунку романа; они выполняют собой и совершенно определенную художественно-выразительную функцию: с особенной четкостью, наглядно ощутимо показывая те коренные перемены, которые произошли в положении героя и героини по отношению друг к другу, они вместе с тем дают наиболее верный ключ к пониманию существа их характеров и их судеб.

Подводя итоги наблюдений над композицией «Евгения Онегина», мы имеем все основания утверждать, что его композиционное оформление — столь характерное для Пушкина и так полно и четко проведенное гармоническое соответствие начала и конца — безусловно свидетельствует: независимо от того, хотел или не хотел, мог или не мог продолжить Пушкин свой роман, последний и в настоящем своем виде представляет собой произведение, полностью художественно законченное.

В заключение одна дополнительная и весьма характерная, показательная для композиционного мастерства Пушкина деталь. Сперва, в том виде, в каком роман был завершен Пушкиным в 1830 году, и как это отражено в оглавлении-плане, письма Онегина к Татьяне в нем не было. Оно было добавлено Пушкиным лишь тогда, когда под дав-

лением цензурно-политических условий поэт вынужден был нарушить замечательную архитектурную стройность целого, начать перестраивать роман из девяти глав в восемь (письмо Онегина написано в самом конце этой работы — 5 октября 1831 г.). Введение письма Онегина, что устанавливало полную симметрию в отношении разработки основной любовной фабулы романа, несомненно, в какой-то мере компенсировало это вынужденное нарушение.

6. «ПОЛТАВА» И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Прежде чем перейти к анализу композиции художественно-прозаических произведений Пушкина, остановлюсь на двух из числа самых сложных и вместе с тем особенно содержательных композиций стихотворных его произведений — на построении поэм «Полтава» и «Медный Всадник».

Многие современные Пушкину критики (к ним до известной степени присоединился в своих пушкинских статьях и Белинский) упрекали поэта в отсутствии в его «Полтаве» единства действия; в том, что в рамках одного произведения поэт объединил, как им представлялось, разнородный, обычно соотносимый с различными стихотворными жанрами, материал — любовную, романтическую фабулу и «воспевание» важнейших исторических событий.

«Из «Полтавы» Пушкина, — писал Белинский, — эпическая поэма не могла выйти по причине невозможности эпической поэмы в наше время, а романтическая поэма, вроде байроновской, тоже не могла выйти по причине желания поэта слить ее с невозможною эпической поэмой»¹.

Однако и Белинский подошел в данном случае к оценке «Полтавы» Пушкина с меркой традиционного деления поэзии на роды и виды. Между тем Пушкин во всем своем творчестве эти традиционные рамки, как правило, ломал.

Равным образом и из своей «Полтавы» — можно с полной уверенностью утверждать это — он ни в какой мере не собирался создавать не только традиционную эпическую поэму, но и новую романтическую, которую якобы пытался слить с эпической.

«Полтавой» Пушкин создавал, вслед за своей же исто-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 409.

рической трагедией о царе Борисе, дотоле отсутствовавший в литературе синтетический вид *исторической* поэмы. Причем сама на первый взгляд действительно странная и совершенно необычная композиция «Полтавы» (из главы «Планы» мы знаем, что Пушкин пришел к ней не сразу) — перерастание узколичной любовной драмы Мазепы и Марии в героическую патетику Полтавской битвы — явно не случайна, а, наоборот, соответствует глубокому идейному смыслу произведения и даже прямо несет в себе и раскрывает собой этот внутренний его смысл.

Пушкин отнюдь не бросает по ходу поэмы, как это может на первый взгляд показаться, любовного сюжета и не переходит полностью к моментам героическим. Реализация любовной фабулы «Полтавы» доводится им до самого конца и отличается той же стройностью и почти математической симметрией, которая, как мы уже знаем, вообще ему так свойственна.

Поэма открывается описанием богатства и довольства Кочубея, в том числе и его главного сокровища — красавицы дочери:

Богат и славен Кочубей...
Кругом Полтавы хутора
Окружены его садами,
И много у него добра,
Мехов, атласа, серебра
И на виду и под замками.
Но Кочубей богат и горд
Не долгогривыми конями,
Не золотом, данью крымских орд,
Не родовыми хуторами, —
Прекрасной дочерью своей
Гордится старый Кочубей.

И дальше следует портрет Марии:

...в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной.
Она свежа, как *вешний цвет*,
Взлелеянный в тени дубравной.
Как тополь киевских высот,
Она стройна. Ее движенья
То лебедя пустынных вод
Напоминают плавный ход,
То лани быстрые стремленья.
Как пена, грудь ее бела.
Вокруг высокого чела,
Как тучи, *локоны* чернеют.
Звездой блестят ее глаза;
Ее уста, как роза, рдеют.

Заканчивается поэма тем же, чем и началась: перед Мазепой, а значит и перед нами, снова — хутор Кочубея:

Пред ними хутор... Что же вдруг
Мазепа будто испугался?
Что мимо хутора помчался
Он стороной во весь опор?
Иль этот запустелый двор,
И дом, и сад уединенный,
И в поле отпертая дверь
Какой-нибудь рассказ забвенный
Ему напомнили теперь?
Святой невинности губитель!
Узнал ли ты сию обитель,
Сей дом, веселый прежде дом,
Где ты, вином разгоряченный,
Семьей счастливой окруженный,
Шутил, бывало, за столом?
Узнал ли ты приют укромный,
Где мирный ангел обитал,
И сад, откуда ночью темной
Ты вывел в степь... Узнал, узнал!

Через некоторое время появляется и Мария:

Пред ним с развитыми власами,
Сверкая впальми глазами,
Вся в рубище, худая, бледна,
Стоит, луной освещена...

В результате в самом конце поэмы и перед Мазепой, и перед читателями как бы снова проносится в сжатом, сконцентрированном виде все ее основное фабульно-романическое содержание.

В то же время параллелизм, перекличка начала и конца поэмы, резко подчеркивает ужасные перемены, во всем происшедшие. Там — богатство, слава, красавица дочь; здесь — картина полного разорения, запустения, гибели и живой призрак одичавшей, безумной Марии.

На этом страшном контрасте выступает со всей рельефностью образ Мазепы — «губителя», «злодея» не только в большом, государственно-политическом, но и в личном плане.

Подобным построением финала поэмы любовно-романическая фабула «Полтавы», оборванная было в конце второй песни (исчезновение Марии) и уступившая место изображению исторических событий — картине Полтавского боя, художественно досказывается до самого конца.

И вместе с тем, не нарушая стройности этой композиции, в третьей песни — описание Полтавской битвы — про-

исходит не только переключение поэмы в новый, героический план, но и как бы перенос ее в новое измерение.

Вначале, как уже сказано, Пушкин хотел было назвать свою поэму «Мазепа», однако затем он изменил это намерение и назвал ее «Полтава». И это тоже глубоко не случайно. Несмотря на то, что большую часть пространства «Полтавы» заполняет любовная история Мазепы и Марии, что описание самой Полтавской битвы композиционно сдвинуто почти в конец поэмы, именно она является не только высшей кульминацией, но и внутренним идейным стержнем всего произведения Пушкина.

Из душевного и мрачного мира мелких интересов, эгоистических целей и узколичных страстей — «отвратительного» мира Мазепы, в котором, по словам самого Пушкина, нет «ничего утешительного», поэт выводит нас в третьей песни поэмы на широкие просторы большого национально-исторического и народного дела. В этом смысл и всего, столь поразившего многих критиков, необычного построения пушкинской поэмы. С полной отчетливостью раскрывается этот смысл в знаменательном эпилоге «Полтавы»:

Прошло сто лет — и что ж осталось
От сильных, гордых сих мужей,
Столь полных волею страстей?
Их поколение миновалось —
И с ним исчез кровавый след
Усилий, бедствий и побед.
В гражданстве северной державы,
В ее воинственной судьбе,
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе.

Все, что движимо узколичными, эгоистическими целями, хищническими и корыстными страстями, — все это преходит, теряется без остатка. Только большими патристическими делами во благо родины и народа исторический деятель может создать себе нерушимый памятник, — вот что говорит нам Пушкин не только сюжетами, образами, но и самой композицией своей поэмы.

* * *

С проблематикой «Полтавы» во многом непосредственно связана последняя, наиболее художественно зрелая и идейно глубокая поэма Пушкина «Медный Всадник».

В «Медном Всаднике» снова ставится тема преобразовательной деятельности Петра, снова и еще более остро

поднимается вопрос об отношении личного и общественного, частных целей и интересов и больших государственных дел, национально-исторического подвига. Но ставится и решается все это на другом — и более сложном, диалектически противоречивом — материале.

Однако при всей связанной с этим сложности и многопланности содержания и смысла пушкинской поэмы (о чем дальше еще будет сказано) основной идейный стержень ее, как это было правильно подчеркнуто уже Белинским, — конфликт между «частным» и «общим», олицетворенными в образах Евгения и Петра. Прав Белинский и в том, что, при несомненном сочувствии к страданиям и горю «бедного Евгения», в поэме утверждается «торжество общего над частным»¹.

И утверждает это не только непосредственным содержанием поэмы, но и всей совокупностью ее художественных средств, в том числе и таким важнейшим из них, как композиция произведения.

Художественная структура «Медного Всадника» весьма своеобразна, если угодно, даже парадоксальна.

В поэме перед нами, в сущности, всего лишь один герой, а она в высшей степени конфликтна, полна глубокого драматизма. Происходит это потому, что в «Медном Всаднике», произведении хотя и с одним героем, сталкиваются два противоборствующих начала — Евгения и Петра. К моменту возникновения фабульного действия поэмы, в тот бурный вечер 1824 года, которым открывается печальная повесть о страданиях и трагической судьбе бедного Евгения, Петра уже сто лет как нет в живых. Но поэт сумел чисто художественными приемами, не внося в развитие фабулы никакой мистики и вообще ничего фантастического, достигнуть того, что умерший сто лет назад Петр эстетически «присутствует» в поэме, необыкновенно живо в ней ощущим.

Если угодно, «Медный Всадник» является парадоксом и в жанровом отношении, сочетая в себе еще в большей степени, чем «Полтава», лирико-драматическую повесть в стихах с эпопеей, быт с историей, величественное и ужасное с будничным, обыденным.

Наконец, парадоксом может показаться поэма и в отношении композиции. В ней словно бы как раз нет ни той целостности, ни той соразмерности частей, которые, как

¹ Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 547.

мы многократно убедились, являются характернейшими приемами пушкинских композиций.

«Медный Всадник» состоит из «Вступления» и двух частей. Причем «Вступление» не только необычно и непомерно велико (составляет почти около трети всей поэмы), но и является словно бы самостоятельным произведением, непосредственно не связанным с тем, вступлением к чему оно является.

Имеется в поэме и скрытый эпилог — заключение, которое раз в шесть меньше вступления (последние семнадцать с половиной строк: «Остров малый на взморье виден...» и т. д.) и, видимо, потому и не выделено поэтом специальным заголовком.

И, несмотря на все это, поэма производит впечатление абсолютно цельного, монолитного произведения, исполненного, как всегда у Пушкина, изумительной стройности, внутренне глубоко оправданного, гармонического соответствия всех составляющих его частей. Характерно, что Белинский, упрекавший, как мы видели, Пушкина за отсутствие единства в «Полтаве», в отношении «Медного Всадника» аналогичных упреков, хотя они могли бы казаться здесь еще более уместными, не делает.

Достигается это впечатление благодаря все тому же величайшему композиционному мастерству Пушкина, которое, при выработанности ряда основных приемов, лишено вместе с тем каких-либо навсегда установленных формальных схем и шаблонов, а, наоборот, всецело определяется *данным* идейным заданием, способствует наиболее полному художественному *его* воплощению.

В самом деле, зачем понадобилось поэту вступление к «Медному Всаднику»? Помимо всего прочего, несомненно и для того, чтобы иметь возможность в поэме, действие которой происходит в 1824 году, наряду с живым Евгением показать еще живым и его антагониста — Петра. Правда, между Петром вступления в поэму и Евгением собственно поэмы словно бы нет и не может быть ничего общего. Во времени они отделены друг от друга целым столетием. Не меньше в своем роде и различие их в общественном положении: «державец полумира» — и мелкий петербургский чиновник. Однако поэт преодолевает и то и другое. Уже вступление в основной своей части, начинающейся словами: «Прошло сто лет...» — вплотную придвинуто ко времени действия поэмы. Вместе с тем при помощи особых композиционных приемов между Петром и Евгением, столь

во всех отношениях далекими друг от друга, устанавливается некая внутренняя ассоциативная связь. Это достигается не только тем, что Петр и Евгений появляются перед нами в совпадающих композиционно местах поэмы (Петр — в начале вступления, Евгений — в начале собственно поэмы, начале ее первой части), но и в особенности посредством параллельного изложения мыслей того и другого. Причем параллелизм этот подчеркивается и прямыми, явно намеренными текстуальными совпадениями («И думал он» — о Петре; «О чем же думал он?», «Он также думал» — о Евгении).

Наряду с композиционным параллелизмом установлению ассоциативной связи между образом Петра и образом Евгения способствует полная контрастность их мыслей (ассоциация по контрасту), в чем сразу же и со всей резкостью выступает основной идейный смысл поэмы — конфликт между «общим» и «частным». И Петр и Евгений — в момент появления каждого из них в поэме — оба «думают», но думают совсем о разном.

О Петре, проницающем вещим взором двойную даль — и пространства и времени, читаем в самом начале вступления:

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн,
И вдаль глядел...

И думал он:

Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам
И запируем на просторе.

О Евгении читаем в начале первой части:

Итак, домой пришед, Евгений
Страхнул шинель, разделся, лег.
Но долго он заснуть не мог
В волненье разных размышлений.
О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость, и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег. Что ведь есть
Такие праздные счастливы,

Ума недалёкого ленивцы,
 Которым жизнь куда легка!
 Что служит он всего два года;
 Он также думал, что погода
 Не унималась; что река
 Все прибывала; что едва ли
 С Невы мостов уже не сняли
 И что с Парашей будет он
 Дни на два, на три разлучен.
 Евгений тут вздохнул сердечно
 И размечтался, как поэт:
 «Жениться? Мне? зачем же нет?
 Оно и тяжело, конечно;
 Но что ж, я молод и здоров,
 Трудиться день и ночь готов;
 Уж кое-как себе устрою
 Прият смиранный и простой
 И в нем Парашу успокою.
 Пройдет, быть может, год-другой —
 Местечко получу, Параше
 Препоручу семейство наше
 И воспитание ребят...
 И станем жить, и так до гроба
 Рука с рукой дойдем мы оба,
 И внуки нас похоронят...»

У одного — «великие думы», связанные с судьбами страны, народа. У другого — «волненье разных размышлений» — мечты о личном счастье, «смирнном и простом» семейном «приюте». Это выражено даже в грамматических формах обоих параллельных отрывков. Петр в своих помыслах сливает себя с народом, страной: «мы будем», «нам суждено», «в гости будут к нам», «запируем». Евгений мечтает только о личном, своем. Отсюда — местоименные и глагольные формы единственного числа: «он беден», «себе доставить», «ему прибавить», «будет он» и дальше: «себе устрою», «успокою... получу... препоручу». Только в самых последних строках появляется множественное число: «станем жить... дойдем мы... нас похоронят». Но это «мы» — совсем не то, что «мы» Петра: «мы» Евгения — это всего лишь он сам и Параша.

Контраст «общего» и «частного», резко проведенный при сопоставлении «дум» Петра и Евгения, и лежит в основе экспозиции поэмы, в которой двойное расстояние между антагонистами, существующее и во времени и в социальном положении, как бы сглажено, приглушено приемом композиционного параллелизма.

Однако, если подобный прием вполне мог быть применим при экспозиции, он явно непригоден для того, чтобы

столкнуть антагонистов — одного давно умершего и другого живого — в прямом и непосредственном драматическом конфликте. А именно этот-то конфликт и составляет основное содержание поэмы.

И вот поэт идет на смелую подстановку — вместо живого Петра антагонистом Евгения выступает в поэме фальконетовский монумент Петра — Медный Всадник. Возможность такой подстановки, с точки зрения ее правдоподобия, естественности, оправдана тем, что она происходит в галлюцинирующем сознании сошедшего с ума человека. Но ведь поэту важно не только психологически мотивировать эту возможность, но и *художественно* убедить в ней, заставить *эстетически* поверить в нее читателя. Ибо только так субъективный бред безумца может в нашем восприятии обрести пластические формы реально совершающегося драматического столкновения.

Не привнося, как уже сказано, в поэму ни малейшей фантастики, посредством тонких художественных приемов, среди которых виднейшее место занимают приемы композиционного параллелизма, композиционных соответствий и перекличек, поэт эстетически сближает, наивозможно более отождествляет между собой, переносит как бы в одну художественную плоскость человека и статую — Евгения и монумент Петра.

И это сближение, эстетическое отождествление последовательно проводится Пушкиным, как мы сейчас убедимся, на всем протяжении поэмы — с самого ее начала, с первых же строк вступления, и до самого конца.

Вспомним внешнее описание Петра, которым начинается вступление:

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн,
И вдаль глядел.

И только! Ни одного жеста, ни одного движения! Никого вокруг! Все это вполне допустимо и совершенно естественно при описании человека, глубоко сосредоточенного в себе, в своих мыслях и потому внешне неподвижного. Но именно так, не меняя ни одного слова, можно было бы написать и о статуе. Правда, статуи не думают. Но выраженные мысли вполне возможно придать и произведению скульптуры. В частности, именно это выражение Пушкин подчеркивает позднее в отношении фальконетовского памятника Петру: «Какая дума на челе!»

Несомненно, что подобное «статуарное» описание живого Петра уже с самого начала как бы подготавливает переход от Петра-человека к Петру-памятнику.

И это отнюдь не случайность, а, как уже сказано, сознательный художественный прием, который, разнообразно варьируя его, Пушкин проводит через всю поэму.

В развитии фабулы поэмы контраст между «общим» и «частным», остро намеченный в экспозиции, усиливается, приобретает еще бóльшую рельефность, а затем доводится и до прямого столкновения, до драматического конфликта.

Опорными пунктами являются здесь две «встречи» между Евгением и Медным Всадником — Петром, композиционно приуроченные к точно расчисленным местам: первая «встреча» — в конце первой части; вторая — в конце второй.

Первая «встреча» между Евгением и Медным Всадником происходит в один из самых драматических моментов поэмы — в часы ужасного наводнения. Если в экспозиции образы Петра и Евгения даны порознь, в разных местах произведения, и сближены только параллелизмом и контрастностью дум — здесь они уже сводятся вместе, оказываются друг подле друга:

Тогда, на площади Петровой,
Где дом в углу вознесся новый,
Где над возвышенным крыльцом,
С поднятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые,
*На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный*
Евгений. Он страшился, бедный,
Не за себя. Он не слышал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая,
Как дождь ему в лицо хлестал,
Как ветер, буйно завывая,
С него и шляпу вдруг сорвал.
Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были. Словно горы
Из возмущенной глубины
Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки... Боже, боже! там —
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашенный, да ива

И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта... Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?
И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода и больше ничего!
И обращен к нему спиною
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невоею
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

И снова поэтом сделано все, чтобы наивозможно более сгладить разницу между человеком и памятником, приблизить их друг к другу, сделать друг другу эстетически, в нашем художественном восприятии, равнозначными.

Подобно тому, как поэт во вступлении дал образ Петра, так здесь дает он образ Евгения: изображает его подчеркнута «статуарно». При зрелище ужасной катастрофы, при мысли об опасности, грозящей любимой им девушке, Евгений, спасаясь от поднимающейся все больше и больше воды на высоком крыльце старого барского особняка, сидя верхом на мраморном льве, и сам словно бы каменеет от ужаса, превращается в изваяние: «Сидел *недвижный, страшно бледный* Евгений», «Его отчаянные взоры на край один наведены *недвижно* были».

Наконец:

И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может!

Наоборот, памятник Петру поэт приближает к изображению живого Петра (во вступлении к поэме); там он стоял над Невоею; примерно на том же самом месте стоит он и теперь:

Над возмущенною Невоею
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

На самом деле Петр, конечно, не стоит, а сидит на коне (именно так и скажет поэт в точно таком же контексте в конце второй части: «Сидел на бронзовом коне»); но глагол *стоит* в данном случае выражает и большую активность

позы Петра по сравнению с позой Евгения и вместе с тем перекликается со «стоял Он» вступления.

В результате перед нами словно бы некий своеобразный скульптурный ансамбль, скульптурная группа.

Навстречу хлынувшей из своих берегов, взбунтовавшейся, идущей на город Неве обращены двое: впереди, почти вплотную к реке, — недвижный Петр на коне; сзади, по ту сторону площади, — «на мраморном звере» недвижный Евгений.

В то же время, чем более приближены здесь антагонисты поэмы друг к другу, тем резче, рельефнее выступает заложенный в них контраст «общего» и «частного».

Образ Евгения, на глазах которого, как карточный домик, рушится его счастье, вся мечта его жизни, дан здесь с громадной, подлинно трагической силой. Страдания Евгения глубоки, искренни, самоотверженны («Он страшился, бедный, не за себя») и потому подлинно человечны. Все это не может не вызвать к нему самого горячего сочувствия, что и выражено в страшном вопросе, в котором не различишь, задает ли его себе Евгений или ставит перед собой и перед нами сам поэт, вопросе, в котором явно сливается и то и другое:

Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Но и в этот грозный момент всеобщей катастрофы, «злого бедствия» целого города, помыслы Евгения — только о личном, «частном»: «его Параша, его мечта». Он по-прежнему полностью замкнут, в противоположность большому «мы» Петра (страна, народ), в своем малом «мы» (он и Параша).

Совсем другое — Медный Всадник. И это другое выражено каждым словом поэта, о нем сказанным, причем каждое из этих слов рисует образ, прямо противоположный образу Евгения. В «неколебимой вышине» (ср. сорванную буйно завывающим ветром шляпу Евгения) висится — «стоит» (о значении именно этого глагола было уже сказано) Он — во вступлении зодчий, здесь — защитник воздвигшегося по его замыслам города, как бы преграждая путь возмущенной стихии властно простертой вперед рукой (ср. бессильно молящий, в данном случае отнюдь не «наполеоновский» жест Евгения: «Без шляпы, руки *сжав крестом*», — подчеркиваемый именно в таком его значении последующим: «Боже, боже!»).

Глубоко выразительно и самое положение монумента Петра по отношению к Евгению: стоящий на страже «общего», защищающий от «злого бедствия» весь город, Медный Всадник не замечает страданий «частного» — горя и отчаянья Евгения: «обращен к нему спиною».

Как видим, столкновения, конфликта здесь еще нет. Пока это еще только сопоставление: с одной стороны — сосредоточенность лишь на своем, «частном», без мысли об «общем»; с другой — обращенность к «общему», при которой «частное» попросту не замечается, как бы не существует. Но самая отчетливость, острота такого параллельно-контрастного сопоставления и в особенности только что указанная, заканчивающая всю сцену и полная огромной смысловой выразительности, экспрессии, поза Медного Всадника: «обращен к нему спиною» — готовят в сознании читателя закономерность будущего конфликта, являются как бы его предпосылками.

При второй, и теперь уже непосредственной, лицом к лицу, встрече Евгения с Медным Всадником этот подготовленный, глубоко трагический в существе своем конфликт и происходит.

Очевидно, для того чтобы придать этому столкновению наибольшую живость и пластичность, поэт почти полностью воспроизводит при второй встрече и обстановку и подробности первой. Снова — ненастный осенний вечер, снова — уныло воет ветер и «мрачный вал» Невы плещет на пристань, где спит не выдержавший «ужасных потрясений» бездомный безумец. Именно это сходство обстановки и заставляет проснувшегося Евгения вспомнить ужас, пережитый им в часы наводнения, и, как бы снова спасаясь от него, «очутиться» на том же самом месте:

Вскочил Евгений; вспомнил живо
Он прошлый ужас; торопливо
Он встал; пошел бродить, и вдруг
Остановился — и вокруг
Тихонько стал водить очами
С боязнью дикой на лице.
Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце
С поднятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые,
И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

Последние четыре стиха, как видим, почти полностью повторяют соответствующие строки в конце первой части, но вместе с тем и слегка отличаются от них. Наводнения нет, поэтому оказывается ненужным эпитет «в *неколебимой* вышине». И уже не *стоит*, а спокойно *сидит* на своем бронзовом коне Медный Всадник. Поэт не упоминает о том, как он сидит по отношению к Евгению. Но мы знаем, что с того места, с которого его видит Евгений, он обращен к нему спиной.

И вот при этом почти полном совпадении с первоначальной ситуацией в погруженном во мрак безумия сознании Евгения вспыхивает внезапный и яркий просвет:

Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вокруг него.
И львов, и площадь, и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался...

«*Прояснились* мысли», и прояснились «*страшно*» — это выражение полно глубокого значения. Евгений не только узнал, но и впервые *понял* ту причинно-следственную связь, которая существует между постигшей его катастрофой и тем, чей образ неподвижно возвышается перед ним, кто основал город именно здесь, «под морем», и вследствие этого явился виновником его ужасного несчастья.

Следующие за тем стихи явно представляют собой патетическое, ярко эмоционально окрашенное (недаром все они построены сплошь или прямо на вопросительной или на вопросительно-восклицательной интонации) лирическое отступление:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая *дума* на челе!
Какая *сила* в нем сокрыта!
А в сем коне какой *огонь!*
Куда ты *скачешь*, гордый конь,
И где *опустишь* ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Значение этого лирического отступления исключительно велико. Прежде всего, оно служит все той же задаче — наивозможно теснее сблизить друг с другом, отождествить в эстетическом плане двух антагонистов — живого человека и медную статую, памятник, придав последнему как можно больше внутреннего движения, жизненной экспрессии. Это достигается подбором соответствующих слов-метафор: «огонь» в коне, скрытая «сила» во всаднике, «дума» на его челе (я уже упоминал, что это последнее прямо перекликается со словами о живом Петре в начале вступления: «Стоял Он, *дум* великих полн»). Достигается это и обращениями поэта к коню и ко всаднику, как если бы они были живыми, что подкрепляется даже грамматическими категориями, предполагающими настоящее время («ужасен он», «какая дума на челе»), или прямо в нем употребленными («куда ты *скачешь*»).

Однако еще важнее значение этого отступления для раскрытия того очень большого и сложного философско-исторического содержания, заключенного в поэме Пушкина.

Прежде всего, гораздо сложнее, чем в «Полтаве», дан в «Медном Всаднике» образ Петра.

В борьбе с внешним врагом, иноземным захватчиком, вторгшимся в Россию, — вся правота на стороне Петра, который и выступает поэтому в «Полтаве» в ореоле подлинного национального героя.

В «Медном Всаднике» — иное. Петр и здесь свершитель важнейших национально-исторических деяний, могучий зодчий вознесшегося в осуществление его великих помыслов «из тьмы лесов, из топи блат» «юного града» — «окна в Европу». Идеологические противники петровских преобразований, именно в связи с неоднократно происходившими наводнениями утверждали, начиная с Карамзина, что и выбор Петром места для новой столицы был неправилен, продиктован произволом — капризом царя-деспота. Пушкин, наоборот, оправдывал этот выбор природными условиями и, отсюда, исторической — и военной и экономической — целесообразностью и необходимостью:

*Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен...
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам...*

Этими стихами устанавливается прямая связь между Полтавской битвой и сооружением новой столицы: и то и другое — необходимые шаги по пути достижения национальной независимости, мощи и процветания, по пути утверждения русского народа как великой нации.

Но вместе с тем сооружение нового города «под морем» действительно таит в себе постоянную угрозу «злого бедствия» для простого народа, который прежде всего и больше всего и страдает от наводнения:

...Народ
Зрит божий гнев и казни ждет,
Увы! все гибнет: кров и пища!
Где будет взять?

Причем наводнение, связанное с выбором места для новой столицы, — только частный случай, дающий возможность для большого исторического обобщения. «Это плачевное событие имеет прямое отношение к построению Петром Великим Петербурга, не по одной этой причине столь дорого стоившего России»¹, — пишет Белинский, явно имея в виду тот каторжный труд и те огромные человеческие жертвы, которые, как известно, понадобились для сооружения новой столицы, воздвигнутой на «топи блат». Действительно, здесь на конкретном примере наглядно выступает вся беспощадная жестокость петровских преобразований, столь необходимых, в конечном счете, народу, но столь дорого ему обошедшихся.

Сложная историческая диалектика петровских преобразований глубоко познана и с замечательной художественной силой выражена Пушкиным в том контрасте двух Петербургов, который предстает перед нами в «Медном Всаднике». Петербург — вступления в поэму: «полночных стран краса и диво», с его дворцами, башнями, садами, столица петровской империи, российского самодержавия; и Петербург — собственно поэмы: город «бедного Евгения», Петербург окраин, чердаков («конуркой пятого жилья», то есть пятого этажа, «чердаком» прямо называлось Пушкиным в черновых заготовках жилище будущего героя), ветхих домиков, хижин, «пожитков бледной нищеты». Отсюда и двойственность образа Петра.

Это великий исторический деятель, «мощный властелин судьбы», повелевающий самой стихией; и вместе с тем это

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 543—544.

«ужасный», «грозный царь», «горделивый истукан» самовластья (ср. о Петербурге вступления: «Вознесся пышно, горделиво»), безжалостно сокрушающий все, что становится поперек пути, беспощадно преследующий малейшую попытку протеста, даже если она исходит из уст обезумевшего от постигшей его страшной катастрофы, походя погубленного им человека.

Это исторически обусловленное единство противоречий в облике и деле Петра выражено и в знаменитой заключительной фóрмуле-обращении поэта к Медному Всаднику:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

«Над бездной» — значит, не дал упасть в нее; но «поднял на дыбы», и поднял «железной уздой».

Сложен и образ Евгения. Евгений — бедный чиновник, представитель столичной мелкоты, тех городских низов, для которых наводнение как раз и ужаснее всего.

И в то же время в образе Евгения характерно отразились напряженные историко-политические размышления Пушкина на тему о русском дворянстве, которые нашли место в его многочисленных заметках, планах, набросках, наконец, в ряде произведений 30-х годов.

Евгений, подобно самому поэту, выходец из того феодального «старинного дворянства», которое в результате централизующей государственной политики Петра «упало, — говоря словами Пушкина, — в неизвестность»: «обеднело», «пришло в упадок», «составило род третьего сословия». И поэт считает *необходимым* довести это до сведения читателей, представляя им своего героя:

Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало,
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно забыто.

Все это определяет то сложное историческое и социальное обобщение, которое стоит за «мятежом» Евгения, следующим сразу же после лирического отступления Пушкина. Кулак на Медного Всадника сжимает не только петербургский бедняк, счастье и жизнь которого разбиты в щепы

выбором места для новой столицы, но и «темный потомок» «некогда знатного, боярского рода», мститель за обиды «униженных» и «раздавленных» Петром предков.

«Мятеж» Евгения — основное содержание его второй встречи с Медным Всадником — дан с еще большей, чем все предшествующее, пластической выразительностью и силой.

Сперва, как и во время первой встречи, Евгений находится позади Медного Всадника, который и теперь обращен к нему спиной. Затем, после того как «прояснились в нем страшно мысли», Евгений обходит памятник кругом и оказывается перед Медным Всадником лицом к лицу.

Там — Евгений и Медный Всадник были поставлены друг *около* друга, здесь — друг *против* друга. Там — сопоставление, здесь — противопоставление, конфликт.

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужò тебе!..»

Слово «ужò» весьма выразительно как по своей стилистической, сугубо просторечной, окраске, так и по своей семантике (значит «потом», «позже» и вместе с тем зачастую употребляется как угроза мести, наказания).

И в «Ужò тебе!..» Евгения заключено в высшей степени значительное историческое и политическое содержание. О характере его можно судить по следующему. Напомню, что уже в русской публицистике XVI века встречается символика коня и всадника: народ и царь (см. также басню Крылова «Конь и Всадник», впервые опубликованную в 1816 году и в издании 1825 года поставленную на первом месте; см. и аналогичное сравнение в пушкинском «Борисе Годунове» — в диалоге Басманова с Борисом). Эта же символика прямо выражена в пушкинском «Россию поднял на дыбы».

И опять-таки вспомним уже известный нам пушкинский рисунок фальконетовского памятника Петру.

На памятнике конь и всадник слиты воедино. В поэме Пушкина между ними проводится тонкое различие: в отличие от «горделивого» всадника — «гордый конь»; о всаднике говорится в прошедшем времени, о коне — в настоящем и будущем. И, наконец, если в ответ на слова Басманова в «Борисе Годунове»:

Всегда народ к смятенью тайно склонен:
Так борзый конь грызет свои бразды...
Но что ж? Конем спокойно всадник правит...—

царь Борис отвечает:

Конь иногда сбивает седока,—

то на рисунке Пушкина седок сбит, что прямо соответствует «Ужò тебе!..» Евгения. Но восклицание-угроза Евгения — прозрение в далекое будущее. Что же касается «мятежа» Евгения — это еще только бунт «частного» против «общего», причем — самое главное — бунт во имя *только* «частного». Поэтому «бунт» Евгения — бунт одиночки, безумный и безнадежный протест, не только неизбежно, но и *законно* обреченный на неудачу:

«Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

И все это тоже выражено с необыкновенной пластичностью, в ярких и живых художественных образах.

Если при первой встрече — *каменеет* Евгений, при второй — *оживает* статуя. И пусть она оживает лишь в созна-

нии безумца, все предшествующее подготовило к тому, что это с предельной живостью ощущаем и мы, читатели. При первой встрече — Петр обращен спиной к Евгению. При второй, после того как противники на мгновение очутились лицом к лицу, — все меняется на прямо противоположное: теперь оборачивает спину стремглав бегущий от преследующего его по пятам Медного Всадника Евгений. В перемене поз — смысл совершающегося. «Общее» не видит и не замечает «частного», пока это «частное» находится где-то там, сзади, не мешает ему, занято самим собой. Но если «частное» начинает протестовать против «общего», исторически необходимого, оказывается ему помехой, становится поперек его пути, — «общее» беспощадно отбрасывает «частное» прочь.

В этой динамике поз — ключ и к пониманию отношения Пушкина к происходящему столкновению. Всем своим сердцем поэта — великого гуманиста Пушкин откликается на несчастья и страдания своего «бедного, бедного Евгения», к тому же, в плане широких исторических аналогий, близкого ему, как мы видели, в социальном отношении. Но разумом художника-мыслителя Пушкин признает законность, историческую оправданность *торжества* «общего» над «частным»:

И с той поры, когда случилось
Идти той площадью ему,
В его лице изображалось
Смятение. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку,
Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой.

С громадной художественной силой это выражено Пушкиным и на языке композиции.

Как почти всегда у Пушкина, в «Медном Всаднике» конец поэмы гармонически соответствует ее началу. Поэма открывается унылой картиной: «пустынные волны» реки, «одинокое» плывущий по ней «бедный челн», «мшистые» и «топкие берега» — места,

Где прежде финский *рыболов*,
Печальный пасынок природы,
Одни у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий *невод*.

Таким же скудным, унылым пейзажем поэма заканчивается:

Остров малый
На взморье виден. Иногда
Причалит с *неводом* туда
Рыбак на ловле запоздалый
И *бедный* ужин свой варит,
Или чиновник посетит,
Гуляя в лодке в воскресенье,
Пустынный остров. Не взросло
Там ни былинки.

И опять-таки, как всегда, может быть, даже больше, чем всегда, это гармоническое соответствие конца и начала чрезвычайно содержательно, полно глубокого внутреннего смысла.

Уже в эпилоге «Полтавы» Пушкин определил критерий для оценки жизни и деятельности людей. Живет в веках только тот, кто своими деяниями во имя «общего» воздвиг себе памятник.

Унылым пейзажем открывается тема Петра во вступлении к поэме.

Но Петр действовал во имя «общего». И вот — «перед нами зримый, материально осязаемый результат этого: на месте лесов и болот дивный город «при море», оплот национальной мощи, высящийся «неколебимо, как Россия»; и в нем — Медный Всадник — навеки запечатленное в граните, бронзе и меди дело Петра. Непосредственная перекличка с темами эпилога «Полтавы» подчеркнута здесь и прямыми текстуальными совпадениями. В эпилоге «Полтавы»: «*Прошло сто лет — и что ж осталось...*»; во вступлении к «Медному Всаднику»: «*Прошло сто лет, и юный град...*» Наоборот, прошло не сто лет, а совсем немного времени — и что же осталось от жизни и страданий «бедного Евгения»? Они действительно миновались, «как сон пустой». И вот унылым пейзажем концовки поэмы заканчивается тема Евгения:

Наводнение
Туда, играя, занесло
Домишко ветхой. Над водой
Остался он как черный куст.
Его прошедшею весною
Свели на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего,
И тут же холодный труп его
Похоронили ради бога.

Великие произведения искусства слова всегда имеют громадную общественную значимость, то есть тем самым, по существу, публицистичны. Но, в отличие от публициста, поэт, как правило, не формулирует прямо своих положений и выводов, а наводит на них читателя всем эстетическим строем своего произведения — логикой образов, совокупностью художественных средств и приемов.

При всем сочувствии к бедам и страданиям «частного» — отдельной человеческой личности (новая по сравнению с «Полтавой» нота «петербургской повести» Пушкина, которая звучит и в пейзаже финала), жить и действовать, и действовать во имя «общего», а не во имя «частного», идти путями Петра, а не путем Евгения — к этому призывает поэт всех тех, кто хочет, чтобы их жизнь не прошла, «как сон пустой», имела длительное историческое значение, глубоко выразительной композицией «Медного Всадника» — гармонической перекличкой начала поэмы с ее концом.

7. «ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»

(«Выстрел», «Станционный смотритель»)

Таким же мастером композиции, великим архитектором искусства слова, как в своих стихотворных произведениях — поэмах, «Евгении Онегине», драматургии, — был и Пушкин-прозаик.

Это сказывается с полной силой уже в первых завершенных образцах пушкинской художественной прозы, явившихся вместе с тем первыми основополагающими образцами русской реалистической прозы вообще, — «Повестях Белкина».

Основополагающее значение «Повестей Белкина» подчеркивал крупнейший русский и мировой прозаик-реалист, «величайший в мире художник после Пушкина»¹, как называл его Горький, — Лев Толстой. «Их надо изучать и изучать каждому писателю», «писателю надо не переставая изучать это сокровище»², — твердил Толстой.

Очень поучительными являются «Повести Белкина» и со стороны их композиции. В качестве особенно яркого

¹ М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, Гослитиздат, М. 1941, стр. 94.

² Н. Н. Гусев, Толстой в расцвете художественного гения, М. 1928, стр. 168.

примера остановлюсь на двух повестях, самых значительных из всего цикла, — «Выстрел» и «Станционный смотритель».

Как видно из рукописей, Пушкин сначала хотел было остановить повесть «Выстрел» на первой ее части — внезапном отъезде Сильвио, после того как им было получено известие о предстоящей женитьбе графа, с которым он дрался на дуэли, оставив за собой право на ответный выстрел.

В рукописи после фразы «Мы простились еще раз, и лошади поскакали» поставлена дата: «14 (исправлено из 12.— Д. Б.) октября 1830» и помета: «Окончание потеряно»¹.

Такой неожиданный обрыв повести, при котором обо всем последующем предоставлялось догадываться самим читателям, соответствовал тому романтическому колориту, той атмосфере загадочности, тайны, какой был окутан с самого начала образ Сильвио.

Но при подобной, действительно заинтриговывающей читателей оборванности повести в высшей степени необычный, незаурядный характер ее главного героя Сильвио оставался бы, в сущности говоря, нераскрытым, только намеченным. И, во всяком случае, он был бы бесконечно далек от того, каким мы знаем его сейчас и каким его, безусловно, не смог бы представить себе даже самый прозорливый, самый догадливый читатель. Подобный прием намеренной незаконченности, недосказанности был бы вполне в духе поэтики романтизма и даже в какой-то мере продолжал и развивал бы линию нарочито завуалированных финалов, уже известных нам по южным романтическим поэмам Пушкина. Но, естественно, он не мог удовлетворить того зрелого художника-реалиста, «поэта *действительности*», каким Пушкин стал начиная уже с первых глав «Евгения Онегина», с «Бориса Годунова».

Не могло удовлетворить это и Пушкина-мастера. При оборванности, незаконченности повести, что подчеркивалось, как мы видели, специальной пометой, нарушались основные принципы композиционного мастерства Пушкина. Вместо целостного, замкнутого в себе самого, гармонически в себе завершенного, художественного организма, получался механически, по случайной причине — утрата окончания — обрубленный кусок некоего предполагаемого и весьма неясного целого.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 597.

И вот сразу же, видимо, в тот же день или, самое позднее, через день Пушкин принимается за продолжение «Выстрела» — пишет вторую часть, почти равновеликую первой, и полностью завершает всю повесть, на этот раз уже ничего не оставляя неясным или недоговоренным (в конце повести та же дата: «1830, 14 окт.»).

Причем, словно бы в компенсацию первоначальной композиционной неоформленности, Пушкин придает ей теперь такую стройность — соразмерность, гармоничность, — которая делает «Выстрел» одним из самых замечательных образцов пушкинского композиционного мастерства.

Однако, прежде чем приступить к анализу композиции «Выстрела», следует указать на существенную особенность всего цикла «Повестей Белкина» по сравнению с предшествовавшим им повествовательным творчеством Пушкина — своеобразное изменение в них *субъекта* повествования.

Во всех стихотворных повествовательных произведениях Пушкина — поэмах, «Евгении Онегине» — рассказ ведется непосредственно от авторского лица. В «Повестях Белкина» авторского, пушкинского «я» словно бы вовсе нет, авторские функции переданы в них рассказчику.

«Они, как сказывал Иван Петрович, большею частью справедливы и слышаны им от разных особ», — читаем о «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» в предисловии к ним «От издателя» (в «письме» ненарядовского помещика).

Тут же приводятся и имена «особ», от которых «Белкиным» это было «слышано». Так, «Выстрел» рассказан «подполковником И. Л. П.», «Станционный смотритель» — «титулярным советником А. Г. Н.» и т. д.

Мало того, повести, как видим, «рассказаны» не действительному их автору — Пушкину, а условному — «Белкину», о котором в том же «письме» ненарядовского помещика отмечается, что хотя он и имел явную страсть к занятиям литературой, но обладал «недостатком воображения».

Последнее обстоятельство являлось своего рода гарантией точности записей Белкиным слышанных им рассказов, которые и появляются под его именем; за собой же Пушкин оставляет роль только их «издателя».

И все это было отнюдь не просто игрой в псевдонимы, как считали некоторые современные Пушкину критики, а целенаправленным художественным приемом, связанным с переходом Пушкина-поэта на почву «смирненной» и «су-

ровой прозы». Читатели заранее предупреждались, что в «Повестях Белкина» они встретятся не с поэтическим вымыслом, а с реальной житейской «прозой» — фактами и происшествиями, имевшими место в самой действительности и притом воспринятыми и изложенными никак литературно не искусственным, самым что ни на есть обыкновенным, «средним» человеком, попросту и без затей передающим то, что он видел сам или слышал от других.

Мало того, в «Повестях Белкина» Пушкин порой не ограничивается введением только одного рассказчика. В общий рассказ, который ведется от лица основного, главного рассказчика, включаются пространные частные рассказы самих действующих лиц. В наиболее прямой форме это дано как раз в «Выстреле». В рассказ подполковника И. Л. П. введены два рассказа от первого лица — Сильвио и графа. Причем и тот и другой выступают по существу на равных правах с основным рассказчиком. Ведь и он не просто только рассказывает, а вплетен Пушкиным в самую ткань повествования, поставлен в одну эстетическую плоскость со всеми остальными персонажами: находится с ними в непосредственных взаимоотношениях, присутствует при некоторых эпизодах, о которых повествует, или лично слышит о них рассказы прямых их участников. Отличие же главного рассказчика от Сильвио и графа лишь в том, что он играет во всем, что происходит, пассивную роль и потому выступает в повести не в качестве «заинтересованного лица», а в качестве своего рода свидетеля, хотя и живо на все реагирующего. Вместе с тем главный рассказчик является единственным «сквозным» персонажем во всей повести, присутствующим в обеих ее частях и тем самым соединяющим два отдаленных друг от друга и в пространстве и во времени основных эпизода, из которых она складывается, в одно целое, сводящим конец повести с ее началом. То есть на долю главного рассказчика выпадает как бы авторская функция, хотя никаким автором повести в обычном смысле этого слова он не является.

Своеобразие «Выстрела» именно в том и заключается, что он вообще представляет собой как бы повесть *без автора*. Взамен авторского «я» повести — три «я» трех рассказчиков: подполковника И. Л. П., Сильвио, графа. Вследствие этого образы главных героев даются не в одном авторском восприятии и освещении, а как бы в тройном восприятии, тройном освещении.

Так, образ Сильвио дан сперва восприятием главного

рассказчика, тогда юного офицера, обладавшего «романтическим воображением», и соответственным образом воспринимавшего людей и явления. В новом, гораздо более прозаическом свете предстает образ Сильвио из его собственного рассказа-исповеди. Но во всю свою незаурядную силу образ Сильвио вырастает из рассказа о нем графа. Под подобным же тройным углом зрения дан и образ графа: сперва в рассказе Сильвио, затем в рассказе главного рассказчика и, наконец, опять-таки в его собственном рассказе-исповеди.

Все это, несомненно, способствует полноте и глубине раскрытия характеров, но требует и большого композиционного мастерства, для того чтобы сложность не обернулась пестротой, многопланность повествования слилась в цельную, единую картину.

И это мастерство Пушкин с полным блеском разворачивает.

В «Выстреле», пожалуй, в наибольшей степени, чем в любом другом пушкинском произведении, композиция соотносена с сюжетом, им определяется и вместе с тем своими средствами дает наиболее точное, почти графически четкое его выражение.

Сюжет повести — поединок, история одной необыкновенной дуэли. Соответственным образом решена и ее композиция.

Как и в поединке, в повести по существу двое участников: Сильвио и граф. Остальные персонажи (в первой части — офицер, оскорбивший Сильвио; во второй жена графа) сколько-нибудь самостоятельной роли не играют, а лишь способствуют раскрытию характеров главных героев. Что касается еще одного персонажа, подполковника И. Л. П., он же и основной рассказчик повести, то никакого участия в движении фабулы, в развитии действия он, как уже сказано, не принимает.

Дуэль между Сильвио и графом необычна. Выстрелы противников не следуют один за другим, как это было положено, но, поскольку Сильвио отказался стрелять в момент дуэли, а граф оставил за ним право сделать ответный выстрел в любое время, отделены друг от друга целыми шестью годами. Тем самым дуэль распадается на две части. Соответственно на две части распадается и повесть.

При этом рассказчик ни разу не видит обоих противников вместе. В первой части повести он встречается только с одним из противников — Сильвио; другого противника,

графа, здесь нет; но Сильвио рассказывает ему про первую половину дуэли. Наоборот, во второй части рассказчик встречается только с графом; Сильвио нет; но граф рассказывает ему о второй половине дуэли.

Совершенно симметрична и последовательность расположения материала в каждой из частей.

Первая часть открывается кратким описанием — от рассказчика (сам он в это время, как уже упоминалось, молодой офицер) — жизни и быта провинциального офицерства. Затем рассказчик рисует образ Сильвио; заканчивается первая часть рассказом самого Сильвио.

Вторая часть открывается кратким описанием от рассказчика же, сделавшегося к этому времени небогатым провинциальным помещиком, жизни и быта поместного дворянства; затем им рисуется образ графа; заканчивается вторая часть рассказом самого графа.

В довершение всего оба рассказа — и Сильвио о графе, и графа о Сильвио — абсолютно равновелики: в каждом из них ровно по пятьдесят шесть строк¹. Это лишнее доказательство того особого внутреннего чувства соразмерности (нечто вроде абсолютного слуха музыкантов), которое было неизменно присуще Пушкину.

Композиционная симметрия в построении обеих частей усиливается параллельной переключкой в них некоторых особенно выразительных деталей.

В первой части упоминается, что, когда рассказчик вместе с другими офицерами на следующий день после эпизода за карточной игрой зашли к Сильвио, который славился «неимоверным искусством» в стрельбе из пистолета, достигнутым им в результате непрерывных и настойчивых упражнений, они «нашли его на дворе, *сажающего пулю на пулю* в туза, приклеенного к воротам». Во второй части рассказчик, осматривая кабинет графа Б., обращает внимание на одну картину, висевшую на стене: «Она изображала какой-то вид из Швейцарии; но поразила меня в ней не живопись, а то, что картина была прострелена *двумя пулями, всаженными одна на другую*».

Эта повторяющаяся и сама по себе весьма яркая деталь имеет существеннейшее значение для всего дальнейшего хода рассказа. Ведь, явившись представляться к богатому соседу, рассказчик нимало не подозревает, что он и есть тот самый «повеса», о котором рассказывал ему Сильвио.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 69—70, 73—74.

И в этом неведении он так бы и оставался, если бы не простреленная, и именно *двумя пулями, всажеными одна на другую*, картина.

«Вот хороший выстрел», — сказал я, обращаясь к графу. «Да, — отвечал он, — выстрел очень замечательный. А хорошо вы стреляете?» — продолжал он». И затем между рассказчиком и графом завязывается разговор о стрельбе, в связи с чем рассказчик, естественно, вспоминает о «лучшем стрелке», какого ему когда-либо довелось встречать, а заинтересованный граф столь же естественно осведомляется об имени этого удивительного стрелка. Так выясняется, что граф Б. — это и есть граф рассказа Сильвио, а граф, узнав, что собеседник слышал от Сильвио о начале их столкновения, рассказывает про его конец.

На подобных же — и весьма ярких, запоминающихся и очень существенных, значащих — повторных деталях построены и параллельные рассказы Сильвио и графа об их дуэльных встречах.

Сильвио рассказывает о первой встрече:

«Это было на *рассвете*. Я стоял на назначенном месте с моими тремя секундантами. С неизъяснимым нетерпением ожидал я моего противника. *Весеннее солнце взошло*, и жар уже напевал. *Я увидел его издали*. Он шел пешком, с мундиром на сабле, сопровождаемый одним секундантом. Мы подошли к нему навстречу. Он приближался, держа *фуражку, наполненную черешнями*. *Секунданты отмерили нам двенадцать шагов*. Мне должно было стрелять первому: но волнение злобы во мне было столь сильно, что я не понадеялся на верность руки, и, чтобы дать себе время остыть, *уступал ему первый выстрел; противник мой не соглашался. Положили бросить жребий: первый номер достался ему, вечному любимцу счастья*. Он *прицелился и прострелил мне фуражку*. Очередь была за мною. Жизнь его наконец была в моих руках; я глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства... Он стоял под пистолетом, *выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки, которые долетали до меня*. Его равнодушие взбесило меня. Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит? Злобная мысль мелькнула в уме моем. Я опустил пистолет. — Вам, кажется, теперь не до смерти, — сказал я ему, — вы изволите завтракать; мне не хочется вам помешать... — «Вы ничуть не мешаете мне, — возразил он, — извольте себе стрелять, а впрочем как вам угодно — *выстрел*

ваш остается за вами; я всегда готов к вашим услугам». Я обратился к секундантам, объявив, что нынче стрелять не намерен, и поединок тем и кончился.

Я вышел в отставку и удалился в это местечко. С тех пор не прошло ни одного дня, чтоб я не думал о мщении. Ныне час мой настал...»

Граф рассказывает о второй встрече:

«Пять лет тому назад я женился.— Первый месяц, the honeymoon, провел я здесь, в этой деревне. Этому дому обязан я лучшими минутами жизни и одним из самых тяжелых воспоминаний.

Однажды *вечером* ездили мы вместе верхом; лошадь у жены что-то заупрямилась; она испугалась, отдала мне поводья и пошла пешком домой; я поехал вперед. На дворе увидел я дорожную телегу; мне сказали, что у меня в кабинете сидит человек, не хотевший объявить своего имени, но сказавший просто, что ему до меня есть дело. Я вошел в эту комнату и увидел *в темноте* человека, запыленного и обросшего бородой: он стоял здесь у камина. Я подошел к нему, стараясь припомнить его черты. «Ты не узнал меня, граф?» — сказал он дрожащим голосом.— Сильвио! закричал я, и, признаюсь, я почувствовал, как волосы стали вдруг на мне дыбом.— «Так точно, продолжал он, *выстрел за мною*; я приехал разрядить мой пистолет; готов ли ты?» Пистолет у него торчал из бокового кармана. *Я отмерил двенадцать шагов*, и стал там в углу, прося его выстрелить скорее, пока жена не воротилась. Он медлил — он спросил огня. Подали свечи.— Я запер двери, *не велел* никому входить, и снова просил его выстрелить. Он вынул пистолет *и прицелился...* Я считал секунды... я думал о ней... Ужасная прошла минута! *Сильвио опустил руку.*— «Жалею, сказал он, что пистолет *не заряжен черешневыми косточками...* пуля тяжела. Мне все кажется, что у нас не дуэль, а убийство: я не привык целить в безоружного. Начнем сызнова, *кинем жребий, кому стрелять первому.*» Голова моя шла кругом... *Кажется, я не соглашался...* Наконец мы зарядили еще пистолет; свернули два билета; он положил их в *фуражку, некогда мною простреленную; я вынул опять первый номер.*— «Ты граф, *дьявольски счастлив*», сказал он с усмешкою, которой никогда не забуду. Не понимаю, что со мною было, и каким образом мог он меня к тому принудить... но — *я выстрелил*, и попал вот в эту картину. (Граф указывал пальцем на *простреленную картину*; лицо его горело как огонь; графиня

была бледнее своего платка: я не мог воздержаться от восклицания.)»

Как видим, и там и здесь не только фигурируют — но и тонко психологически «обрыгиваются» повторяющиеся детали: «простреленная фуражка» и «черешневые косточки».

Само описание двух встреч совпадает почти во всех подробностях: брошенный жребий, выпавшее графу право стрелять первому, его выстрел, его промах.

Эти совпадения подчеркиваются несколькими почти дословными фразеологическими повторами: «*Секунданты отмерили нам двенадцать шагов*» — «*Я отмерил двенадцать шагов*»; «*противник мой не соглашался*» — «*Кажется, я не соглашался*»; «*первый номер достался ему*» — «*я вынул опять первый номер*».

В то же время все эти совпадения, создающие впечатление полной симметрии, менее всего вызваны одним только стремлением к этой последней. Близость описаний произвольно наталкивает на их сопоставление, сопоставление же сразу обнаруживает, что при внешнем сходстве в ходе двух встреч Сильвио и графа между ними имеются существенные отличия, что совпадающие моменты приобретают в изменившихся обстоятельствах совершенно иное значение и тем самым совсем по-новому раскрывают характеры противников.

Начать с того, что первая дуэльная встреча между Сильвио и графом происходит ранним утром, вторая — вечером, «в темноте». И это таит в себе глубокий художественный смысл.

Сильвио и граф даны как два антипода, два диаметрально противоположных характера. Сильвио замкнут, обладает «крутым нравом» и «злым языком»; весь его облик с самого начала окружен «какой-то таинственностью» почти демонического свойства. Перед тем как Сильвио начал свой рассказ о первой встрече с графом, «мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий из рта, придавали ему вид настоящего дьявола». О графе мы со слов и рассказчика и Сильвио знаем, что он был красив и даже прекрасен собой. О том, был ли хорош или некрасив Сильвио, нам не сообщается (рассказчик ничего не говорит об этом, граф отмечает лишь, что при новой их встрече Сильвио «оброс бородой»). Но о сверкающих глазах Сильвио упоминается несколько раз. Когда офицер, «разгоряченный вином», запустил в него медным шандалом, Сильвио «встал, побледнев от злости, и с сверкающими гла-

зами сказал...»; когда Сильвио торопливо читал полученное им письмо о предстоящей женитьбе графа, «*глаза его сверкали*». Настойчиво упоминается и о «злости» Сильвио («*злой язык*», «*поблднев от злости*»; сам он о себе говорит: «*я злобствовал*», «*волнение злобы во мне было столь сильно*», «*злая мысль мелькнула в уме моем*»).

Полная противоположность Сильвио — граф. «Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную...» — рассказывает о нем Сильвио. Апогея эта «самая беспечная храбрость» достигает в эпизоде с черешнями: под дулом пистолета своего непримиримого врага, Сильвио, который не давал промаха, граф совершенно хладнокровно ест черешню, выбирая самые спелые ягоды, и на лице его нет и тени хотя бы малейшего беспокойства.

Из двух противников героем является при этом первом столкновении, конечно, не злобствовавший, завидовавший до ненависти успехам графа, достигаемым им без всякого усилия с его стороны, Сильвио (ведь именно таким выступает он в его собственном рассказе-исповеди). Героем, безусловно, является молодой, прекрасный, беспечный, как дитя, граф, нисколько не страшась казалось бы неотвратимо надвинувшейся на него смерти.

И этому гармонически соответствует колорит всей сцены, залитой лучами молодого весеннего солнца, восходу которого словно бы уподобляется появление графа на месте дуэли: «*Весеннее солнце взошло... Я увидел его издали*».

Наоборот, сцена второй встречи, второго столкновения между Сильвио и графом выдержана в колорите Сильвио — в темных и мрачных, рембрандтовских тонах: «Я вошел в эту комнату и увидел *в темноте* человека, запыленного и обросшего бородой... он спросил огня. Подали *свечи*».

И это тоже гармонически соответствует характеру второй встречи, ибо на этот раз героем, одерживающим над графом несомненную моральную победу, оказывается мрачный, угрюмый, в течение шести лет одержимый одним чувством, одной мыслью — о мщении, Сильвио.

И это отнюдь не так уж неожиданно, как может показаться на первый взгляд. Уже из первой главы повести, с первых же слов рассказчика о Сильвио вырисовывается его незаурядная натура. Исключительная твердость воли, непреклонность характера Сильвио проявляется в эпизоде с оскорбившим его офицером, когда — во имя все той же одной мысли, одного чувства — он, стремившийся всегда и во

всем первенствовать, привыкший к «обожанию» товарищей, находит в себе силу молча перенести нанесенную ему обиду, не боясь потерять за это в общем мнении, прослыть трусом. Большая душевная сила сказывается и в той полной искренности, с какой, не щадя себя и, наоборот, рисуя в самом выгодном свете ненавидимого им графа, повествует он об их первом столкновении, первой половине дуэли. Впрочем, в этом отношении противники полностью достойны друг друга. Совершенно так же, не щадя себя, ничего не утаивая и воздавая все должное благородному поведению своего смертельного врага, повествует о второй половине дуэли граф. Это и действительно делает рассказы того и другого своеобразной исповедью.

А благородство поведения Сильвио как раз и выступает с особенной рельефностью из того почти полного композиционного параллелизма — совпадения в основных подробностях между первой и второй половинами дуэли, о котором уже было упомянуто.

В самом деле, при первой встрече с графом Сильвио отказался от своего права стрелять первым, потому что, по его собственному признанию, слишком волновался и опасался дать промах: «Мне должно было стрелять первым: но волнение злобы во мне было столь сильно, что я не надеялся на верность руки и, чтобы дать себе время остыть, уступал ему первый выстрел; противник мой не соглашался. Положили бросить жребий». Как видим, и здесь Сильвио бесстрашно обнажает несколько не возвышенную причину отказа использовать свое преимущество — право на первый выстрел — и, наоборот, отмечает благородство графа, который, в свою очередь, отказался воспользоваться предоставляемым ему преимуществом: «противник мой *не соглашался*».

При второй встрече мысль о том, кому стрелять первым, не возникает, да и не может возникнуть. «По праву дуэли» (см. эпиграф к повести) стрелять должен один, и только один, Сильвио, за которым остался не сделанный им в свое время ответный выстрел. И если бы он этот выстрел произвел и убил графа, что являлось, судя по всему, совершенно неизбежным, никто, по понятиям того времени о законах чести, не мог бы его не только обвинить, но и просто упрекнуть за это. Однако, прицелившись, Сильвио «опустил руку». И вслед за этим граф передает его слова: «Жалею, сказал он, что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела. Мне все кажется, что у нас не

дуэль, а убийство: я не привык целить в безоружного. Начнем сызнова; кинем жребий, кому стрелять первому». «Голова моя шла кругом... — продолжает граф. — Кажется, я не соглашался».

«Кажется... не соглашался», но в конце концов все же согласился. Хотя согласиться на этот раз — значило воспользоваться правом, ни в какой мере ему не принадлежащим, и правом не на что-нибудь, а на то, чтобы попытаться спасти свою жизнь ценою жизни другого. Ибо если бы Сильвио убил теперь графа, это, как уже сказано, соответствовало бы дуэльному кодексу, условным законам чести; наоборот, если бы граф теперь, в нарушение всяких правил дуэли, убил Сильвио, это бы являлось именно убийством, и не чем иным. Тогда, при первой встрече, имея право на выстрел, граф не согласился стрелять первым, здесь согласился сделать *повторный* выстрел, на который не имел никакого права. И не только согласился сделать, но, когда жребий снова выпал в его пользу, сделал его. Причем явно метил в своего противника, и если не попал в него, а попал в картину, по-видимому висевшую сзади над его головой, то не потому, что не хотел попасть, а или по причине трепета, охватившего его с первого же момента, когда он узнал Сильвио («Сильвио!» — закричал я, и признаюсь, я почувствовал, как волосы стали вдруг на мне дыбом»), или вследствие того, что недостаточно метко стрелял (вспомним, что при первой встрече он тоже прострелил Сильвио только фуражку, хотя именно из этого видно, что метил он ему в голову).

Все это бросает новый свет и на источник храбрости графа при первой встрече его с Сильвио, и на характер графа вообще. Тогда он беспечно и даже не без бравады готов был встретить смерть, потому что блестящий представитель аристократической золотой молодежи («...громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились...» — рассказывает о нем Сильвио), он ничем не дорожил в жизни, ни к чему и ни к кому не был по-настоящему в ней привязан. Да и вообще, по свойственной молодым людям беспечности, ему не жаль было расстаться с жизнью. Отсюда столь к нему располагающая его храбрость не так уж много ему стоила; это была именно «храбрость самая беспечная», а не настоящее мужество.

Действительно, в изменившихся обстоятельствах, когда граф стал и постарше — подходил к тридцати годам —

и, только что женившись, был на верху блаженства со страстно любимой им красавицей женой, он повел себя по-иному. «Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал ее за черешнями!» — этими словами закончил Сильвио свой рассказ о первой половине дуэли.

И предвидение Сильвио (приведенные слова характерно заканчиваются не вопросительным, а восклицательным знаком) полностью оправдалось. Беспечно храбрый граф не выдержал того испытания на подлинное мужество, каким явилась для него вторая встреча с Сильвио. Он по меньшей мере трижды дрогнул, трижды проявил недостойное малодушие: согласился, не имея на то никакого права, начать дуэль «сызнова», согласился снова бросить жребий, кому стрелять первым, наконец, когда жребий снова выпал в его пользу, сделал свой выстрел, явно стремясь убить Сильвио, чтобы не быть им убитым. Недаром, когда граф рассказывал обо всем этом, «лицо его горело как огонь».

И вполне прав был Сильвио, когда на вопрос вбежавшей жены графа, правда ли, что они, как сказал ей муж, шутят, с горькой иронией ответил: «Он всегда шутит, графиня... однажды дал он мне, шутя, пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить».

Действительно, поведение графа удвоило, утроило то право на его жизнь, которое принадлежало Сильвио «по праву дуэли».

Но тут-то, в противоположность малодушию, проявленному графом, обнаружилось подлинное внутреннее великодушие Сильвио, развернулась во всю силу незаурядность его натуры, глубина его характера. Сильвио не захотел физически уничтожить своего столь ненавистного ему противника, удовлетворился тем, что нанес ему сокрушительное моральное поражение, хотя и не мог отказать себе в наслаждении попытаться еще более унижить его:

«...теперь и мне пришла охота пошутить...» С этим словом он хотел в меня прицелиться... при ней! Маша бросилась к его ногам. «Встань, Маша, стыдно! — закричал я в бешенстве, — а вы, сударь, перестанете ли издеваться над бедной женщиной? Будете ли вы стрелять, или нет?» — «Не буду, — ответил Сильвио, — я доволен: я видел твое

смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести». Тут он было вышел, но остановился в дверях, оглянулся на простреленную мною картину, выстрелил в нее, почти не целясь, и скрылся».

Именно этот-то финальный выстрел и дал название всей повести.

«Вот хороший выстрел»,— сказал я, обращаясь к графу. «Да,— отвечал он,— выстрел очень замечательный». Всю многозначительность эпитета, употребленного графом, мы оцениваем из его последовавшего затем рассказа.

Выстрел Сильвио был действительно во всех отношениях *замечательным* выстрелом. Сделав этот поразительный по меткости выстрел, «почти не целясь», Сильвио без лишних слов дал понять графу, что подарил ему жизнь, которая была всецело в его руках. Помимо того, всадив пулю на пулю, как бы убив своей пулей пулю графа, Сильвио наглядно, зримо утвердил свое моральное над ним торжество.

По силе характера, твердости воли, сосредоточенности на одной идее, ставшей его страстью, образ Сильвио, несомненно напоминает героев-мономанов «маленьких трагедий» Пушкина, создававшихся им как раз одновременно с «Выстрелом», все той же болдинской осенью 1830 года. Прощальные слова Сильвио графу: «С меня довольно»,— не только текстуально совпадают со знаменитым местом монолога барона Филиппа в «Скупом рыцаре»: «С меня довольно сего сознанья»,— но и имеют примерно то же значение.

Но между образом Сильвио и образами Скупого рыцаря и Сальери есть и существенное отличие. Барона Филиппа и Сальери их страсти влекут на стезю злодеяний. Мрачный и угрюмый Сильвио, воззавидовавший графу почти столь же мучительно, сколь завидовал Моцарту Сальери, таит в глубине своей озлобленной души большую внутреннюю силу и благородство.

В этом убеждает нас вся сцена его второго столкновения с графом. В этом же еще больше утверждают нас те строки, которые Пушкин счел необходимым добавить в самом конце повести к истории главного героя «Выстрела»: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами».

Эта кратчайшая, всего около трех строк, концовка истории Сильвио — едва ли не самый лаконичный из всех эпилогов, какие только можно себе представить, — полна глубокого значения. Не будет преувеличением сказать, что по своему значению в общем движении сюжета повести она в какой-то мере соответствует значению картины Полтавской битвы в «Полтаве».

Сколь бы незаурядной и глубокой ни предстала нам натура Сильвио из истории столкновения его с графом, сама по себе вся эта история достаточно незначительна и мелка, почти не выходит за рамки тех популярных «необыкновенных» рассказов, которые имели широкое хождение в офицерской среде того времени. Иное дело — эпилог. Сражение под Скулянами, в котором небольшой, всего около семисот человек, отряд малоопытных в военном деле повстанцев был окружен — прижат со всех сторон к Пруту — регулярной турецкой армией в 15 000 всадников и оказал ей мужественное сопротивление, было одним из самых героических эпизодов греческого восстания 1821 года, произведшим в свое время на Пушкина особенно большое впечатление.

То, что Сильвио нашел применение и исход своим богатым внутренним силам — присоединился к восставшим грекам, которым сочувствовало в то время все передовое человечество, — поднимает его образ на очень большую высоту, придает его героизму совсем новое качество, из героя армейского анекдота делает его героем освободительной борьбы, героем с большой буквы, героем в настоящем смысле этого слова.

В начале повести рассказчик, заурядный, романтически настроенный офицер, считал Сильвио «героем таинственной какой-то повести», очевидно, в духе столь модных тогда «романов тайн и ужасов» английской писательницы Радклиф. Рассказчик был глубоко разочарован, когда, как ему показалось, Сильвио проявил робость — «не омыл» в крови свою честь, замаранную «разгоряченным вином» офицером. На самом деле история Сильвио оказалась и куда проще, прозаичнее (зависть к более удачливому товарищу), и куда необыкновеннее (своеобразная месть графу).

Но дальше всего Сильвио отходит от романтических героев в стиле Радклиф в концовке повести, героической гибели в сражении под Скулянами, — кстати, явный литературный прообраз будущей гибели тургеневского Рудина

на парижских баррикадах во время революции 1848 года.

Реальная живая жизнь оказывается — и это один из основных художественных тезисов почти всех «Повестей Белкина» — необыкновеннее, романтичнее «таинственных» литературных выдумок.

Я сказал вначале, что композиция «Выстрела» определена его сюжетом: поединок, дуэль, и притом дуэль необычная. Действительно, через всю повесть проходит двойственное членение: *два* героя, *две* части (кстати, ни одна из остальных четырех «Повестей Белкина» на части не разделена); *два* параллельных рассказа противников друг о друге и о *двух* половинах дуэли (см. еще упоминания о «*двух* билетах» при бросании жребия, о «*двух* пулях, всажённых одна на другую»). Это двойственное членение дало возможность построить обе части повести столь симметрично по отношению друг к другу, как ни в каком ином пушкинском произведении. В то же время эта симметрия построения не только удовлетворяет эстетическому чувству соразмерности, сообщает повести замечательную архитектурную стройность, но способствует, как мы могли в этом убедиться, и разворачиванию сюжета, и, в особенности, глубокому раскрытию характера героев.

* * *

В такой же мере соответствует сюжету, гармонически с ним соотнесена не менее своеобразная и, я бы добавил, в высшей степени грациозная композиция другой значительнейшей из повестей Белкина — повести «Станционный смотритель».

В рукописях Пушкина сохранился следующий первоначальный план «Станционного смотрителя»:

«Рассуждение о зрителях — вообще люди несчастные и добрые. Приятель мой зритель вдов. Дочь.— Тракт сей уничтожен. Недавно поехал я по нем — дочери не нашел. История дочери.— Любовь к ней писаря.— Писарь за нею в Петербург, видит ее на гуляньи. Возвратясь находит отца мертвым [Дочь приезжает]. Могила за околицей. Еду прочь. Писарь умер — ямщик мне рассказывает — о дочери»¹.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 661.

Как видим, сама повесть значительно отличается от ее первоначального плана. В плане ничего прямо не сказано о похищении дочери и не упоминается об ее похитителе. Но, очевидно, именно это имеет в виду пункт плана «История дочери», ибо иначе было бы непонятно, каким образом она оказалась в Петербурге. А раз было похищение, должен был быть и похититель. Так что это отличие мнимое. Но зато в плане фигурирует еще один — и тоже основной — персонаж: любящий дочь смотрителя писарь. Именно он, а не отец, как в повести, едет искать любимую девушку в Петербург, встречает ее на гулянье, но вернуть ее домой ему не удастся. Дальше по плану за смертью отца следует и смерть писаря, также, очевидно, умирающего с горя по дочери смотрителя.

При таком развитии сюжета получается не одна, а две параллельные фабульные линии — отца и писаря (причем линия писаря, судя по плану, едва ли даже не преобладает), жизни которых оказались одинаково разбиты по одной и той же причине. Тем самым внимание читателей отвлекалось от драмы станционного смотрителя, который, как это видно из начала плана, намечался все же в качестве основного героя.

И вот в процессе работы над повестью Пушкин проводит то, что можно назвать сгущением, концентрацией сюжета.

Влюбленный писарь вовсе устраняется. В центр, в фокус ставится одна и вместе с тем двойная — и личная и социальная (причем и то и другое тесно связано) — драма станционного смотрителя: драма отца и драма бедного, забитого маленького человека, мелкого чиновника. Это определяет и название повести, главным *действующим* лицом которой становится именно станционный смотритель. Это он теперь едет за дочерью в Петербург; у него происходит в высшей степени драматическое столкновение с гусаром-похитителем; он спивается с горя и умирает.

Получается столь характерное для писательской манеры Пушкина сжатие повествовательного материала и обратно пропорциональное усиление впечатляющего действия повести.

В соответствии с изменением содержания происходит существенная перестройка и «формы плана» — первоначально намеченной композиции повести.

Сперва по плану предполагались всего лишь два приезда рассказчика на почтовую станцию. В первый приезд

он знакомится со зрителем и его дочерью. Во второй приезд, когда почтовый тракт уничтожен, рассказчик уже не находит ни дочери зрителя, ни его самого и узнает о происшедшей драме — похищении дочери, смерти отца, смерти писаря. Финал истории дочери — по-видимому, тот же, что и в повести (приезд ее богатой барыней на могилу отца «за околицей»), — рассказчик слышит от ямщика.

В повести рассказчик приезжает на станцию не два, а *три* раза. Это словно бы находится в обратном отношении к концентрации сюжета и действительно несколько усложняет первоначальную композицию, но зато сообщает ей удивительную стройность и выразительность.

В первый приезд рассказчик знакомится на почтовой станции со зрителем и его дочерью. Зритель — вдовец, но он не чаёт души в дочери, которая, в свою очередь, окружает его лаской, теплом, семейным уютом.

Во второй приезд — через несколько лет — рассказчик находит на станции только одного зрителя.

Для наглядности сопоставлю описание первого и второго приездов.

О первом своем приезде рассказчик вспоминает так:

«В 1816 году, в мае месяце, случилось мне проезжать через ***скую губернию, по тракту, ныне уничтоженному...

День был жаркий. В трех верстах от станции *** стало накрапывать, и через минуту проливной дождь вымочил меня до последней нитки. По приезде на станцию первая забота была поскорее переодеться, вторая спросить себе чаю. «Эй, Дуня! — закричал зритель, — *поставь самовар* да сходи за сливками». При сих словах вышла из-за перегородки девочка лет четырнадцати и побежала в сени. Красота ее меня поразила. «Это твоя дочка?» — спросил я зрителя. «Дочка-с, — отвечал он с видом довольного самолюбия; — да такая разумная, такая проворная, вся в покойницу мать». Тут он принялся *переписывать мою дорожную*, а я занялся *рассмотрением картинок*, украшавших его смиренную, но опрятную обитель. *Они изображали историю блудного сына*: в первой почтенный старик в колпаке и плафроке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами. В другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщина-

ми. Далее, промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ним трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец представлено возвращение его к отцу; добрый старик в том же колпаке и плафорке выбегает к нему на встречу: блудный сын стоит на коленях; в перспективе повар убивает упитанного тельца, и старший брат вопрошает слуг о причине таковой радости. Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи. Все это доныне сохранилось в моей памяти, так же как и *горшки с бальзамином* и *кровать с пестрой занавескою*, и прочие предметы, меня в то время окружавшие. Вижу, как теперь, самого хозяина, *человека лет пятидесяти, свежего и бодрого*, и его *длинный зеленый сертук с тремя медалями* на полинялых лентах.

Не успел я расплатиться со старым моим ямщиком, как Дуня возвратилась с самоваром... Я предложил отцу ее *стакан пуншу*; Дуне подал я чашку чаю, и мы втроем начали беседовать, как будто век были знакомы.

Лошади были давно готовы, а мне все не хотелось расстаться с зрителем и его дочкой. Наконец я с ними простился; отец пожелал мне доброго пути, а дочь проводила до телеги. *В сенях* я остановился и просил у ней позволение ее поцеловать; Дуня согласилась...»

А вот описание второй встречи:

«Прошло несколько лет, и обстоятельства привели меня на тот самый тракт, в те самые места. Я вспомнил дочь старого зрителя и обрадовался при мысли, что увижу ее снова...

Лошади стали у почтового домика. Вошел в комнату, я тотчас узнал *картинки, изображающие историю блудного сына*; *стол и кровать стояли на прежних местах*; но на *окнах уже не было цветов*, и все кругом показывало ветхость и небрежение. Зритель спал *под тулупом*; мой приезд разбудил его; он привстал... Это был точно Самсон Вырин; но *как он постарел!* Покамест собирался он *переписать мою подорожную*, я смотрел на его седину, на глубокие морщины *давно небритого* лица, на сгорбленную спину — и не мог *надивиться, как три или четыре года могли превратить* бодрого мужчину в хилого старика. «Узнал ли ты меня? — спросил я его, — мы с тобою старые знакомые». — «Может статься, — отвечал он угрюмо, — здесь до-

рога большая; много проезжих у меня перебывало». — «Здорова ли твоя Дуня?» — продолжал я. Старик нахмурился. «А бог ее знает», — отвечал он. «Так видно она замужем?» — сказал я. Старик притворился, будто бы не слышал моего вопроса, и *продолжал пошептом читать мою подорожную*. Я прекратил свои вопросы и велел поставить чайник. Любопытство начинало меня беспокоить, и я надеялся, что *пунш разрешит* язык моего старого знакомца.

Я не ошибся: старик *не отказался от предлагаемого стакана*. Я заметил, что ром прояснил его угрюмость. На втором стакане сделался он разговорчив; вспомнил или показал вид, будто бы вспомнил меня, и я узнал от него повесть, которая в то время сильно меня заняла и тронула.

И дальше следует рассказ зрителя об увозе Дуни гусаром и о бесплодности попытки зрителя вернуть ее к себе домой.

Внешне описание второго приезда в основных своих подробностях почти полностью воспроизводит описание первого приезда: та же обстановка на станции — картины, изображающие блудного сына, стол и кровать, стоящие на прежних местах; зритель переписывает подорожную рассказчика; затем происходит чаепитие; рассказчик предлагает ему стакан пуншу.

Но нет дочери зрителя, Дуни, и вот словно бы все то же самое оказывается совсем не тем. Знакомая обстановка, но все в ней выказывает «ветхость и небрежение»: нет ни горшков с цветами, ни пестрой занавески — следов заботливой дочерней руки. Зритель, еще несколько лет тому назад «бодрый мужчина», теперь — «хилый старик». Уже одно то, что он «спал под тулупом», показывает, как он запущен и как опустился. Дряхлость зрителя подчеркивается и еще одной деталью — тем, как он переписывает подорожную. В первый раз: «Тут *принялся он переписывать* мою подорожную». И то, как это сказано, вполне соответствует общему впечатлению свежести и бодрости, которое произвел зритель на рассказчика. Во второй раз: «*Покамест собирался он переписать* мою подорожную... *продолжал пошептом читать мою подорожную*», — то есть по-стариковски медлил; с трудом на этот раз разбирал написанное; чтобы помочь себе, произносил написанные слова вслух — старческим «пошептом» (слово, особенно в данном контексте выразительное).

В третий приезд рассказчик, оказавшийся поблизости от прежней почтовой станции и решивший специально «посетить знакомую сторону», не находит не только Дуни, но и зрителя. Сама станция, «над которой он начальствовал, уже уничтожена». «Почтовый домик» все тот же, но в нем уже совсем другие обитатели:

«В сени (где некогда подаловала меня бедная Дуня) вышла толстая баба и на вопросы мои отвечала, что старый зритель с год как помер, что в доме его поселился пивовар, а что она жена пивоварова... «От чего ж он умер?» — спросил я пивоварову жену. «Спился, батюшка», — отвечала она».

Так драматическая история постепенного угасания одной разбитой жизни композиционно передается путем постепенного и последовательного, от приезда к приезду, уменьшения числа персонажей: в первый приезд — зритель и Дуня, во второй — один зритель, в третий — никого, и лишь могила зрителя «за околицей». Именно потому-то — для передачи этой градации угасания — и понадобилось Пушкину, вместо предполагавшихся по первоначальному плану *двух* приездов рассказчика, дать *три* приезда.

Обрамлены начало и конец повести о зрителе и его дочери — первый и третий приезды рассказчика — и выразительной сменой пейзажей, гармонически соответствующих развертыванию сюжета в качестве своего рода лирического аккомпанемента. Как мы видели, в первый раз рассказчик приезжает на станцию живительным *весенним* днем. По дороге его застигает бурный майский ливень. Тем с большей силой охватывает его тепло и уют в «смиренной, но опрятной обители» зрителя.

Третий и последний приезд рассказчика происходит *осенью, на закате*: «Это случилось осенью. Серенькие тучи покрывали небо; холодный ветер дул с пожатых полей, унося красные и желтые листья со встречных деревьев». Этот осенний пейзаж создает особую музыкальную атмосферу, полностью соответствующую содержанию третьего приезда: умирание природы — сообщение о смерти зрителя.

Еще сильнее эта музыкальная атмосфера нагнетается

описанием кладбища, на котором находится могила смотрителя: «Мы пришли на кладбище, *голое* место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными *ни единым деревцем*. Отроду не видал я *такого печального* кладбища».

Описанием горькой доли — тяжелой жизни «сословия станционных смотрителей» в условиях феодально-крепостнической действительности начинается повесть; опишем самого печального из всех когда-либо виденных рассказчиком мест — места последнего успокоения его знакомого смотрителя — она гармонически завершается.

В то же время этот бесконечно унылый, безнадежно печальный колорит повести получает чисто пушкинское оптимистическое разрешение.

У гробового входа играет младая жизнь. Могилу смотрителя посещает со своими маленькими детьми его Дуня, судьба которой сложилась совсем не так, как это угрожающе предвещала серия поучительных картинок о блудном сыне, не зря висевших в жилище станционного смотрителя, определявших собой в духе веками сложившейся патриархально-церковной морали весь его духовный кругозор, его представления об отношениях между родителями и детьми: «Прекрасная барыня... ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською; и, как ей сказали, что старый смотритель умер, так она заплакала и сказала детям: «Сидите смиренно, а я схожу на кладбище...»

Причем особенно художественно выразительно и тонко то, что рассказ об этом посещении вложен в уста «рыжего и кривого» мальчишки, дружившего с покойным смотрителем («Бывало... идет из кабака, а мы-то за ним: «Дедушка, дедушка! орешков!» — а он нас орешками и деляет. Все, бывало, с нами возится») и со всей наивностью и бесхитростностью поведавшего о приезде на его могилу неизвестной «прекрасной барыни»:

«Вот могила старого смотрителя», — сказал мне мальчик, вспрыгнув на груды песка, в которую врыт был черный крест с медным образом.

И барыня приходила сюда? — спросил я.

Приходила, — отвечал Ванька, — я смотрел на нее издали. Она легла здесь и лежала долго. А там барыня пошла в село и призвала попа, дала ему денег и поехала, а мне дала пятак серебром — славная барыня!»

8. «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

«Повести Белкина», о кратчайшем объеме которых было уже упомянуто, представляют собой своего рода повествовательные миниатюры. Тем тоньше и филиграннее художественная, в том числе и композиционная, их отделка, не уступающая в этом последнем отношении, как мы могли убедиться на анализе «Выстрела» и «Станционного смотрителя», композиционной стройности «маленьких трагедий».

Значительно сложнее, но в своем роде не менее замечательна композиция последнего законченного произведения Пушкина — исторического романа «Капитанская дочка».

Как и «Евгений Онегин», «Капитанская дочка» — «многолетний труд» Пушкина-прозаика, работа над которым продолжалась около четырех лет и потребовала как многочисленных специально исторических изучений, так и длительного художественного вынашивания. Об этом свидетельствуют целых пять дошедших до нас планов романа, существенно отличающихся от окончательного текста и во многом отличающихся друг от друга. Правда, это различие (как ни для какого другого произведения Пушкина) предварительных планов, и в особенности отличие от них окончательного текста, объясняется весьма трудными поисками наиболее цензурно приемлемого варианта для воплощения очень острой политической темы — о переходе дворянина на сторону крестьянского восстания. Но наряду с этим планы отражают и специфически художественные искания Пушкина, вызванные все тем же стремлением к предельному художественному лаконизму, к наивозможному сжатию фабулы, числа действующих лиц и т. п.

Постоянное стремление к устранению всего лишнего, ненужных подробностей, необязательных деталей наглядно обнаруживается и при изучении последующей работы Пушкина над текстом «Капитанской дочки».

Например, описывается степной «умет» — постоянный двор, куда вожатый привез Гринева и Савельича во время бурана. Умет содержал «яицкий казак... мужик лет шестидесяти, еще свежий и бодрый». В первоначальных вариантах читаем: «Хозяин встретил нас у ворот, держа фонарь под полою, и ввел меня в горницу, где горела лучина (в другом варианте: «хозяйка засветила лучину»), и где на столе стоял горшок со щами»; «ввел меня в горницу до-

вольно чистую — лучина освещала ее. На столе стоял *горшок шей*. На стене висела винтовка и высокая казацкая шапка»¹. Из окончательного текста Пушкин устраняет и «хозяйку», и «горшок шей». Остается только один хозяин и предметы, имеющие прямое отношение к боевому казачьему быту: «Хозяин встретил нас у ворот, держа фонарь под полою, и ввел меня в горницу, тесную, но довольно чистую; лучина освещала ее. *На стене висела винтовка и высокая казацкая шапка*».

Чехов сказал однажды одному начинающему писателю: «...не надо ничего лишнего. Все, что не имеет прямого отношения к рассказу, все надо беспощадно выбрасывать. Если вы говорите в первой главе, что на стене висит ружье, во второй или третьей главе оно должно непременно выстрелить. А если не будет стрелять, не должно и висеть»². Здесь Чехов не только полностью следует пушкинской традиции, но можно думать, что и самый пример, им взятый, подсказан ему только что приведенным описанием в «Капитанской дочке».

Винтовка, висящая на стене хозяина умета, указана Пушкиным не зря: из последующих глав мы видим, как застреляли вскоре винтовки ядких казаков! Равным образом «высокая шапка» является в дальнейшем постоянной приметой самого Пугачева (в главе седьмой: «На нем был красивый казацкий кафтан, обшитый галунами. *Высокая соболя шапка с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза*»; в главе одиннадцатой: «Пугачев сидел в красном кафтане, в *высокой шапке...*»)³.

Таким образом, винтовка на стене и высокая шапка не просто живописные бытовые детали, они своего рода интродукция к основному историческому содержанию романа — к «пугачевщине».

Наоборот, «горшок шей», имеющийся в черновом варианте, является как раз таким «ружьем», которое «не стреляет». Шей в дальнейшем ходе данного эпизода никто не ест, а как еще одна бытовая деталь это только рассеивало бы внимание, отвлекало от главного и потому единственно нужного — от винтовки и высокой шапки.

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 863—864.

² «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», Гослитиздат, М. 1960, стр. 461—462.

³ Деталь с ружьем была указана Н. Прянишниковым в небольшом, но изобилующем очень меткими и тонкими наблюдениями этюде «Поэтика «Капитанской дочки» в его книге «Проза Пушкина и Л. Толстого», Чкалов, 1939.

И во всей «Капитанской дочке» нет ни одного «не-стреляющего ружья» — ни одного ненужного штриха, ни одной лишней детали.

В романе довольно много персонажей, но среди них почти нет случайных, так сказать, «проходных» лиц (появился и исчез). Все они обычно связаны между собой в общий и тугой композиционный узел.

Гусарский ротмистр Зурин, который в начале романа (первая глава) учит молодого Гринева «привыкать к службе» и, пользуясь его совершенной неопытностью, жестоко обыгрывает его на бильярде, снова появляется в конце романа (предпоследняя глава), чтобы помочь Гриневу в трудную для него минуту.

Еще более важную, прямо-таки решающую роль в судьбе Гринева играет случайно встретившийся ему в Оренбургской степи во время бурана вожатый, оказавшийся впоследствии не кем иным, как самим Пугачевым. В первоначальных планах этот эпизод излагался иначе. По одному из планов герой, который назывался здесь не Гринева, а Башарин (документально засвидетельствованная фамилия одного офицера, перешедшего на сторону Пугачева) встречает во время бурана не Пугачева, а «изувеченного» башкирца:

«Башарин дорогою во время бурана спасает башкирца (le mutilé). Башкирец спасает его по взятии крепости.— Пугачев щадит его, сказав башкирцу — *Ты своею головою отвечаешь за него.*— Башкирец убит — etc»¹.

В другом плане (герой зовется здесь Шванвич — офицер, который тоже перешел к Пугачеву; имя Гринева Пушкин, кстати, также взял из исторических источников о состоянии Пугачева) читаем:

«Метель — кабак — разбойник вожатый — Шванвич старый... Молодой Шванвич встречает разбойника-вожатого — вступает к Пугачеву»².

По-видимому, здесь разбойник-вожатый и Пугачев также не одно и то же лицо; чем-то располагает к себе вожа-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 929.

² Там же.

того, видимо, не сам герой, а Шванвич-отец; в благодарности же за это разбойник-вожатый спасает сына.

Таким образом, по обоим планам между героем и Пугачевым оказывалось еще одно лицо (по второму из приведенных мною планов, по-видимому, даже два). В окончательном тексте Пушкин устраняет это, сразу же сталкивая героя лицом к лицу с самим Пугачевым, что сжимает круг действующих лиц и дает возможность полнее и глубже развернуть характер вождя крестьянского восстания.

Что касается весьма характерной в историческом отношении (с точки зрения состава участников восстания Пугачева) фигуры изувеченного башкирца, она тоже не пропала. В главе «Пугачевщина» (в окончательном тексте романа) рассказывается, что «схвачен был башкирец с возмутительными листами». Затем следует допрос башкирца с применением пытки, причем оказывается, что за участие в восстании 1741 года у него не только были отрезаны царскими усмирителями нос и уши, но и вырезан язык. Не удивительно, что в следующей же главе («Приступ») именно этот самый башкирец вешает допрашивавшего его накануне коменданта Белогорской крепости, капитана Миронова:

«Несколько казаков подхватили старого капитана и потащили к виселице. На ее перекладине очутился верхом изувеченный башкирец, которого допрашивали мы накануне. Он держал в руке веревку, и через минуту увидел я бедного Ивана Кузмича вздернутого на воздух».

Не менее характерна в романе и другая фигура — казачьего урядника Максимыча, который во главе своих казаков переходит на сторону Пугачева и, подобно изувеченному башкирцу, активно содействует гибели капитана Миронова: «Который комендант?» — спросил самозванец. Наш урядник выступил из толпы и указал на Ивана Кузмича». Но — в целях художественной экономии — Пушкин не только заставляет казачьего урядника выполнить в романе определенную историческую функцию — явиться наглядной иллюстрацией кровной связи между Пугачевым и яицким казачеством, а и крепко вплетает его в романтическую фабулу «Капитанской дочки», дважды сталкивая непосредственно с Гриневым. В первый раз урядник догоняет Гринева, помилованного Пугачевым и отправляв-

шегося вместе с Савельичем пешком в Оренбург, и вручает ему по приказанию Пугачева лошадь и овчинный тулуп. Во второй раз, очевидно, не только по просьбе единственной крепостной Мироновых, Палаши, которая заставляла урядника «плясать по своей дудке», а и в благодарность за то, что Гринев не потребовал с него посланной Пугачевым «полтины денег» (повторение, хотя и в ослабленном виде, мотива со знаменитым «заячьим тулупчиком»), урядник доставляет ему в Оренбург письмо от Маши Мироновой.

Туго затянутый фабульный узел дает возможность крепко сладить и общую композицию романа — расположение его отдельных частей по отношению ко всему целому, к основному идейному замыслу.

Первые две главы, почти равновеликие по объему (в первой шесть с небольшим страниц, во второй несколько менее семи¹, до приезда в Белогорскую крепость, представляют собой экспозицию: ставят друг подле друга оба главных лица, история отношений которых и составляет основную внутреннюю тему романа: молодого дворянина Гринева и вождя крестьянского восстания Пугачева. Это композиционное расположение подчеркнуто названиями глав: «Сержант гвардии», «Вожатый». А в том сне, который видит Гринев сразу же после встречи с неведомым вожатым и в котором сам он усматривает «нечто пророческое», как бы предсказывается «странная» история их будущих взаимоотношений и тем самым образно выражена уже указанная основная внутренняя тема романа.

Совершенно очевидно, что если бы вместо вожатого — самого Пугачева — Гринев встретил в степи, как это предполагалось первоначальными планами, «изувеченного башкирца» или кого-то из приверженцев Пугачева, такая стройная и четкая композиция не могла бы иметь места.

Следующие семь глав (III—IX) повествуют о приезде Гринева в Белогорскую крепость и о жизни его там. Первые три из этих семи глав (III—V) представляют собой как бы непосредственное продолжение самой первой главы романа — первой части экспозиции. Пугачева здесь нет, и все эти главы не выходят за рамки семейной истории Гринева, перипетий его романа. В них дается подробное описание семейства Мироновых, рассказывается о возник-

¹ См.: Пушкин, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 279—285 и 286—293.

новении чувства Гринева к Маше Мироновой, столкновении его из-за нее со Швабриным, объяснении в любви между раненым Гриневым и Машей. Однако после резкого письма Гринева-отца, категорически отказавшего в согласии на брак сына с капитанской дочкой, роман их заходит в тупик, ибо Маша столь же решительно отказывается выйти замуж за Гринева «без благословения» его родителей.

«Я впал в мрачную задумчивость, которую питали одиночество и бездействие. Любовь моя разгоралась в удивлении и час от часу становилась мне тягостнее. Я потерял охоту к чтению и словесности. Дух мой упал. Я боялся или сойти с ума, или удариться в распутство. Неожиданные происшествия, имевшие важное влияние на всю мою жизнь, дали вдруг моей душе сильное и благое потрясение».

Так заканчивает последнюю из этих трех глав Гринев.

О «неожиданных происшествиях», которые принесли с собой ряд суровейших испытаний и для самого Гринева, и для Маши Мироновой, но вместе с тем сообщили душе Гринева «сильное и благое потрясение» и вывели его роман с Машей из тупика, повествуется в следующей (четвертой из семи, шестой с начала романа) главе «Пугачевщина», в которой дается совсем краткая историческая справка о политическом положении в Оренбургском крае в годы, непосредственно предшествовавшие восстанию под предводительством Пугачева, рассказывается о начале восстания и о приближении войск Пугачева к Белогорской крепости.

Центральное положение этой главы в составе семи глав, связанных с жизнью Гринева в Белогорской крепости, и относительно большой ее объем (три главы до нее составляют около восемнадцати страниц текста; три после нее — около семнадцати страниц¹, объем самой этой главы — восемь страниц²) полностью соответствуют ее значению в разворачивании сюжета. Глава «Пугачевщина» является как бы водоразделом, членящим семь «белогорских» глав на две почти равные половины, отделяющим первые

¹ См.: Пушкин, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 294—312 и 321—337.

² Там же, стр. 313—320.

три, чисто «семейные», главы от других трех глав, в которых романические отношения Гринева и Маши вовлекаются в вихрь исторических событий и политических потрясений, разграничивающим белогорскую идиллию, нарушенную на короткое время лишь поединком между Гриневым и Швабриным, от белогорской трагедии.

Соответственно меняется и самый темп рассказа. В первых трех белогорских главах описывается то, что происходило в течение почти целого года (с начала зимы 1772 года до октября 1773 года); в трех последних — то, что произошло на протяжении всего около суток.

Подобно тому как три первые белогорские главы связаны с первой частью экспозиции, три последние непосредственно связаны и как бы продолжают вторую ее часть (вторую главу). Снова рядом с Гриневым оказывается Пугачев, причем прямым связующим звеном между этими главами и второй главой является уже упомянутый «пророческий» сон, который видит во время бурана Гринев.

Гринев во сне возвращается домой и узнает, что отец его при смерти. Однако, став на колени у его постели, чтобы получить последнее отцовское благословение, Гринев вдруг видит, что перед ним совсем не отец:

«Вместо отца моего, вижу в постеле лежит *мужик с черной бородою*, весело на меня поглядывая. Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей: «Что это значит? Это не батюшка. И к какой мне стати просить благословения у мужика?» — «Все равно, Петруша, — отвечала мне матушка, — это твой *посаженный отец; поцалуй у него ручку*, и пусть он тебя благословит...» Я не соглашался. Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за слины, и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... *Страшный мужик ласково меня кликал*, говоря: «*Не бойсь, подойди под мое благословение...*» Ужас и недоумение овладели мною...»

Яркая символика сна («топор», которым размахивает «мужик», «мертвые тела», «кровавые лужи») подчеркнута прообразует реальные события, свидетелем которых является Гринев после взятия Пугачевым Белогорской крепости. А слова «*Страшный мужик ласково меня кликал*» точно определяют отношения, складывающиеся в дальнейшем между Пугачевым и Гриневым, так же как и отношение Пугачева к Маше после того, как он узнал, что она — сирота и невеста Гринева: «Потом обратился он к

Марье Ивановне и сказал ей *ласково*: «Выходи, красная девица; дарую тебе волю. Я государь». То же слово «ласково» находим и в эпиграфе, который Пушкин предпосылает главе «Мятежная слобода», непосредственно связывая его с Пугачевым:

В ту пору лев был сыт, хоть с роду он свиреп.
«Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?» —
Спросил он *ласково*.

Эта тесная связь между сном и последующей явью усиливается и прямыми текстуальными перекличками. Казаки-«губители», которые тащат Гринева к виселице, повторяют: «*Не бось, не бось*». Помилованного Пугачевым Гринева приводят к нему и ставят перед ним «*на колени*».

«Пугачев протянул мне жилистую свою руку. «*Цалуй руку, цалуй руку!*» — говорили около меня... «Батюшка, Петр Андреич! — шептал Савельич, стоя за мною и толкая меня. — Не упрямясь! что тебе стоит? плюнь да поцалуй у злод... (тьфу) *поцалуй у него ручку*».

Нетрудно установить и другие параллели. Слова Гринева в рассказе о сне: «вижу в постеле лежит мужик *с черной бородою, весело* на меня поглядывая», — перекликаются с последующим описанием облика Пугачева. О его черной бороде, как и о сверкающих глазах, неоднократно упоминается, начиная с той же второй главы: «Где же вожатый?» — спрашивает Гринев у Савельича после приезда на постоянный двор. «Здесь, ваше благородие», — отвечал мне голос сверху. Я взглянул на полати и увидел *черную бороду* и *два сверкающие* глаза». Через несколько строк снова: «В *черной бороде* его показывалась проседь». В восьмой главе: «Пугачев на первом месте сидел, облокотясь на стол и подпирая *черную бороду* своим широким кулаком». То же и о веселости Пугачева: «Пугачев смотрел на меня пристально, изредка прищуривая левый глаз с удивительным выражением плутовства и *насмешливости*. Наконец он засмеялся, и с такою непритворной *веселостию*, что и я, глядя на него, стал смеяться, сам не зная чему» (восьмая глава). «Пугачев *весело* со мною поздоровался» (одиннадцатая глава).

Прием «пророческого» сна применяется Пушкиным не-

однократно (вспомним сон Татьяны в «Евгении Онегине», сон Григория в «Борисе Годунове»). В «Капитанской дочке» Пушкин дает этому психологическую, то есть, по сути дела, реалистическую мотивировку, вкладывая в уста Гринева следующее «извинение» перед читателями: «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни. Читатель извинит меня: ибо вероятно знает по опыту, как сродно человеку предаваться суеверию, несмотря на всевозможное презрение к предрассудкам».

Однако в данном случае мотив «пророческого» сна интересует нас не сам по себе, а по тому, с каким мастерством использовал его Пушкин в чисто художественных целях. Плотно скрепив мотивом «пророческого» сна отдельные звенья романа в единое и стройное композиционное целое, Пушкин получил возможность совершенно симметрично расположить первые его девять глав по двум руслам (первая глава: семейство Гриневых — и первые три белогорские главы: семейство Мироновых; вторая глава: буран, сон — и последние три белогорские главы: события, связанные с пугачевским восстанием), поставив, как уже сказано, водоразделом между ними центральную — четвертую — белогорскую главу: «Пугачевщина».

Так же стройно сочленены между собой в композиционном отношении, как белогорские главы, четыре непосредственно следующие за ними главы (десятая глава — «Осада города», одиннадцатая глава — «Мятежная слобода», двенадцатая глава — «Сирота» и тринадцатая глава — «Арест»), которые имеют особенно важное значение для раскрытия основной внутренней темы романа — отношений между положительным героем-дворянином и вождем крестьянского восстания.

Если в экспозиции Пугачев оказывает серьезную услугу Гриневу во время бурана, если в белогорских главах он из благодарности за «стакан вина и заячий тулуп», которыми вознаградил его Гринев, дарует ему жизнь, то в этих четырех главах он является своего рода земным провидением Гринева, устраивает его семейное счастье, то есть, в сущности, играет по отношению к нему ту роль, которую Петр I играет по отношению к своему крестнику Ганнибалу в пушкинском «Арапе Петра Великого».

Эта благодетельная роль вождя крестьянского восстания выступает особенно выпукло, поскольку от представи-

телей противоположного — правительственного — лагеря Гринев никакой поддержки не получает.

Узнав из письма Маши о требовании Швабрина не позже трех дней выйти за него замуж под угрозой — в противном случае выдать ее Пугачеву в качестве дочери капитана Миронова, Гринев бросается к немцу-генералу, коменданту Оренбурга. «Ваше превосходительство,— сказал я ему,— *прибегаю к вам, как к отцу родному*; ради бога, не откажите мне в моей просьбе: дело идет о счастье всей моей жизни». В ответ на это генерал предлагает ему «взять терпение» и простодушно утешает его тем, что Маше лучше «быть покамест женою Швабрина: он теперь может оказать ей протекцию; а когда его расстреляем, тогда, бог даст, сыщутся ей и женишки».

Именно после этого-то Гринев и решает обратиться за помощью к Пугачеву. Этот важнейший, можно сказать, кульминационный момент в развитии внутренней темы романа первоначально так и излагался. Гринев сам приехал в Бердскую слободу к Пугачеву искать у него суда и защиты. На вопрос Пугачева: «От кого и зачем ты ко мне послан?» — «Я приехал сам от себя, отвечал я; — *прибегаю к твоему суду*. Жалуюсь на одного из твоих людей и прошу тебя защитить сироту, которую он обижает»¹.

Однако, работая над «Капитанской дочкой» — произведением весьма рискованным в политическом отношении, Пушкину приходилось, как уже сказано, все время думать о цензуре. И вот по соображениям явно цензурного порядка он вынужден был несколько смягчить это место: в окончательном тексте после отказа генерала помочь Гриневу он едет в Белогорскую крепость, по дороге же его схватывают караульные Пугачева и насильно приводят в Бердскую слободу; таким образом в «пристанище» Пугачева он попадает не намеренно, а случайно.

Но это автоцензурное смягчение не нарушило главного. Реакция Пугачева, услышавшего, что обижают сироту, в обоих случаях одна и та же:

«Глаза у Пугачева засверкали. «Кто из моих людей смеет обижать сироту? — закричал он. — *Будь он семи пядень во лбу, а от суда моего не уйдет*. Говори: кто виноватый?»

— Швабрин виноватый,— отвечал я.— Он держит в

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 891.

неволе ту девушку, которую ты видел, больную, у попадьи, и насильно хочет на ней жениться.

«Я проучу Швабрина, — сказал грозно Пугачев. — Он узнает, каково у меня своевольничать и обижать народ. Я его повешу».

Реакция эта не только диаметрально противоположна тому, как принял известие об участии Маши генерал Р.; она и яркое свидетельство народности дела Пугачева, поднявшегося на защиту *народа*, который *обижают*. Причем здесь, как и в ряде других мест романа, Пушкин дает характер, душевный облик Пугачева совершенно таким, каким воспринимал его сам народ, каким он рисовался в народном творчестве — песнях, преданиях.

Контраст двух лагерей — правительства и Пугачева — подчеркивается и композиционно: расположением двух глав — оренбургской («Осада города») и бердской («Мятежная слобода») — непосредственно друг подле друга. Мало того, этот контраст проводится, но только в обратном порядке, и расположением двух следующих глав — «Сирота» и «Арест».

В главе «Осада города» генерал отказывает Гриневу в помощи; в главе «Мятежная слобода» Пугачев ее обещает. Наоборот: в главе «Мятежная слобода» Пугачев сдерживает свое обещание, едет вместе с Гриневым в Белогорскую крепость, освобождает Машу из-под власти Швабрина и даже предлагает Гриневу (опять в соответствии с его «пророческим» сном) быть его «посаженым отцом»; в следующей главе («Арест») представители правительственного лагеря сперва, в начале главы, грубо схватывают Гринева и Машу (все обошлось благополучно лишь потому, что правительственным отрядом начальствует старый знакомец Гринева — гусар Зурин), а затем, в конце главы, не виновного ни в чем Гринева арестуют и под конвоем, как преступника, отправляют в страшную «следственную комиссию, учрежденную по делу Пугачева»: «Меня посадили в тележку. Со мною сели два гусара с саблями наголо, и я поехал по большой дороге».

Из всего только что сказанного видно, что данные главы, будучи тесно связаны с предыдущим и последующим, в то же время представляют собой некое единое, симметрично организованное композиционное целое.

После главы «Арест» следует еще одна — и последняя,

заканчивающая весь роман, — глава: «Суд».

И, как это почти всегда у Пушкина, начало «Капитанской дочки» гармонически перекликается с концом.

В начале романа птенец вылетает из своего дворянского гнезда; в конце романа, после ряда волнующих событий и происшествий, выпавших на его долю, он снова в него возвращается. И такая композиция так же закономерна, создает такую же типическую обстановку для произведения, оформленного в качестве семейных дворянских мемуаров, как композиция «Пиковой Дамы» — повести об игре, начинающейся и заканчивающейся за картами.

Между первой и последней главами Пушкин протягивает нити соответствий и даже прямых совпадений. В середине последней главы мы — снова в симбирском поместье Гриневых. Перед нами опять те же старики Гриневы — властный и суровый отец, безропотная, любящая мать; та же обстановка; повторяются и те же характерные детали (чтение отцом Придворного Календаря, упоминание о влиятельном петербургском родственнике, князе В.). Но подле стариков Гриневых новое лицо — полюбившаяся им невеста сына — Марья Ивановна Миронова, и нет самого сына, Петруши, осужденного за участие «в замыслах бунтовщиков» и приговоренного к ссылке «в отдаленный край Сибири на вечное поселение». И вот все, словно бы и то же самое, предстает совсем по-иному. Поместная идиллия первой главы, перекликающаяся с первыми тремя белогорскими главами, оборачивается, как в трех последних белогорских главах, трагедией.

Это нагляднее всего можно видеть на сопоставлении двух подчеркнуто параллельных мест из первой и последней глав.

В первой главе:

«Однажды осенью матушка варила в гостинной медовое варенье, а я, облизываясь, смотрел на кипучие пенки. Батюшка у окна читал Придворный Календарь, ежегодно им получаемый. Эта книга имела всегда сильное на него влияние: никогда не перечитывал он ее без особенного участия, и чтение это производило в нем всегда удивительное волнение желчи...

...Наконец батюшка швырнул календарь на диван и погрузился в задумчивость, не предвещавшую ничего доброго.

Вдруг он обратился к матушке: «Авдотья Васильевна, а сколько лет Петруше?»

— Да вот пошел семнадцатый годок,— отвечала матушка.— Петруша родился в тот самый год, как окривела тетушка Настасья Гарасимовна, и когда еще...

«Добро,— прервал батюшка,— пора его в службу. Полно ему бегать по девичьим да лазить на голубятни».

Мысль о скорой разлуке со мною так поразила матушку, что она уронила ложку в кастрюльку, и слезы потекли по ее лицу».

В последней главе:

«Однажды вечером батюшка сидел на диване, перевертывая листы Придворного Календаря; но мысли его были далеко, и чтение не производило над ним обыкновенного своего действия. Он насвистывал старинный марш. Матушка молча вязала шерстяную фуфайку, и слезы изредка капали на ее работу. Вдруг Марья Ивановна, тут же сидевшая за работой, объявила, что необходимость ее заставляет ехать в Петербург и что она просит дать ей способ отправиться. Матушка очень огорчилась. «Зачем тебе в Петербург? — сказала она.— Неужто, Марья Ивановна, хочешь и ты нас покинуть?» Марья Ивановна отвечала, что вся будущая судьба ее зависит от этого путешествия, что она едет искать покровительства и помощи у сильных людей, как дочь человека, пострадавшего за свою верность.

Отец мой потупил голову: всякое слово, напоминающее мнимое преступление сына, было ему тягостно и казалось колким упреком. «Поезжай, матушка! — сказал он ей со вздохом.— Мы твоему счастью помехи сделать не хотим. Дай бог тебе в женихи доброго человека, не опельмованного изменника». Он встал и вышел из комнаты.

Марья Ивановна, оставшись наедине с матушкой, отчасти объяснила ей свои предположения. Матушка со слезами обняла ее и молила бога о благополучном конце замышленного дела».

Близость только что приведенных мест подчеркивается одинаковостью их словесного оформления — та же лексика, даже такие же синтаксические обороты — единоначатие (*«Однажды осенью матушка...» — «Однажды вечером*

батюшка...»; *«Вдруг он обратился к матушке...»* — *«Вдруг Марья Ивановна... объявила»*). В то же время именно благодаря этому внешнему параллелизму (вспомним аналогичный случай — первые два приезда на почтовую станцию рассказчика в «Станционном смотрителе») резко выступают существенные изменения, которые произошли в семье Гриневых.

В последней главе, как и в первой, батюшка — с Придворным Календарем в руках. Но в первой главе он внимательно читает его: «Эта книга имела *всегда* сильное на него влияние: *никогда* не перечитывал он ее без особенного участия, и чтение это производило в нем *всегда* удивительное волнение желчи...» В последней главе он рассеянно переворачивает листы: «...но мысли его были далеко, и чтение *не производило над ним обыкновенного своего действия*».

В первой главе — «матушка варила в гостиной медовое варенье»; в последней — в той же гостиной «матушка *молча* вязала шерстяную фуфайку, и *слезы* изредко капали на ее работу». Совершенно очевидно, что каждая из этих деталей органически связана со всем остальным, полностью соответствует данной ситуации и потому ложится нужной краской в общий колорит каждой из сцен. Варить варенье матушка должна была именно в первой, в основном идиллической главе; наоборот, так естественно, что в последней главе она вяжет «шерстяную фуфайку» (сперва Пушкин написал было «вязала чулок», но поправил: «*фуфайку*»), конечно, для сосланного теперь в Сибирь Петруши, который в первой главе, «облизываясь, смотрел на кипучие пенки».

Дальше ход действия в обеих параллельных сценах разворачивается совершенно симметрично: приведенная мною выдержка из первой главы заканчивается решением об отъезде Петруши не в Петербург, а в Белогорскую крепость; выдержка из последней главы заканчивается решением Марьи Ивановны, приехавшей из Белогорской крепости, ехать в Петербург. И в том и в другом случае упоминается о слезах матушки. Но «слезы» эти тоже разные. В первом случае матушка плачет горькими слезами при мысли о разлуке с сыном; во втором случае — радостными слезами, слезами надежды на то, что Марья Ивановне удастся ее замысел — добиться оправдания Петруши.

Симметрия в разворачивании сюжета и действия романа проводится и далее, до самого конца.

Гринев смело явился к вождю крестьянского восстания Пугачеву (я уже говорил, что в окончательном тексте это несколько смягчено), в его резиденцию — «мятежную слободу» — для спасения своей невесты и достиг этого. Маша едет к императрице в ее резиденцию — Царское Село — для спасения своего жениха и также добивается этого, в свою очередь, спасает своего спасителя.

И, как всегда у Пушкина, это отнюдь не только внешний композиционный прием. «В наше время под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»¹, — замечал Пушкин. Посредством параллельного развертывания сюжета «Капитанской дочки» Пушкин получает возможность непосредственно сопоставить между собой двух главных антагонистов — вождя крестьянского восстания и дворянскую императрицу, на столкновении которых основана историческая канва романа, и наряду с этим наиболее полно раскрыть характеры двух главных уже персонажей «вымышленного повествования».

Особенно наглядно сопоставление Пугачева и Екатерины II в параллельном описании их «резиденций».

О своем приезде к Пугачеву Гринев рассказывает:

«Нас привели прямо к избе, стоявшей на углу перекрестка. У ворот стояло несколько винных бочек и две пушки. «Вот и дворец», — сказал один из мужиков, — сейчас об вас доложим»...

Я вошел в избу, или во дворец, как называли ее мужики. Она освещена была двумя сальными свечами, а стены оклеены были золотою бумагою; впрочем, лавки, стол, рукомойник на веревочке, полотенце на гвозде, ухват в углу и широкий шесток, уставленный горшками, — все было как в обыкновенной избе. Пугачев сидел под образами, в красном кафтане, в высокой шапке и важно подбочась. Около него стояло несколько из главных его товарищей, с видом притворного подобострастия».

В последней главе о приезде Марьи Ивановны во дворец Екатерины читаем:

«Чрез несколько минут карета остановилась у дворца.

¹ В академическом издании здесь опечатка: «на вымышленном». — См.: Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 92.

Марья Ивановна с трепетом пошла по лестнице. Двери перед нею отворились настежь. Она прошла *длинный ряд пустых, великолепных комнат; камер-лакей указывал дорогу*. Наконец, подошед к запертым дверям, он объявил, что *сейчас об ней доложит*, и оставил ее одну...

Через минуту двери отворились, и *она вошла в уборную государыни*.

Императрица сидела за своим туалетом. Несколько придворных окружали ее и почтительно пропустили Марью Ивановну».

Нет никаких сомнений, что в изображении императрицы Пушкин должен был чувствовать себя особенно стесненным политическими и цензурными условиями. Его резко отрицательное отношение к «Тартюфу в юпке и в короне», как называл он Екатерину II¹, засвидетельствовано многочисленными суждениями и высказываниями. Между тем *так* показать Екатерину в произведении, предназначенном для печати, он, понятно, не мог. Пушкин нашел двойной выход из этих затруднений. Во-первых, образ Екатерины дается восприятием дворянина XVIII века Гринева, который, при всем своем сочувствии к Пугачеву как к человеку, остается верным подданным императрицы. Во-вторых, в своем описании Екатерины Пушкин опирается на определенный художественный документ. Как известно, изображение «дамы» с «белой собачкой», которую встретила в царскосельском саду Маша Миронова, в точности воспроизводит знаменитый портрет Екатерины II Боровиковского:

«Она была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке. Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую».

Вместе с тем Пушкин необыкновенно тонко — без всякого нажима и в то же время в высшей степени выразительно — показывает, как эта привычная «тартюфская» маска мгновенно спадает с лица Екатерины, когда она узнает, что Маша просит за Гринева.

¹ См.: Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 17.

«Дама первая перервала молчание.

— Вы верно не здешние? — сказала она.

— Точно так-с: я вчера только приехала из провинции.

— Вы приехали с вашими родными?

— Никак нет-с. Я приехала одна.

— Одна! Но вы так еще молоды.

— У меня нет ни отца, ни матери.

— Вы здесь конечно по каким-нибудь делам?

— Точно так-с. Я приехала подать просьбу государыне.

— Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду?

— Никак нет-с. Я приехала просить милости, а не правосудия.

— Позвольте спросить, кто вы таковы?

— Я дочь капитана Миронова.

— Капитана Миронова! того самого, что был комендантом в одной из оренбургских крепостей?

— Точно так-с.

Дама, казалось, была тронута. «Извините меня», — сказала она голосом еще более ласковым, — если я вмешиваюсь в ваши дела; но я бываю при дворе; изъясните мне, в чем состоит ваша просьба, и, может быть, мне удастся вам помочь».

Марья Ивановна встала и почтительно ее благодарила. Все в неизвестной даме невольно привлекало сердце и внушало доверенность. Марья Ивановна вынула из кармана сложенную бумагу и подала ее незнакомой своей покровительнице, которая стала читать ее про себя.

Сначала она читала с видом внимательным и благосклонным; но вдруг лицо ее переменилось, — и Марья Ивановна, следовавшая глазами за всеми ее движениями, испугалась строгому выражению этого лица, за минуту столь приятному и спокойному.

«Вы просите за Гринева? — сказала дама с холодным видом. — Императрица не может его простить. Он пристал к самозванцу не из невежества и легковерия, но как безнравственный и вредный негодяй».

— Ах, неправда! — вскрикнула Марья Ивановна.

— Как неправда! — возразила дама, вся *вспыхнув*.

От «прелести неизъяснимой» облика незнакомки, как видим, не остается и следа. Перед нами не приветливо улыбающаяся «дама», а разгневанная, властная самодер-

жица, от которой бесполезно ждать снисхождения и пощады (ведь «простила» она Гринева, только убедившись из рассказа Маши в его невинности).

Тем ярче по сравнению с этим проступает глубокая человечность в отношении к Гриневу и его невесте Пугачева. Именно на этом-то отношении Пушкин получает возможность и как художник, и в обход цензурных рогаток развернуть — в духе народных песен и сказаний о Пугачеве — замечательный, с ярко выраженными национально-русскими чертами, характер вождя крестьянского восстания, показать наряду с его суровой беспощадностью по отношению к угнетателям народа и их защитникам вольный дух, «орлиную» удаль и широту его натуры, глубоко заложенное в нем чувство справедливости, щедрость душевную, благодарность за оказанное ему добро.

С другой стороны, лучшие черты характера Гринева также особенно рельефно проступают на отношениях его с Пугачевым, которого он покоряет своей отзывчивостью и добротой (все тот же эпизод с «заячьим тулупом»), честностью, смелостью, прямоотой, искренностью.

Наконец, в параллельном эпизоде — встреча Маши с императрицей — по-настоящему раскрывается нам и характер капитанской дочки, простой русской девушки (о капитане Миронове сказано, что он вышел «в офицеры из солдатских детей»), в сущности без всякого образования, нашедшей, однако, в себе в необходимую минуту достаточно «ума и сердца», твердости духа и непреклонной решительности, чтобы добиться оправдания своего ни в чем неповинного жениха.

Замечательный образ вождя крестьянского восстания и пафос конечного торжества простых хороших людей — именно эти черты и сообщают историческому роману Пушкина присущую ему глубокую внутреннюю демократичность. Наиболее полному и яркому выражению этих черт служат все художественные средства и приемы, применяемые здесь Пушкиным, среди которых одно из важнейших мест принадлежит продуманной и стройной, сложной и в то же время в высшей степени простой, композиции романа, строящейся автором не только в замечательном соответствии, но и в тесном взаимодействии с развертыванием сюжета, движением фабулы, развитием характеров, определяемой всеми этими задачами и вместе с тем помогающей их наиболее полному художественному разрешению.

Насколько мог тщательно и подробно, я рассмотрел композицию большинства крупных произведений Пушкина. Это позволяет, как мне кажется, составить достаточно полное и ясное представление о том, каким изумительным мастером — великим архитектором искусства слова — является родоначальник новой русской литературы.

Мастерство это тем выше, что строго и точно рассчитанная и вместе с тем подлинно вдохновенная «геометрия» пушкинских композиций остается совершенно незаметной и скрытой от глаз читателя и может быть обнаружена только в результате специального анализа. Но именно наличие этой «геометрии» и сообщает то бесконечно удовлетворяющее эстетическое ощущение необычайной целостности и стройности, законченности и полноты, внешней и внутренней гармонии, которые испытываешь, читая художественные творения Пушкина.

О значении композиционного мастерства — особого «чувства композиции», когда композиция не только занимает «мысли, ощущения», но и «охватывает все существо писателя», настойчиво твердил великолепный мастер советского художественного слова Алексей Толстой.

«Это чувство композиции, — добавлял Алексей Толстой, — приобретается, этому нужно учиться».

Приобрести чувство композиции, научиться ему можно, глубоко вдумываясь, внимательно и любовно вникая в единственный в своем роде творческий опыт владевшего в абсолютной степени — как, может быть, никто из писателей — этим чувством Пушкина.

ГЕРЦЕН — МАСТЕР НЕВЫДУМАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Лев Толстой, перечисляя как-то (это было в декабре 1890 г.) наиболее крупных русских писателей, назвал прежде всего шесть имен: «Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Герцен, Достоевский, ну... я (без ложной скромности), некоторые, — сказал он дальше, — прибавляют Тургенева и Гончарова. Ну вот и все», — заключил он¹. Конечно, сюда же надо добавить Островского, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Чехова. И тогда действительно будут названы имена всех величайших из великих деятелей русской классической литературы XIX века.

При наличии общих родовых — национально-русских черт, присущих всем этим гигантам, каждый из них отличается могучей, единственной в своем роде творческой индивидуальностью. Творчество любого из них — свой, совсем особенный художественный мир.

Но ни в ком из них эта своеобразность, особенность, отличительность не достигает, пожалуй, такой степени, как именно в Александре Ивановиче Герцене.

При наличии у Герцена «семейных», общих с другими великими писателями черт, по характеру литературной деятельности он отличается не только от каждого из них, но и от всей русской классической литературы в целом.

Это связано не только со своеобразием и особенностями интеллектуального склада Герцена, его художественного гения, но определяется также той особой ролью, которую он сыграл в развитии русской общественной жизни и мысли, в русском освободительном движении и революционной борьбе.

Из всех величайших русских писателей XIX века Герцен один был прямым, непосредственным революционным

¹ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. I, Гослитиздат, М. 1955, стр. 251. См. также: А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, Гослитиздат, М. 1959, стр. 116.

деятелем, который не только оружием художественного слова боролся с существовавшими тогда общественно-политическими условиями, но и вырвал его из оков царской цензуры, впервые создал вольную русскую печать.

В этом огромная революционная заслуга Герцена, олицетворяющего целый и чрезвычайно значительный этап в развитии русского освободительного движения — между декабристами и революционерами-демократами шестидесятых годов.

Ставя вопрос о значении Герцена, зачастую за его революционной деятельностью и публицистикой не замечали в должной мере его заслуг как великого писателя-художника. Наоборот, иные, не соглашаясь с его революционными взглядами и революционной борьбой, односторонне рассматривали его лишь как писателя. «Поэтом по преимуществу», в порядке критики справа, объявлял Герцена Достоевский. «Вы поэт, художник, артист, рассказчик, романист... Только не политический деятель», — заявлял критиковавший Герцена слева А. Серно-Соловьевич¹.

Однако на самом деле вся сила и все своеобразие духовного и писательского облика Герцена заключались в том, что в нем революционер не затенял писателя-художника и писатель-художник не оттеснял революционера. Писатель-художник и революционер составляли в авторе «Былого и дум» нечто нераздельно целостное, согласно действующее, единое.

Именно это и выражено в известной формуле Ленина, назвавшего Герцена «писателем, сыгравшим великую роль в подготовке русской революции»². Именно это определяет и совсем особый характер его литературной деятельности.

В исключительном по жанровому разнообразию творческом наследии Герцена, который, по веским словам Льва Толстого, «как писатель художественный, если не выше, то уж наверное равный нашим первым писателям»³, как раз то, что обычно принято считать и называть художественной литературой по преимуществу, занимает не только количественно меньшее, но и относительно менее значительное место. Наоборот, в центре его творчества — такие

¹ А. Серно-Соловьевич, Наши домашние дела, 1867, стр. 6.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 255.

³ Письмо к В. Г. Черткову от 9 февраля 1888 г. — Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 86, стр. 121—122.

виды литературы, которые обычно совсем не причисляются или причисляются весьма условно к литературе художественной в собственном значении этого слова. Это мемуары, письма, философские и исторические работы, общественно-политические статьи, очерки, заметки и все другие разнообразнейшие жанры журнальной и газетной публицистики.

Вместе с тем многие и многие из своих произведений в этих жанрах Герцен сумел ввести в русло художественной литературы, придать им художественность, не уступающую по силе эстетического воздействия творениям первых наших писателей.

1

После разгрома декабристов, в период сперва николаевской, затем александровской реакции русская художественная литература стала интеллектуальным центром, средоточием всех живых духовных сил страны.

В Западной Европе, указывал позднее Чернышевский, «умственная жизнь развилась уже на множество отдельных самостоятельных отраслей». В России поэт и беллетрист не заменимы никем. «Кто кроме поэта говорил России о том, что слышала она от Пушкина? Кто кроме романиста говорил России о том, что слышала она от Гоголя?»¹. С этим и связывал Чернышевский особое «энциклопедическое значение», которое утрачено литературами других европейских народов, но присуще литературе русской.

Можно смело сказать, что ни у кого из великих русских писателей этот энциклопедизм не проявился так широко и непосредственно, как у Герцена.

К сознательной жизни, к выбору раз и навсегда своего жизненного пути Герцена пробудили декабристы. «С высоты своей виселицы,— свидетельствовал Герцен в одном из самых замечательных произведений русской классической критики — трактате «О развитии революционных идей в России»,— эти люди пробудили душу у нового поколения; повязка спала с глаз»². «Мальчиком четырнадцати лет,— вспоминает он уже в «Былом и думах»,— я клялся отомстить казненных и обрекал себя на борьбу».

Под влиянием нового общественного подъема в начале 30-х годов XIX века, который был вызван июльской рево-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 304.

² А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 201.

люцией во Франции, польским восстанием, резко усилившимися крестьянскими выступлениями против властей и помещиков в России, эта борьба стала обретать конкретные формы — политическое брожение в университетах, организация нелегальных студенческих кружков. Но все это было быстро подавлено и сметено. Как и его друзья, юноша Герцен, подобно молодому Пушкину, был отправлен в ссылку, где, как и он, провел около шести лет.

Единственной возможной формой борьбы была в тридцатые и сороковые годы деятельность литератора.

«У народа, лишенного общественной свободы, литература единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести»¹, — писал Герцен в своем трактате.

Наряду с могучим воздействием, порожденным героической борьбой и трагической гибелью декабристов, сильнейшие и неизгладимые — на всю жизнь — впечатления испытал молодой Герцен от тогдашней русской литературы.

«Великий Пушкин был царем-властителем литературного движения; каждая строка его летала из рук в руки. ...«Горе от ума» наделало более шума в Москве, нежели все книги, писанные по-русски. ...«Телеграф» начинал энергически свое поприще и неполными, угловатыми знаками своими быстро передавал европеизм; альманахи с прекрасными стихами, поэмы сыпались со всех сторон: Жуковский переводил Шиллера, Козлов — Байрона, и во всем, у всех была бездна надежд, упований, верований горячих и сердечных. Что за восторг, что за восхищенье, когда я стал читать только что вышедшую первую главу «Онегина»! Я ее месяца два носил в кармане, вытвердил на память. Потом, года через полтора, я услышал, что Пушкин в Москве. О боже мой, как пламенно желал я увидеть поэта! Казалось, что я вырасту, поумнею, поглядевши на него»².

В дальнейшем к впечатлениям от Пушкина присоединились могучие воздействия творчества Лермонтова и особенно Гоголя.

В творчестве последекабрьского Пушкина Герцен не все понял и не все принимал. Но вместе с тем «звонкая и широкая песнь Пушкина», которая в пору первых лет,

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 201.

² Там же, т. I, стр. 268—269.

последовавших за разгромом декабристов, одна звучала «в долинах рабства и мучений... была залогом и утешением»¹, — песнь, которая в сознании и восприятии Герцена являлась литературным эквивалентом дела декабристов, не перестала звучать в нем всю жизнь. И совершенно прав Горький, когда, называя Пушкина «началом всех начал» последующего русского литературного развития, добавлял, что в нем начало и Герцена.

В русле общего развития прогрессивной русской литературы тридцатых годов, следуя основным закономерностям этого развития (движение от стихов к прозе, через романтизм к реализму), начинается литературное становление Герцена. Подобно молодому Гоголю, он попробовал было писать стихами («Вильям Пен. Сцены в стихах», 1839), чтобы, как и он, навсегда отказаться от них: отбрасывая замыслы и наброски в романтическом духе и стиле (повесть «Елена», 1836—1838), Герцен дает в «Записках одного молодого человека» (1838—1841) обличительно-реалистическое воспроизведение хорошо известных ему в природе (вместо экзотического пушкинского юга Герцен попал в ссылку в чиновничью — «гоголевскую» — российскую провинцию) жизни и быта города Малинова, в котором чиновные обитатели Вятки сразу узнали себя. Но, наряду с общим, уже в самый ранний период литературной деятельности Герцена в ней проявлялись и некие резко отличительные, глубоко индивидуальные черты.

«Записки одного молодого человека» были первым художественным произведением Герцена, появившимся в печати. Они вызвали высокую оценку Белинского, считавшего их исполненными «ума, чувства, оригинальности и остроумия»². Многие в них ценил впоследствии и сам Герцен. Вместе с тем он испытывал острое неудовлетворение традиционной «беллетристической» формой своих писаний. «Повесть, — писал он 27 июля 1837 г., — это не мой род; доселе повести плохо выходят у меня»³.

Герцена, уже тогда стремившегося как можно теснее сблизить литературу с живой реальной жизнью, с современностью, не удовлетворяла известная условность, литературность повести как жанра. Этой условности он противопоставлял «рассказ, простой рассказ» о том, что реально

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 214—215.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 59.

³ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XXI, стр. 190.

видел и пережил, что является «живым воспоминанием, горячим куском сердца». Отсюда — раннее стремление Герцена «прямо рассказывать» о том, чему он был непосредственным свидетелем и участником, раннее его влечение к автобиографическому жанру, которое найдет свое наиболее полное и высшее воплощение в «Былом и думах». «Нет статей, более исполненных жизни и которые было бы приятнее писать, как воспоминания»¹.

Не удовлетворяла Герцена традиционная форма повести, в центре которой обычно была любовная интрига, и своей узостью. Он испытывал потребность вместить в нее гораздо более обширное содержание, хотел бы, по его словам, отражающим еще романтический этап его литературного сознания, «перемешать науку, карикатуру, философию, религию, жизнь реальную, мистицизм»² и сомневался, можно ли сделать это «в форме повести», выдержат ли это рамки традиционного повествовательного жанра.

Вообще чертой, отличающей интеллектуальный, писательский облик Герцена от всех других великих деятелей русской классики XIX века, было то, что в нем одновременно и параллельно был сильно развит, по его собственному признанию, и научный и художественный интерес³.

Ведь из всех писателей-классиков до Чехова Герцен один окончил не гуманитарное, а физико-математическое отделение университета. Первыми его литературными опытами были работы философского и исторического содержания. Его кандидатская диссертация называется «Аналитическое изложение солнечной системы Коперника». В этих ранних, еще ученических работах уже заключены первые зерна будущих его замечательных научно-философских трактатов — «Дилетантизм в науке» (1842—1843) и «Письма об изучении природы» (1844—1846), в которых, по известным словам Ленина, «в крепостной России 40-х годов XIX века он сумел подняться на такую высоту, что встал в уровень с величайшими мыслителями своего времени», «вплотную подошел к диалектическому материализму и остановился перед — историческим материализмом»⁴.

В высшей степени характерно, что над этими философ-

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XXI, стр. 189—190.

² Там же, стр. 112.

³ См.: Там же, т. VIII, стр. 159.

⁴ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 256.

скими произведениями Герцен работал одновременно и попеременно с работой над своим крупнейшим произведением в собственно беллетристическом роде — повестью-романом «Кто виноват?» (1841—1846).

Больше того, Герцен склонен был даже отдавать им предпочтение перед последним. «Повести не мой удел, это я знаю и должен отказаться от повестей. Мне трудно писать повести», — снова повторял он уже известные нам высказывания 1836—1837 годов в дневниковой записи 2 августа 1842 года. Своей повести он противопоставлял «статью о дилетантизме».

Но вместе с тем сами его философские работы отличались небывалой дотоле и подлинной художественностью. «Боткин назвал начало статьи о формализме *symphonia egoica*¹, — записывает Герцен в дневнике. — Я принимаю эту хвалу — оно написано в самом деле с огнем и вдохновением. Тут моя поэзия, у меня вопрос науки сочленен со всеми социальными вопросами. Я иными словами могу высказывать тут, чем грудь полна»².

Действительно, в работе Герцена и над романом «Кто виноват?», и над философскими трудами грудь его была полна одним.

Сознавая громадное и все возрастающее значение науки, подлинно научного познания действительности, венцом которого является научно-философское осмысление ее, Герцен стремился науку, как и литературу, теснейшим образом связать с жизнью, с «социальными вопросами» современности, сделать ее орудием освободительной, революционной борьбы за построение нового мира, той борьбы, которой, как мы знаем, он с самого начала себя отдал — «обрек».

Стремясь сделать философию наукой на базе естествонаучного опыта и знаний и одновременно поднять этот опыт и знания на философскую высоту, Герцен горячо выступает против дилетантов от науки — «добрых людей, любящих пофилософствовать»³. Упрекая Шеллинга, «мыслителя-поэта», главным образом за то, что, «занимаясь по преимуществу философией природы», он «никогда не занялся положительным изучением какой-либо отрасли есте-

¹ В. П. Боткин имеет в виду четвертую и последнюю статью цикла «Дилетантизм в науке» — «Буддизм в науке».

² А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. III, стр. 328.

³ Там же, стр. 320.

ственных наук», Герцен называет его «гениальным дилетантом». Шеллингу Герцен противопоставляет «поэта-мыслителя» Гете, который, «когда это нужно», становится «специалистом, учеником в анатомическом театре, наблюдателем»¹.

Герцен и сам, следуя примеру Гете, в период создания «Писем об изучении природы» специально занимается анатомией: слушает курс лекций по сравнительной анатомии, посещает анатомический театр.

Вместе с тем, ополчаясь против дилетантов от науки и философии, с еще большей страстностью обрушивается Герцен на педантов от науки, «формалистов», таких «специалистов», которые забились в свою узкую щель, оторвались от всего, что не эта щель, и от общего философского взгляда на природу, жизнь, и от самой жизни «поднялись на точку равнодушия ко всему человеческому»² и тем самым совершают над собой, по его метким словам, своего рода «самоубийство наукой». Такой «цеховой» ученый, пишет Герцен, «не нужен во всяком живом вопросе. Он всех менее подозревает великую важность науки, он ее не знает из-за своего частного предмета. ...Ученые, в крайнем развитии своем,— зло и остроумно добавляет Герцен,— заняли в обществе место второго желудка животных, жующих жвачку: в него никогда не попадает свежая пища — одна пережеванная, такая, которую жуют из удовольствия жевать. Массы действуют, проливают кровь и пот — а ученые являются после рассуждать о происшествии. Поэты, художники творят, массы восхищаются их творениями,— ученые пишут комментарии, грамматические и всяческие разборы. Все это имеет свою пользу; но несправедливость в том, что они себя считают по праву головою выше нас, жрецами Паллады, ее любовниками, хуже — мужьями ее»³.

В противовес таким ученым-формалистам, ученым, которые утратили «широкий взгляд и сделались ремесленниками», отделили себя «валом от жизни»⁴, Герцен ставит задачей «одействовотворить» (слово, не утвердившееся в нашем языке, но настойчиво Герценом употребляемое и очень для него характерное) науку⁵, сделать ее орудием

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. III, стр. 115—116.

² Там же, стр. 77.

³ Там же, стр. 51.

⁴ Там же, стр. 49, 50.

⁵ Там же, стр. 76, 85.

жизни, борьбы, социального переустройства действительности. «Никогда живее я не чувствовал необходимости перевода, — нет, развития в жизнь философии»¹.

И Герцен находит здесь слова, действительно полные огня и вдохновения, в самом деле превращающие его философский труд в героическую симфонию. «Выстрадать» (любимое герценовское слово) истинное научно-философское познание, «дострадаться» до него, «исходить горячею кровью сердца, горькими слезами очей, худеть от скептицизма, жалеть, любить многое, много любить и все отдать истине — такова, — заключает Герцен, — лирическая поэма воспитания в науку»².

Герцен называет Гете «мыслящим художником»³. В своих философских работах, так же как и в замечательном историко-литературном трактате «О развитии революционных идей в России», сам Герцен является художником-мыслителем в полном смысле этого слова.

Но он же предстает нам мыслящим художником в своем романе «Кто виноват?», опубликованном почти одновременно с «Письмами об изучении природы», в 1845—1847 годах.

2

«Кто виноват?» находится на столбовой дорожке развития русской литературы. Вслед за «Евгением Онегиным» Пушкина и «Героем нашего времени» Лермонтова — это третий роман о современном человеке, герое века.

Когда читаешь его, сразу же чувствуешь, насколько герценовский роман пронизан Пушкиным, продолжает и развивает одно из основных пушкинских начал. Особенно ощутимо это в образе Бельтова. Но это ни в малейшей мере не делает герценовское произведение подражательным.

«Образ Онегина», — пишет сам Герцен в трактате «О развитии революционных идей в России», — настолько национален, что встречается во всех романах и поэмах,

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. III, стр. 320.

² Там же, стр. 68.

³ Там же, стр. 114.

которые получают какое-либо признание в России, и не потому, что хотели копировать его, а потому, что его постоянно находишь возле себя или в себе самом»¹.

Этот глубоко национальный онегинский тип и был снова развит Герценом в Бельтове — литературном образе, в котором порой, несомненно, отражается и личность самого автора. Художественные открытия Пушкина ощутимы и в ряде других мест романа. Но в то же время, скажем, описание трагической судьбы «бедной Дуни», матери Любоньки, с ее «голубыми глазками», которая после короткого пребывания в помещичьем доме была снова превращена в «Дуньку», выдана замуж за барского камердинера и произведена затем в няньки собственной дочери, дано явно полемически по отношению к столь счастливо сложившейся судьбе «бедной Дуни», с «большими голубыми глазами» из пушкинского «Станционного смотрителя».

Вообще весь роман Герцена — и в этом одна из его замечательных черт — имел резко выраженную антикрепостническую направленность, что сразу привлекло к нему сочувствие прогрессивных читателей и было резко подчеркнуто в очередном доносе Фаддея Булгарина шефу жандармов. Вместе с тем картина, нарисованная Герценом, не заключала в себе — и в этом была художественная сила романа — ничего карикатурного, тенденциозно обличительного, отличалась подлинной реалистической правдой и широтой. «Поразительную верность действительности» как замечательное достоинство романа сразу же отметил Белинский. «Выводимые им лица, — писал критик, — не суть чистые создания фантазии, это скорее мастерски обделанные, а иногда и вовсе переделанные материалы, целиком взятые из действительности». В то же время Белинский пронизательно указывал, что Герцен стремится к этой «поразительной верности действительности» не просто для того, чтобы быть верным природе, а чтобы «сказать о ней свое слово, произвести суд» над ней².

Уже Пушкин ставил вопрос о причинах возникновения в русской жизни онегинского типа. С еще большей остротой это делает Герцен, и не только в отношении самого Бельтова, но и остальных героев своего романа. Это прямо выражено и в его заглавии — «Кто виноват?» —

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 204.

² См.: В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 326, 343.

в высшей степени емком и многозначительном. В романе не дается прямого ответа на этот вопрос. Иронический канцелярский эпиграф гласит даже, что «за неоткрытием виновных» «случай сей» следует «предать воле божьей» и «дело сдать в архив». Но всем ходом романа автор дает понять, что «виноватый» есть. Это весь существующий крепостнический строй, ломающий и коверкающий людей, делая их такими, какими они предстают перед читателями, вытравливая из них все человеческое, либо, в лучшем случае, превращая их в «умные ненужности» — Онегиных, Печориных, Бельтовых.

Так прямо сформулированный вопрос и такой четкий ответ сообщали роману громадное значение, выводящее его далеко за пределы литературы, делающее его высшим на данном этапе актом общественного самосознания и прямым предшественником нового революционно-демократического этапа в развитии общественной мысли, лет двадцать спустя нашедшего литературное выражение в романе Чернышевского «Что делать?», самое заглавие которого (даваемое в той же обычной вопросительной форме) логически связано с названием романа Герцена. Кстати, вопрос «что делать?» неоднократно ставят перед собой и герои герценовского романа, и сам автор, как в романе, так и в других своих произведениях.

К демократической литературе 60—70-х годов непосредственно подводит роман Герцена и данный в нем, в противовес помещикам-крепостникам, образ разночинца-учителя.

Все это делает герценовский роман как бы соединительным звеном между двумя этапами в развитии русского освободительного движения — своего рода литературным эквивалентом движения и развития самого его автора как русского революционера, в котором дворянская революционность «выстрадалась» и, в конечном счете, «выстрадалась» в революционность демократическую.

Однако в 30-ые и 40-ые годы Герцен не только продолжает и развивает традиции дворянской революционности. Уже вскоре — с самого начала 30-х годов — к этим традициям были привиты идеи утопического социализма, оказавшие громадное влияние на юношу Герцена и весь его круг, вынесшие его революционные порывы за отечественные пределы, придавшие им гораздо более широкий, общеевропейский, мировой размах.

Герцен чаял и добивался не только «зари свободы просвещенной» для своего отечества, а и крушения всего старого эксплуататорского мира, наступления совсем новой цивилизации, новой эры в истории человечества. «Мы дети декабристов и мира нового ученики», — писал позднее о себе и Герцене Огарев.

Это ощущение неизбежности коренного общественного переворота, ощущение своего времени как великого исторического рубежа с самого начала испытывалось Герценом с исключительной остротой и во многом определило своеобразнейший облик Герцена-человека, Герцена-мыслителя и борца, Герцена — русского писателя.

Подобно своему старшему современнику Тютчеву, так же непосредственно соприкоснувшись с Западом (при полярном различии их общественно-политических взглядов у автора «С того берега» и «Былого и дум», несомненно, имеются некие общие с ним черты), Герцен сознавал себя современником «роковых минут» мира, был охвачен чувством кануна, рождения нового, неудержимо подступающего, но все еще не наступившего нового века в истории человечества. Это необычайно ярко сказалось еще в одном его романтически окрашенном, но, как в зерне, заключающем в себе многое из того, что развернулось позднее в его творчестве, произведении — в «сценах» из древнеримского мира, озаглавленных именем, едва ли случайно перекликающимся с первым из гражданских стихотворений Пушкина — «Лициний». Первоначально герценовский «Лициний» был даже написан стихами в форме поэмы (1838).

Основной тезис пушкинского стихотворения — «свободой Рим возрос, а рабством погублен». Герценовский Лициний принимает участие в борьбе патрициев-республиканцев против «рабства», против Нерона. Но он уже понимает, что эта борьба ничего не решит и не изменит. Романтик древности («в Лицинии предсуществует романтическое воззрение», — пишет о нем Герцен), он проникнут острейшим предчувствием неминуемой гибели всего старого мира, говоря словами тютчевского стихотворения «Цицерон», навеянного июльской революцией 1830 года, «закатом» «кравовой» римской звезды.

Этот беспокойный и вещей трепет ощущает и сам Герцен. «Есть особое состояние трепета и беспокойства, мучительного стремления и боязни, когда будущее, чреватое целым миром, хочет разверзнуться, отрезать все былое, но еще не разверзлось, когда сильная гроза предвидится, когда ее неотразимость очевидна, но еще царит тишина; настоящее тягостно в такие мгновения, ужас и стремление наполняют душу, трудно поднимается грудь, и сердце, полное тоски и ожидания, бьется сильнее». «Этот трепет перед будущим, неизвестным, но близким, это отрицание всех уз, которыми сросся человек с былым и существующим, это мучение неизвестности, мучение предчувствия и необладания», — так определяет Герцен в предисловии к «Лицинию» особое — «романтическое» — душевное состояние, которое он полностью делит со своим героем.

Ярчайшее, исключительное по силе сарказма изображение всего доселе существовавшего и существующего устройства, отношений между людьми дает Герцен уже в реалистический период своего творчества в одном из самых замечательных своих созданий — повести «Доктор Крупов», написанной сразу же после «Кто виноват?».

Тема «Доктора Крупова» весьма злободневна для тогдашней действительности. Одним из типичных (Грибоедов замечательно схватил это в своем «Горе от ума») приемов борьбы властей с инакомыслящими, с оппозиционерами было объявление их душевнобольными, сумасшедшими. Так поступили с Чаадаевым. Так, как недавно стало известно, собирались поступить с Лермонтовым после написания им стихотворения «Смерть поэта». Так поступил около этого же времени один из столпов николаевской реакции министр народного просвещения С. С. Уваров с профессором Казанского университета А. Жобаром и т. д.¹

В «Докторе Крупове» Герцена сумасшедшими объявляются, наоборот, те, кто не только считают себя здоровыми («самые бешеные собою совершенно довольны»), но и признаются «за таких другими». Герцен выходит здесь за рамки только отечественной действительности. Доктор Крупов выдвигает тезис о «всемирном хроническом сумасшествии», о том, что вся история человечества до сих пор была «автобиография сумасшедшего». О цивилизации, «выжив-

¹ См. переписку Жобара с Пушкиным. — П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 92, 94—95, 106.

шей из ума», Герцен уже писал и в «Дилетантизме в науке».

Такие произведения Герцена, как «Кто виноват?», как антикрепостническая же «Сорока-воровка», как «Доктор Крупов», не только приобрели очень большое и литературное и общественное значение, но и имели при своем появлении большой успех, получили самые лестные отзывы критики. «Ты — большой человек в нашей литературе», — прямо писал Герцену Белинский после опубликования «Кто виноват?»¹.

И тем не менее, принявшись было в 1847 году за новую большую повесть «Долг прежде всего», в которой есть страницы по силе художественной правды, может быть, не имеющие себе ничего подобного во всей русской литературе (такова, например, глава «Дядюшка Лев Степанович»), Герцен бросает ее неоконченной, как и некоторые другие беллетристические замыслы (в 1854 г. он выпускает целый сборник под характерным заглавием «Прерванные рассказы»).

Вообще после создания «Кто виноват?», хотя позднее, в 60-ые годы Герцен и напишет несколько весьма интересных произведений в беллетристическом роде («Трагедия за стаканом грога», «Доктор, умирающие и мертвые»), ничего сколько-нибудь фундаментального и столь же значительного в традиционных жанрах повести и романа он не создает.

Важнейшая причина этого — одно из самых знаменательных событий как в биографии Герцена, так и в истории русской общественной жизни и освободительной борьбы — отъезд его в начале 1847 года из России с тем, чтобы больше туда уже не возвращаться. То, к чему рвался и что не решился и не смог осуществить великий патриот Пушкин, осуществил толкаемый к тому дальнейшим развитием общественно-политической жизни и освободительного движения в России великий патриот Герцен.

Однако встреча с Европой лицом к лицу оказалась для Герцена неожиданным и глубочайшим разочарованием и тягчайшим ударом. Вместо кануна нового мира перед ним предстало во Франции зрелище «безобразного нравственного падения» разлагающегося буржуазного общества, полностью утратившего традиции революционной буржуазии конца XVIII века, — зрелище торжествующего и пош-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 270—271.

лого мещанства. Кровавое подавление пришедшей к власти буржуазией революции 1848 года разбило вдребезги социально-утопические чаяния и упования Герцена.

Все это ярчайшим образом отразилось в его «Письмах из Франции и Италии» и в особенности в одной из самых трагических и вместе с тем проникнутых героическим мужеством отчаяния и не менее героической «отвагой знания», истины во что бы то ни стало и какой бы она ни была, русских книг — «С того берега».

Если в свое время, в последнюю треть XVIII века, Фонвизин набросал в письмах из-за рубежа резко отрицательную картину феодально-дворянской предреволюционной Франции, то Герцен дает подобную же картину Франции послереволюционной, буржуазной. Особенную тональность герценовским письмам сообщают проникающие их горечь «утраченных надежд», «презрение к настоящему» и вместе с тем решительный отказ от каких бы то ни было смягчающих утешений.

Мы знаем сейчас, что «духовный крах Герцена, его глубокий скептицизм и пессимизм после 1848 года был крахом *буржуазных иллюзий* в социализме. Духовная драма Герцена была порождением и отражением той всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии *уже* умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще не созрела*»¹.

Но сам Герцен воспринимал то, что он увидел и пережил, как полное крушение, как гибель всего, во что он верил, чем и для чего он жил: «демоническое начало истории нахохоталось над нашей наукой, мыслью, теорией»².

Тем замечательнее, что Герцен не сошел со своего пути, не отошел от революционной борьбы, говоря собственными его словами, «не отступил в себя»³.

Посвящая позднее (в 1855 г.) книгу «С того берега» сыну, он завещал ему «лучше погибнуть с «иным, неизвестным будущим» человеком, для которого «современный человек... ставит только мост» («лучше с революцией погибнуть», как сказано в рукописной редакции), «нежели спастись в богадельне реакции»⁴.

К глубокой общественной драме Герцена присоеди-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 256.

² А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VI, стр. 332.

³ Там же, т. V, стр. 209.

⁴ Там же, т. VI, стр. 440.

лась тягчайшая личная драма, в связи с которой западные его друзья вспоминали драму Пушкина. Сам Герцен рассматривал свою семейную драму как вторжение в его жизнь, в самое «святое святых» его души, одного из ярчайших представителей эгоистического, для себя лишь желающего воли¹, растленного, извращенного западноевропейского мещанства. Трагическая гибель во время кораблекрушения матери и сына Герцена завершилась смертью не выдержавшей этого нового испытания жены. Это был последний удар, довершивший прежние. «Все рухнуло — общее и частное, европейская революция и домашний кров, свобода мира и личное счастье. Камня на камне не осталось от прежней жизни», — пишет Герцен².

Но нечто для Герцена все же осталось.

«Начавши с крика радости при переезде через границу, — писал он позднее, в 1858 году, в предисловии к «Письмам из Франции и Италии», — я окончил моим духовным возвращением на родину.

Вера в Россию — спасла меня на краю нравственной гибели»³.

Мы знаем, что, разочаровавшись в утопическом западноевропейском социализме и остановившись перед историческим материализмом, Герцен поверил в эту пору в особый русский крестьянско-общинный социализм. Это было не менее, если не более утопично. Но сама вера Герцена в Россию, в ее будущее, в русский народ его не обманула. Служению этому будущему и была посвящена отныне вся его дальнейшая жизнь.

Основанием в Лондоне Вольной русской типографии, изданием «Полярной звезды», «Колокола» открывается одна из самых блистательных страниц биографии Герцен-писателя, развернувшего в условиях свободы от цензурных стеснений во всю ширь свое исключительное дарование боевого революционного публициста.

В эту же пору достигает апогея и его деятельность как величайшего писателя-художника.

¹ Герцен рассказывал о Г. Гервеге: «Я «...» раза два напомнил Алеко, которому старый цыган говорит: «Оставь нас, гордый человек, ты для одного себя хочешь свободы!» — А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. X, стр. 266. Об этом же он писал и Э. Гаугу около 16 (4) марта 1852 г. — Там же, т. XXIV, стр. 245.

² Там же, т. X, стр. 25.

³ Там же, т. V, стр. 10.

Посвящение книги «С того берега» сыну Герцен открывал словами: «Я ничего не писал лучшего и, вероятно, ничего лучшего не напишу»¹.

Лучшее он написал. Это были «Былое и думы». Именно в этой книге осуществилось то полное слияние реальной жизни и ее художественного воссоздания, к которому Герцен настойчиво влекся буквально с первых же шагов в литературе.

Замысел «Былого и дум» возник из глубоко личного, неодолимого, «френического», как он его называет, стремления рассказать о своей семейной драме, как она произошла, без всякой утайки, и, тем самым, с одной стороны, воздвигнуть «надгробный памятник» самому дорогому для него существу — жене, с другой — сурово покарать, морально уничтожить виновника ее гибели.

Но очень скоро это личное, интимное зерно стало шириться, разрастаться. Возникла потребность, рассказывая о настоящем, оглянуться на прошлое, подвести итоги всему прожитому, продуманному, пережитому. Тем самым частное, личное развивалось в общее, расширялось в историю целой большой и важной эпохи русской и западноевропейской действительности — «вихря событий», которых автор был или свидетелем, или прямым участником, жизней многих отдельных людей и целых народов, революционных взлетов и падений, восторгов и разочарований, судорог старого мира и предвестий неудержимо нарождающегося нового. Личная драма, написанная «слезами и кровью», как отзывался под непосредственным впечатлением от прочтения страниц, ей посвященных, И. С. Тургенев, осталась, но из главной и даже единственной она стала частью грандиозной исторической панорамы, охватывающей целые полвека, заняв подобающее ей, но относительно скромное место.

Личное, общественное, наконец, то, что сам Герцен называл своим «логическим романом», — формирование, точнее, выстрадывание им передовой общественной и философской мысли, слились в нечто целостное и единое, в «отражение, — говоря словами самого автора «Былого и дум», — истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге»²,

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VI, стр. 7.

² Там же, т. X, стр. 9.

определение, в котором все точно, кроме слова «случайно», ибо в отношении Герцена к истории не было случайного, он принадлежал к числу сознательных и активных деятелей истории, ее творцов.

Современники Герцена и наиболее чуткие и значительные читатели его творений неизменно отмечали как его самое характерное качество — и человека и писателя — необычайную силу, глубину и блеск его ума. Белинский однажды полушутя, полусерьезно писал ему: «У тебя страшно много ума, так много, что я и не знаю, зачем его столько одному человеку»¹.

«Я ни у кого потом не встречал такого редкого соединения глубины и блеска мыслей»², — замечал о Герцене и его творчестве Лев Толстой.

Именно «мысль», «ум», по мнению Белинского, — основное и ведущее начало в литературном даровании автора «Кто виноват?». Белинский даже склонен был в какой-то мере отличать его «ум» от «художественности», сравнивая и даже противопоставляя в этом отношении роман Герцена другой замечательной новинке 1846 года — роману Гончарова «Обыкновенная история»³. Однако вместе с тем Белинский проницательно замечал, что автор «Кто виноват?» «чудно умел довести ум до поэзии»⁴.

Действительно, «мысль», «ум» Герцена никак не мешали поэтическому восприятию им действительности и замечательному дару художественного ее воспроизведения. Это не был тот рассудочный метафизический ум, от которого, по горьким словам ощущавшего себя под игом такого ума Баратынского, «бледнеет жизнь земная» («Все мысль да мысль! Художник бедный слова!..»).

Ум Герцена изострился, развился в школе немецкой классической философии, обрел исключительную гибкость и глубину, способность охватывать явления действительности во всей их сложности и противоречиях.

В то же время усиленные занятия точными науками — естествознанием, медициной — сводили мысль Герцена с абстрактно-логических идеалистических высот на землю, вплотную подвели к материализму, но материализму диалектическому, и потому не иссушили ее, не лишили воз-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 271.

² «Литературное наследство», т. 41—42, АН СССР, М. 1941, стр. 493.

³ См.: В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 318—327.

⁴ Там же, т. IX, стр. 396.

возможности воспринимать жизнь, «узор жизни» во всем ее богатстве и полноте.

Мало того, наряду с знанием точных наук, Герцен, человек не только исключительно блестящих способностей, но и писатель воистину энциклопедический, едва ли не самый энциклопедический из всех людей XIX века, обладал широчайшими знаниями в области наук гуманитарных. Он не только стремился вслед за Пушкиным «в просвещении стать с веком наравне», но и во всех отношениях успел в этом. Вместе с тем, употребляя слово самого Герцена, он «поумнел» эстетически в замечательной школе художественного творчества Пушкина. Его необыкновенно развитый интеллект сохранял ту пушкинскую солнечность взгляда на жизнь, при которой «разум» и «музы» не только не противостоят друг другу, а дружно между собою сочетаются («Да здравствуют музы, да здравствует разум!») и приводят к торжеству света над тьмой — «Да здравствует солнце, да скроется тьма!». От такого, не только освещающего, но и согревающего, животворящего, солнечного разума жизнь не бледнеет, не гаснет, а, наоборот, лучезарно загорается, зацветает всей живой теплотой и яркостью красок.

Этот подлинно поэтический, художественный и вместе с тем «осердеченный» разум, проникнутый глубоко гуманным чувством, («гуманность» Белинский считал ведущей чертой художественного дарования Герцена) и ненавистью к злу, постоянно чувствуется в герценовских писаниях. Но с предельным блеском, во всю свою силу раскрывается он именно на страницах «Былого и дум».

Полностью обрел Герцен в «Былом и думах» и свой совсем особый литературно-художественный род, к которому он пробивался на протяжении всего творческого пути, — через ранние попытки еще романтически окрашенных автобиографических записок, через своеобразные формы некоторых своих повествовательных произведений (вроде «Сороки-воровки», «Доктора Крупова»), через эпистолярные жанры, которые он считал особенно близкими к обыкновенному, простому разговору, — тот род, который давал возможность вне всяких условных, литературных форм и приемов воспроизводить реальную жизнь во всей непосредственности, со всей непринужденностью, озаряя ее вместе с тем горячим поэтическим светом.

Сам Герцен определил свою писательскую манеру в «Былом и думах» словами: «писать о чем-нибудь жизнен-

ном и без всякой формы», то есть вне той или иной традиционной, сложившейся условно-литературной формы.

В «Былом и думах» отсутствует единая жанровая форма, которая могла бы быть обозначена тем или иным существующим литературным термином, но, как и сама жизнь, ими художественно воссоздаваемая, «Былое и думы» заключают в себе огромное богатство и сочетание самых различных жанровых форм. Это и гигантская историческая эпопея, охватывающая собой важнейшие дела и события русской и европейской жизни от войны 1812 года до кануна Парижской коммуны; и глубоко личная автобиографическая исповедь; и замечательная по своей художественности портретная галерея современников, в том числе выдающихся деятелей русского и западноевропейского освободительного и революционного движения — подлинная «героическая симфония»; и «лирическая поэма воспитания» автора в жизнь, в науку, в революцию.

Огромное революционизирующее значение Герцен придавал «смеху», осмеянию всего устарелого, отжившего, но мешающего жить и развиваться новому. Страницы «Былого и дум», искрящиеся и сверкающие алмазными блестками остроумия, целой россыпью своего рода эпиграмм в прозе, заключают в себе все виды смеха — от тонкой, порой почти неуловимой легкой иронии до проникнутого злостью, ненавистью, презрением сарказма, до негодующей разящей сатиры.

Но самая основная, отличительная и в высшей степени перспективная, чреватая будущим, особенность «Былого и дум» — это полный отказ автора от прочно установившейся в первой половине XIX века традиционной литературной формы вымышленного повествования.

Приступая к анализу герценовского романа «Кто виноват?» и как бы предугадывая направление дальнейшего творческого развития его автора, Белинский подчеркивал известную условность «пограничных линий», отделяющих произведения, в основе которых художественный вымысел, от мемуаров, «в которых такую важную роль играют очерки событий и лиц». «Если очерки живы, увлекательны, — писал критик, — значит, они не копии, не списки, всегда бледные, ничего не выражающие, а художественное воспроизведение лиц и событий». Отсюда «мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою». «И кто знает? — замечал еще ранее Белинский, — может быть, не-

когда история делается художественным произведением и сменил роман так, как роман сменил эпопею?»¹

В «Былом и думах» предвидение Белинского замечательно оправдалось: история стала в них художественным произведением.

Позднее и, можно думать, уже прямо опираясь на опыт Герцена, примерно то же и даже еще более заостренно сказал Лев Толстой: «Мне кажется, что со временем вообще перестанут *выдумывать* художественные произведения... Писатели /.../ будут не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что им случилось наблюдать в жизни»².

Именно такой первый — и отличный — образец «невыведанной», «несочиненной» и вместе с тем в высшей степени художественной литературы — «Былое и думы» Герцена, произведение, которым полностью оправдывается та высочайшая оценка, которую, как мы видели, давал Герцену-художнику Лев Толстой.

Толстой же горько сетовал, что Герцен так долго (первое собрание его сочинений смогло появиться в России только в 1905 г.) был скрыт от русского читателя. Толстой видел в этом огромный ущерб для всей умственной и духовной жизни русского общества. Наносило это большой ущерб и развитию русской литературы.

Тем не менее и запретный Герцен оказал несомненное и весьма плодотворное воздействие на некоторые последующие замечательные литературные явления. Тема эта до сих пор весьма мало изучена и заслуживает специального рассмотрения. Отмечу здесь лишь то, что прямо бросается в глаза.

Считаю, что в несомненной преемственной связи не только со стихотворением Пушкина «Странник»³, а и с «Доктором Круповым» находится замысел автобиографической повести Льва Толстого «Записки сумасшедшего», который владел писателем на протяжении многих лет, но так и остался незавершенным.

Воздействие «С того берега» Герцена в какой-то мере определило творчество двух крупнейших представителей

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 316, и т. 1, стр. 267.

² А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, стр. 181 (запись за декабрь 1905 г.).

³ См. об этом в статье «Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой» (т. 1 настоящего издания).

русского символизма, которые в результате трудного, мучительного, полного противоречий пути пришли в итоге к приятию и прославлению Октябрьской революции. Романтическим трепетом предчувствий неотвратимо надвигающегося конца старого мира проникнуты (и это роднит их с Герценом) ранние стихи Александра Блока — поэта, в лирической прозе которого уже прямо ощутимы взволнованное дыхание и ритмы герценовского «С того берега». К этой же книге бесспорно восходит обращение Валерия Брюсова (в одном из нашумевших в свое время его стихотворений 1905 г.— «Грядущие гунны») к носителям надвигающегося переворота, знаменующего гибель всего старого мира:

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

Наконец, от «Былого и дум» тянутся нити, с одной стороны, к замечательной автобиографической трилогии Максима Горького, с другой — к его замыслу «Клима Самгина».

Богатейшей и до сих пор не полностью использованной сокровищницей новаторского художественного опыта и великих литературных открытий является творчество Герцена и для наших советских писателей, многие из которых, стремясь наиболее непосредственно связать литературу с жизнью, создав ряд замечательных образцов «невыдуманной», «несочиненной» литературы, по сути дела идут по путям, впервые проторенным автором «Былого и дум».

«ПЕТР ПЕРВЫЙ» АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО

Роман Алексея Толстого «Петр Первый» бесспорно является не только одним из крупнейших литературно-художественных достижений советского периода, но и одним из замечательных созданий всей русской художественно-исторической литературы вообще.

Петровская эпоха издавна начала привлекать к себе внимание Алексея Толстого. Еще в 1916 году он задумывает роман из истории петровского времени. В 1917 году он пишет рассказ «День Петра»; несколько ранее, в том же году — другой рассказ из той же эпохи — «Наваждение».

После рассказов 1917 года Алексей Толстой снова возвращается в конце 20-х годов к теме Петра, которая отныне не перестает творчески волновать его в течение всей последующей жизни: в 1929 году появляется его пьеса о Петре «На дыбе», в 1930 году — первая часть романа «Петр Первый»; в 1934 году он заканчивает вторую часть романа, в 1935 году создает новый вариант пьесы под названием «Петр I», в 1938 году — еще один, третий вариант ее же, претерпевший по сравнению с первыми двумя настолько существенные изменения, что это позволяет говорить о ней почти как о совсем новом произведении. В 1935 году Толстым был написан сценарий для кинофильма о Петре. Наконец, в предпоследний год своей жизни, в самом конце 1943 — начале 1944 года, Алексей Толстой начинает работать над третьей, завершающей частью романа «Петр Первый», закончить которую он не успел: по свидетельству вдовы писателя, эта часть «осталась недописанной более чем наполовину» (последняя из написанных глав — шестая — была закончена за полтора месяца до смерти).

В серии произведений о Петре сказалась и традиционность, в лучшем смысле этого слова, творчества Алексея Толстого, и его большое художественное новаторство.

Тема Петра — одна из самых исконных тем нашей литературы. Возникнув уже в стихах и проповедях одного из ближайших единомышленников и пособников Петра — Феофана Прокоповича, петровская тема проходит через всю нашу литературу XVIII века: от поэмы Кантемира «Петриада», од и поэмы «Петр Великий» Ломоносова до творчества Фонвизина, Державина и Радищева. В литературе XIX века, говоря только о самом крупном, достаточно напомнить то значение, которое имеют образ и тема Петра в творчестве Пушкина; большой роман о Петре, как известно, задумал и частично начал осуществлять Лев Толстой. Значительное место тема Петра занимает и в творчестве символистов (заключительная часть трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» — «Антихрист. Петр и Алексей», «Петербург» Андрея Белого, стихи Блока и его же поэма «Возмездие» и др.).

Такое неослабевающее творческое внимание к теме Петра объяснялось не только естественным интересом писателей-художников к замечательным людям и событиям одной из самых значительных, кризисных, изобиловавших разнообразнейшими драматическими коллизиями и потрясениями эпох нашего прошлого, но и тем, что вопрос о петровских преобразованиях связан был с существеннейшей проблемой о характере всей нашей национальной жизни, об основных путях нашего исторического развития. Отсюда то или иное отношение к личности и делу Петра являлось своего рода политической программой, общественным кредо писателя.

Помимо всего этого, для Алексея Толстого художественное проникновение в эпоху Петра — время коренной ломки старой Руси — было ключом к пониманию нашей эпохи, как говорил Максим Горький, «очень похожей на нее». Алексей Толстой признавал, что в Петре I он «ищет подхода к современности с ее глубокого тыла», что его путь от «Сестер» к «Петру» был путь «художественного вживания в нашу эпоху»¹. Вживание это Алексей Толстой определял, как переход «не одним разумом, но и художнически» из старого мира, мира буржуазно-интеллигентской, идеалистической идеологии, «в мир диалектического мате-

¹ См.: Л. Цырлин, Советский исторический роман.— «Звезда», 1935, № 7, стр. 239, 228.

риализма». Наглядным выражением процесса этого перехода и является роман «Петр Первый» — произведение, так и оставшееся незаконченным, но из всей серии вещей Алексея Толстого о Петре художественно наиболее завершенное и значительное.

* * *

В отношении к личности и делу Петра не только в нашей литературе, но и в истории нашей общественной мысли, издавна установились прямо противоположные точки зрения: положительная и резко отрицательная. Окончательно оформившиеся в западничестве и славянофильстве, эти точки зрения наметились уже у Пушкина — автора «Полтавы», «Арапа Петра Великого», «Пира Петра Первого», с их подчеркнута положительной оценкой личности и дела Петра — и, с другой стороны, несколько ранее у Карамзина, который в своей известной охранительной «Записке о древней и новой России» считал Петра «беззаконным» искажителем русского «народного духа», «захотевшим сделать Россию Голландией».

* * *

Пушкинская концепция Петра разделялась всеми передовыми представителями нашей общественности, начиная с Белинского. Карамзинско-славянофильская концепция не только воскресает в реакционных течениях нашей предреволюционной литературы, в произведениях писателей-символистов, но дает себя чувствовать даже и в некоторых произведениях литературы советской эпохи. Таков хотя бы образ Петра в «Песне о великом походе» Сергея Есенина, не только связанный с представлениями славянофилов, но и прямо словно бы сошедший в строки поэта с ветхих листов раскольничьих апокалипсисов, где Петр изображался в виде Антихриста.

В первом опубликованном произведении Алексея Толстого о Петре — небольшом рассказе 1917 года «День Петра» — также явственно звучит тема уничтожения Петром национальной «самобытности» — превращения России в Голландию.

«Да полно — хотел ли добра России царь Петр?» — спрашивает Толстой и словно бы решает этот вопрос отрицательно: «Что была Россия ему, хозяину, загоревшемуся

досадой и ревностью: как это, двор его и скот, батраки и все хозяйство — хуже, глупее соседского. О добре ли думал хозяин, когда с перекошенным от гнева и нетерпения лицом прискакал из Голландии в Москву... Разве милой была ему, родиной Россия? С любовью и скорбью пришел он? Налетел досадный, как ястреб: ишь угодые какое досталось в удел, не то, что у курфюрста бранденбургского, у голландского штатгальтера. Сейчас же, в этот же день, все перевернуть, перекроить, обстричь бороды, надеть всем голландский кафтан, поумнеть, думать начать по-иному. Чтобы духу не было противного русского. И при малом сопротивлении — лишь заикнулись только, что, мол, не голландские мы, а русские, избыли, мол, и хазарское иго, и половецкое, и татарское, не раз кровью и боками своими восстанавливали родную землю, не можем голландцами быть, смилуйся. — Куда тут. Разъярилась царская душа на такую самобытность, и полетели стрелецкие головы...»¹ и т. д.

От таких суждений о Петре еще тянутся явственные нити к «летучему голландцу» Андрея Белого и вообще символистов. Во внешнем облике Петра Толстым особенно подчеркивается характерная деталь: «круглые глаза», горящие «безумием» (см. портрет Петра в «Возмездии» Александра Блока: «мундир зеленый, рост саженный, ужасен выкаченный взгляд»).

Вообще в манере изображения здесь Алексеем Толстым Петра черты резкого, нарочито-грубого натурализма сочетаются с почти мистической трактовкой.

Так, отношения между Петром и нещадно пытаемым им Варлаамом, называвшим царя антихристом, явно подсказаны излюбленной все теми же символистами парадоксальной психологической схемой — «ненависть — любовь», полностью положенной Мережковским в его романе в основу интерпретации отношений между царем и царевичем Алексеем (кстати, в «Дне Петра» имеется ряд почти буквальных совпадений с некоторыми местами из этого явно реакционного романа Мережковского).

Финальная сцена между Петром и Варлаамом вызывает в памяти поцелуй, данный Христом Великому инквизитору в знаменитой легенде Ивана Карамазова. Но вместе с этим в рассказе иногда намечается и другой — без натурали-

¹ Цитирую по первой публикации в альманахе «Скрижаль», сб. 1. Пг. 1918, стр. 192—193. При последующих перепечатках автор все больше смягчал отрицательную характеристику Петра.

стических «ужасов» и мистического «страстотерпничества» — образ Петра, исполненный могучей силы, кипучей энергии и одновременно обаятельной простоты, образ, восходящий к пушкинскому «на троне вечному работнику» из «Стансов» и «Пира Петра Первого».

Вот Петр сырым и ветреным петербургским утром, в нагольном полушубке, в оленьем, надвинутом на уши колпаке, обмотав горло вязаным шарфом, выезжает со двора: «Вот так погода, хороша погода! Морская, крепкая, сквозняк! С удовольствием, раздувая ноздри, вдыхал Петр соленый сырой ветер, гнавший где-то по морю торговые, полные товаров суда, грозные линейные корабли, выдувавший изо всех закоулков постылый дух российский».

Вот Петр на парусном боте со своим «приятелем», матросом Степаном: «Скуластый матрос... весело взглянул на Петра Алексеевича... и, живо перебирая руками, поднял парус. Тотчас лодка, бессильно до этого качавшаяся, точно напрягла мускулы, накренилась, мачта, заскрипев, согнулась под крепким ветром. Петр снял руку с поручни мостков, положил руль, и лодка скользнула, взлетела на гребень и пошла через Неву. Петр проговорил сквозь зубы: «Ветерок, Степан, а?» Осклабясь, матрос прищурился на ветер, сплюнул: «Был норд на рассвете, ободняло — ишь, на норд-вест повернул». — «Врешь, норд-вест-вест». На это Степан усмехнулся, качнул головой, но не ответил: хотя с Петром Алексеевичем были они и давнишними приятелями-мореходами, все-таки много спорить с ним не приходилось». Этот спор о направлении ветра, кстати, как раз и является одной из очередных реминисценций, попавших в рассказ из романа Мережковского, где дан почти полностью совпадающий аналогичный обмен репликами между Петром и петербургским обер-полицеймейстером Девьером, в главе «Наводнение».

Однако в романе этот разговор окрашен самым злоеющим колоритом, которого он совершенно не имеет в рассказе.

Равным образом в рассказе подчас дается органически связанная с местами подобного рода, но находящаяся в явном противоречии с вышеприведшимися отрицательными характеристиками и, несомненно, положительная оценка Петра: «И пусть топор царя прорубал окно в самых костях и мясе народном... окно все же было прорублено, и свежий ветер ворвался в ветхие терема, согнал с теплых печурок заспанных обывателей, и закопошились, поползли к раз-

двинутым границам русские люди — делать общее государственное дело».

Не только славянофильская, реакционная, точка зрения на Петра, но и резко положительная, западническая, были в большей или меньшей степени односторонними. И трактовка Петра в рассказе Алексея Толстого, сочетающая в себе элементы этих обеих оценок, в этом смысле не только богаче, но и ближе к исторической правде.

Однако положительная и отрицательная точки зрения на Петра в рассказе еще механически соседствуют друг с другом, не сведены в единую цельную концепцию. Синтез обеих дает только марксистская оценка Петра: признание исторической прогрессивности его дела и одновременное отчетливое осознание классовой ограниченности этого дела.

В период создания «Дня Петра» Алексей Толстой перехода «в мир диалектического материализма» — даже перехода только «одним разумом» — еще не совершил. И потому, хотя «художнически» он уже начал нащупывать и в этой очень по-своему сочной и яркой вещи элементы для такого синтеза, самого синтеза в ней еще нет. Именно потому в рассказе так подчеркнута — в качестве лейтмотива — звучит тема одиночества Петра, этого «безумного» гиганта — «головой выше всех окружающих», — «взявшего непосильную человеку тяжесть — одного за всех».

Именно в этом коренится, по Алексею Толстому, и историческая обреченность дела Петра, неизбежная его неудача: «Но все же случилось не то, чего хотел гордый Петр, — Россия не вошла, нарядная и сильная, в семью великих держав. А, подтянутая им за волосы, окровавленная и обезумевшая от ужаса и отчаяния, предстала новым родственникам в жалком и неравном виде — рабою».

* * *

Следующее крупное произведение Алексея Толстого о Петре — пьеса «На дыбе» — отделена от «Дня Петра» больше чем десятью годами. Положительное в образе и деле Петра, неотступно радеющего «о пользе государственной», «за отечество, за людей» «не жалеющего живота», в пьесе явно выходит на первый план. Но не случайно даже самым своим названием пьеса непосредственно связана с последней приведенной нами цитатой из рассказа 1917 года.

Драматическое движение пьесы — в нарастании цепи измен, в предательстве по отношению к самому Петру и его делу — «пользе государственной» — со стороны самых близких ему людей. «Измену чую повсюду, падалью смердит...» — говорит Петр в четвертой картине и, узнав о доносе Кочубея на Мазепу, с горечью вопрошает: «Если Мазепа — изменник, кому мне верить?» Действительно, Петру верить некому: изменяет ему его сын, царевич Алексей, изменяют ближайшие, самые любимые его сподвижники — «птенцы гнезда Петрова», начиная с Меншикова, наконец, в конце пьесы изменяет с казнокрадом и взяточником Монсом его последний и, казалось, надежнейший «друг верный» — Екатерина.

Не удивительно, что уже знакомые нам по рассказу «День Петра» темы полного одиночества грозного преобразователя, роковой обреченности его дела, образуют основной трагический стержень пьесы, окрашенной в безнадежно мрачные тона.

Начинается пьеса сценой, в которой фигурирует также уже знакомый нам по рассказу Варлаам. Правда, образ этот, данный в рассказе в аспекте непоколебимого мученичества, являвший собой как бы символ всей поднятой страшным царем на дыбу России, здесь уже явно развешивается (см. в картине 4-й вопль Варлаама о пощаде). Заканчивается же «На дыбе» картиной несущего «гибель всему городу», всему делу Петра наводнения — образ, излюбленный символистами, несомненно восходящий к пушкинскому «Медному Всаднику», но в реакционной символистской трактовке приобретающей прямо противоположное значение — не торжества Петра над стихией, а, наоборот, победы стихии. В этом же плане — исторически просто неверном — кончается и пьеса Алексея Толстого, завершающаяся словами всеми обманутого, абсолютно одинокого Петра: «Да. Вода прибывает. Страшен конец». Не даром сам Толстой позднее замечал, что этот первый вариант его пьесы о Петре «попахивал Мережковским».

* * *

Первая часть романа А. Толстого «Петр Первый» писалась почти одновременно с пьесой. Но разница между этими двумя произведениями очень велика. Вместо психологической драмы Петра, составляющей основное содержание пьесы, в романе перед читателем развернута широчай-

шая картина «русского Ренессанса» — одной из самых значительных, насыщенных величайшими переменами, наполненных то яростной борьбой, то причудливыми сочетаниями старого и нового — «старшины» и «новизны» — эпох нашей истории.

По своему охвату роман Алексея Толстого решительно превосходит все имеющееся у нас в художественной литературе о Петре. Вместо небольшого рассказа о дне Петра — перед нами социальный роман-хроника, в последовательном развороте живописующая все сколько-нибудь значительные события как личной биографии Петра, взятой на весьма большом ее протяжении, так и соответствующей этому исторической эпохи. Роман начинается, когда его заглавному герою еще только три года, и по окончательному замыслу автора должен был захватить значительный отрезок жизни Петра: по свидетельству Л. Толстой, автор предполагал завершить свой роман Полтавской битвой (тут, естественно, вспоминается пушкинская «Полтава», в которой Полтавская битва и победа даны как кульминация дела Петра) или даже Прутским походом.

Сама Петровская эпоха показана Алексеем Толстым с замечательной разносторонностью и полнотой.

С самого начала перед читателем предстает в острый политический момент (смерти царя Федора Алексеевича и захвата власти Софьей) и как бы в поперечном разрезе — во всех ее социальных сплетениях и противоречиях — вековая толща Московской Руси.

Как в пушкинском «Борисе Годунове», с калейдоскопической стремительностью и пестротой, картины одной социальной действительности сменяются в романе Алексея Толстого другими, подчас резко противоположными. На протяжении всего лишь первой главы из бедной крестьянской избы автор ведет нас в дворянское мелкопоместье, на московские улицы, в царские палаты, в дом придворного конюха, в кабак, на площадь, полную бушующей толпой, в жилище замоскворецкого купца, в боярские хоромы; в терем царевны, в Грановитую палату, наконец, на Красное крыльцо кремлевского дворца в трагические, навсегда запавшие в потрясенное сознание мальчика Петра минуты расправы стрельцов с его близкими и родней — боярином Матвеевым, Нарышкиным.

Эта многоярусность социальных пластов, бытовых укладов сохраняется и в дальнейшем разворачивании романа,

наглядно и последовательно демонстрирующего, что происходило во всех слоях, углах и закоулках русской действительности в процессе неутомимой, сотрясающей вековые устои деятельности царя-преобразователя.

Однако еще более важным, чем широкий охват действительности, является надлежащий угол зрения на нее, дающий возможность автору правильно осмыслить и благодаря этому исторически верно расположить по отношению друг к другу весь этот разнообразнейший и разнохарактернейший материал. Этот угол зрения Алексеем Толстым в его романе в основном найден.

* * *

Самым важным, обусловившим несомненное «новое качество» романа по сравнению с рассказом и пьесой, было то, что автор отходит в нем от традиционных осмыслений образа и деятельности Петра нашей домарксистской историографией, стремится — и чем дальше, тем явственнее и сильнее — понять и соответственно этому показать петровское время с марксистских позиций.

Можно спорить о той или иной степени овладения Толстым в период писания им романа марксистским методом. Некоторые критики упрекали, например, автора в относительно малом внимании его к народным восстаниям петровского времени — упрек, по меньшей мере, преждевременный, поскольку рассматривавшиеся ими первые две части романа, как уже указывалось, доводят изложение исторических событий лишь до 1703 года, то есть заканчиваются до возникновения крупных казацко-крестьянских восстаний эпохи Петра — за два года до астраханского и почти за пять лет до наиболее значительного из всех них восстания Кондратия Булавина. Мало того, уже и в первых частях романа автором предварительно очерчены в лице беглых крепостных — Цыгана, Федьки Умойся Грязью, одного из старых разинских атаманов, Оверьяна и ряда других, пока эпизодических персонажей — социальные кадры будущих булавинцев. Имеются эпизоды, например, описание быта «разбойников», их упований на неминуемое возвращение «времен казака Степана Тимофеевича», почти вплотную подводящие нас к теме грядущих восстаний. В третью часть романа автор собирался включить и само булавинское восстание.

Что же касается вообще темы народа, то она отнюдь не забыта в романе, не случайно начинающемся картиной жалкого быта захудалого крепостного Ивашки Бровкина и заканчивающемся во второй его части почти символическим образом скованного по ногам цепью Федьки Умойся Грязью, забивающего сваи на стройке новой столицы.

Правда, сказалось в «Петре Первом» — в известном педальировании автором буржуазно-купеческого характера деятельности Петра — влияние исторически неверных концепций М. Н. Покровского, столь популярных в годы писания первых частей романа в тогдашней историографии.

Но тем не менее общая точка зрения на Петровскую эпоху найдена и выдержана в романе Толстого исторически правильно.

* * *

Уже Пушкин, соприкоснувшись в период работы над «Историей Петра» с разнообразными историческими источниками и архивными материалами, замечательно углубляет понимание существа исторической деятельности «героя Полтавы». В наиболее драматическом финальном эпизоде своего гениального «Медного Всадника» поэт в образе «кумира на бронзовом коне» показывает как бы обратную сторону медали с вычеканенным на ней вековой литературной традицией, включая сюда многие предшествующие произведения о Петре самого же Пушкина, «божественным» ликом царя-героя. «Герой Полтавы» предстает в другом своем аспекте — «истукана» самодержавия, стремящегося нещадно затоптать своим «тяжело-звонким» конем маленького человека — бедного труженика Евгения¹.

Но то, что у Пушкина дано намеком, в плане сгущенного художественного символа, в романе Алексея Толстого развернуто на реальном историческом материале. Роман дает нам нагляднейшее, в полножизненных художественных образах, представление о тех двух сторонах деятельности Петра, о которых догадывался Пушкин в своих не предназначавшихся для печати и никак не могущих быть опубликованными записях о царе, различая в нем и вели-

¹ См. об этом подробнее выше в главе, посвященной «Полтаве» и «Медному Всаднику».

кого исторического деятеля, и «самовластного помещика, кнутом писавшего свои тиранские указы».

С неменьшей яркостью продемонстрирована в романе и борьба Петра с российским варварством варварскими средствами — известная формула Маркса и Ленина.

Именно подобное, пусть у Алексея Толстого еще несто-процентно марксистское, но наиболее, чем когда-либо в нашей художественной литературе, близкое к марксизму понимание социально-исторического смысла петровских преобразований дало автору возможность показать образ и время Петра с наибольшей же исторической правдивостью и широтой, чем это было сделано кем-либо из наших писателей.

Правильно решена в романе и одна из основных проблем философии исторического процесса — вопрос об исторической необходимости и личной инициативе, то есть о роли личности в истории.

В романе убедительно подчеркивается, что ряд основных действий и мероприятий Петра, например, такое центральное дело его жизни, как борьба за выход России к берегам Балтийского моря — война со Швецией, является не самодержавным произволом властелина, неограниченно распоряжающегося судьбами миллионов подчиненных ему людей, а осознанной исторической необходимостью, принимаемой поначалу даже не без известного сопротивления со стороны самого Петра.

Петр романа, подобно Петру истории, не выдумывает исторический процесс, а лишь реализует властно и могуче осуществляет его. Отсюда совсем по-иному выступает в романе фигура Петра по отношению к его современности.

Петру приходится вести жестокую борьбу с рядом противоборствующих ему социальных сил: мятежностью стрельцов, оппозицией «древлего» боярства, сопротивлением основной массы крепостного крестьянства, выражающимся то активно, в форме разбойничьих выступлений, ухода на вольные реки Волгу, Дон — колыбель казачьих восстаний, то пассивно, в форме массовых раскольничьих самосожжений. Петра обманывают самые близкие ему люди: нагло «ворует» «дитя его сердца» Алексашка Меншиков, изменяет с ничтожным иностранным дипломатишкой его первая любовь и мечта — Анна Монс. И в то же время из романа никак не возникает представления о роковом одиночестве Петра, которое так подчеркнуто «обыгры-

валось» и в рассказе «День Петра», и в первом варианте пьесы «На дыбе».

Движимая исторической необходимостью, реальными потребностями народно-экономического развития, поддерживаемая наиболее прогрессивными слоями дворянства и купечества, деятельность Петра, в свою очередь, вызывает к жизни, выводит на поверхность многие подспудные силы народа, дающие себя знать в романе и в реально исторических образах того же Меншикова, прибыльщика Курбатова, энергичных промышленников и купцов Демидова и др., и в ряде вымышленных персонажей.

С особенной выпуклостью, превосходной художественной лепкой этот процесс показан Толстым в истории замечательного подъема семьи «самого что ни на есть последнего на деревне Ивашки Бровкина» и его детей, фантастическая биография которой сюжетно очень близка одной из самых характерных и популярных повестей петровского времени — «Гистории о матросе Василии Кориотском».

Исторические ужасы петровского времени — пытки, казни, дикая грубость нравов — никак не затушевываются автором, скорее наоборот, резко подчеркиваются им. И тем не менее роман не производит того гнетущего, беспросветно-пессимистического впечатления, которое оставляют и рассказ, и первый вариант пьесы. Наоборот, от романа веет бодростью, свежим весенним ветром, жизнью и движением, гулом страны, выходящей из столетних сумерек на распахнувшийся перед нею нелегкий, но славный, широкий исторический путь.

* * *

Несомненная и крупнейшая удача романа начисто опровергла имевшиеся еще в то время кой у кого опасения, что следование марксистским «схемам» неизбежно снижает художественную ценность произведения.

Роман о Петре написан Алексеем Толстым со всем блеском присущего ему замечательного мастерства, как раз в данном произведении достигшего едва ли не наивысшего своего чекана. Могло это произойти только потому, что в этот период — и главное, в самом процессе писания романа — переход Толстого в мир диалектического материализма совершался не одним разумом, а и художнически. Именно поэтому роман — не просто талантливая иллюстрация к тезисам марксистского учебника истории.

Алексею Толстому удалось развернуть в замечательно вышуклых, сочных, по-фламандски полнокровных образах ярчайшую по своей жизненности, говоря одним из его же собственных излюбленных эпитетов, «дышащую», сверкающую всеми красками, исполненную резких пятен и тени, разящих контрастов, причудливо пеструю картину Петровской эпохи.

Максим Горький имел известное право в письме к Алексею Толстому в 1933 году отозваться о его романе «Петр Первый», что это и в самом деле «первый в нашей литературе настоящий исторический роман»¹.

В развитии советской художественно-исторической литературы это произведение Толстого действительно сыграло в известной степени основополагающую роль, явилось своего рода поворотной вехой.

* * *

Перед каждым автором художественно-исторического произведения возникает целый ряд специфических литературных проблем: художественное использование исторического факта, создание историко-бытового колорита, наконец, выработка особого, как-то отражающего данную историческую эпоху языка. Все эти проблемы в романе Толстого нашли свое едва ли не наиболее удовлетворяющее, можно сказать, почти образцовое решение.

За долгие годы раздумий и работы над темой Петра Алексей Толстой превосходно изучил петровскую эпоху. Почти каждая страница романа при желании может быть обоснована и подкреплена соответствующими историческими источниками. Однако весь этот собственно исторический материал полностью художественно претворен автором.

Факты в романе Толстого, как правило, не описываются, даже не излагаются в повествовательной форме, — они как бы драматизированы, включены в фабульную динамику, показаны в непосредственных действиях осуществляющих их данных исторических персонажей.

Даже в собственно исторических — относительно очень немногочисленных — описательных местах, связывающих между собой отдельные фабульные моменты, повествование никогда не превращается в простое фактическое изло-

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30, стр. 280.

жение. И здесь факты обычно даются не в авторски-нейтральном сообщении о них, а преломленными сквозь призму конкретных их восприятий, переживаний современниками.

Вот как, например, рассказывается о «потешных забавах» Петра: «В Прешпурге издалека виднелись восьмиугольные бревенчатые его башни, дерновые раскаты, уставленные пушками, белые палатки вокруг — с ума можно было сойти русскому человеку. Как сон какой-то нелепый: игра не игра, и все будто вправду. В размалеванной палате, на золоченом троне под малиновым шатром сидит, развалясь, король Фридрихус: на башке — медная корона, белый атласный кафтан ужасен звездами, поверх — мантия на заячьем меху, на ботфортах — гремучие шпоры, в зубах табачная трубка... Без всяких шуток сверкает глазами. А взглядишься — Федор Юрьевич. Плюнуть бы, — нельзя. Думный дворянин Зиновьев от отвращения как-то плюнул, — в тот же день и повезли его на мужицкой телеге в ссылку, лишив чести... А царь Петр, — тут уже руками только развести, — совсем без чина, — в солдатском кафтане. Подходя к трону Фридрихуса, склоняет колено, и адский этот король, если случится, на него кричит, как на простого. Бояре и окольные сидят — думают в шутовской палате, принимают послов, приговаривают прешпургские указы, горя со стыда... А по ночам — пир и пьянство во дворце у Лефорта, где главенствует второй, ночной владыка, — богопротивный, на кого взглянуть-то зазорно, мужик Микитка Зотов, всешутейший князь — папа кукуйский...»

Вот другое место — реакция Европы на поражение русских под Нарвой: «В Европе посмеялись и скоро забыли о царе варваров, едва было не напугавшем прибалтийские народы, — как призраки рассеялись его вшивые рати. Карл, отбросивший их после Нарвы назад в дикую Московию, где им и надлежало вечно прозябать в исконном невежестве (ибо известна, со слов знаменитых путешественников, бесчестная и низменная природа русских), — король Карл ненадолго сделался героем европейских столиц...»

Формально-грамматически приведенные места — прямая авторская речь; по существу же это — речь косвенная: факты передаются здесь сознанием, да не только сознанием, а и языком, интонациями, в первом случае — враждебного Петру, закостенелого в «кислых сумерках» допетровской Руси патриархального боярства, на которое «наде-

тел вихорь» петровских новшеств, во втором — «гордых» европейцев, презирающих «русское варварство».

В ряде мест русская действительность того времени, исторические факты и пропшества показаны так, как они отражаются в «диком, жадном, встревоженном» сознании самого Петра.

Восходящий еще к Вальтеру Скотту принцип драматизации исторического повествования, таким образом, расширяется Алексеем Толстым, распространяется не только на фабульные, но и на авторски-описательные места. В результате перед нами — не плоскостное изображение, а многогранный, так сказать, стереометрический образ исторической действительности, отраженный в множественности несхожих восприятий различных ее участников. Эпоха как бы сама говорит о себе всеми своими голосами.

От автора здесь только одно — тонкая ирония, особая, неуловимо легкая «острая усмешечка», о которой, как об отличительной черте таланта Алексея Толстого, писал Максим Горький («Я вспоминаю талант ваш... как веселый, с этакой искрой, с острой усмешкой») и которая действительно неизменно витает над страницами романа.

Уменье воспринимать и показывать действительность, вещи глазами современников постоянно дает себя знать в романе, сообщая многим местам его большую свежесть и острую выразительность.

Вот один пример: «Знатные гости садились ужинать кровяными колбасами, свиными головами с фаршем, удивительными земляными яблоками, чудной сладости и сытости, недавно привезенными из Бранденбурга, — картофель». Здесь привычное закононо делается необычным, близкое становится далеким, уводится за двести лет назад.

Но в то же время при всей объективности романа Толстого нет в нем того принципиального, отрешенно-холодного, позитивистского объективизма, который характерен для художественно-исторических произведений типа знаменитого романа Флобера «Саламбо», породившего целую особую школу в развитии европейской исторической беллетристики.

* * *

Роман Алексея Толстого согрет тем не только неизбежным, но и необходимым субъективным отношением к изображаемому, на котором настаивали и Гегель и Маркс.

Из романа Толстого, как из «Бориса Годунова» Пушкина (при всей разности во многом этих двух произведений), «торчат уши» их автора — нашего современника, интересующегося прошлым, осмысляющего его с позиций нашего мировоззрения, в перспективе сегодняшнего дня.

Разность подхода к прошлому определяет и разность художественных манер. Толстой ни в какой мере не стремится к археологической научно-музейной реставрации старины, которую пытаются дать Флобер и его многочисленные ученики и последователи. Нет в романе и того нагромождения экзотических вещей и предметов прошлого, обильно поданного театрально-бутафорского реквизита эпохи, с которым мы не только обычно сталкиваемся в произведениях второстепенных исторических романистов, разменивающих на медь золото Флобера, но которым подчас грешат и исторические романы такого видного советского романиста, как автор «Разина Степана» и «Гулящих людей» — А. П. Чапыгин.

Крупный цветной мазок, скупо данный, но резкий штрих, умело выбранная и «дышащая» живописная деталь — и прошлое оживает под художественной кистью Алексея Толстого во всем его своеобразии: исторический колорит налицо.

Например, к Василию Васильевичу Голицыну приходит один из иностранных наемников, полковник Гордон, и сообщает ему о требовании Петра явиться всем к Троице: «Голова моя седа, и тело покрыто ранами,— сказал Гордон и глядел, насупясь, собрав морщинами бритые щеки,— я клялся на Библии, и я верно служил Алексею Михайловичу, и Федору Алексеевичу, и Софье Алексеевне. Теперь ухожу к Петру Алексеевичу». Держа руки в кожаных перчатках на рукояти длинной шпаги, он ударил ею в пол перед собой: «Не хочу, чтобы голова моя отлетела на плахе». Из всего костюма и вооружения Гордона здесь упомянуты только кожаные перчатки и длинная шпага,— и этого достаточно, чтобы перед нами с максимальной зрительной осязаемостью предстала фигура этого «сурового и неподкупного воина» — кондотьера XVII столетия.

Еще один пример: «Вышли бояре... Среди них женщина во многих шубах, одна дороже другой... Под рогастой кикой брови ее густо набелены — белые, веки — сизые,— расписаны до висков, щеки кругло, клюквенно наруганы». *Клюквенно* наруганные щеки — и, как живая,— перед нами каноническая маска старорусской свахи.

Вообще в своем обширнейшем историческом романе Алексей Толстой все время умеет быть по-пушкински лаконичным, соблюдая величайшую художественную экономию. давая многое в исключительно сжатой форме, в крайне немногочисленных словах.

Таков он в пейзажных зарисовках. Вот, например, несколько нарочито наивный, данный глазами недалекой супружницы Петра, почти девочки, царицы Евдокии, весенний пейзаж: «Березы, как в дыплячем пуху, — зазеленели. Плывут снежные облака с синими доньшками». Прочтешь эти две строчки — и действительно чувствуешь: на дворе — апрель.

Подчас для полной картины Алексею Толстому достаточно одного слова, эпитета. Например, о праздничном звоне по случаю установления новой эры летосчисления, что должно было, по приказу царя, быть ознаменовано всеобщим веселием и торжеством и для чего пономарям было отпущено «на звон» «тысяча рублей и пятьдесят бочек крепкого патриаршего пива»: «В *присядку* отзванивали колокола на звонницах и колокольнях». Об обритом, по требованию царя, боярском лице — «*босое* лицо»: «В конце стола суетился полячок-цирюльник, намыливая остриженные бороды, брил... Зеркало подставлял, проклятый, чтоб изувеченный боярин взглянул на *босое*, с кривым *ребячьим* ртом, срамное лицо свое...» (курсив мой.— Д. Б.).

* * *

Так же предельно сжат, сосредоточенно лаконичен Толстой в портретах своих героев, описаниях их переживаний, в фабульно сюжетных сценах, в драматических эпизодах.

Собираясь на именины к Лефорту в Кукуй, юноша Петр решает вырядиться в «немецкое платье». «За парик он схватился в первую голову, примерил,— не лезет (и не успел Волков ахнуть) — он ножницами отхватил себе темные кудри, и, надев накладные, длиной почти до пупа,— ухмыльнулся в зеркало. Руки он вымыл мылом, вычистил грязь из-под ногтей, торопливо оделся в новое платье... Примеряя узкие башмаки, он заскрежетал зубами. Вызвали дворового, Степку Медведя, мрачного рослого парня, чтобы разбить башмаки,— Степка, вколотив в них ножжищи, бегал по лестницам как жеребец». Помимо этих двух-трех строчек, Степка Медведь не фигурирует больше

в романе, но их достаточно для того, чтобы его образ резко и отчетливо вырисовался и запечатлелся в сознании читателя¹.

В качестве примера другого рода укажу на весьма драматическую по своим последствиям, вызвавшую окончательное охлаждение Петра к жене, сцену между ними в день после похорон матери Петра, царицы Наталии Кирилловны.

Неуемная Евдокия, видя, как все окружающие резко меняют свое отношение к ней после смерти царицы-матери, начинают заискивать и лебезить перед нею, решает, что наконец пришла и ее пора.

С трудом «отвязавшись» от лстивой свиты боярынь — «их она и по именам не знала. Теперь они называли ее царицей-матушкой, лебезили, величали, просили пожаловать — поцеловать ручку...» — Евдокия заходит в опочивальню: «Петр, как был — одетый, лежал на белой атласной постели, только сбросил пыльные башмаки. Евдокия поморщилась: «Ох, уж кукуйские привычки, как пьют, так и валяются...» Присев у зеркальца, стала раздеваться — отдохнуть перед обедом... Из ума не шли дворцовые боярыни, их лстивые речи. И вдруг поняла: теперь она полновластная царица... Зажмурилась, сжала губы по-царицьи... «Анну Монс — в Сибирь, навечно, — это первое... За мужа — взяться... Конечно, покойная свекровь, ненавистница, только и делала, что ему наговаривала... Теперь другому повернется. Вчера была Дуня, сегодня государыня всея Великия и Малыя и Белья... (Представила, как выходит из Успенского собора, впереди бояр, под колокольный звон к народу, — дух перехватило.) Платье большое царское надо шить новое, а уж с Наталии Кирилловны обносы не надену... Петруша всегда в отъезде, самой придется править... Что ж, — Софья правила — не многим была старше. Случится думать — бояре на то, чтоб думать... (Вдруг усмехнулась, представила Льва Кирилловича.) Бывало — едва замечает, глядит мимо, а сегодня на по-

¹ Привожу данное место в более ранней редакции. В дальнейшем автор несколько сократил его, сняв определение «мрачного» и сравнение «как жеребед». Это упростило текст, но, как мне представляется, ослабило острую выразительность первоначальной зарисовки. — Ср. Алексей Толстой, Собр. соч., т. 15, ГИХЛ, Л. 1931, стр. 101, и Алексей Толстой, Полн. собр. соч., т. 9, Гослитиздат, М. 1948, стр. 83.

хорошах все под ручку поддерживал, искал глазами милости... У, дурак толстый».

— Дуня... (Она вздрогнула, обернулась.) — Петр лежал на боку, опираясь на локоть. — Дуня... Мамаля умерла... (Евдокия хлопала ресницами.) Пусто... Я было загнул... Эх... Дунечка...

Он будто ждал от нее чего-то. Глаза жалкие. Но она раскатилась мыслями, совсем осмелела:

— Значит, так богу было нужно... Не роптать же... Поплакали и будет. Чай — цари... И другие заботы есть... (Он медленно выпростал локоть, сел, свесив ноги. На чулке против большого пальца — дыра...) Вот еще что, неприлично, нехорошо — в платье и на атласное одеяло... Все с солдатами да с мужиками, а уж пора бы...

— Что, что? — перебил он, и глаза ожили. — Ты грибов, что ли, поганых наелась, Дуня?..

От его взгляда она струсила, но продолжала, хотя уже иным голосом, тот же вздор, ему непонятный. Когда брякнула: «Мамаля всегда меня ненавидела, с самой свадьбы мало я слез пролила», — Петр резко оскалился и начал надевать башмаки...

— Петруша, дырявый — гляди, перемены чулки, господи...

— Видал дур, но такой... Ну-ну... (У него тряслись руки.) Это я тебе, Дуня, попомню — маменькину смерть. Раз в жизни у тебя попросил... Не забуду...

И, выйдя, так хватил дверью, — Евдокия сжалась. И долго еще дивилась перед зеркалом... Ну, что такое сказала?.. Бешеный, ну просто бешеный...»

Смена психических состояний Петра очерчена всего тремя-четырьмя, притом словно бы чисто внешними, штрихами: «Глаза жалкие... глаза ожили... резко оскалился... хватил дверью». Произносит Петр всего лишь несколько слов. Но во весь рост. С таким же выразительнейшим лаконизмом дано описание переживаний Петра, случайно узнавшего об измене его первой любви — Анны Монс, и т. п.

* * *

Теми же средствами, какими показывается в романе историко-бытовая обстановка петровского времени, создается исторический колорит и в отношении языка. А. Чапыгин в своих исторических романах стремится с максимальной точностью воспроизвести язык эпохи, настолько

увлекаясь в этом отношении, что не только вкладывает его в уста персонажей, но употребляет даже и там, где говорит от своего собственного лица. Однако заведомо условный, густо архаизированный язык чапыгинских романов только затрудняет непосредственное восприятие, а порой и прямо утомляет читателя, вынуждая непрерывно обращаться к подстрочным пояснениям, которыми испещрены многие их страницы.

Язык «Петра Первого» составляет одну из самых сильных художественных сторон романа Алексея Толстого. «К нему вернутся, его будут изучать», — замечал в своей статье о Толстом, характерно озаглавленной «Мастер огненного слова», другой выдающийся советский исторический романист, Вячеслав Шишков. Между тем Алексей Толстой не ставит себе никаких задач языковой стилизации, воспроизведения того волапука — дикой, причудливо-пестрой смеси своего и чужого, славянских форм и речений с иностранными словами и оборотами, — которым заговорили в эпоху Петра и образцы которого в таком изобилии засвидетельствованы в художественной литературе того времени: рукописных повестях, любовной лирике, драматургии, равно как в дневниках, в переписке и т. д.

А. Толстой, следуя и здесь не Флоберу с «карфагенской» лексикой его «Саламбо», а Пушкину, идет в отношении языка на то, что Гегель называет «необходимым анахронизмом». Роман в основном написан современным, полностью общепринятым языком. Но метко и уместно, с большим художественным тактом и замечательным знанием и чутьем языка, вкрапленное то там, то здесь старинное слово, слегка архаизированный порой оборот сообщают языковой стихии романа особую и надлежащую окраску, то тонкий, почти неуловимый аромат, то, наоборот, резкий и терпкий запах эпохи. Сам Толстой подчеркивал, что особенное значение имело для него ознакомление с «пытчаными записями XVII века», в которых точно сохранялись все особенности речи «пытаемого»: «Я увидел, почувствовал, осязал русский язык».

Созданию особой языковой атмосферы способствуют и куски из подлинных документов, писем, дневниковых записей и т. п., которыми автор время от времени, и тоже с очень большим мастерством, инкрустирует страницы своего романа — традиция, восходящая еще к «Дубровскому» Пушкина.

Пушкинской традиции, в свою очередь, непосредственно связанной с почином родоначальника историко-реалистического европейского романа, Вальтера Скотта, следует Толстой и в изображении исторических персонажей. Но, обогащенный всеми достижениями русского и западноевропейского критического реализма, проникнутый духом нашей современности, Толстой замечательно развивает и углубляет эту традицию.

Уже Пушкин писал, что в романах Вальтера Скотта его больше всего пленяет то, что прошлое дается романистом «не с *enflure* французских трагедий — не с чопорностью чувствительных романов — не с *dignité* истории, но современно, но домашним образом»¹. Эта «домашность», отсутствие «холодного пристрастия к королям и героям», проникает собой как исторические произведения самого Пушкина, так в еще более сильной степени величайшее художественно-историческое произведение нашей литературы — «Войну и мир» Льва Толстого. Однако в этом отношении роман Алексея Толстого идет еще дальше. Особенно наглядно можно убедиться в этом на образе самого Петра. Петр, как известно, был одним из наиболее героизированных, отвлеченно высоких образов литературы русского классицизма XVIII века, наделялся почти божественными атрибутами. «Он бог, он бог твой был, Россия» — такова художественная формула Петра, данная на все столетия Ломоносовым. В пушкинском «Арапе Петра Великого» Петр материализуется, становится на землю, очеловечивается: «Пока закладывали лошадей, Ибрагим вошел в ямскую избу. В углу человек высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняною трубкой во рту, облокотясь на стол, читал гамбургские газеты». Но, потеряв черты величественного классического героя, Петр в «Арапе...» сохраняет облик героя на новый, буржуазный лад. (В таком примерно облике рисуют Петра свидетели о нем современников иностранцев.) В романе Алексея Толстого стираются черты и этого условно-буржуазного благообразия, процесс материализации образа Петра доводится до крайнего предела. Вот Петр на церковной службе в Казанском соборе: «Налево стоял долговязый Петр, — будто на святках одели мужика в царское платье,

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 195.

не по росту. Бояре, поднося ко рту платочек, с усмешкой поглядывают на него: несуразный вьюноша, и стоять не может, топчется как гусь, косолапо шею держит...» Вот он отдыхает в полдень в лодке после трудовых часов на стройке кораблей на Переяславском озере: «Петр сладко похрапывал. Из широких голландских штанов торчали его голые, в башмаках набосо, тощие ноги. Раза два потер ими во сне, отбиваясь от мух».

Как не скрывает Толстой этих «низменных», порой почти вульгарных черт во внешнем облике Петра, так не боится он показывать своего героя и в его слабые, отнюдь не героические минуты. Так, без всяких обиняков, рассказывает он о диком испуге Петра, вообразившего, что явились посланные Софьей стрельцы убить его и — как вскочил с постели «без штанов» — ускакавшего из Преображенского в Троицу.

Однако сквозь подобную «физиологичность» описаний (в чем упрекали Толстого некоторые критики), доходящую до того, что Петр «справляет» на страницах романа «малую нужду», Толстой — и в этом торжество его как художника — полностью дает нам опутить в нелепо-нескладном, подчас почти гротескном облике молодого Петра — с длинной журавлиной шеей и косолапыми ступнями — человека колоссального волевого напора, неудержимого дерзания и размаха, подлинно крупнейшего деятеля истории.

Вместе с тем в значительной степени именно благодаря указанному методу и приемам обрисовки убедительно проступают те черты в облике Петра, которые сочувственно подчеркивались и в фольклоре — в исторических песнях о Петре, — его демократизм, простота, народность.

Вообще в противоположность многим и многим реакционным авторам, рисовавшим Петра чуждым своей стране, своему народу, — «голландцем», в Петре романа Алексея Толстого из-под парика и «немецкого платья», его облакающих, все время проступает типичный русский человек, наделенный специфически национальными чертами.

Сказывается это, в частности, и на самом отношении его к иностранцам. Как ни восхищается он своим кукуйским другом, ловким, изящным и галантным «дебшаном» Лефортом, бывают минуты, когда буржуазно-европейское сытое самодовольство и самоуверенность Лефортова становятся ему непереносимы.

Претит Петру и мещанская ограниченность, лицемер-

ный немецко-филистерский уют его возлюбленной, Анны Монс, прекрасной обитательницы европейского «парадиза» — подмосковной немецкой слободы, все того же Кукуя... Соответствующий эпизод принадлежит к числу особенно ярких, художественно удавшихся страниц романа.

В таких же и даже еще более иронически сниженных, зачастую прямо гротескных тонах даны и остальные исторические и неисторические, вымышленные персонажи романа. Вот как, например, знакомится читатель с одним из ближайших сподвижников Петра, «полудержавным властелином» Меншиковым:

«Грузный человек, в малиновой рубахе распояской, зажав между колен кого-то, хлестал его ремнем по голому заду. Исполосованный худощавый зад вихлялся, вывертывался. «Ай-ай, тятка!» — визжал тот, кого поролли». Это дворцовый конюх Данила Меншиков «вгоняет ума в задние ворота» будущему светлейшему князю.

* * *

Гротескность описаний и характеристик и в прежнем творчестве Алексея Толстого играла видную роль, являясь вообще одним из отличительных свойств художественного его дарования. Мало того, в данном случае гротескность выходит за пределы только художественной индивидуальности Толстого, составляет одну из отличительных примет ряда выдающихся образцов советской исторической беллетристики (произведения Ю. Тынянова, Ольги Форш и многих других). Но гротескность романа Толстого не односторонняя — не служит средством сатирического обличения лишь тех или иных сторон или явлений исторической действительности, с чем мы неоднократно сталкиваемся в исторических произведениях других советских авторов.

Исторические романы Чапыгина написаны, например, двумя резко контрастными стилевыми манерами: образы из народа, такие, как Степан Разин и его сподвижники, живописуются ярко-романтическими красками; царь и бояре даны приемами снижающего натуралистического гротеска. Роман Алексея Толстого одностилен. Если гротескно обрисованы социальные верхи, не менее гротескно изображены и низы. Вот, например, описание быта социально очень симпатичных нам персонажей — ушедших в леса с чеканным кистенем за поясом от непомерных кре-

постных тягот царского и помещичьего разорения «разбойничков», описание, с которого смыты все краски романтической идеализации: «Угрюмо было жить на болоте. С вечера поднимался туман, как молоко. Старели кости, болели раны... Разбойнички кашляли, чесали поротые задницы, переобувались, грели котелки».

Не является гротескность в романе Алексея Толстого и методом нарочитого «остранения» действительности, способом превращения истории в анекдот, с чем сталкиваемся в «Восковой персоне» Ю. Тынянова, в «Трудах и днях Ломоносова» Г. Шторма и др.

Гротескная манера «Петра Первого», как отчасти и романа о Пушкине того же Тынянова, о Радищеве Ольги Форш, — своеобразное выражение пафоса расстояния, метод изображения исторической действительности, над которой — во всех ее положительных и отрицательных проявлениях — автор, наш современник, не может не стоять неизмеримо высоко, не может не относиться к ней критически.

* * *

Доводя до конца начатую Вальтером Скоттом демократизацию исторических героев, стирая в этом отношении всякую грань между ними и обыкновенными рядовыми людьми, функцию которых у Вальтера Скотта обычно несли вымышленные персонажи, Алексей Толстой вместе с тем — и это опять-таки не его индивидуальная особенность, а характерная черта подавляющего большинства произведений советской художественно-исторической литературы в целом — резко нарушает привычные соотношения, установившиеся в романах вальтерскоттовской школы между историей и вымыслом.

Пушкин точно определял исторический роман своего времени, роман вальтерскоттовской традиции, как изображение «исторической эпохи, развитой в вымышленном повествовании» (рецензия на «Юрия Милославского» Заголкина). И в самом деле, в романах вальтерскоттовской традиции историческая действительность, реальные исторические персонажи занимали, как правило, периферийное положение, играли роль второго плана, фона, на котором разворачивалось «вымышленное повествование» — романтическое повествование как таковое, романтическая фабула. На первом плане, в композиционном фокусе повествования находился мир художественного вымысла — вымышленные

герои с их романическими переживаниями, которые и составляли основную сюжетную линию произведения.

В произведениях советской художественно-исторической литературы почти с самого ее возникновения история и вымысел поменялись местами (см. самые названия большинства произведений на исторические темы по именам исторических лиц: «Разин Степан», «Повесть о Болотникове», «Кюхля», «Пушкин», «Пугачев» и т. п.).

Это же резко выражено и в «Петре Первом» Толстого. История явно вырывается здесь на первый план, широко разливается по всему пространству романа. Наоборот, вымышленные персонажи — семья Бровкиных, боярин Буйносов с его «девами» и т. п. — оказываются в половецкой истории чем-то вроде небольших островков.

Наряду с военными, политическими и прочими эпизодами имеются в «Петре Первом» и эпизоды любовные. Но нет в нем единой любовной интриги; и вообще собственно романтической стороне, игравшей такую преобладающую роль в досоветской исторической беллетристике, отведено Алексеем Толстым весьма скромное место.

Пушкин в своем «Борисе Годунове» хотел дать, в противоположность действовавшему в его время канону, трагедию без любви. Алексею Толстому, как и ряду других советских авторов, удалось дать исторический роман без любви.

* * *

В соответствии с этим изменяется и композиционно-структурный принцип романа. В основе композиции «Петра Первого» — не фабульный узел, то затягиваемый, то раскручивающийся в ходе повествования, а историческая нить, хроникальное течение исторических событий.

Еще Белинский, подчеркивая необычайное развитие в нашей литературе 30—40-х годов прозаических повествовательных жанров, мы знаем, ставил вопрос, не сделается ли со временем художественным произведением сама история, заменив собою роман так же, как роман сменил эпопею¹. Говоря это, Белинский, конечно, имел в виду историю как особый литературно-художественный жанр, а не историю как науку.

¹ См.: В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 267.

На наших глазах предвидение Белинского начинает замечательно осуществляться.

В советской художественно-исторической литературе мы действительно не раз присутствуем при смене «романа», как «вымышленного повествования», «историей» — повествованием о реально существовавших событиях и лицах. Не первым и отнюдь не единственным, но, несомненно, самым ярким и художественно удавшимся образцом превращения истории в художественное произведение и является роман «Петр Первый» Алексея Толстого, начинающий в этом отношении новую главу, может быть, точнее — целый период в развитии нашей художественно-исторической литературы.

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» М. ШОЛОХОВА

Мы часто и справедливо подчеркиваем важность и плодотворность для советских писателей усвоения опыта писателей-классиков, приемов их мастерства. Однако поучительными в этом отношении являются не только великие создания критического реализма XIX века, но и многие произведения литературы социалистического реализма, которые, развивая лучшие традиции прошлого, достигли высот замечательной художественной зрелости и, в свою очередь, приобрели значение классических образцов русского искусства слова.

В качестве примера остановлюсь на одном из произведений самых последних лет, сразу же горячо полюбившемся широким кругам советских читателей и заслуженно высоко оцененном критикой — небольшом рассказе М. Шолохова «Судьба человека».

Показать негибаемую волю, мужество, героизм и вместе с тем большое щедрое сердце простого русского человека, который в годину тягчайших испытаний, выпавших на долю его Родины, и непоправимых личных утрат, не будучи в состоянии вернуть потерянного, смог внутренне восторжествовать над своей исполненной глубочайшего трагизма личной судьбой, подняться над нею, сумел жизнью и во имя жизни «попрать», одолеть смерть, — таков пафос этого произведения, его творческая мысль. И эта мысль в рассказе Шолохова, все основные элементы которого поставлены автором в нерасторжимую, органическую с нею связь, который, давая многое в немногом, построен так, что от него ничего нельзя отнять и к нему нечего прибавить, обрела полноценную художественную жизнь.

Именно сочетание высокой идейности и подлинного художественного мастерства придает рассказу Шолохова «Судьба человека» всю его впечатляющую силу, делает этот совсем небольшой рассказ «томов премногих тяжелей».

Композиция произведения, как и все в нем, совершенно проста и безыскусственна.

Почти все пространство рассказа, примерно четыре пятых его объема, в соответствии с заглавием, занято повествованием случайно встреченного автором в пути незнакомца о своей трагической судьбе. Повествование рассказчика симметрично обрамляется сравнительно небольшим, но довольно обстоятельным авторским зачином и совсем короткой авторской же концовкой. Начинается рассказ вполне естественным введением — описанием обстановки, в которой произошла встреча автора с неизвестным мужчиной, ведшим за руку мальчика, — как выясняется из дальнейшего, шофером Андреем Соколовым. Заканчивается рассказ — столь же естественно — описанием душевного состояния автора, «тяжелой грусти», охватившей его под влиянием услышанного. Вместе с тем эта простая, бесхитростная, как течение самой жизни, структура произведения отличается той гармонической стройностью, точностью установленных пропорций, чистотой линий, которые свойственны только высоким созданиям искусства.

Центральная, собственно сюжетная часть произведения, заполненная в основном повествованием Андрея Соколова, отчетливо отграничена от авторских зачина и концовки, выделена особым приемом как бы в самостоятельный рассказ в рассказе.

Встреча автора с рассказчиком происходит на берегу широкой — на целый километр разлившейся весенней реки. Автор только что с великим трудом через нее переправился, для чего понадобился целый час. Доставившая его утлая лодочка с прогнившим днищем, которая едва смогла выдержать двух человек, ушла назад за оставшимся товарищем. Вскоре появившийся рассказчик также должен переехать на тот берег. В ожидании возвращения лодки он и рассказывает автору о себе.

Получается почти графически четкий композиционный рисунок: лодка ушла — подходят мужчина и мальчик; лодка пришла — мужчина и мальчик уходят. В то же время этот прием, так сказать, взаимно уравнивающей обратной симметрии, отнюдь не имеет самодовлеющего значения, а, наоборот, прямо соотносится с сюжетом, соответствует его динамике, его внутреннему ритму. История шофера Андрея Соколова — история горестных скитаний человека, сорванного со своих корней «военным ураганом невиданной силы». «Куда меня только не гоняли», — вспо-

минает он о своем двухлетнем пребывании в фашистском плену. Когда же, отважно бежав из плена, он нашел вместо своего дома, любимой жены, детей «глубокую воронку, налитую ржавой водой», тоска также не дает ему «на одном месте долго засиживаться». «Шагаем с ним по русской земле», — говорит он в конце своего повествования о себе и мальчике¹.

Но в «Судьбе человека» не только композиционно четко очерчен сюжет. Каждая из трех основных частей, на которые естественно членится произведение, выдержана в своем музыкальном ключе, отличается от других своей особой тональностью. Эпический авторский зачин сменяется резко контрастным драматически перенасыщенным повествованием рассказчика, за которым следует разрешающая все произведение эмоциональная, глубоко лирическая авторская концовка.

Различная тональность каждой из трех частей определяет собой и их относительные пропорции. Автор намеренно точно указывает время действия первой и второй частей. Для того чтобы проехать совсем небольшое, всего в тридцать один километр расстояние до встречи с рассказчиком, автору понадобилось из-за весенней распутицы целых семь часов. Но за это время, в сущности, ничего не произошло. Повествование же рассказчика продолжалось (автор настойчиво — и прямо и косвенно — дает знать об этом) около двух часов. Но за эти два часа перед нами пронесется целая человеческая жизнь. И какая жизнь! Жизнь, полная катастрофических событий, тяжчайших ударов и потрясений, «нелюдских мук» — разливанное море «горюшка», которого, по словам рассказчика, ему пришлось хлебнуть «по самые ноздри и выше».

Всем этим, естественно, и определяется относительная (обратно пропорциональная времени действия) протяженность той и другой части. Вместе с тем предельная сжатость времени повествования (всего около двух часов!) по отношению к содержанию повествуемого до предела же усиливает его напряженнейший драматизм.

Столь же закономерны соотношения между первой и третьей частями — зачином и концовкой, лаконизм которой — всего два небольших абзаца — определен ее сугубо лирическим характером.

¹ Этот внутренний ритм тонко уловлен и точно графически передан О. Верейским в его иллюстрациях к «Судьбе человека» для издания Детгиза 1958 г.

То, что в «Судьбе человека», строго последовательно сменяя друг друга, представлены по существу все основные начала искусства слова: эпическое, драматическое, лирическое, — и делает это небольшое произведение таким эстетически богатым, насыщенным, объемным, многослушным, полифонным. Вместе с тем, композиционно разграничивая эти три начала, в основном распределяя их по трем же основным частям рассказа, автор одновременно мастерски использует возможности, открываемые специфическими особенностями образного мышления, осуществляет замечательный художественный синтез.

Три части произведения, три только что указанные начала его, будучи внешне разъединенными, посредством ряда тонких приемов — ассоциаций, аналогий, перекличек отдельных образов, мотивов — внутренне как бы проникают друг в друга, сливаются в единое симфоническое целое.

Автор «Тихого Дона» — признанный мастер пейзажа. Однако его пейзажная живопись иногда имела легкий налет некоторой внешней «красивости». Ее совсем нет в тех описаниях весны, которыми открывается «Судьба человека».

О взломавших лед и бешено взыгравших степных речках, о трудной езде на паре еле тащивших «тяжелую» бричку «сытых» лошадей, «на боках и стегнах» которых «под тонкими ремнями шлеек» уже через час «показались белые, пышные хлопья мыла», говорится очень простыми и точными словами, лишенными и тени какой-либо книжности, «литературности». Но это не только не снижает их острой художественной выразительности, а, наоборот, усиливает последнюю.

«Хутор раскинулся далеко в стороне, и возле причала стояла такая тишина, какая бывает в безлюдных местах только глухою осенью и в самом начале весны. От воды тянуло сыростью, терпкой горечью гниющей ольхи, а с дальних прихонерских степей, тонувших в сиреневой дымке тумана, легкий ветерок нес извечно юный, еле уловимый аромат недавно освободившейся из-под снега земли». Такой пейзаж не только видишь, но и воспринимаешь как бы всеми органами чувств: «слышишь» окружающую тишину, обоняешь, ощущаешь на вкус, чувствуешь легкими, кожей и эту «терпкую горечь» гниющих кустарников, и «сырость» от воды, и «легкий ветерок», доносящий «еле уловимый аромат». В то же время этот остро выразительный пей-

заж, как и весь весенний колорит авторского зачина, отнюдь не нейтрален по отношению к основной художественной «мысли» произведения.

С первых же слов рассказа читатель узнает, что описывается «первая послевоенная весна». Описание это, — сразу же подчеркиваю, — лишено какой-либо аллегоричности, не имеет никакого нарочитого авторского «второго плана»; оно предельно реально, избилует всякого рода бытовыми деталями. Причем, однако, — в этом тоже сказывается зрелость авторского мастерства — ни одна из таких, даже самых мелких и, казалось бы, малозначащих, деталей не случайна, каждая из них, по известному требованию Чехова к писателю, в дальнейшем «стреляет», входит существенно необходимым элементом в общее целое произведения.

Так, довольно подробно сообщается, что сопровождавший автора и переправившийся с ним на этот берег шофер, прежде чем снова уехать в лодке за товарищем автора, пригнал из соседнего колхоза «старенький», выдавший виды «виллис», на котором они должны были продолжать дальнейший путь. Через некоторое время читатель узнает, что автор по неверной ранневесенней погоде «надел в дорогу солдатские штаны и стеганку». Это упомянуто как бы между прочим. Однако на самом деле читателю совершенно необходимо знать все это. Ведь именно потому, что автор был одет по-солдатски и сидел один около потрепанной военной машины, подошедший Андрей Соколов принял его за «своего брата шофера», прошедшего войну «за баранкой», что определило сразу же установившуюся между ними короткость и побудило Соколова так просто и непосредственно рассказать о себе. Но то, что описываемое в зачине происходит не вообще в одну из весен, а в дни «первой послевоенной весны», естественно, сообщает всему особый настрой, неизбежно вызывает в сознании определенные ассоциации.

О недобрых днях войны, отгремевшей всего год назад, напоминает и «недобрая пора бездорожья», и солдатская одежда автора, и «виллис», и тяготы только что проделанного пути. Но сквозь все это проникает, звенит жизнеутверждающая весенняя нота: она и в извечном юном аромате оттаивающей земли, и в разлившейся речке, и в лучах солнца, которое, несмотря на начало апреля, «светило горячо, как в мае», — как в победоносные майские дни минувшего года. И почти символическим становится жест

автора, снимающего с головы «старую солдатскую ушанку», чтобы высушить в лучах этого майского солнца «мокрые после тяжелой гребли волосы».

Так уже в зачатке намечаются те две темы — войны и весны, смерти и жизни, — сложное и глубокое сочетание которых и образует «музыку» произведения.

Еще отчетливее, рельефнее, олицетвореннее эти две темы выступают в образах подошедших к автору мужчины и мальчика. Наружность того и другого обрисована несколькими скупыми, хотя и выразительными штрихами. Мужчина — «высокий, сутуловатый», говорит «приглушенным баском». Мальчик — «маленький»: «судя по росту — лет пяти-шести, не больше». У мужчины «большая черствая рука»; мальчик в ответ на призыв мужчины поздороваться «с дядей» («он, видать, такой же шофер, как и твой папашка»), «чуть-чуть улыбаясь», «смело протягивает розовую холодную ручонку» («розовой ручонкой» машет он автору и при прощанье с ним). Мужчина плохо, небрежно одет; мальчик «одет просто и добротнo». Оба «бредут устало», но, как сразу же выясняется, это относится, собственно, к мужчине. Он «устало» присаживается; прежде чем начать свое повествование, он «положил на колени большие темные руки и сторбился»; мальчик же сразу охотно бежит поиграть.

Как видим, это параллельное портретное описание дается последовательно контрастно; но оно, в сущности, мало что говорило бы, если бы не сопровождалось описанием глаз, взгляда. Именно в этом описании, в котором контрастность достигает предельной остроты, — квинтэссенция, суть портретов обоих — «пейзаж» их душ, зеркало их судеб, их жизненных путей. В то же время именно в этом контрастном сопоставлении взгляда мужчины и взгляда ребенка наглядно, зримо, образно-художественно выступает «мысль», которой живет, дышит произведение М. Шолохова.

Во взгляде мужчины весь тот ужас, все то никогда и ничем не поправимое, что сделала война с жизнью этого человека. «Я сбоку взглянул на него, и мне стало что-то не по себе», — замечает автор рассказа, и, в первый и единственный раз непосредственно обращаясь к читателям, продолжает: «Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника». Совсем иной взгляд у

мальчика, который глядит на автора «светлыми, как небушко, глазами».

Лев Толстой, как известно, придавал особенное значение в деле искусства тончайшей филигранной отделке, тем почти незаметным «чуть-чуть», посредством которых данное произведение становится под руками настоящего мастера созданием подлинно и высокохудожественным. Здесь перед нами как раз одно из таких «чуть-чуть». Скажи автор о глазах мальчика: светлые, как небо, — и получился бы маловыразительный штамп. Но эта народная, уменьшительная, ласкательная, почти колыбельная форма того же самого слова — небушко — сверкает в данном контексте, как драгоценный камень, как бриллиант чистойшей воды¹.

Мне довелось слышать от одного достаточно квалифицированного, но молодого литературоведа упрек по адресу «Судьбы человека» в сентиментальности. Не может быть ничего поверхностнее и несправедливее такого упрека. Да, в повествовании Андрея Соколова имеется немало уменьшительных и ласкательных слов (встречаются они и в авторской речи): смешинка, сынишка, личико, глазенки, звездочка, парнишка, ножонки, травинка, волосенки, воробушек и т. п. Но эти относящиеся к ребенку или непосредственно к нему обращенные слова, конечно, абсолютно далеки от сентиментальных «лужочков» и «ручеечков». А что произносит их тот, у которого не только руки «крепкие, как дерево», но и крепкая, героическая душа, тот, из которого, несмотря на все, что он претерпел, «ни оха, ни вздоха не выжмешь», — сообщает им лишь особую художественную выразительность. Они лучше всего показывают, какие неисчерпаемые россыпи нежности, ласки, теплоты сердечной таятся в этом человеке, который, ни минуты не колеблясь, своими руками задушил предателя, который, не дрогнув, столько раз глядел прямо в лицо смерти, в «дырку пистолета», — человеку, твердое и спокойное бесстрашие,

¹ Сопоставление глаз с «небушком» употреблено, кстати, М. Шолоховым не впервые. В «Поднятой целине» Разметнов «рассматривал Давыдова с наивной беззастенчивостью, часто мигая ясными, как летнее небушко, глазами». Здесь это сопоставление тоже по-своему весьма выразительно. Но полностью нашло свою адекватную текстовую «оправу», явилось необходимейшим элементом произведения это слово — считаю я — именно в «Судьбе человека».

«русское достоинство и гордость» которого внушили уважение к нему даже фашистам.

Да, в рассказе Шолохова много плачут. Безутешно плачет перед расставанием с мужем, уходящим на войну, в не обманувшем ее предчувствии, что они никогда больше не увидятся, отнюдь не страдавшая повышенной чувствительностью жена рассказчика: «...Ирина моя... такой я ее за все семнадцать лет нашей жизни ни разу не видал. Ночью у меня на плече и на груди рубаха от слез не просыхала, и утром такая же история». Сам рассказчик, который «днем себя крепко» держит (во все время его повествования автор «ни единой слезинки не увидел в его словно бы мертвых потухших глазах»), плачет ночью, во сне: «Проснусь, и вся подушка мокрая от слез». Плачет, глядя вслед удаляющимся мужчине и мальчику, сам автор рассказа. Едва ли могут удержаться от слез и сколько-нибудь чуткие и восприимчивые его читатели. Но такие слезы не имеют ничего общего с приторной сентиментальной слезливостью. И пока существует зло на земле, да будут благословенны такие слезы: они не дадут человеку превратиться в умную машину!

Самое же главное в том, что глубочайший трагизм рассказа и мужественное жизнеутверждающее, в самом лучшем и самом полном смысле слова, его разрешение ни в малейшей мере не разбавлены розовой водицей, не содержат в себе никакого сентиментально-дешевого «утешения».

Испепеленного, «покалеченного» войной, стоящего у порога смерти («сердце у меня раскачалось, поршня надо менять») Андрея Соколова ничто и никогда не в силах утешить, заставить забыть пережитое, ничто не в силах возместить его страшные потери. Свидетельством тому — «смертная неизбывная тоска» его глаз.

Но если личная трагедия Соколова ни при каких условиях не может перестать быть трагичной, он — простой советский человек, пусть «исказненный», сгорбленный жизнью, не только не сломлен, но и становится носителем закона «утверждения в жизни живого» — закона «великих свершений» весны, закона майского солнца, закона того нового общества, один из самых страстных борцов за которое, гроза контрреволюции, глава ВЧК, Феликс Дзержинский возглавил помощь беспризорным детям.

В рассказе, заглавие которого недаром носит обобщенный характер, перед нами судьба не только одного Андрея

Соколова. В нем речь идет о двух в основном идентичных судьбах.

Как и у Андрея Соколова, у случайно встреченного им в чужом городе беспризорного «паршишки» войпа все отняла — родной кров, мать, которую во время эвакуации убило бомбой в поезде, отца, который погиб на фронте. Это еще совсем ребенок: «Этакий малепький оборвыш: личико все в арбузном соку, покрытом пылью, грязный как прах, нечесаный, а глазенки как звездочки ночью после дождя». Но то, что с ним произошло, понятпо, не могло пройти для него даром. «Этакая маленькая птаха, — вспоминает о встрече с ним Соколов, — а уже научился вздыхать. Его ли это дело?»

Соколов не в силах исправить свою личную «покалеченную» судьбу, не может оживить своих «мертвых, потухших» глаз, но он может выправить жизнь и судьбу ребенка, может не дать погаснуть за пеленой дождя звездочкам в его глазах, может сделать так, чтобы он перестал заниматься «не своим» недетским делом: «Закипела тут во мне горячая слеза, и сразу я решил: «Не бывать тому, чтобы нам порознь пропадать! Возьму его к себе в дети».

И Андрей Соколов делает еще большее. Для того чтобы «маленькая птаха» никогда больше не вздыхал, он объявляет мальчику, что он-то и есть его отец, которого считали погибшим.

И вот — два порознь пропадающих, «осиротевших», все потерявших человеческих существа обретают друг в друге свою новую слитную, общую судьбу, взаимно утверждают друг друга в жизни. Ибо не только мужчина дает возможность ребенку оставаться ребенком, но и ребенок открывает перед мужчиной возможность «выдюжить» — остаться до конца верным себе, остаться мужчиной. И как художественно выразительна эта перекличка: мальчик, который нашел своего «папку», смотрит на мир «светлыми, как небушко, глазами». У мужчины, после того, как он решает взять мальчика себе в «сынки», сразу «на душе стало легко и как-то светло».

Вместе с тем за этой двуединой общей судьбой — «судьбой человека» — русского советского человека, в порядке еще более широкого обобщения ощущаешь судьбу — во имя защиты своей социалистической Родины, во имя утверждения в жизни живого — мужественно и героически прошедшего через ужасы войны, через «нелюдские» муки и неслыханные испытания народа-победителя.

Параллельно особому влечению и увлечению поэзией Веневитинова таких людей, как только что названные (как увидим, к ним сможем прибавить Белинского, Добролюбова и — особенно — Чернышевского), продолжала бытовать и его репутация как «вольнодумца». Этим объясняется, что в конце тех же 50-х годов ему было приписано одно из весьма примечательных и ходивших по рукам вольных стихотворений — «Родина», окрашенное в резко отрицающие русскую крепостническую действительность тона¹.

О Веневитинове писали так, как это хотелось бы Александру Кропоткину, и в самом деле очень мало. Но уже Белинский ставил его поэтическое творчество на очень большую высоту. «Из всех поэтов, явившихся в первое время Пушкина, — писал он, — исключая гениального Грибоедова, несравненно выше всех других и достойнее внимания и памяти — Полежаев и Веневитинов»².

Уже само название рядом имен Веневитинова и Полежаева — другой, непосредственной жертвы николаевской

¹ «Родина» была опубликована С. М. Шпицером в статье «Неизданные стихотворения Веневитинова» («Жизнь искусства», 1924, № 6, стр. 19) и включена в Полное собрание сочинений Веневитинова 1934 г. Во вступительной статье к изданию, подчеркивая, что стихотворение находится в особенно резком противоречии с традиционным восприятием личности и литературной деятельности Веневитинова, я привел ряд соображений в пользу данной атрибуции. Однако, поскольку попутные и настойчивые мои поиски указанного Шпицером архивного источника («Сборник поэтических и прозаических произведений различных авторов», ч. V, составил Мих. Ив. Семевский) ни к чему не привели, в сделанном мною постскрипуме к уже сверстанной статье я указывал, что осторожнее считать «Родину» не в основном корпусе стихов Веневитинова, а в разделе «Dubia», то есть в числе «сомнительных» предположительных произведений. Разыскания ряда исследователей, как правило, решительно отвергавших возможность авторства Веневитинова, усилили эту «сомнительность» (см. литературу вопроса в сб. «Вольная русская поэзия второй половины XVIII — первой половины XIX века», составленном С. А. Рейсером, «Советский писатель», М. 1970, стр. 879—880). Однако поскольку автор «Родины» по-прежнему не установлен, а местонахождение указанного Шпицером архивного подлинника до сих пор не обнаружено, категорически исключать всякую возможность принадлежности стихотворения Веневитинову (стилистическая аргументация против этого, данная В. В. Виноградовым в его книге «Проблемы авторства и теория стилей», Гослитиздат, М. 1961, стр. 89—103, не представляется мне решающей) было бы так же научно неосторожно, как и слишком поспешное включение его в состав стихов Веневитинова изданием 1934 г.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 161.

Но по всему своему настрою лирика «вольнолюбца» Веневитинова восхищала, оказывалась близка и волновала не одного Баласогло. В «Очерках гоголевского периода русской литературы» Чернышевский, говоря о литературе до и после декабрьского восстания, писал: «Есть законная пора самообольщений. Но всякое самообольщение должно иметь свой срок, или оно станет вредным. Срок этот приближался. Новое поколение подрастало, с новыми требованиями, с новыми, более глубокими стремлениями. Веневитинов был ранним предшественником этого поколения, но он умер, едва сказав первое слово, еще ничего не успев совершить»¹. Действительно, «первое слово» Веневитинова было горячо воспринято таким характерным представителем «подрастающего нового поколения», как молодой офицер Михаил Бакунин, которому, кстати, Герцен позднее посвятил свой трактат «О развитии революционных идей в России», откуда в основном и взяты приводимые мной герценовские отзывы о Веневитинове: «Я никогда не позабуду одной ночи, проведенной мною в лагерях, — писал Бакунин отцу. — Все вокруг меня спало, все было тихо; луна освещала все дальнее пространство, покрытое лагерем. Я с одним из товарищей своих, с которым мы занимали одну палатку, стал читать стихи покойного Веневитинова... Эта чудная ночь, это небо, покрытое звездами, трепетный и таинственный блеск луны и стихи этого высокого благородного поэта потрясли меня совершенно. Все это наполняло меня каким-то грустным, каким-то томительным блаженством»². А значительно позже, в конце 50-х годов, другой молодой человек, горячий поклонник Герцена, воспитанник кадетского корпуса Александр Кропоткин, в письме к младшему брату, знаменитому впоследствии революционеру-анархисту Петру Кропоткину, высказывал свое страстное желание раскрыть глаза читателям на любимейшего своего поэта: «О Веневитинове у нас ничего почти не писали, его не знают. Но придет время, его узнают... До тех пор не буду спокоен, пока не напишу статью о Веневитинове. Вместе с мечтой о поступлении в университет мечта написать статьи о Веневитинове есть моя мысль задушевнейшая»³.

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 157.

² А. Корнилов, Молодые годы М. Бакунина, М. 1915, стр. 54.

³ П. и А. Кропоткины, Переписка, т. I, «Academia», М.—Л. 1932, стр. 45.

Оно мне внушило предчувствие святое.
Так! счастье нам всем суждено:
Мне — пеною выкипеть в праведном бое,
А вам — для свободы созреть, как вино!

«Святое предчувствие» обмануло поэта. Погибнуть в «праведном бою» ему не удалось. Наоборот, он погиб именно от отсутствия «боя», от невозможности сделать что-либо «хорошее, высокое» в «замороженном» николаевском «аду».

Но утешавший поэта «тайный голос», вещавший ему, что мученье, до срока растерзавшее его грубо, не напрасно, не обманывал. Лирика Веневитинова искрами от затоптанного костра декабризма западала в сердце наиболее революционно настроенных деятелей нашей литературы и общественной мысли. Я уже приводил слова Герцена о Веневитинове, как о юноше, полном мечтаний и идей 1825 года. И так воспринимал его не один Герцен.

После Октябрьской революции впервые было опубликовано пространное стихотворное послание поэта-петрашевца А. П. Баласогло «А. Н. В.», написанное им в начале 1840 года и обращенное к столь близкой Пушкину семье его соседей по Михайловскому Вульффов. О Пушкине и его безвременной трагической гибели в послании главным образом и говорится.

По своему художественному уровню послание Баласогло никак не может идти в сравнение с лермонтовской «Смертью поэта»; но по высочайшей и восторженнейшей оценке пушкинского творчества и его великого значения, и в особенности по силе ненависти автора не только к прямому убийце поэта — «мальчишке» и «глупцу» Дантесу, осмелившемуся поднять руку на «гения», но и к тем, кто за Дантесом стоял, это надолго забытое да и сейчас по-настоящему не оцененное стихотворение — явление, параллельное знаменитым строкам Лермонтова. Говоря в своем послании об оскудении русской поэзии после смерти Пушкина, Баласогло, между прочим, горестно восклицал:

Где Веневитинов? — угрюмец,
Философ жизни в двадцать лет,
Он, сирий в мире вольнодумец,
Осиротивший мир и свет!¹

¹ См. послание Баласогло в сб. «Поэты-петрашевцы», «Советский писатель», Л. 1957, стр. 65—79. Указанием на него я обязан Ю. В. Манну.

Витинова объясняются все той же «безотрадной страстью» его к Зинаиде Волконской. Страсть эта, как мы уже говорили, очевидно, сыграла здесь свою роль. Недаром большинство этих стихов обращено к некоей возлюбленной поэта. Однако вместе с тем желанию умереть дается в них совсем иная — отнюдь не любовная — мотивировка. Поэт твердит в них о «скорби» и «муках» «земного житья», о том, что жизнь «скучна» и «постыла» ему, как «пересказанная сказка», что «ужасна» не смерть, а жизнь, что ад не на том свете, а на этом: «Ах¹, не дрожи: смерть не ужасна; ах, не шепчи ты мне про ад: верь, ад на свете, друг прекрасный» (строки, послужившие, кстати сказать, поводом к запрещению стихотворения, которое, по отзыву цензора, не могло быть «дозволено к напечатанию», потому что автор, «представляя человека, преднамеревающегося совершить самоубийство, заставляет его произносить ложные мысли об аде»²). Больше того, в том же стихотворении «Кинжал», из которого мы заимствовали только что приведенные строки, поэт прямо указывает, что к смерти его толкают отнюдь не «мученья любви», которых он попросту никогда не испытывал: «Я много в жизни распознал, в одной любви не знал мученья».

«Кинжал» Веневитинова невольно приводит на память одноименное стихотворение Пушкина. Замечательна тематическая разница этих двух стихотворений. Для Пушкина, писавшего свои стихи в период максимального общественного подъема начала 20-х годов (стихотворение написано в июле 1821 г.), кинжал — «страж свободы», орудие мести тиранам. Через пять лет, в эпоху наступившей реакции, тот же кинжал превращается в руках Веневитинова в орудие самоистребления.

По рассказу очевидца С. А. Соболевского, однажды (по-видимому, это было в период возбуждения, охватившего группу «левых» любомудров в связи с движением декабристов) в дружеском кругу за традиционным бокалом шампанского, столь часто фигурирующим и в вольнолюбивых стихах Пушкина, Веневитинов в порядке импровизации восклицал:

Не даром шампанское пеной играет,
Не даром кипит чрез края:
Оно наслажденье нам в душу вливает
И сердце нам греет, друзья!

¹ В автографе вариант: «Нет».

² Цит. по изд.: В. Веневитинов, Полн. собр. соч., стр. 441.

«Искре». Стихи Веневитинова и Одоевского написаны почти в одно время — в одном и том же 1827 году — и, безусловно, вне всякой прямой зависимости друг от друга (Одоевский в это время находился в Сибири). Между тем сходство между ними идет значительно дальше совпадения в одном (хотя и весьма выразительном самом по себе) образе. Стихотворение Веневитинова, правда, совершенно лишено политической заостренности «Ответа» Одоевского, но чувство, его проникающее, вполне аналогично пафосу последнего. Оба поэта выражают равно утешающую обоих в их личных страданиях веру, что их «скорбный труд» (Одоевский), «тайная мука» (Веневитинов) «не напрасны» (Веневитинов), «не пропадут» (Одоевский), принесут свой «плод» «народу», обществу. Оба стихотворения отличаются друг от друга в такой же мере, в какой были различны судьбы их творцов, но общая их настроенность красноречиво свидетельствует, что сердца умирающего в последнедекабрьском николаевском Петербурге Веневитинова и закованного в кандалы в каторжной сибирской тюрьме декабриста Одоевского бились в какой-то мере почти в унисон.

Жесточайший правительственный террор, последовавший за разгромом декабристов, исключал всякую возможность как «ронять» «сильные слова», так в особенности зажигать ими «пожар». Можно думать, в связи с этим Веневитинов в последние месяцы своей жизни и впрямь начинает сомневаться в том, чтобы посредством писания стихов можно было принести какую-нибудь «пользу России» в ее настоящем «нравственном положении» (статья «О состоянии просвещения в России», публиковавшаяся в посмертных изданиях под редакторским названием «Несколько мыслей в план журнала»), и сам почти готов, как увидим, вовсе отказаться от поэтического творчества.

Безнадежность созерцаний и настроений Веневитинова последнего петербургского периода его жизни логически приводит к появлению в его стихах «смертнических» мотивов. Поэт начинает твердить о неизменно надвигающейся на него неминуемой гибели («Завещание», «Утешение», «Поэт и друг» и др.). Мало того, мысль о близкой смерти таит для него особое очарование: «С каким восторгом сладострастья я жду губительного дня и торжества судьбы коварной» («К моей богине»). Он начинает лелеять в душе «коварную мечту» о самоубийстве («Кинжал», «К моему перстню» и др.).

Обычно предсмертные мотивы последних стихов Вене-

ность это значило в полном соответствии со взглядом на поэзию, свойственным нашему «классическому» XVIII веку, что литература должна быть послушным инструментом в руках всероссийских самодержцев. Именно против этого-то и ополчается Веневитинов, решительно не соглашаясь с тем, что поэзия должна быть «орудием правителей», должна «влачить оковы рабства» (слова, выпущенные цензурой, заменившей дальше слово «свобода» на «независимость»). Однако из того, что Веневитинов не желает служить своим творчеством пользе «правителей», не значит, что он является проповедником общественно-бесполезного искусства вообще. Наоборот, тенденциям Мерзлякова, стоявшего целиком на теоретических позициях «рабской» поэтики XVIII века, Веневитинов противопоставляет «новейшую романтическую поэзию», поэзию Гете и Байрона — «сильный голос, который, свысока взывая к небу, пробуждает со всех сторон отголоски и усиливается в своем порыве». Поэзию, которая способна «пробуждать со всех сторон отголоски», объединять людей в едином высоком порыве, конечно, никак нельзя назвать общественно бесполезной. А именно о такой роли «истинного пророка», «с печатью власти на челе, // С дарами выспренных уроков» («Последние стихи») — глашатая «сильных слов», «зажигателя» сердец своим «смелым стихом» мечтает Веневитинов для себя как для поэта:

...Мне было в жизни утешенье,
Мне тайный голос обещал,
Что не напрасное мученье
До срока растерзало грудь.
Он говорил: «Когда-нибудь
Созреет плод сей муки тайной
И слово сильное случайно
Из груди вырвется твоей;
Уронишь ты его недаром:
Оно чужую грудь зажжет,
В нее как искра упадет,
А ¹ в ней пробудится пожаром.
(«Утешение»)

Заслуживает быть отмеченным почти полное совпадение двух последних строк этого стихотворения со знаменитой строкой из ответа Пушкину декабриста-каторжанина Александра Одоевского: «Из искры возгорится пламя», послужившей, как известно, эпитафией к ленинской

¹ В автографе вариант: «И».

В «Новгороде» Веневитинов ищет выхода из гнетущей и удручающей его общественной атмосферы, наступившей после крушения первого революционного выступления против самодержавия и крепостничества, в несбыточных мечтах о вольном воздухе древних русских «республик». В написанных вскоре после этого двух стихотворениях, посвященных Италии и связанных с рассказами и пением о ней «волшебницы» Зинаиды Волконской, поэт порывается в этот ему «неизвестный край», «отчизну вдохновенья», «дивную страну очарованья», «жаркую отчизну красоты», где он мог бы «*по воле* разыграться» своей «северной душой» («Элегия» и «Италия»). Как я уже указывал, одновременно с этими поэтическими порывами Веневитинов и впрямь мечтает как можно скорее уехать в Персию. В то же время чувство «мрачного одиночества», которое Веневитинов испытывает в «многолюдной пустыне», петербургской подекабрьской действительности, в его стихах все нарастало. Им подсказан образ поэта то одинокого («все чуждо, дико для него»), сосредоточенного, замкнутого в себе, с «непокорным, воспитанным свободой умом», с «печатью молчанья на устах», с «раздумьем на суровом челе», то всего во власти налетающих на него «неразгаданных чувств» и «невозвратных порывов», с внезапно воспламененными очами, с огненной речью,— образ, который Веневитинов дает в одном из наиболее прославленных своих стихотворений («Поэт»).

Здесь кстати покончить с одним явным и весьма существенным недоразумением. Как мы уже отмечали, критика обычно указывает, что Веневитинов решительно настаивает на полной аполитичности искусства, на его совершенной общественной внеположности. В доказательство ссылаются на его студенческую работу — критический разбор «рассуждения» его университетского учителя, профессора Мерзлякова «О начале и духе древней трагедии»¹. «Кто ожидал бы, чтоб в нашем веке на поэзию взирали, как на орудие политики?» — восклицает в ней Веневитинов. Так взятая цитата эта выглядит в самом деле весьма убедительной. Однако в контексте она имеет совсем иной смысл. Мерзляков в своем рассуждении утверждает, что трагедия обязана своим происхождением «мудрым правителям первобытных обществ», которые пользовались ею для пропаганды своих политических целей. В переводе на современ-

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., стр. 207—215.

щено воспоминаниям о славном республиканском прошлом «древнего», «величавого» «града свободы, славы и торговли» — типичнейший мотив дворянских «вольнлюбцев» 20-х годов. Ямщик, проезжая мимо бывшей «вечевогой площади», рассказывает поэту, что, «по сказкам наших стариков», здесь некогда висел «огромный колокол» — «бич князей». В ответ на это поэт в каком-то иступлении печали восклицает:

Молчи, мой друг! Здесь место свято;
Здесь воздух чище и вольней!
Потипе!.. Нет, ступай скорей:
Чего ищю я здесь, безумной?

Заканчиваются стихи тяжким вздохом о безвозвратно минувших «вольных» временах: «Скажи, где эти времена? Они далеко, ах, далеко!»

Цензура, куда попало это стихотворение в связи с подготовкой посмертного собрания сочинений Веневитинова, несмотря на то, что посланный на цензурный просмотр текст был заранее смягчен предусмотрительными друзьями, сразу же разгадала тот дух, в котором оно было написано, безошибочно подведя его под действие 168-го параграфа пресловутого «чугунного» шишковского устава о цензуре 1826 года (168-й параграф безусловно запрещал «всякое сочинение или перевод, в котором прямо или косвенно порицается монархический образ правления»). Сам Шишков, стоявший тогда во главе министерства народного просвещения, категорически распорядился «не пропускать к печатанию» «Новгорода». Последний смог появиться в печати только в 1829 году, после отставки Шишкова. Причем, помимо уже указанных предварительных смягчений, из него были выкинуты четыре строки приведенных нами слов поэта к ямщику. Однако, несмотря на смягченные и выпущенные строки, стихотворение продолжало звучать столь смелым голосом, что при новом издании сочинений Веневитинова почти целых двадцать пять лет спустя, то есть уже в 1853 году, оно снова вызвало опасливые возражения цензоров, полагавших в своих отзывах все еще «неудобным к напечатанию». Как и в первый раз, приговор цензоров на два года задержал появление в свет нового издания сочинений Веневитинова, которое, несмотря на то, что оно было всего лишь перепечаткой издания 1829 года, смогло выйти только в 1855 году, в эпоху новой политической «весны», наступившей после позорного крушения под Севастополем всего николаевского режима.

несомненное совпадение начальных строк. У Веневитинова: «В глухую *степь* земной дороги, // Эмблемой райской красоты, // *Три розы* бросили нам боги...» и т. д. У Пушкина: «В *степи* мирской, печальной и безбрежной, таинственно пробились *три ключа*...» (Конечно, образ пробившихся ключей гораздо выдержаннее образа «брошенных» в степь «богами» роз.)

Еще более отчетлив другой случай несомненной близости между уже неоднократно упоминавшимся нами стихотворением Веневитинова «К моему перстню» и пушкинским «Талисманом» (в особенности в недавно появившемся в печати варианте)¹. Оба стихотворения Пушкина написаны через несколько месяцев после стихотворения Веневитинова, в связи со смертью поэта, получившего самую широкую популярность и, конечно, хорошо известного Пушкину. Близость эта заключается не только в их общей теме — заклинательном обращении к перстню-талисману, подаренному обоим поэтам любимой женщиной, но и в почти буквальном совпадении отдельных строк. Веневитинов: «О, будь мой верный *талисман*, // *Храни* меня от тяжких ран». Пушкин: «*Храни* меня, мой *талисман*» (в дальнейшем у Пушкина та же рифмовка слова «ран» и повторенной строки «Храни меня, мой талисман»). Веневитинов: «Дружба в *горький час* прощанья // Любви рыдающей *дала* // Тебя залогом *состраданья*». Пушкин — «*Ты в день печали* был мне дан».

Приведенные примеры прямых реминисценций у Пушкина из стихов Веневитинова наглядно свидетельствуют о достигнутом последним высоким уровне своего поэтического мастерства. Но особенно важно, что прекрасной художественной форме стихов Веневитинова 1826—1827 годов соответствует значительность их содержания, чаще всего прямо перекликающегося с тем тягостным душевным состоянием, о котором он писал в цитированном выше письме к Погодину.

Своего рода (не только хронологически, но и по существу) введением в этот цикл, бросающим свет на общественные причины такого состояния, является стихотворение «Новгород», навеянное поэту дорожными впечатлениями во время пути в обществе Воше из Москвы в Петербург. Стихотворение это, которое носит не только гражданский, но и заостренно политический характер, посвя-

¹ «Храни меня, мой талисман...»

«земными сынами», ни в одном из его высказываний нет намек на тот призыв к «мирному», принципиально чуждому всяческим «житейским волнениям» и «битвам» искусству, который в силу ряда причин демонстративно прозвучал в концовке пушкинской «Черни». Уж если говорить о сходстве, ближе всего, как увидим, к веневетиновской концепции поэта не поэт из «Черни», а пушкинский же поэт — «пророк», «глаголом жгущий сердца людей». Но ставить здесь вопрос о влиянии (и, конечно, Пушкина на Веневитинова, а не наоборот), нет никаких оснований. Что касается «Черни», она глубоко уходит корнями в личный и социальный опыт самого Пушкина. Если же помимо того нужно искать еще каких-то внешних воздействий, правильнее усматривать их в некотором возможном влиянии на Пушкина взглядов не столько Веневитинова, сколько всего кружка московских шеллингианцев вообще.

Однако гораздо существеннее всех этих в лучшем случае весьма неопределенных и трудно поддающихся учету общих идеологических влияний несомненно имеющиеся, хотя и не замеченные исследователями факты прямого, чисто художественного воздействия на поэзию Пушкина некоторых стихов Веневитинова.

Так, Веневитиновым было написано в 1826 году стихотворение «Три розы» (напечатано в «Северных цветах» на 1827 г.). Под непосредственным впечатлением этих стихов, через несколько дней по выходе «Северных цветов» из печати (разрешены цензурой в январе, вышли в свет в конце марта), Пушкин начинает набрасывать сонет «Три розы на свете цветут...»¹. Сонет этот не был написан: взамен его Пушкин сложил свое известное восьмистишие, отнюдь не дифирамбного, как это на первый взгляд кажется, а (судя по дате — 1 апреля, — поставленной, очевидно, с намерением), явно шутливо-иронического характера: «Есть роза дивная...», где всякого рода «минутным розам» противопоставляется одна — «неувядаемая». Однако стихи Веневитинова, обратившие на себя внимание Пушкина, запали в его сознание и спустя некоторое время снова вышли на поверхность в знаменитом стихотворении «Три ключа», написанном через несколько месяцев после стихов о розе (27 июля 1827 г.). Помимо сходства обеих пьес в их названиях и общей композиции, между пьесой Веневитинова и стихотворением Пушкина существует и

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 3, стр. 590.

В возникшем вслед за тем споре, закончившемся яростным поединком между царевичем и певцом, последний доказывает свое право на меч, убивая прославленного в боях могучего противника.

Тот же «меч мщения» в руках мирного певца-оратора снова воспевается Веневитиновым в его «Песни грека», подсказанной словно бы событиями греческого восстания в 1823 году, однако в первом собрании сочинений Веневитинова, вышедшем вскоре после его смерти, знаменательно датированной 1825 годом.

Период 1826—1827 годов, как уже сказано, — начало стремительного расцвета творчества Веневитинова. К этому небольшому периоду времени относятся все наиболее прославленные и действительно самые значительные его стихотворения: «Элегия», «Италия», «К любителю музыки», «Поэт», «К Пушкину», «Завещание», «На новый 1827 год», «Жизнь», «Последние стихи», «К моему перстню», «Поэт и друг», «Утешение» и некоторые другие.

Если на подавляющем большинстве его вещей 1823—1825 годов сказывалось прямое ученичество у Пушкина, в отношении стихов второго и последнего периода его творчества мы сталкиваемся с весьма показательным фактом обратного воздействия ученика на учителя.

Правда, то, что обычно приводится как пример влияния Веневитинова на Пушкина, на самом деле таковым как раз не является. Так, указывают, что Пушкин написал свою замечательную «Сцену из Фауста» в ответ на призывы Веневитинова и в личных беседах, и в стихотворном послании обратить внимание на творчество Гете. Указание это совершенно неосновательно. «Сцена» была написана еще в 1825 году в Михайловском, то есть задолго до первой встречи Пушкина с Веневитиновым. Веневитинов на другой же день после этой встречи говорит Погодину, что в портфеле Пушкина уже имеется «продолжение Фауста»¹. В связи с этим понятно и то, что Веневитинов в послании к Пушкину, говоря о Гете, называет его «наставник наш, наставник твой»².

Не более убедительна и та связь, которую принято устанавливать между взглядом Веневитинова на поэта и его назначение и стихотворением «Чернь». Как ни высоко Веневитинов ставит «сына богов» — поэта над остальными

¹ Н. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 2, стр. 42.

² «К Пушкину» (1826).

ному формальному мастерству своего образца, Веневитинов в основном довольно быстро овладел механизмом того нового стиха, который принес в русскую поэзию молодой Пушкин. В значительной мере повторяет он и его тематику.

В двух стихотворениях «К друзьям» встречаемся с обычными мотивами дружеских признаний лицейского Пушкина, непосредственно примыкающими к традиции батюшковской школы. Дошедшие до нас отрывки из задуманной Веневитиновым исторической поэмы не могли бы быть написаны без «Руслана и Людмилы».

Как и Пушкин, юноша Веневитинов находился под большим обаянием байроновской поэзии и в особенности легендарно-героической личности самого ее творца. Он называет себя в это время «смелым учеником» Байрона («К Скарятину», 1825), пишет восторженный «пролог» на его смерть («На смерть Байрона», 1824—1825).

В одном из стихотворных посланий Веневитинова к Рожалину (1824) мы — в традиционном кругу ходовых байронических мотивов: поэт жалуется на свой ранний душевный опыт, на разочарование в «хладной жизни», заявляет, что «обманут небом и мечтою», он «проклял жребий и мечты», которыми «тешился». Но в основном Веневитинову близок не столько «демонизм» байроновского творчества, сколько вольнолюбивый пафос английского поэта, героика его личной судьбы. Недаром в более позднем послании к Пушкину он придает Байрону выразительный эпитет «пророк свободы смелый».

Боевые, героические ноты звучат в это время в стихах и самого Веневитинова. Критика особенно подчеркивала, что в созданном Веневитиновым образе поэта он высоко поднимает его над всеми людскими волнениями и битвами. Однако в одном из первых же своих литературных опытов — «скандинавской повести» в стихах «Освобождение скальда» — Веневитинов дает красноречивый образ поэта-бойца, не хуже, чем арфой, владеющего «булатом». На совет скандинавского царевича сложить с себя «тяжелый меч», который не пристал «бессильной длани» певца, вдохновенный скальд Эгил отвечает решительным отказом:

Прости мне, о сын скандинавских царей!
В деснице певца сей булат не бесчестен.
Ты помни, что Рекнер был арфой известен
И храбрым пример среди бранных полей.

Литературная деятельность Веневитинова продолжалась, в сущности говоря, только три-четыре года, печатался же он лишь год с небольшим. Немудрено поэтому, что из всех наших писателей он оставил по себе едва ли не самое небольшое литературное наследство. Не считая нескольких набросков, отрывков, двух-трех переводов в прозе, Полное собрание сочинений Веневитинова включает в себе всего около пятидесяти стихотворений (из них не больше десяти — пятнадцати можно назвать вполне зрелыми, совершенными вещами, выражающими его самостоятельное, особое поэтическое лицо) и пять-шесть критических статей да статей-упражнений на философские темы.

Из всего этого весьма небольшого круга произведений критика, в соответствии со своим предвзятым взглядом на Веневитинова, вычитывала по преимуществу стихи и мысли о любви и отвлеченно-высоком назначении поэта и поэзии. Широкое общественное содержание и смысл творчества Веневитинова совершенно оставались в тени.

Между тем за последнее время появились некоторые новые публикации стихов Веневитинова, правда, столь же немногочисленные (стихотворение «Кинжал», несколько запрещенных цензурой строк из стихотворения «Новгород»), сколь немногочисленно вообще все им написанное, но зато резко подчеркивающие высокую гражданскую направленность его образов и дум. В свете этих публикаций по-новому воспринимается и многое из старого, всем известного, давно привычного Веневитинова, до сих пор находившегося в руках у читателей, критиков и исследователей.

Как и у большинства его сверстников-поэтов, первые стихотворные опыты Веневитинова относятся, можно думать, к весьма раннему возрасту, когда ему едва исполнилось четырнадцать — пятнадцать лет (1819—1820 гг.). Но систематически Веневитинов начинает писать примерно с 1823 года.

По стихам этого первого периода (1823—1825 гг.) Веневитинов полностью может быть отнесен к тем многочисленным поэтам начала 20-х годов, которые, по известным словам Гоголя, были зажжены огнем поэзии Пушкина. Не будучи в состоянии приблизиться к замечатель-

и угнетенности. Только на фоне безнадежного крушения всех его высоких гражданских упований и надежд, в сгущающейся ночи реакции блуждающие огни безнадежной любви могли завести его в ту душевную трясину, из которой он не находил выхода.

В стихотворном обращении к уже упомянутому другу «любомудру» Рожалину, написанном в этот последний период, Веневитинов призывает его «с душой булатной» проходить среди «бездушной и пустой» светской толпы. В другом стихотворении того же времени он молит о надежной броне для себя самого: «Всегда надежно броней // Пусть будет грудь моя одета» («Моя молитва»).

Между тем душевной защищенности Веневитинову как раз более всего и недоставало.

«Веневитинов не был жизнеспособен в новой русской атмосфере. Нужно было иметь другую закалку, чтобы дышать воздухом этой зловещей эпохи, надобно было с детства приспособиться к этому резкому и непрерывному ветру, сжиться с неразрешимыми сомнениями, с горчайшими истинами, с собственной слабостью, с каждодневными оскорблениями; надобно было с самого нежного детства приобрести привычку скрывать все, что волнует душу, и не только ничего не терять из того, что в ней схоронил, а, напротив,— давать вызреть в безмолвном гневе всему, что ложилось на сердце». Ничего этого у Веневитинова, выросшего в «весенней» атмосфере первой половины 20-х годов, не было. «Едва только он произнес несколько благородных слов, как исчез, подобно цветам под более теплым небом, умирающим от мерзлого дуновения Балтийского моря». Так писал Герцен о Веневитинове — «правдивой поэтической душе, сломанной в свои двадцать два года грубыми руками русской действительности», поэте, «убитом обществом»¹.

Связывая смерть Веневитинова не с его личной любовной драмой, как это делали почти все остальные, а с тяжелыми общественными условиями реакционной декабрьской действительности, Герцен глубже и зорче других постиг его жизненную судьбу.

В этом нас убеждает рассмотрение поэтического творчества Веневитинова.

¹ «О развитии революционных идей в России». — А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 223, 206, 208.

гасло. Зажжется ли его светильник? Последнее время меня тяготит сомнение в себе. Трудно жить, когда ничего не сделал, чтобы заслужить свое место в жизни. Надо что-то сделать хорошее, высокое, а жить и не делать ничего — нельзя». «Я уже выше писал, что тоска замучила меня», — прибавляет он снова. «Здесь, среди холодного, пустого и бездушного общества, я — один... Я ни за что не могу встаться»¹.

Письмо это звучит почти как предсмертная исповедь, какой ему и суждено было стать, — оно последнее из дошедших до нас писем Веневитинова. Задыхаясь в «холодном, пустом и бездушном» Петербурге, Веневитинов то мечтает вернуться к старым друзьям в родную Москву («Скорее бы отсюда, в Москву, к вам»), то собирается ехать служить в далекую Персию, ту самую Персию, в которой в это же как раз время, в том же 1827 году, искал «уголка» для своих «оскорбленных» современностью чувств Грибоедов, куда устремился позднее лермонтовский Печорин. «Молю бога, чтобы поскорее был мир с Персией, — пишет Веневитинов брату вскоре по приезде в невшскую столицу, — хочу отправиться туда при первой миссии и на свободе петь с восточными соловьями». «Я еду в Персию. Это уже решено. Мне кажется, что там я найду силы для жизни и вдохновения», — говорит он в письме к М. П. Погодину 7 марта 1827 года².

Обычно связывают тяжелое душевное состояние Веневитинова в Петербурге с его безнадежной любовью к Зинаиде Волконской. Позволительно думать, что самая сила этой любви была несколько преувеличена романтически настроенными друзьями покойного. По крайней мере, почти одновременно с увлечением Волконской Веневитинов увлекается юной ученицей Погодина, княжной А. И. Трубецкой. В Петербурге же, по свидетельству племянника Дельвига, часто его встречавшего в доме дяди, Веневитинов «по молодости» увлекался почти всеми молодыми женщинами, с которыми сталкивался, за что в очень расположенной к нему семье Дельвигов «подсмеивались над ним почти прямо в лицо». Во всяком случае, если любовь к Волконской действительно окрасилась в сознании Веневитинова в столь трагически-безысходные тона, то могло это случиться только в силу его общей крайней подавленности

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., стр. 343.

² Там же, стр. 343, 326, 344.

Близкие прямо связывали смертельную болезнь Веневитинова с его арестом по приезду в Петербург. «Простудился ли Дмитрий Владимирович,— писал впоследствии его племянник,— в том помещении, где был арестован, или подвергся другому какому-нибудь вредному влиянию,— об этом не сохранилось точных семейных преданий, которые ограничиваются указанием на гигиенические условия места заключения как на главную причину окончательного расстройства в здоровье моего дяди... Кашель... не покидал его... причиняя ему частые и сильные боли в груди. Доктора заставили его постоянно носить грудной пластырь»¹.

К вредному действию заключения на ослабленное здоровье Веневитинова присоединилось испытанное им в связи с этим глубочайшее нравственное потрясение. Кошелев удостоверяет, что все случившееся с ним в Петербурге «его ужасно поразило, и он не мог освободиться от тяжелого впечатления, произведенного на него сделанным ему допросом. Он не любил об этом говорить; но видно было: что-то тяжелое лежало у него на душе»².

О крайней угнетенности Веневитинова красноречиво свидетельствует тот образ жизни, который он отныне повел. Ф. С. Хомяков, поселившийся с ним на одной квартире, писал брату: «На наше житье-бытье смешно смотреть: мы сидим в двух комнатах, одна подле другой с открытыми дверями, часто в одной, и в целый день иногда двух слов не промолвим иначе как за обедом или когда придет кто-нибудь к нам в гости. Он редко читает, гулять никогда не ходит, выезжает только по обязанности, то есть к тем, к кому имел рекомендательные письма»³. По словам биографа Веневитинова, «на него находили минуты полнейшего отвращения к жизни»⁴. Замечательно в этом отношении письмо самого Веневитинова к Погодину, написанное им 7 марта 1827 года — накануне смертельной простуды и ровно за неделю до смерти. Наряду с жалобами на плохое физическое самочувствие Веневитинов пишет в нем об охватившей его невыносимой тоске: «Тоска не покидает меня... Пишу мало... Пламя вдохновения по-

¹ М. А. Веневитинов, К биографии поэта Д. В. Веневитинова.— «Русский архив», 1885, № 1, стр. 122—123.

² А. И. Кошелев, Записки, стр. 22.

³ См.: «Русский архив», 1884, № 5—6, стр. 224.

⁴ А. Пятковский, Из истории нашего литературного и общественного развития, стр. 129.

мерно месяца через четыре после ареста Веневитинов умер. Непосредственной причиной его смерти была словно бы простая случайность. Веневитинов простудился, перебежав разгоряченным после танцев через двор в свою квартиру в едва накинутой шинели. Но эта «чистая случайность» упала на слишком подготовленную почву.

В уничтожении своих врагов николаевское самодержавие действовало самыми разнообразными способами. Со своими политическими противниками, оказавшимися на Сенатской площади или во главе мятежных батальонов Южной армии, оно расправилось непосредственно — виселицами и Сибирью. Затем на протяжении десятилетий началось медленное систематическое искоренение всех тех, кто хотя и не был прямо связан с декабристами, но в той или иной степени оказался «заражен» «вольномыслием» эпохи. На 30-е и 40-е годы приходится целый ряд преждевременных смертей выдающихся деятелей нашей литературы, прикосновенных так или иначе к «весне» 20-х годов: смерть Дельвига в 1831 году (в возрасте тридцати двух лет), убийство Пушкина в 1837 году (в возрасте тридцати семи лет), убийство Лермонтова в 1841 году (в возрасте двадцати семи лет) и т. д.

В отдельности каждая из этих смертей выглядит чем-то более или менее случайным. Однако уже самое обилие этих случайностей (приведенный нами перечень можно было бы легко умножить — вспомним Грибоедова, Полежаева) свидетельствует о некоей закономерности. И действительно, не случайно, что болезни, сведшей в могилу Дельвига, предшествовало сильнейшее нервное потрясение, вызванное из ряда вон грубым обращением с ним шефа жандармов и главы III Отделения генерала Бенкендорфа, который запретил ему издание «Литературной газеты» и пригрозил ссылкой в Сибирь. Не случайна травля Пушкина со стороны самых реакционных кругов великосветского общества, в результате которой и вспыхнула его дуэль с Дантесом. Не случайна, конечно, и та по-своему знаменитая «эпитафия», которой отозвался Николай I на известие об убийстве Лермонтова: «Собаке — собачья смерть». Ведь и на Кавказ-то Лермонтов был сослан едва ли не в расчете, что эта смерть так или иначе его там настигнет.

Такой же неслучайной случайностью была и гибель прожившего всего лишь «век соловья и розы» (слова о нем Дельвига), не дожившего до двадцати двух лет — Дмитрия Веневитинова.

Е. Трубецкую по просьбе ее отца в Сибирь, но не выдержал тяжелого пути и вернулся с полдороги. Познакомившись с Воше у Зинаиды Волконской, Веневитинов, конечно, живо интересовавшийся подробностями его сибирского путешествия, охотно согласился довести его до Петербурга в своем экипаже. С ними же поехал один из ближайших друзей Веневитинова Ф. С. Хомяков, брат известного поэта и виднейшего впоследствии славянофила.

Веневитинов, очевидно, уже был на примете у пресловутого III Отделения. Приезд же его в Петербург в обществе Воше, только что побывавшего в Сибири, по-видимому, усугубил подозрения. По крайней мере, тотчас же по приезде он и Воше были арестованы (Хомякова не тронули). На допросах, которые учинил Веневитинову один из следователей по делу декабристов генерал Потапов, он держался с исключительной твердостью и достоинством, давая, по свидетельству его биографа, «чересчур прямые и резкие ответы». Так, на самый центральный вопрос о принадлежности к тайным обществам Веневитинов дал ответ в таком духе, «что если он и не принадлежал к обществу декабристов, то мог бы легко принадлежать к нему»¹, — ответ, аналогичный знаменитому ответу Пушкина Николаю I, что будь он 14 декабря в Петербурге, он был бы на площади с мятежниками². Тем не менее, так как никаких прямых улик против Веневитинова не было, его, продержав в течение двух или трех суток на одной из петербургских гауптвахт, выпустили на свободу без всяких явных последствий.

Однако последствия сказались, и самые роковые. При-

¹ А. Пятковский, Из истории нашего литературного и общественного развития. Историко-литературные характеристики. Князь В. Одоевский и Д. Веневитинов, СПб. 1901, стр. 127.

² В Полном собрании сочинений Веневитинова («Academia», М. 1934) в тщательно составленном редактором Б. В. Смиренским «своде биографических данных» о поэте помещен отрывок из «Неизданных записок Полины Николаевны Лаврентьевой», судя по этим её воспоминаниям, близко знавшей декабристов. В них рассказывается, что Веневитинов был «принят в общество... по ничем не успев проявить себя, что отъезд его из Москвы был осуществлен по совету друзей, чтобы скрыться от глаз московской полиции, но что сам он, тяжело переживая это, считал, что должен был, разделяя судьбу товарищей, быть в Сибири, а не в Петербурге (стр. 403—405). Все это могло бы выглядеть довольно правдоподобно, если бы не возникали сомнения в подлинности «Записок» (в Театральном музее им. А. А. Бахрушина имеется — в качестве единственного известного нам источника — лишь машинописная копия).

Восстание декабристов провело резкую межу и в жизненной судьбе Веневитинова.

«Общество любомудрия» прекратило свое существование. При первых же вестях о петербургских «происшествиях» перепуганный председатель его князь В. Ф. Одоевский собрал у себя на квартире наиболее активных членов и в их присутствии бросил в пылающий камин устав и протоколы кружка.

Вся первая половина 1826 года прошла под знаком суда над декабристами. Ряд разговоров Веневитинова на эту тему с близким приятелем, Погодиным, отмечен последним в его дневнике. Казнь декабристов повергла Веневитинова и его друзей в «ужас и уныние», которое, по свидетельству Кошелева, «описать или словами передать... нет возможности»¹.

Большое оживление в дружеский веневитиновский кружок внес проезд в Москву в сентябре 1826 года возвращенного наконец из ссылки Пушкина. Между Веневитиновым и Пушкиным завязались тесные отношения. Новые произведения Пушкина и, в особенности, его «Борис Годунов» были встречены Веневитиновым и всем его кружком с величайшим энтузиазмом. Решено было литературно выступать единым фронтом, путем совместного издания журнала, в результате чего и возник «Московский вестник».

Тем не менее прежняя, юношеская, идиллически-восторженная полоса московской жизни — полоса Шеллинга, любомудрия, пылких политических упований — для Веневитинова и его друзей безвозвратно канула в прошлое.

С Москвой Веневитинову скоро пришлось и вовсе расстаться. Он получил перевод по службе в Петербург, куда и выехал в конце октября того же 1826 года.

Ехал Веневитинов под сильным впечатлением от героической решимости жен декабристов следовать за своими мужьями-каторжанами в Сибирь. В разговоре Веневитинова с Погодиным рождается восторженная оценка: «Это делает честь веку»². В Москву незадолго до отъезда Веневитинова прибыл библиотекарь графа Лавалля, отца княгини Трубецкой, первой из жен декабристов, двинувшейся в Нерчинские рудники, француз Воше. Воше сопровождал

¹ А. И. Кошелев, Записки, стр. 18.

² Запись в дневнике М. П. Погодина за 23 июля 1826 г.— Ср. Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., стр. 375, и Н. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 2, СПб. 1889, стр. 32.

Намереваясь принять активное боевое участие в неизбежном, как им казалось, государственном перевороте, друзья начали «ежедневно ездить в манеж в фехтовальную залу и таким образом готовились к деятельности, которую себе предназначали»¹.

Сесть на коня и вооружиться мечом новоявленным рыцарям свободы не привелось. Скоро окончательно определилось полное торжество правительства. Начались аресты причастных в той или иной мере к декабрьскому движению москвичей. Среди схваченных оказалось немало друзей и родственников наших Любомудров. «Крайне озабочены и взволнованы» были и они сами. Мать Кошелева, ожидая ежеминутно ареста сына, укладывала его спать подле своей комнаты, на всякий случай заготовив тут же «теплую фуфайку, теплые сапоги, дорожную шубу и проч.»². Столь же, вероятно, тревожились и в семье Веневитиновых.

Однако так как мечты и намерения Веневитинова и его друзей при всей их пламенности оставались все же только мечтами, никого из них не тронули. Это почти огорчило их. «Мы, молодежь, — свидетельствует Кошелев, — ...почти желали быть взятыми и тем стяжать и известность, и мученический венец». «Этих дней, — пишет он, — или, вернее сказать, этих месяцев (ибо такое положение продолжалось до назначения верховного суда, т. е. кажется, до апреля), кто их пережил, тот, конечно, не забудет»³.

Мы видим, таким образом, что прямого участия в движении декабристов Веневитинов не принимал. Самая реакция его на них, как и реакция остальных «архивных юношей», носила вообще несколько детски-наивный характер (вспомним их обучение фехтованию и верховой езде). Тем не менее все пережитое и пережитое Веневитиновым во время декабрьских событий оставило в его сознании глубочайшие следы. С этого именно времени начинается и настоящая зрелость его как поэта. Все до тех пор им написанное не возвышалось над уровнем ученической пробы пера. Наоборот, в течение 1826 и начала 1827 года им создано несколько замечательных произведений, на которых и основаны его права на заметное место в истории нашей литературы.

¹ А. И. Кошелев, Записки, стр. 15.

² Там же, стр. 16.

³ Там же, стр. 16—17.

Москве и ее окрестностях, брался доставить своего начальника связанного по рукам и по ногам (*avec les mains et les jambes liées*). Предложениям и прениям не было конца; а мне, юноше, казалось, что для России уже наступал великий 1789 год»¹. Рассказывая о событиях 1825 года, Кошелев все время подчеркивает полное единодушие в восприятии их между ним, Веневитиновым и Иваном Киреевским. Безусловно, ждал наступления для России «великого 1789 года» и Дмитрий Веневитинов.

Между тем вместо «благоприятных известий» из Петербурга пришло сообщение о разгроме декабристов на Сенатской площади николаевской картечью. Сообщение это произвело на веневитиновский кружок «потрясающее действие». В день присяги Николаю, которую во избежание скопления большого количества народа решено было проводить по месту службы каждого, Кошелев, едва рассвело, отправился к Киреевскому и вместе с ним к братьям Веневитиновым. Все они «много толковали» о предстоящей присяге и «были крайне взволнованы»².

Возбужденное настроение «архивных юношей» не укрылось от глаз зоркого начальства. Были приняты чрезвычайные меры,— военный караул был утроен, солдат снабдили боевыми патронами. «Воображали, кажется,— пишет Кошелев,— что архивные юноши произведут подражание петербургскому возмущению»³.

Опасения начальства оказались напрасными. Никакого «бунта» архивных юношей не последовало. Однако возбуждение Веневитинова и его друзей не улеглось. Несмотря на полный провал петербургского выступления, они все еще не хотели верить в окончательное крушение своей мечты о «великом 1789 годе». В Москве в это время ничего толком не знали. По городу ходили слухи один другого фантастичнее. Уверяли, что вся вторая армия, расквартированная на юге, также отказалась присягать и идет на Москву, чтобы провозгласить здесь конституцию; что на соединение с ней двинулся из Закавказья известный «либералист» того времени, генерал Ермолов. Веневитинов и его друзья жадно прислушивались ко всем этим слухам, ожидая всякий день появления с юга «новых Мининых и Пожарских»⁴.

¹ А. И. Кошелев, Записки, стр. 14.

² Там же, стр. 13, 14.

³ Там же, стр. 15.

⁴ Там же.

К этому периоду увлечения политическими вопросами, очевидно, относится сделанный Веневитиновым перевод отрывка из немецкого историка Герена. Отрывок представляет собой настоящий дифирамб «европейскому» строю, «европейской» культуре, противопоставляемой азиатскому «деспотизму». «Народы европейские, — читаем в нем, — превосходят жителей других частей света... Если рабство и водворялось между ними, то, с другой стороны, они одни его уничтожили, познавши его несправедливость. У них преимущественно и почти исключительно образовались правления в таком виде, в каком они должны быть у народов, достигнувших познания прав своих. Тогда как Азия, при всех переменах великих ее государств, представляет нам вечное возрождение деспотизма, на почве европейской развернулось зерно политической свободы и принесло в самых разнообразных формах, в столь многих частях Европы прекраснейшие плоды»¹. Конечно, никакой конкретной политической программы отсюда не вычитаешь, но отрывок, видимо, и пришелся особенно по вкусу Веневитинову и его друзьям своим неопределенным «вольнолюбием», столь характерным для настроения молодых дворянских «либералистов» 20-х годов (в издании сочинений Веневитинова отрывок обычно печатался в значительно смягченном виде).

Новое увлечение «политикой» продолжалось у Веневитинова и ближайшего кружка его друзей в течение всего года, вплоть до получения известий о неожиданной смерти Александра I в Таганроге.

Друзья сразу же почувствовали, что приближается решительный момент. «В этот промежуток времени, т. е. между получением известий о кончине императора Александра и о происшествии 14 декабря, — повествует Кощелев, — мы часто, почти ежедневно собирались у М. М. Нарышкина, у которого сосредоточивались все доходившие до Москвы слухи и известия из Петербурга. Толкам не было границ. Не забуду никогда одного бывшего в то время разговора о том, что нужно сделать в Москве, в случае получения благоприятных известий из Петербурга. Один из присутствовавших на этих беседах кн. Николай Иванович Трубецкой... адъютант гр. П. А. Толстого, тогда командовавшего корпусом, расположенным в

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., «Academia», М.—Л. 1934, стр. 262—263.

князем В. Ф. Одоевским, упорно сторонясь от всяких общественных вопросов и интересов, приобретала все более выраженный философский уклон. Другая часть, к которой принадлежали Дмитрий Веневитинов, А. И. Кошелев, Иван Киреевский, наоборот, при всем своем благоговении к Шеллингу и Гете, скоро оказалась захваченной в водоворот политического и общественного возбуждения, предшествовавшего бурным событиям конца 1825 года.

В своих мемуарах, вышедших за границей много времени спустя, Кошелев пишет, что он никогда не забудет одного вечера, проведенного им у его дальнего родственника, будущего декабриста М. М. Нарышкина. Это было в самом начале (в феврале или марте) 1825 года. На вечере присутствовали виднейшие деятели 14 декабря — случившийся тогда в Москве глава Северного общества поэт Рылеев, И. И. Пущин, князь Оболенский и ряд других, «впоследствии сосланных в Сибирь». Наэлектризованные «патриотическими думами» Рылеева присутствовавшие стали в один голос без всяких стеснений твердить о необходимости свергнуть царское правительство («d'en finir avec ce gouvernement») ¹.

Все это произвело на Кошелева, тогда восемнадцатилетнего юношу (он был годом моложе Веневитинова), сильнейшее впечатление. «Недовольство», по его словам, в это время «было сильное и всеобщее». Все ждали неминуемого переворота. Разница была только в том, что «одни опасались революции, а другие пламенно ее желали, и на нее полагали все надежды». К первым принадлежал князь В. Ф. Одоевский, ко вторым — левое крыло Любомудров во главе с Веневитиновым.

На другой же день после вечера у Нарышкина Кошелев вместе с Иваном Киреевским отправился к Веневитинову, у которого жил в это время один член их «тайного» философского кружка Рожалин. Под влиянием рассказа Кошелева все четверо в этот день только и толковали, что «о политике и том, что необходимо произвести в России перемену в образе правления». «Вследствие этого, — добавляет Кошелев, — мы с особенной жадностью налегли на сочинения Бенжамена Констан, Рюе-Коллара и других французских политических писателей... немецкая философия сошла у нас с первого плана» ².

¹ А. И. Кошелев, Записки, стр. 13.

² Там же.

кабристов. «Общество любомудрия» было первым русским философским кружком, члены которого объединились на почве увлечения новейшей немецкой идеалистической философией, в особенности философской системой Шеллинга, интерес к которой был привит им московскими профессорами-шеллингианцами — Павловым, Давыдовым. Второй страстью любомудров был пышно развернувшийся на той же почве шеллинговой метафизики культ искусства, поэзии вообще — в частности, творчества Гете и немецких романтиков, дававших в своих произведениях своеобразный перевод на язык поэтических образов основных положений натурфилософии Шеллинга.

Пушкин, сам всегда явно иронически относившийся к умозрительным отвлеченностям немецкой метафизики, все же в 30-е годы положительно отозвался о той исторической роли, которую она сыграла в развитии русской общественной мысли: «Германская философия, особенно в Москве, нашла много молодых, пылких, добросовестных последователей, и, хотя говорили они языком мало понятным для непосвященных, но тем не менее их влияние было благотворно и час от часу становится более ощутительно»¹. В статье о «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, писавшейся в особенно сложных цензурных условиях, он добавлял, что увлечение немецкой философией «спасло нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии, и удалило ее от упоительных и вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествовавшего поколения»². «Холодным скептицизмом» московские «любомудры» действительно не грешили, но от «упоительных мечтаний» — идей декабристов — удалить, по крайней мере, некоторых из них немецкая философия не смогла.

В кружке любомудров, в состав которого входили в основном представители все той же дворянской интеллигенции — университетские товарищи Веневитинова, позднее сослуживцы его по Архиву министерства иностранных дел, получившие широкую известность в Москве 20-х годов под полуласковым, полуироническим прозвищем «архивных юношей», — вскоре обозначилось два течения. Часть «любомудров», во главе с председателем кружка

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 72.

² Там же, т. 11, стр. 248. Явно имея здесь в виду декабристов, Пушкин вынужден был прибегать к официальной фразеологии.

была самым передовым, по вескому слову современника-разночинца Белинского, «во всех отношениях лучшим» социально-общественным слоем тогдашней России, в котором, по словам того же Белинского, «почти исключительно выразился прогресс русского общества» первой четверти XIX века.

Недаром этот слой дал русской культуре Пушкина, русской революции первых ее борцов — декабристов.

На гребне той же исторической волны, которая вынесла на себе Пушкина и декабристов, взметнулась мгновенным всплеском и литературная деятельность Веневитинова. И он же, когда эта волна ударила о столь воспевавшийся консервативными поэтами «неподвижный, неизменный, мирозданию современный» гранитный утес самодержавной России, одним из первых разбился о камни.

Веневитинов не был декабристом в точном смысле этого слова, но, по вполне правильному указанию Герцена, столь противоречащему общепринятому представлению о совершенной аполитичности веневитиновского творчества, весь он был «полон фантазий и идей 1825 года»¹ (*plein des fantaisies et des idées de 1825*).

Еще на университетской скамье Веневитинов начал принимать самое деятельное участие в особом дружеском кружке, возникшем в 1823 году в Москве и присвоившем себе громкое название «Общества любомудрия» — общества друзей философии. Исключительно одаренный, получивший блестящее образование, Веневитинов сразу же стал играть среди любомудров руководящую роль: сделался секретарем общества и присяжным оратором всех его заседаний, «своими речами приводя в восторг»² присутствующих.

«Общество любомудрия» организовалось в пору полного расцвета деятельности тайных обществ. «Тайным», то есть не имевшим никакой официальной легализации, было и оно само. «Оно собиралось *тайно*, и об его существовании мы никому не говорили»³, — рассказывал впоследствии один из его участников. Однако вместе с тем по своему характеру оно нисколько не походило на те тайные общества с ясно выраженной политической окраской, в недрах которых вызрело революционное выступление де-

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 93.

² А. И. Кошелев, Записки (1812—1883 годы), Берлин, 1884, стр. 12.

³ Там же.

был вскрыт, а перстень вынут и передан на хранение в Публичную библиотеку СССР имени Ленина в Москве.

Невольно досказав, таким образом, легенду о Веневитинове, мы тем более обязаны дать правильное его изображение, заменить обаятельный романтический призрак бесплотного мечтателя-идеалиста, в течение более ста лет реявший над нашей литературой и критикой, ничуть не менее волнующим, но живым историческим лицом, вписавшим одну из ярких и примечательных страниц в историю русской поэзии и русского общественного сознания.

1

Литературная деятельность Веневитинова приходится на самую середину 20-х годов: созданное писателем располагается почти симметрично вокруг кульминационного их острия — «происшествия» 14 декабря 1825 года.

В жизни того слоя дворянской интеллигенции, к которому принадлежал Веневитинов, это был период напряженного подъема всех сил, лихорадочной работы сознания и воли, короткого, но буйного цветения.

Старая феодальная Россия все еще лежала огромным неподвижным чудовищем, «замороженным адом» (Герцен), «вечным полюсом» (Тютчев), покрытым сплошным материковым льдом. Однако после вековой «осьмимесячной зимы», после бесконечного полярного мрака на глыбах этих тяжелых ночных льдов словно бы почуялось животворное веянье весны, заиграли первые жаркие лучи, побежали звонкие «вешние воды», раздался дружный и голосистый птичий щебет.

Носителями, вестниками этой весны была передовая дворянская молодежь, надыхавшаяся во время заграничных походов 1813—1814 годов европейским воздухом, озонированным могучим грозовым разрядом Великой французской революции.

Мы знаем сейчас всю историческую ограниченность революционного дела этой дворянской молодежи, выдвинутых ею политических программ. Однако эта дворянская молодежь не только субъективно, в стихах Рыльева, ощущала себя борцом за весь народ, готовилась принести себя в жертву за «свободу человека», но, выступая с лозунгами уничтожения крепостничества, уничтожения азиатского самодержавия, и объективно, в рамках своего времени,

он Байрона и Шенье, совершенно произвольно, но в полном соответствии с общей концепцией Котляревского, истолковывается последним в смысле «боязни» поэта-идеалиста, «чтобы Пушкин не подчинил свою песню тревоге страстей», подобно Байрону, «или мыслям о политике, на которые наталкивал его скорбный образ Андрея Шенье»¹.

Стилизованный под условные «двадцатые годы» «старинный портрет» вдохновенного юноши-шеллингианца, каким Веневитинов глядит на нас из статьи Котляревского, соблазняет своей обдуманной законченностью, романтической «красивостью» очертаний. Однако вынуженный из подлинной исторической рамы портрет этот дает весьма одностороннее и потому совершенно неправильное представление о реальном Веневитинове, о действительном месте его в истории нашей литературы и нашей общественности.

В действительности, вопреки мнимому Веневитинову, созданному совместными усилиями его славянофильских друзей и либерально-эстетствующей критики, Веневитинову Погодина, Шевырева, Киреевских, Хомякова, Нестора Котляревского, существовал совсем другой Веневитинов, о жизненной судьбе и творчестве которого отзывались с жаркой симпатией люди совсем другого общественного лагеря, прямо противоположных политических убеждений — Михаил Бакунин, Герцен, Белинский, Чернышевский, братья Кропоткины.

В наши дни получила свое окончательное завершение легенда о Дмитрие Веневитинове. Одним из самых романтических моментов в его биографии был эпизод с перстнем, найденным во время раскопок в Помпеях и подаренный ему «в горячий час прощанья», во время отъезда, незадолго до смерти, из Москвы в Петербург все той же Зинаидой Волконской. В одном из самых популярных своих стихотворений «К моему перстню» Веневитинов, завещая друзьям в случае смерти не снимать кольца с его «холодной руки», высказывал надежду, что, может быть, через «века» кто-нибудь «встревожит» его прах и «отроет вновь» в нем магический «талисман», который снова станет другом чьей-то «робкой любви». Надежде этой суждено было в какой-то мере оправдаться. В 1930 году в связи с закрытием кладбища при бывшем Симоновом монастыре и перенесением праха Веневитинова в другое место гроб его

¹ Н. Котляревский, Старинные портреты, стр. 126.

ПОДЛИННЫЙ ВЕНЕВИТИНОВ

Имя Дмитрия Веневитинова дошло до нас в ореоле заманчивой романтической легенды.

Все сколько-нибудь интересовавшиеся нашим литературным прошлым, конечно, не раз слышали о «дивном юноше» — поэте, критике, философе, музыканте, художнике, — о его «безнадежной влюбленности» в прекрасную «Северную Коринну», хозяйку прославленного литературно-артистического салона, знаменитую Зинаиду Волконскую, наконец, о трагически преждевременной — в возрасте всего двадцати одного года — смерти, почти накликаемой им на себя этой любовью.

Таким образ Веневитинова создан был его ближайшими друзьями — будущими славянофилами, учредившими особый полумистический культ его памяти, собираясь ежегодно в течение чуть ли не сорока лет на траурный поминальный обед, за которым неизменно оставлялся пустой прибор «для отбывшего друга». Со слов и преданий друзей *таким* образ Веневитинова был воспринят и укреплен в нашем сознании представителями либерально-эстетствующей критики и истории литературы, например, Нестором Котляревским, статья которого о Веневитинове (в книге «Старинные портреты»¹) считалась одной из лучших работ о нем вообще.

В своей статье Нестор Котляревский особенно подчеркивает отвлеченно «возвышенный» идеализм мыслей и чувств Веневитинова, полную и принципиальную отрешенность его созерцаний и вдохновений от окружающей обстановки, от «толпы» и ее «суеты», от злобы и «пользы» дня. Совет, даваемый Веневитиновым в известном стихотворном обращении к Пушкину, воспеть Гете, как воспел

¹ Н. Котляревский, Старинные портреты. Е. А. Баратынский, Д. В. Веневитинов, кн. В. Ф. Одоевский, В. Г. Белинский, И. С. Тургенев, гр. А. К. Толстой, СПб. 1907, стр. 75—132.

II

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

ратуры, и вместе с тем новое качество, присущее ему как одному из замечательных образцов литературы социалистического реализма.

Совсем небольшое по объему создание Шолохова исполнено такой проникающей в душу *нашей* социалистической человечности, такой *нашей* социалистической правды и, одновременно, такой мудрой сдержанности, скупости художнических средств, такой завещанной Пушкиным простоты, что оно вполне может служить еще одним красноречивейшим ответом тем, кто хотел бы «закрыть Америку», объявить не существующей нашу советскую литературу.

Бережное выхаживание молодых весенних ростков, стремление ничем не затемнить мира детской души составляет один из характернейших ведущих мотивов, настойчиво повторяющихся на протяжении всего произведения Шолохова. В полную силу проявляется это в святой лжи Соколова, которая, в сущности, сразу же перестает быть ложью: не только мальчик поверил в то, что Соколов правду его отец, но и сам Соколов тут же и навсегда стал ощущать малыша своим доподлинным сыном.

Еще раньше этот же мотив начинает звучать в небольшом эпизоде, непосредственно предшествующем повествованию Соколова. Начав рассказывать о себе, он «вдруг спохватился: ласково подталкивая сынишку, сказал: — Пойди, милоч, поиграйся возле воды, у большой воды для ребятешек всегда какая-нибудь добыча найдется. Только гляди, ноги не промочи!» Здесь воочию, в живых пластических образах перед нами возникает столь знакомая жизнеутверждающая пушкинская тема. Причем эта тема получает дальнейшее и знаменательное развитие. Там поэт примирился с неизбежной смертью и своей собственной, и всего своего поколения, мысленно воображая себе новую «младую жизнь», которая будет играть у его гробового входа. Здесь герой делает все для того, чтобы «младая жизнь» могла играть.

И совершенно так же поступает и сам автор «Судьбы человека». Не будучи в силах удержать при расставании «с чужим, но ставшим близким» человеком слез, он тут же поспешно отворачивается. Рассказ заканчивается словами: «Нет, не только во сне плачут пожилые, поседевшие за годы войны мужчины. Плачут они и наяву. Тут главное — уметь вовремя отвернуться. Тут самое главное — не ранить сердца ребенка, чтобы он не увидел, как бежит по твоей щеке жгучая и скупая, мужская слеза...»

Таким последним ударом кисти, таким заключительным, разрешающим аккордом выразительно завершается, гармонически перекликаясь с центральной драматической частью рассказа, его лирическая концовка, в которой композиционное мастерство и художественная мысль произведения, его высокая гуманистическая направленность опять-таки оказываются совершенно адекватными друг другу.

Все сказанное дает почувствовать и связь рассказа Шолохова с лучшими традициями нашей классической лите-

реакции, — весьма характерно и прямо показывает, в каком направлении двигалась в данном случае мысль Белинского, превыше всего ценившего, видимо, общественный пафос обоих поэтов. Но критик едва ли не прав здесь и по существу. Правда, рядом с Пушкиным выросли два других великих имени нашей поэзии — Баратынский и Тютчев, однако творчество того и другого, несмотря на то, что оба они были несколькими годами старше Веневитинова, развернулось в полной своей силе в 30-е годы, много спустя после смерти последнего. Веневитинов же в лучших своих созданиях уже в середине 20-х годов писал стихом, по трагической энергии, стремительной звучности, патетической приподнятости не уступающим лермонтовскому. Имя Лермонтова вообще как-то само собой приходит на мысль как наиболее конгениальное имя, когда хочешь представить себе, во что бы могли развиться те исключительные возможности, которые были заложены в Веневитинове природой, жизнью и историей — возможности, которым смерть сказала свое властное и беспощадное «нет».

Глубочайшей убежденностью в громадных творческих возможностях, заключенных в Веневитинове, проникнуты высказывания о нем Чернышевского. В 1855 году в серии «Полное собрание сочинений русских авторов», выпускавшейся Смирдиным, были изданы в одной книжке сочинения Василия Львовича Пушкина и Д. В. Веневитинова. Удивлением, «каким образом было возможно возникнуть мысли соединить В. Л. Пушкина, посредственного стихотворца, отсталого подражателя Дмитриеву, с Веневитиновым, энергичным юношей, талант и ум которого опередили и эпоху, и самые лета его», и начинает свою опубликованную в некрасовском «Современнике» рецензию Чернышевский. Однако вся она, в сущности, посвящена только одному В. Л. Пушкину. Снова обращается он к Веневитинову лишь в заключительном абзаце ее: «...проникновение литературы глубоким содержанием началось бы именно с поэзии. Мы не можем знать, продолжал ли бы свою поэтическую деятельность Грибоедов... Но, к сожалению, мы слишком хорошо можем знать, что ранняя смерть отняла у нас в Веневитинове поэта, которого содержание было бы глубоко и оригинально».

Как видим, подобно Белинскому, Чернышевский также сближает имена Грибоедова и Веневитинова. «Здесь мы останавливаемся, потому что имеем намерение представить читателям «Современника» о Веневитинове осо-

бую статью» (эта последняя фраза принадлежит Некрасову).

Между тем в рукописях сохранилась опущенная в журнале вторая, «веневетиновская» часть рецензии, которую автор отбросил, можно думать, не желая повторять ошибки Смирдина — одновременно говорить о столь разных величинах — и намереваясь написать о Веневетинове совершенно отдельно. К сожалению, «особой статьи» Чернышевского о Веневетинове мы не имеем. Тем значительнее, в особенности для нашей темы, эта рукописная часть рецензии, полностью законченная Чернышевским, но мало известная сколько-нибудь широкому кругу читателей. (В пятнадцатитомнике — Полное собрание сочинений — Чернышевского она, как я считаю, совершенно неправильно, не включена в основной текст, а затеряна в конце тома в петите примечаний.) «Мы слишком хорошо можем знать, — продолжал свою рецензию Чернышевский, — что ранняя смерть отняла у нас великого поэта, который дал бы новое и самое благотворное направление нашей поэзии». Читатели знают, что и дальше, правильно опираясь не только на поэтическое творчество Веневетинова, но и на его критические и философские статьи, Чернышевский прямо утверждает: «Проживи Веневетинов хотя десятью годами позднее, — он на целые десятки лет двинул бы вперед нашу литературу...»

Особенно восхищается Чернышевский «статейкой» Веневетинова «Несколько мыслей в план журнала». Приводя его слова: «философия и применение оной — вот предметы, заслуживающие особенного нашего внимания, предметы, тем более необходимые для России, что она еще нуждается в твердом основании изящных наук, и найдет свое основание, сей залог своей самобытности и следовательно своей свободы в литературе в одной философии, которая заставит ее развить свои силы и образовать систему мышления», Чернышевский замечает: «Конечно, теперь времена изменились; философия перестала быть единственною наукою, от которой зависит умственное и нравственное развитие человека; но подстановите вместо слова «философия», принадлежащего первой половине нынешнего века, слово «наука» — замените также слова «господство стихотворений» словами «преобладание повестей без содержания, цели и смысла» — и тогда под статью Веневетинова можете вы поставить вместо 1825 года 1855-й. И затем Чернышевский многозначительно прибавляет:

«Не кончить ли нам этим? Иначе, ведь Веневитинов не Василий Львович Пушкин: если говорить о нем все, что можно и должно сказать, то это будет очень длинная история»¹.

Такой исключительно высокой оценки Веневитинову, и в особенности такого подчеркивания прогрессивных тенденций его литературной деятельности, не давал никто из самых восторженных его друзей-любомудров. И, конечно, Веневитинов, обладавший в восприятии его Чернышевским «могущественным умом, образованностью, какой мало примеров», «великий поэт», способный на десятки лет вперед двинуть литературу, очень далек от тех традиционных представлений о нем, с упоминания о которых я начал свою статью.

Прав был Чернышевский и тогда, когда подчеркивал наряду с замечательным поэтическим даром Веневитинова и его не менее значительное дарование критика-мыслителя. Известно, что из всех многочисленных печатных отзывов о первой главе «Евгения Онегина» сам Пушкин выделил как едва ли не единственно заслуживающую внимания статью Веневитинова, являющуюся ответом на оценку первой главы Н. А. Полевым. Биографы обоих поэтов указывают даже, что именно эта статья и послужила поводом к их знакомству и последовавшему личному и литературному сближению — факт тем более знаменательный, что отзыв Веневитинова, в отличие от восторженной статьи Полевого, носил в общем явно отрицательный по отношению к роману Пушкина характер.

Статья Веневитинова действительно была необычна и всецело оправдывала внимание к ней Пушкина по содержащимся в ней теоретическим и методологическим высказываниям, касающимся самого существа критики. Наша критика первой половины 20-х годов находилась, по справедливому отзыву того же Пушкина, в подлинно «младенческом»² состоянии, ограничиваясь лаконическими и безапелляционными вкусовыми оценками (то — «хорошо», это — «худо»), мало что говорящими сближениями русских писателей с европейскими и мировыми знаменитостями («наш Пиндар», «наш Тибулл», «наш Байрон» и т. п.) и привязчивым грамматическим разбором, производимым с точки зрения чистоты и правильности «слога».

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 775—776, 780 и 926—927.

² Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 143.

Веневитинов, в соответствии со своими общими философскими устремлениями и интересами, окрепшими в школе Шеллинга, требует, чтобы критика основывалась на неких «положительных правилах», исходящих из определенной «системы литературы», была выражением продуктивного мирозерцания.

Уже в упоминавшемся нами студенческом разборе «Рассуждения» Мерзлякова Веневитинов прямо ставит ему в упрек «недостаток теории», «ибо,— поясняет он,— нельзя назвать сим именем искры чувств, разбросанные понятия о поэзии, часто облеченные прелестью живописного слога, но не связанные между собой, не озаренные *общим взглядом* и перебитые явными противоречиями». Между тем, «чтобы произнести общее суждение о поэзии, чтобы оправдать достоинство поэта, надобно основать свой приговор на мысли определенной»¹.

Мысль тем более должна руководить критиком в его анализе, что вся художественная литература, по Веневитинову, не что иное, как орудие и средство «самопознания» человечества, как мирозерцание в образах. Так, «аллегории Гомера» заключали в себе «всю философию его времени». Эсхил «воскресил на сцене забытые мысли древней философии»². Вслед за теоретиком немецкого романтизма Августом Шлегелем самую форму «трилога» (трилогии), свойственную греческим трагикам, Веневитинов склонен связывать с диалектической триадой, усматривая в ней «развитие полной философической мысли». Словом, история литературы должна рассматриваться в тесной связи с историей философии. Отсюда и критик обязан быть «литератором-философом».

В своих дальнейших критических статьях Веневитинов формулирует эти положения с еще большей определенностью. «В критике должно быть основание положительное... Всякая наука положительная заимствует свою силу из философии... Поэзия неразлучна с философией»³ («Разбор статьи о Евгении Онегине»). «Истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения»⁴ («О состоянии просвещения в России»).

«Чувство никогда не творит и не может творить,— пи-

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., стр. 208, 207.

² Там же, стр. 212.

³ Там же, стр. 224.

⁴ Там же, стр. 218.

шет он там же, — потому что оно всегда представляет согласие. Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе, и тогда, уже снова образовавшись в чувство, является в произведении»¹.

Это последнее высказывание интересно не только по существу, но и потому, что в нем мы имеем хотя и первые, но уже явные зачатки у нас диалектического мышления. Такие зачатки то там, то тут разбросаны по статьям Веневитинова. Например, в другом месте той же статьи он пишет: «Легче действовать на ум, когда он пристрастился к заблуждению, нежели когда он равнодушен к истине. Ложные мнения не могут всегда состояться; они порождают другие; таким образом вкрадывается несогласие, и самое противоречие производит некоторого рода движение, из которого наконец возникает истина»².

Во взгляде на литературу как на орудие «самопознания», в требовании от критики твердой философской основы, наконец, в первых попытках мыслить диалектически Веневитинов уже стоит на той почве, на которой возникает критическая деятельность Белинского его раннего шеллинговского периода. А ведь первые статьи Белинского появились только почти десять лет спустя.

Замечательно совпадение Веневитинова с Белинским и в его резко отрицательном отношении к современной ему литературе. Подобно тому, как Белинский выставил в своих знаменитых «Литературных мечтаниях» (1834) парадоксальное положение, что у нас есть немногие отдельные великие писатели, но что литературы в настоящем смысле этого слова, как выражения «народного духа», у нас еще нет, — Веневитинов в своей статье 1826 года «О состоянии просвещения в России» прямо заявляет, что «положение наше в литературном мире — положение совершенно отрицательное». В особенности это относится к нашей поэзии. Самое изобилие у нас стихотворцев — «всеобщая страсть выражаться в стихах», — по мнению Веневитинова, представляет собой отрицательное явление: «У нас язык поэзии превращается в механизм; он делается оружием бессилия, которое не может себе дать отчета в своих чувствах и потому чуждается определительного языка рассудка». Для «пользы России» требовалось бы, по решительному заявлению Веневитинова, «совершенно остано-

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., стр. 217.

² Там же.

вить нынешний ход ее словесности и заставить ее более думать, нежели производить»¹. Для самого себя Веневитинов почти способен решить вопрос именно таким образом. Несмотря на лихорадочный подъем поэтического творчества в последние месяцы его жизни, он не только начинает подумывать о том, чтобы от стихов перейти к прозе (замышляет и начинает писать роман), но и вообще, имея в виду «пользу России», готов свою деятельность как поэта заменить деятельностью журналиста-мыслителя. «Авось окончу в скором времени большое сочинение, которое решит, должен ли я следовать влечению к поэзии или побороть в себе эту страсть»², — пишет он брату за три недели до смерти, имея, очевидно, в виду как раз только что упомянутый роман.

«Побороть в себе страсть» к столь чтимой Веневитиновым поэзии, как к деятельности «бесполезной для общества», долженствующего состоять «из людей мыслящих и потому действующих» (слова Платона в философическом отрывке Веневитинова «Анаксагор»), конечно, высшее из всех жертвоприношений, которые он мог бы принести на алтарь общественной пользы, «пользы России». И в таком человеке критики типа Нестора Котляревского отрицали наличие какого бы то ни было общественного чувства!

Свои возражения Полевому в связи с первой главой Онегина Веневитинов заканчивает указанием, что в них он «изложил некоторую систему литературы»³. Эта система, образующая собой философско-критическое мирозерцание Веневитинова, находится в полном соответствии с его общественными взглядами, приближающимися к позиции деятелей Северного общества декабристов.

Веневитинов — убежденный романтик. Уже в своей полемической статье против Мерзлякова он решительно возражает последнему, усматривающему в «затейливом воображении романтиков», в их «весьма сомнительных временных мнениях» признаки явного вырождения искусства, его упадка. «Я осмелюсь вступить за честь нашего века, — пишет Веневитинов. — Поэзия древних... превосходит новейшую в совершенстве соразмерностей, но уступает ей в силе стремления и обширности объема. Поэзия

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., стр. 216, 218, 219.

² Там же, стр. 242—243.

³ Там же, стр. 238.

Гете, Байрона есть плод глубокой мысли, раздробившейся на всевозможные чувства. Поэзия Гомера есть верная картина разнообразных чувств, сливающихся как бы невольно в мысль полную. Первая, как поток, рвется к бесконечному; вторая, как ясное озеро, отражает небо, эмблему бесконечного». «Всякий век,— примирительно добавляет Веневитинов,— имеет свой отличительный характер, выражающийся во всех умственных произведениях; на все равно распространяется наблюдение истинного филолога, и, заметим, что науки и искусства еще не близки к своему падению, когда умы находятся в сильном брожении, стремятся к цели определенной и действуют по врожденному побуждению к действию»¹. Веневитинов хочет здесь стать в позу «объективности», позу «истинного филолога», воздать каждому веку свое, но эмоциональная окраска фраз, посвященных «новейшей», романтической поэзии, поэзии Гете и Байрона, безошибочно выдает, кому всецело принадлежат его личные симпатии. Не мирно глядеться в спокойное зеркало вод, а безоглядно мчаться в бурном потоке, ломающем все преграды,— таков пафос веневитиновской мысли и веневитиновского творчества.

Критики особенно любят подчеркивать «гетеанство» Веневитинова, противопоставляя его байронизму Пушкина. Однако это в корне неверно. Как мы видим, Веневитинов не противопоставляет Гете Байрону, а, наоборот, объединяет их. И симпатии к Байрону остаются в нем неизменными. Так, в своей первой статье об Онегине он снова дает восторженную характеристику Байрона как поэта, «который, духом принадлежа не одной Англии, а нашему времени, в пламенной душе своей сосредоточил стремление целого века»². Да и в Гете Веневитинов ценит вовсе не его позднейшую успокоенность, «объективизм», прославленное «олимпийское» бесстрашие, а страстный, мятежный, фаустовский дух, то есть именно то, что в нем было не от «озера», а от «потока». Недаром наряду с переводом двух драматических отрывков из Гете на тему об «участии художника» Веневитинов начал переводить мятежного гетевского «Эгмонта», а из Фауста выбрал именно те сцены, в которых с наибольшей силой выражены тоска по «могучим крыльям», жажда «полета», мятежные «по-

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., стр. 210.

² Там же, стр. 222.

рывы» в «эфир», в бесконечность (даже в песенке Маргариты дышит то же неутоленное стремление).

И совсем по-фаустовски звучит тот призыв, который Веневитинов обращает к самому себе в этих действительно прекрасных строках («Я чувствую, во мне горит // Святое пламя вдохновенья...», 1827):

Теперь гонись за жизнью дивной
И каждый миг в ней воскрешай,
На каждый звук ее призывный
Отзывной песнью отвечай!

Стоит отметить, что стихи эти нашли горячий отклик у ближайшего соратника Чернышевского, Н. А. Добролюбова: «Я томлюсь, ищу чего-то; по пятидесяти раз в день повторяю стихи Веневитинова», заносит он в свой дневник в 1857 году. И, выписав эти четыре строки, продолжает: «Жизнь меня тянет к себе, тянет неотразимо»¹.

Но с особенной силой общественная настроенность Веневитинова выразилась в его первой статье об «Евгении Онегине».

Декабристы, высоко ценившие «вольные стихи» Пушкина и «сходившие с ума» от его романтических поэм, к появлению первой главы «Онегина» отнеслись не только сдержанно, но, в сущности, и прямо отрицательно. В образе «Онегина» они правильно усматривали прозаизацию, реалистическое снижение «высоких» байронических героев романтических поэм: осуждали отсутствие в романе «поэтических форм», «прозаичность» предмета, находили, что роман больше плод «искусства», чем «вдохновения» и т. п. Критических статей о романе декабристы не дали, но точка зрения их с отчетливостью проступает в письмах к Пушкину Рылеева и Бестужева, писанных незадолго до восстания, в том же 1825 году².

Статья Веневитинова во всех своих основных положениях с этой точкой зрения почти полностью совпадает. Как и Бестужев, Веневитинов находит в «Онегине» «недостаток истинного пиитизма». Подобно тому как Бестужев сочувственно противопоставляет описательной и повествовательной части романа его «мечтательную часть», — Веневитинов предпочитает «Онегину» пламенные романтические тирады «Поэта» из «Разговора поэта с книгопродав-

¹ Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 8, «Художественная литература», М. 1964, стр. 517.

² Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 133, 141, 148—150.

цем», предпосланного Пушкиным первой главе в качестве своеобразного пролога к роману: «В словах поэта видна душа, свободная, пылкая, способная к сильным порывам; признаюсь, я нахожу в этом разговоре более истинного пиитизма, нежели в самом «Онегине»¹. Рылеев не устал твердить, что «Евгений Онегин» «ниже» романтических поэм Пушкина и вместе с Бестужевым настойчиво призывал его снова вернуться к созданию произведений, которые «колеблют душу, ее возвышают, трогают русское сердце», вроде поэмы о борьбе псковитян за «русскую свободу». Равным образом Веневитинов склонен считать «Онегина» «ошибкой» пушкинского дарования, утверждать, что в своем романе поэт сошел с истинного пути. Как и Бестужев, не отказывая роману в «искусстве» («в нем нет описания, в котором бы не видна была искусная кисть, управляемая живым, резвым воображением; почти нет стиха, который бы не носил отпечатка или игривого остроумия, или очаровательного таланта в красоте выражения»²), Веневитинов отказывает ему в истинной «народности», сочувственно противопоставляя шиллеровского «Вильгельма Телля» с той же темой борьбы за свободу, что и рекомендуемая Рылеевым псковская поэма: «Шиллер в «Вильгельме Телле» переносит нас... в новую сферу идей: он увлекает, потому что пламенным восторгом сам принадлежит Швейцарии»³.

Статья Веневитинова, ценная и сама по себе, в истории русской критики приобретает особое значение, как почти полное выражение непосредственно в ней отсутствующего мнения об «Онегине» декабристов.

Но тем важнее отметить (это лишний раз подтверждает суждение Чернышевского о стремительнейшем ходе все большего созревания Веневитинова), что уже в следующем, 1826 году, сразу после появления второй главы «Евгения Онегина» Веневитинов уходит далеко вперед от своей первоначальной недооценки пушкинского романа в стихах, высказывая в своем кратком, но очень значительном отзыве о ней ряд пронизательнейших суждений, в особенности в отношении «характера» главного лица. Во второй главе, пишет он, «уже совсем исчезли следы впечатлений, оставленных Байроном... Характер Онегина при-

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., стр. 227.

² Там же.

³ Там же.

надлежит нашему поэту и развит оригинально. Мы видим, что Онегин уже испытан жизнью; но опыт поселил в нем не страсть мучительную, не едкую и деятельную досаду, а скуку, наружное беспристрастие, свойственное русской холодности (мы не говорим русской лени). «Характеры Ленского и Татьяны,— замечал Веневитинов,— много обещают для продолжения романа». Особенно примечательно в отзыве следующее суждение о характере Онегина: «Для такого характера все решают обстоятельства. Если они пробудят в Онегине сильные чувства, мы не удивимся: он способен быть минутным энтузиастом и повиноваться порывам души. Если жизнь его будет без приключений, он проживет спокойно, рассуждая умно, а действуя лениво»¹. После опубликования фрагментов десятой главы романа в стихах среди исследователей начались споры: мог ли Онегин стать в ряды декабристов. Большинство давало и дает на это отрицательный ответ. Веневитинов, как видим, такую возможность допускал.

В своей уже неоднократно цитировавшейся нами работе «О развитии революционных идей в России» Герцен, вскрывая общественное содержание образов пушкинского «романа в стихах», называет Веневитинова «другим Ленским» — «чистой и поэтической душой, раздавленной грубыми тисками русской действительности» (*écrasée par les mains grossières de la vie russe*)². Параллель эта невольно напрашивается. Глубокое воздействие на Веневитинова немецкой философии и литературы, его высокие романтические порывы, наконец, в особенности его трагически ранняя гибель — все это черты, настолько роднящие его с образом Ленского, что некоторые не слишком осведомленные критики готовы были утверждать, что Пушкин прямо с Веневитинова и списал своего «юношу-поэта».

Утверждение это совершенно противоречит хронологии создания романа. Образ Ленского сложился в сознании Пушкина во всех его основных чертах еще до встречи с Веневитиновым (вторая глава «Онегина», содержащая

¹ Д. В. Веневитинов, Полн. собр. соч., стр. 238, 239.

² Хочется отметить характерную деталь, подчеркивающую меткость этих герценовских слов. По свидетельству биографа А. П. Пятковского, Веневитинов в столь тяжкие для него месяцы своей петербургской жизни часто посещал Таврический дворец, в котором находилось собрание античных статуй, причем особенно его внимание привлекала знаменитая группа Лаокоона, обвитого душащими его змеями.

развернутую характеристику Ленского, была написана в Одессе в 1823 г.; шестая глава — убийство Ленского на дуэли — написана в 1826 г.). Да выяснение непосредственного прообраза Ленского (делались попытки связать его с лицейским товарищем Пушкина, декабристом Кюхельбекером и т. д.) и не имеет столь уж существенного значения. Наоборот, отсутствие в Ленском прямой «портретности» при столь разительном сходстве его с Веневитиновым лишний раз свидетельствует о глубокой жизненности пушкинского образа, о том, что поэту с изумительной силой художественного проникновения удалось воплотить в нем действительно типическое явление русской действительности 20-х годов прошлого века.

В трактовке личности Веневитинова и его творчества я вынужден был решительно отказаться от традиционных взглядов на то и другое, укоренившихся в нашей литературной историографии. Но герценовскую параллель Веневитинова с Ленским вполне можно за ним сохранить. Веневитинов и в самом деле прошел по жизни и литературе «другим Ленским», но не тем несколько «оперным» персонажем (как упрощенно привыкли порой воспринимать этот образ Пушкина), который пошел, повздыхал и умер, а Ленским подлинного пушкинского замысла, раскрывающегося как по законченному тексту романа, так и на основании подготовительных набросков, черновиков, опущенных строф; Ленским, который привез «из Германии туманной» не только «учености плоды», но и «вольнолюбивые мечты», который был не только «поэтом», но потенциально и «мятежником», который, по словам Пушкина в одной из нецензурных строф шестой главы, «мог быть повешен, как Рылеев».

Жизнь Кольцова была недолга: тридцати трех лет он умер от чахотки. Совсем невелик и объем его творчества: до нас дошло меньше ста пятидесяти стихотворений Кольцова. Белинский в изданном им вскоре после смерти поэта сборнике его стихов в первый отдел, в который он включил «лучшее» из написанного Кольцовым, поместил всего около шестидесяти стихотворений. Но с полным правом можем мы сказать о сборнике стихов-песен Кольцова то, что было сказано Фетом о сборнике стихов Тютчева:

...муза, правду соблюдая,
Глядит,— а на весах у ней
Вот эта книжка небольшая
Томов премногих тяжелей.

Недаром передовая критика, говоря о стихах Кольцова, неизменно ставила его имя в один ряд с величайшими именами нашей литературы. Чернышевский писал: «...по энергии лиризма с Кольцовым из наших поэтов равняется только Лермонтов; по совершенной самобытности Кольцов может быть сравнен только с Гоголем»². Салтыков-Щедрин называл Кольцова в отношении поэтического языка, в котором им была узаконена «простая русская речь», как бы пополнителем Пушкина и Гоголя, давшим «нашей поэзии новую и чрезвычайно плодотворную точку опоры»³.

Время, в которое развернулись жизнь и творчество Кольцова, сам поэт образно называл «непогодью», «черной осенью». Первые стихотворные строки Кольцова появились в печати в 1830 году, через пять лет после того, как николаевская картечь разгромила на «площади Петровой»

¹ Речь на вечере, посвященном 150-летию со дня рождения А. В. Кольцова в Кремлевском театре в Москве 17 октября 1959 г.

² Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 515.

³ М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч. в 20-ти томах, т. 5, «Художественная литература», М. 1966, стр. 31.

восстание декабристов. На страну налегла черная ночь реакции.

Жандармский сыск, грубые и нелепые цензурные притеснения, доносы, обыски, аресты, ссылки, разжалования в солдаты, объявление сумасшедшими совсем здоровых людей — все было пущено в ход, чтобы «пресечь» дальнейшее развитие передовых идей, поступательный ход начавшегося освободительного движения. Но пушки, хотя с их помощью старому, отжившему удается подчас одерживать временные победы, бессильны остановить победоносное движение исторически назревшего, прогрессивного. В подавленной, терроризированной стране носительницей передового сознания, демократических идей стала русская художественная литература. Но именно потому на нее и обрушились самые жестокие удары реакции.

Страшно подумать, какие невозместимые потери нанесла духовной жизни русского народа, русской национальной культуре реакционная «николаевщина»! Герцен оставил своего рода «кровавый синодик» лучших из лучших русских людей — нашей вечной гордости и славы, — прямо или косвенно погубленных удушающим николаевским строем. В этом зловещем перечне, который можно было бы и еще умножить, наряду с повешенным Рылеевым, засеченным в солдатской казарме Полежаевым, убитыми Грибоедовым, Пушкиным, Лермонтовым, рядом с Белинским, «убитым голодом и нищетой», поставлено имя Кольцова. «Убит своей семьей»¹, — пометил Герцен.

Кольцов был сыном прасола — торговца скотом. Мир, в котором он рос и воспитывался, был отвратительным и гнусным миром торгашества, алчности, наживы во что бы то ни стало и всякими средствами, миром грубого невежества, мещанской ограниченности, полного духовного убожества, царством становящегося русского капитализма, еще более темным, чем то, которое несколько позднее показал в своих пьесах Островский. И в эту-то «грязную действительность» Кольцов, по словам его первого биографа, Белинского, был «завербован» с раннего детства, пути этого «грязного мира», как его называл сам поэт², он не смог разорвать до конца жизни.

Человек громадного духовного богатства и великого художественного дарования, Кольцов был лучом света в

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 208.

² См.: А. В. Кольцов, Соч., «Художественная литература», М. 1966, стр. 334.

этом темном царстве, и все силы темного царства, начиная с самых близких ему людей, ополчились на него. «Тяжела и горька была жизнь этого человека, страшна была смерть его»¹, — свидетельствует Белинский.

Но, погубив Кольцова-человека, тьма оказалась не в силах потушить свет, зажженный в умах и сердцах русских людей его поэтическим творчеством.

Талант Кольцова разгорелся таким могучим пламенем потому, что он корнями своими глубоко уходил в народную почву и вместе с тем развернулся в полную силу под благотворным воздействием самых прогрессивных, передовых идей современности.

Отец Кольцова с детства брал сына на целые месяцы с собой в степь — перегонять скот на салотопенные заводы. Это приводило будущего поэта в теснейшее соприкосновение и с раздольной русской природой, и с жизнью простого трудового народа. Сам он рассказывает о своей юности в одном из ранних стихотворений:

Жил в степях с коровами,
Грусть в лугах разгуливал,
По полям с лошаdkою
Один горе мыкивал.
От дождя в шалашике
Находил убежище...

(«Повесть моей любви»)

Этими же впечатлениями прямо подсказано и другое раннее стихотворение — «Ночлег чумаков»:

Вблизи дороги столбовой
Ночует табор кочевой
Сынов Украины привольной...
Между вoзoв огонь горит;
На тагане котел висит;
Чумак раздетый, бородатый,
Поджавшись на ногах, сидит
И кашу с салом кипятит.

Читая эти начальные строки, сразу же вспоминаешь пушкинских «Цыган». Не удивительно, что совершенно еще неопытный поэт пытается использовать уже готовую и столь совершенную форму. Но под этой чужой формой крылось свое, незаемное содержание. В пушкинской поэме приход Алеко в цыганский табор — типичная литературно-романтическая ситуация. Кольцов описывает ту реаль-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 571.

ную обстановку, в которой он действительно жил, среду, с которой был кровно слит.

В первые десятилетия XIX века в русской поэзии — симптом характерный — начали появляться один за другим крестьянские поэты-самоучки — Суханов, Алипанов, Слепушкин. Они, естественно, также подражали знаменитым поэтам-современникам, но дальше подражания пойти не смогли и ничего сколько-нибудь значительного не сделали.

Для Кольцова, тоже не получившего никакого образования, обученного только грамоте и письму, подражание существующим литературным образцам явилось лишь необходимым моментом роста — овладения замечательным опытом великих мастеров художественного слова, своего рода «постановки» голоса. И, в противоположность своим предшественникам, на этом ученическом, подготовительном периоде Кольцов отнюдь не остановился. Скоро, наряду с подражательностью, начинает все громче звучать в произведениях поэта свой, совсем особый, «кольцовский» голос. Но в лице Кольцова в русскую литературу не просто вошел еще один поэт. Небывалое дотоле своеобразие и громадную силу придавало поэзии Кольцова то, что в его индивидуальном голосе зазвучал голос широчайших трудовых масс, голос крестьянства, голос миллионов.

Творческие силы никогда не затухали и в придавленном, поработанном народе. Но они проявлялись только в устном народном творчестве. Великие основоположники русского реализма Пушкин, Лермонтов, Гоголь писали и о народе. Но у самого народа в большой литературе еще не было голоса. В поэзии Кольцова как бы отверзлись уста народные. Безмолвствовавший народ заговорил, и заговорил на своем, искони присущем ему языке — *запел*. Ибо, конечно, глубоко не случайно, а наоборот, является одним из нагляднейших подтверждений подлинной народности поэзии Кольцова то, что излюбленным и самым значительным ее видом, в котором с наибольшей силой выразил, излил себя, свою душу поэт, явилась именно *песня*. Недаром, когда мальчику Кольцову впервые попались на глаза стихи, он был убежден, что их надо не читать, а петь.

Песни в народном стиле писались русскими поэтами уже начиная с Сумарокова. Но за единичными исключениями под их пером народная песня превращалась в сладковато-сентиментальный романс, не имеющий никакого отношения к действительной жизни народа, к подлинным

мыслям и чувствам крестьянина. Кольцов не подражал народным песням. Его стихи по самой своей природе, по всей своей сущности были теснейшим образом слиты с народной, фольклорной стихией:

Стоит она, задумалась,
Дыханьем чар овейна;
Запала в грудь любовь-тоска,
Нейдет с души тяжелый вздох;
Грудь белая волнуется,
Что реченька глубокая —
Песку со дна не выкинет;
В лице огонь, в глазах туман...
Смеркает стень; горит заря...

(«Пора любви»)

Достаточно одного этого примера, чтобы убедиться, что свои краски поэт прямо брал с палитры народного творчества. Действительно, темы, образы, приемы, способы выражения, язык, сама форма стиха кольцовских песен — все это было органически связано с миром народного творчества и вместе с тем поднято на замечательную — пушкинско-лермонтовскую — художественную высоту.

Одним из средств борьбы с демократическими освободительными идеями была выдвинута реакционными николаевскими министрами и усиленно насаждавшаяся ими в литературе теория так называемой «официальной народности». Ее приверженцы твердили на все лады о якобы исконной преданности народа царю, церкви, возвеличивали в качестве коренных национальных добродетелей извечную покорность, смирение народное. В духе «официальной народности» в основном и писали крестьянские поэты до Кольцова.

Непримиримую борьбу с теорией «официальной народности» вели передовые деятели литературы — Пушкин, Гоголь, Белинский.

Именно потому с таким сочувствием встретил стихи Кольцова, проникнутые истинной народностью, Пушкин. Навсегда, по свидетельству Белинского, запомнил Кольцов «торжественную минуту» — «радушный и теплый прием», оказанный ему тем, «кого он с трепетом готовился увидеть, как божество какое-нибудь»¹.

Исключительное значение имело и для жизни Кольцова, и в особенности для наиболее полного расцвета его

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 510.

творчества, теснейшее сближение с Белинским, который считал поэта своим ближайшим другом, своим «братом». «Я обязан всем ему; он меня поставил на настоящую мою дорогу»¹, — говорил Кольцов о Белинском. «...Ваши мнения тащат быстро меня вперед... апостол вы, а ваша речь — высокая, святая, речь убеждения»², — писал он незадолго до смерти в 1840 году самому Белинскому.

Действительно, «мнения» Белинского, его передовые демократические идеи помогали Кольцову все тверже и увереннее идти по избранному им пути, сообщали его поэзии, при сохранении ее народной самобытности, все большую идейную зрелость и глубину.

Порой в отдельных стихотворениях или строках Кольцова проскальзывают черты ограниченности, отсталости, свойственной сознанию патриархального крестьянства. Но все это совершенно отходит на задний план по сравнению с теми правдивыми картинами народной жизни и быта, которые разворачиваются перед нами в его песенной лирике, раскрывающей лучшие черты русского национального характера.

Народная жизнь охвачена поэзией Кольцова с большой широтой. В его стихах-песнях раскрываются и «раздумья селянина», и его чувства и переживания, его радости и его печали, будни трудового крестьянства и его праздники (замечательная «Крестьянская пирушка», подлинную народность которой можно особенно оценить, если сопоставить ее, скажем, с таким написанным за двадцать с небольшим лет до нее стихотворением Державина, как «Деревенский праздник»).

Уже Радищев писал о русских народных песнях, что в их мелодиях («голосах») есть «нечто скорбь душевную означающее»³. «От ямщика до первого поэта, мы все поем уныло»⁴, — вторил ему Пушкин, выразительно объединяя — в условиях самодержавно-крепостнического строя — настроения угнетенного крестьянства и лучших передовых людей своего времени. Очень много «скорби душевной» — ее не могло не быть! — и в песнях Кольцова, по-

¹ И. И. Панаев, Литературные воспоминания, Гослитиздат, М.—Л. 1950, стр. 111.

² А. В. Кольцов, Соч., стр. 533—534.

³ А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. 1, АН СССР, М.—Л. 1938, стр. 229.

⁴ «Домик в Коломне», строфа XV.

вествующих о безысходно «горькой доле», «доле бедняка» (названия его стихотворений), о народных «кручинах» и «злых» «незваных» «бедах», от которых некуда податься, никуда не уйти:

Разойдусь с бедою,
С горем повстречаюсь.

Поется в песнях Кольцова и о разбитом навеки личном счастье, что познал в полную меру и сам поэт.

Разрывайся, грудь моя!
Буду суженым не я —
Тот богатый, я без хаты —
Целый мир мои палаты! —

горько иронизирует поэт в одном из ранних своих стихотворений «Терем». В дальнейшем эта тема в его стихах-песнях все больше углубляется, приобретает глубоко выстраданный характер. Настойчиво звучит в поэзии Кольцова и одна из исконных тем народно-песенного творчества — горькая доля девушки, насильственно разлученной с любимым и выданной замуж за немилого.

Но — это самое замечательное! — при наличии в песнях Кольцова суровой, безжалостной, ничем не прикрашиваемой правды о жизни угнетенного народа, основной тон их не минорный, «унылый», а наоборот, мажорный, жизнеутверждающий, оптимистический.

Злую «судьбу-мачеху» поэт встречает не с опущенной головой и согнутыми коленями, а, наоборот, выпрямившись во весь рост, смело и прямо глядя ей в глаза, готовый биться с ней до последнего — «до конца края»:

Против людей я грудью стал,
На смертный бой судьбу я вызвал.

(«Примирение»)

И этот мотив вызова судьбы на смертный бой является одним из ведущих мотивов поэзии Кольцова, снова и снова в ней повторяющимся:

Не грози ж ты мне бедою,
Не зови, судьба, на бой:
Готов биться я с тобою,
Но не сладишь ты со мной!

(«Последняя борьба»)

Выходи ж ты, туча,
С страшною грозою,
Обойми свет белый,
Закрой темнотою.
Молодец удалый
Соловьем засвищет —
Без пути, без света
Свою долю сыщет.

(«В поле ветер веет»)

И снова:

В ночь, под бурей, я коня седлал;
Без дороги в путь отправился —
Горе мыкать, жизнью тешиться,
С злою долей переведатся...

(«Измена суженой»)

Чтоб порой пред бедой
За себя постоять,
Под грозой роковой
Назад шагу не дать;

И чтоб с горем, в пиру,
Быть с веселым лицом;
На погибель идти —
Песни петь соловьем.

(«Путь»)

Так должен вести себя человек! Веровать «силам души да могучим плечам», биться, «пока случай счастье найдет», призывает поэт в стихотворении «Товарищу». С призывом биться до конца обращается он и к тому, кто был его идейным вождем — к Белинскому.

Воюй за правду, честь,
Умри на поле брани;
Но не беги с него назад.

(«Послание»)

С изумительной художественной мощью тема боя со злой «бурей», «черной тучей», — боя, в котором раскрывается вся полнота, все кипенье жизненных сил, богатырская природа человека, — звучит в стихах, написанных Кольцовым на гибель Пушкина, в которых великий национальный поэт олицетворен в образе могучего русского леса:

У тебя ль, было,
Поздно вечером
Грозно с бурейю
Разговор пойдет:

Распахнет она
Тучу черную,
Обоймет тебя
Ветром-холодом.

И ты молвишь ей
Шумным голосом:
«Вороти назад!
Держи околом!»

Закружит она,
Разыграется...
Дрогнет грудь твоя,
Зашатаешься;

Встрепенувшись,
Разбушуешься:
Только свист кругом,
Голоса и гул...

Буря всплachtetся
Лешим, ведьмою,—
И несет свои
Тучи за море.

(«Лес»)

Образ «удалого молодца», мотивы «буйной воли», безоглядной отваги, молодецкого размаха прямо перекликаются с народными разбойничьими песнями. Разбойничья тема в ряде стихов Кольцова разрабатывается и непосредственно («Стенька Разин», «Тоска по воле» и др.). Но в стихотворном обращении-призыве к Белинскому, в стихотворении на смерть Пушкина эта тема поднята на неизмеримо бóльшую идейную высоту — борьбы с «вражьими силами», за правду, честь и вольную волю народа, — за сознательное и активное участие в освободительном движении. Достигает эта тема в поэзии Кольцова поражающей художественной высоты.

Кольцов был страстным любителем музыки. В приезды свои в Москву и в Петербург он постоянно бывал на музыкальных вечерах, концертах. Вероятно, мог он слышать на них и музыку Бетховена. Но и независимо от этого, не боясь преувеличения, можно сказать, что в ряде песен Кольцова тема единоборства, смертного боя с судьбой звучит с поистине бетховенской силой, но вместе с тем полностью в русском, народном духе.

Совсем по-иному, чем у его предшественников, звучит у Кольцова и вторая ведущая тема его песенного творчества — тема труда.

В крепостнической России труд крестьянина был поставлен в самые неблагоприятные условия. Всем памяты были строки пушкинской «Деревни» о тощем рабстве, влачащемся по браздам неумолимого владельца. Кольцов, который лучше чем кто-либо знал о тяжести подневольного рабского труда, впервые зашел в своих стихах о радости, о веселье труда, труда именно как такового:

Ну! тащися, сивка,
Пашней, десятиной!
Выбелим железо
О сырую землю.

Красавица зорька
В небе загорелась,
Из большого леса
Солнышко выходит.

Весело на пашне,
Ну! тащися, сивка!
Я сам-друг с тобою,
Слуга и хозяин.

Весело я лажу
Борону и соху,
Телегу готовлю,
Зерна насыпаю.

Весело гляжу я
На гумно, на скирды,
Молочу и вею...
Ну! тащися, сивка!

(«Песня пахаря»)

Уже в форме этой песни — в настойчивых повторах все того же «Ну! тащися, сивка!» — выразительно передан ритм медленного, нелегкого крестьянского труда — пахоты сохой. Тем замечательнее настойчивое повторение в трех строфах подряд слова «весело», которым каждая из них и начинается. Замечательны и слова: «Выбелим железо о сырую землю». Труд, даже в тех тягчайших условиях, не только стирает ржавчину с сохи, но и очищает душу трудящегося человека от застоя, нечисти и корысти, подымает, распрямляет его, вызывает в нем чувство собственного достоинства.

Я сам-друг с тобою,
Слуга и хозяин —

слова, в которых замечательно раскрыто не только отношение пахаря к своей сивке, но и вообще отношение человека к природе — к матери сырой земле.

Своеобразным гимном труду — доказательством «от противного» его великой подымающей человека силы — является одно из самых известных стихотворений Кольцова «Что ты спишь, мужичок?», в призывные слова которого — «Встань, проснись, подымись...» — передовая демократическая критика имела основание вкладывать широкое освободительное содержание.

В «Песне пахаря» — относительно раннем стихотворении поэта — уже зарождается та поэзия земледельческого труда, в которой Глеб Успенский законно видел одно из важнейших отличительных свойств и выдающихся качеств творчества Кольцова. Поэзией труда проникнуто и стихотворение «Урожай», которое Пушкин напечатал в своем «Современнике»:

Люди семьями
Принялися жать.
Косить под корень
Рожь высокую.

В копны частые
Снопы сложены;
От возов всю ночь
Скрышит музыка.

В этих двух последних строках уже как бы зачинается та «музыка труда», которая такими торжественными аккордами зазвучит в созданиях Максима Горького.

Но едва ли не самым замечательным из стихотворений Кольцова, живописующих поэзию земледельческого труда, является его знаменитый «Косарь»:

Степь раздольная
Далеко вокруг,
Широко лежит,
Ковылем-травой
Расстиляется!
Ах ты, степь моя,
Степь привольная,
Широко ты, степь,
Пораскпнулась,
К морю Черному
Понадвинулась!
В гости я к тебе
Не один пришел:

Я пришел сам-друг
С косою вострою;
Мне давно гулять
По траве степной
Вдоль и поперек
С ней хотелось...
Разудись, плечо!
Размахнись, рука!
Ты пахни в лицо,
Ветер с полудня!
Освежи, взволнуй
Степь просторную!
Зажужжи, коса,
Как пчелиный рой!
Молоньей, коса,
Засверкай кругом!
Зашуми, трава,
Подкошбнная...

В этом стихотворении соединены в одно целое оба основных мотива песенной поэзии Кольцова: раздолье и ширь могучего степного приволья и богатырский размах труда человека — слуги и хозяина природы. Все мы помним замечательное описание степи в гоголевском «Тарасе Бульбе», завершающееся таким непосредственно вырвавшимся прямо из души восклицанием: «Черт вас возьми, степи, как вы хороши!» Но при всем великолении и поэтичности этого гоголевского описания оно дано глазами проезжего, путешественника, с известной примесью восприятия степи казаком-запорожцем. Степь, которая так же могуче расстилается перед нами в песне Кольцова, показана восприятием и чувством труженика-земледельца.

Восторгаясь необъятными просторами русской земли, ее «могучим пространством», Гоголь пророчески вопрошал: «Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» Чаемого Гоголем богатыря, конечно, не мог породить мир Чичиковых и Собакевичей, Маниловых и Ноздревых, Плюшкиных и Коробочек. То, что в этом мире Гоголь попытался искать положительных героев для второго тома «Мертвых душ», стало источником его тягчайшей драмы и как человека и как писателя.

Но уже во времена Гоголя богатырь в русской литературе появился. И возник этот богатырь на исконной почве богатырства — плодородной почве трудового народа. «Песни Кольцова — чудеса творит, братцы, чудо-бога-

тырь!»¹, — восторженно восклицал Белинский. — «Каковы последние-то стихотворения Кольцова — а? Экой черт — коли размахнется, — так посторонись — ушибет»², — пишет он в другом письме. «Силе необъятной» кольцовской поэзии дивился Лев Толстой³.

Необъятная сила и стальная крепость души, могучие плечи и широкая грудь, распахнутая навстречу всем ветрам и всем бурям, богатырский размах и в борьбе с вражьими силами, с мачехой-судьбой, и в радостном, возвышающем, закаляющем человека труде — это и посейчас не может не быть близко и дорого в поэзии Кольцова народу, который осуществил величайшую в истории революцию, народу, который, твердо стоя на земле, впервые сумел оторваться от земли, открыл новую эру в жизни человечества — эру овладения небом, вселенной.

1959

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 380.

² Там же, стр. 584.

³ См. запись в дневнике за 26 августа 1857 г. — Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 47, стр. 153.

ГРАММАТИКА ПОЭЗИИ

(Об одном стихотворении Фета)

Грамматика и поэзия, каковы их связь, соотношения, вправе ли поэт нарушать грамматические правила, и если да, то в каких пределах? — эти и подобные вопросы неоднократно вставали и перед самими писателями и перед их читателями, получая самые разнообразные, порой прямо противоположные отклики и решения.

Пушкин в пору своей полной творческой зрелости в одном из критических набросков спрашивал: «Зачем писателю не повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка? Он должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как он обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы» («Письмо к издателю «Московского Вестника», 1827—1828)¹. Следует и в этом категорическом высказывании обратить внимание на характерное выражение: «грамматические оковы». И все же Пушкин считал, что писатель, во избежание субъективного произвола и искажения своего материала — нарушения законов языка, должен добровольно принять и нести и эту «узду искусства» (известное выражение Данте). И Пушкин действительно нес ее. «Вот уже 16 лет, как я печатаю, и критики заметили в моих стихах 5 грамматических ошибок (и справедливо)... Я всегда был им искренно благодарен и всегда поправлял замеченное место» («Опровержение на критики», 1830)². Коренным недостатком творчества Державина, могучее дарование которого Пушкин полностью признавал, являлось, как он подчеркивал, как раз то, что его крупнейший предшественник «не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка»³. И именно потому-то в установлении русской литературной речи Державин смог

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 66.

² Там же, стр. 148.

³ Письмо к Дельвигу от начала июня 1825.— Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 181.

стать лишь предтечей Пушкина, который эту колоссальной важности по своему историко-культурному значению задачу блистательно разрешил: явил в своем творчестве величайшие образцы языковой гармонии и обеспечил небывалый дальнейший расцвет русского искусства слова.

Наоборот, когда лет сто спустя с необыкновенным шумом вступившие на литературную арену представители тогдашнего русского «авангарда», футуристы во главе с молодым Маяковским, в своих теоретических манифестах, исходя из «непреодолимой ненависти к существовавшему языку» и призывая «сбросить с парохода современности» русскую классическую литературу, начиная с Пушкина, последовательно требовали покончить и с грамматикой (долой орфографию, долой знаки препинания и т. п.) из их попытки закономерно ничего не получилось.

Между двумя этими полюсами, но гораздо ближе к Пушкину находится грамматическая позиция Фета. «Поэт-музыкант», как метко определил своеобразие фетовской поэзии П. И. Чайковский, романтически вздыхающий: «О, если б без слова сказаться душой было можно», непосредственно связывающий свое поэтическое вдохновение с необходимостью особого музыкального предрасположения, «музыкального настроения», он не склонен был слишком считаться с грамматикой. Резкие грамматические небрежности, иногда прямо неправильности (от крайней порой запутанности синтаксиса и до пунктуации включительно), допускавшиеся им во многих, даже наиболее зрелых и лучших своих стихах, вызывали не только остроты враждебной критики, но и непрерывные замечания таких весьма компетентных в деле поэзии друзей и ценителей его таланта, как И. С. Тургенев, как особенно близкие ему в период наивысшего расцвета его дарования — период «Вечерних огней» — поэты Полонский и Владимир Соловьев, тонкий литературный критик Н. Н. Страхов. Так, прочитав стихотворение Фета, озаглавленное названием сонаты Бетховена «*Quasi una fantasia*» (первоначальное заглавие, данное автором «Лунной сонате»), Страхов писал ему: «Винюват, что не заявил вам восторга по поводу стихов — я всегда чувствую ваш полет, даже когда не понимаю смысла этих бесподобно певучих строчек»¹. Восторгался

¹ Письмо от 30 марта 1890 г. — Архив Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом) в Ленинграде (в дальнейшем — Архив ПД).

этим стихотворением и Полонский. Однако, всегда стоявший на страже грамматики, он счел необходимым указать Фету на соответствующую ошибку в этих «певучих строчках»: «Как-то неграмматично: «В плеске крылий // Подлетать // В мир стремлений». Не лучше ли — с плеском крылий и улетать... ибо подлетать — к чему, а улетать во что»¹. Фет частично принял замечание и внес поправку: залетать. «Опять досадная проклятая грамматика», — писал ему тот же Полонский по поводу одного места в стихотворении «В полуночной тиши бессонницы моей...» (1888): «Кто — оне? прекрасные друзья и развенчанные боги — откуда же вдруг — оне?!» На это Фет, объясняя употребление им формы женского рода — «оне», довольно сухо отозвался: «Поверь мне на слово, я очень признателен тебе за внимание к моим стихотворениям, хотя в стихотворении «В полуночной тиши» явно речь идет о женщинах»². И все же, хотя стихи уже были напечатаны, поправку, требуемую Полонским, он в дальнейшем в них внес.

Примеры своеобразной беспечности Фета по отношению к грамматическим правилам можно легко увеличить. Вместе с тем его реакция на замечания друзей свидетельствует не о стремлении сокрушить «досадную проклятую грамматику», а о том, что она являлась для него делом хотя и нужным, но относительно второстепенным. «Я вовсе не проповедую грамматического неряшества», — заявлял он в ответ на замечания критики в своей статье «О стихотворениях Ф. Тютчева»³. Именно с целью устранить возможность таких неряшеств он отдавал все прижизненные сборники своих стихов на своего рода предварительную грамматическую «цензуру» друзей, не только внося по их указаниям, как мы только что видели, исправления сам, но зачастую принимая и предлагаемые ими поправки. В частности, правильная расстановка знаков препинания полностью доверена была им Страхову, благодаря чему, как признавал сам поэт, многие его стихотворения «получили определенность и ясность»⁴.

Однако там, где это вступало в противоречие с «шестым» (как Фет любил говорить) чувством его, как поэта,

¹ Письмо от 11 января 1890 г. — Архив ПД.

² Письмо Полонского Фету от 2 ноября 1890 г. и ответ Фета. — Архив ПД.

³ «Русское слово», 1859, № 2, отд. II, стр. 66.

⁴ Письмо Фета к К. Р. (литературное имя великого князя Константина Константиновича Романова) от 8 августа 1880 г. — Архив ПД.

он твердо стоял на своем. «Я ни с какими грамматиками в мире не соглашусь», — отвечал он однажды Полонскому, указавшему, что две строки присланного им стихотворения находятся «в явной вражде с русской грамматикой». И в ряде случаев поэт имел на это полное право¹.

Особенно ярким примером может служить одно из наиболее знаменитых стихотворений Фета, которое действительно принадлежит к числу драгоценнейших созданий русской лирики, «Шопот, робкое дыханье...». Для наглядности последующего анализа приведу его полностью и в том виде, как оно было опубликовано поэтом в собраниях его стихотворений 1856 и 1863 годов:

Шопот, робкое дыханье
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы —
И заря, заря!..

Появление этого стихотворения вызвало сенсацию, стоящую на грани своего рода литературного скандала. «Сколько оно шума наделало когда-то, сколько его руга-

¹ Стоит отметить, что еще более нетерпимо относился к грамматическим поправкам в его сочинениях (уже не стихотворных, а прозаических и не только художественных, но и публицистических) Достоевский. Корректор типографии В. В. Тимофеева (впоследствии сама писательница — О. Починковская), читавшая корректуру его «Дневника писателя», вспоминает, как Достоевский по поводу делавшихся ею, в соответствии с действовавшими тогда грамматическими правилами, тех или иных поправок «раздражительно восклицал: «У каждого автора свой собственный слог, и потому своя собственная грамматика... Мне нет никакого дела до чужих правил! Я ставлю запятую перед *что*, где она мне нужна; а где я чувствую, что не надо перед *что* ставить запятую, там я не хочу, чтобы мне ее ставили!» — «Значит, вашу орфографию можно только угадывать, ее знать нельзя», — возражала, стараясь лучше понять, чего от меня требуют. «Да! Угадывать. Непременно. Корректор и должен *уметь* угадывать!» — тоном, не допускавшим никаких возражений, сердито сдвигая брови, решал он» («Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2, «Художественная литература», М. 1964, стр. 128—129).

ли!..» — вспоминал лет шестьдесят спустя Л. Н. Толстой¹. В самом деле, стихотворение выглядело, на первый взгляд, достаточно необычно, почти парадоксально, по своей грамматической форме. В словарном его составе подавляющее место занимают имена существительные (двадцать три из общего числа тридцати шести слов; кроме того, в нем семь прилагательных, два предлога и повторяющийся четыре раза союз «и»). В то же время полностью отсутствует вторая главная часть речи — глагол. Этому соответствует и синтаксический строй стихотворения: при пятнадцати подлежащих нет ни одного — опять-таки второго главного члена предложения — сказуемого.

Все это дало повод большинству критиков усмотреть в фетовском стихотворении нарочитый и дерзкий вызов воинствующего представителя школы «чистого искусства» общепринятым грамматическим правилам и осыпать автора издевательскими пародиями и ядовитыми насмешками, продолжавшимися, в сущности, всю его жизнь. Так уже много позже весьма влиятельный тогда критик Н. К. Михайловский проницательно замечал: «Фет, ведь это «шопот, робкое дыханье, трели соловья», безглагольное стихотворение, безначальный конец, бесконечное начало, словом, нечто архипоэтическое»².

Даже в советское время весьма пренебрежительно отзывался об этом стихотворении не кто иной, как Алексей Толстой. «Движение и его выражение-глагол являются основой языка», — говорил он в 1933 году, беседуя на тему об искусстве слова с начинающими писателями: «Найти верный глагол для фразы — это значит дать движение фразе». А на вопрос одного из присутствующих: «Вы говорили, что глагол играет главную роль в языке. Чем же знаменито безглагольное стихотворение Фета «Шопот, робкое дыханье..?» Толстой ответил: «Я эти стихи не люблю. Они сентиментальны. Это упаднические стихи. Глаголы пропущены. Их надо в своем воображении воссоздавать. Наше воображение подсказывает банальные глаголы. Если бы он назвал какой-нибудь глагол, необычно точный, передающий шорох листьев, который бывает в июне перед гро-

¹ В. Ф. Булгаков, Л. Н. Толстой в последний год его жизни, Гослитиздат, М. 1960, стр. 97. (Запись в дневнике Булгакова 16 февраля 1910 г.)

² Н. К. Михайловский, Полн. собр. соч., т. V, изд. 7-е, СПб. 1897, столб. 560—561.

зой, если бы он употребил глагол, то запахло бы настоящей грозой»¹.

Со стороны такого знатока и мастера русского языка, как Алексей Толстой, отзыв этот мог бы выглядеть весьма странным. Но едва ли можно принимать его слишком всерьез. Думается, что данный ответ Толстого объясняется тем, что стихотворение Фета действительно опровергало чрезмерную категоричность его суждений о роли в языке глагола и, захваченный врасплох, он пошел по наиболее легкому пути — попросту отбросил мешавший ему пример. К тому же он явно позабыл это стихотворение. Ведь никакого «шороха листьев» (есть «шопот», но не имеющий к листьям никакого отношения) в нем нет, как нет и приближающейся «грозы» (есть занимающаяся «заря»). Мало того, можно думать, что именно этот случай побудил Толстого в дальнейшем выдвигать свой тезис осторожнее. Так, снова говоря как-то об основной и ведущей роли глагола, он счел нужным добавить: «Впрочем, это мое личное мнение, я его пропагандирую, но не навязываю. Каждый по-своему разбирается в алмазных россыпях языка»². Но ответ Толстого начинающему писателю показывает, насколько живуча была еще традиция поверхностного охуления «безглагольного» фетовского стихотворения.

Совсем по-иному смотрели на него такие великие современники Фета, как тот же Толстой и Достоевский. «Это мастерское стихотворение», — говаривал запомнивший его на всю жизнь наизусть Толстой, поясняя: «в нем нет ни одного глагола (сказуемого). Каждое выражение — картина»³. А Достоевский, отнюдь не разделявший позиций «чистого искусства» и признававший, что в бурную эпоху 50—60-х годов стихотворение Фета по содержанию своему пришлось явно не ко времени, вместе с тем заявлял, что по красоте своей оно таково, что автор достоин за него памятника от потомства⁴. Даже такой ярый противник «чистого искусства», как Салтыков-Щедрин, писал: «Бесспорно, в любой литературе редко можно найти стихотво-

¹ А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 499 и 501.

² Александр Дымшиц, Звенья памяти, «Советский писатель» М. 1968, стр. 48.

³ С. Л. Толстой, Очерки былого. — «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. I, стр. 181.

⁴ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII ГИЗ, М.—Л. 1930, стр. 67—68.

рение, которое своей благоуханной свежестью обольщало бы читателя в такой степени»¹.

Сейчас едва ли есть необходимость доказывать, что в этом разноречии оценок фетовского стихотворения правы оказались Толстой, Достоевский, Салтыков-Щедрин. Но возникает вопрос, как же, какими средствами и приемами, пойдя наперекор общепринятым грамматическим представлениям и правилам, Фет добился поразительно-го художественного эффекта? В чем секрет его «мастерства»?

Прежде всего следует отметить, что, как почти всякий подлинный новатор, Фет создал это стихотворение, столь поразившее современников своей, казалось им, небывалой оригинальностью, отнюдь не на пустом месте. Образцы подобных конструкций находим уже у Пушкина. Вспомним в «Евгении Онегине» в тридцать восьмой строфе седьмой главы картину Тверской улицы, по которой, миновав московскую заставу, пронесся чрез ухабы ларинский возок:

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.

Как видим, эти девять строк тоже почти целиком состоят из существительных (двадцать шесть, из них двадцать два подлежащих); кроме того лишь одно наречие, два одинаковых предлога и один союз. Но начинающий это предложение единственный глагол так точно назван и столь же точно поставлен на надлежащее место, что его вполне достаточно, чтобы управлять всей этой мелькающей панорамой огромного числа подлежащих: содержание изображаемого и хотя не вполне обычный, но по-своему безупречный грамматический строй находятся здесь, можно сказать, в идеальном соответствии друг с другом. Но в том же «Евгении Онегине» встречается ряд и вовсе «безглагольных» и тоже с необыкновенным мастерством

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч. в 20-ти томах, т. 5, стр. 384.

построенных предложений. Вот, например, приезд гостей на именины к Татьяне:

В передней толкотня, тревога;
В гостиной встреча новых лиц,
Лай мосек, чмоканье девиц,
Шум, хохот, давка у порога,
Поклоны, шарканье гостей,
Кормилиц крик и плач детей.

То же в «Полтаве» при описании сражения:

Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон.

Правда, во всех этих безглагольных конструкциях перед нами не целое произведение, а лишь совсем небольшая часть его. Это делает отклонения от грамматически общепринятого не столь заметными. Однако можно с уверенностью сказать, что пушкинские опыты этого рода несомненно были известны автору стихотворения «Шопот, робкое дыханье...» и им учтены.

Но, по-видимому, именно Фету впервые в русской поэзии удалось создать целое произведение без глаголов. Причем началось это почти с первых же шагов его литературной деятельности. Уже в 1842 году, за восемь лет до своего прославившегося произведения, им пишется небольшое стихотворение, в восьми строках которого отсутствуют глаголы и имеется всего одно сказуемое, тоже не глагольное:

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

Стихотворение это ни тогда, ни после не привлекло к себе особого внимания, но сам поэт уже много позднее относил его к числу лучших своих созданий. И в самом деле грамматический его строй оправдан, как и в примерах из Пушкина, содержанием: ведь поэт предупреждает, что дает *картину*, то есть нечто не временное, а пространственное.

В том же году им создается еще одно стихотворение уже не только без глаголов, но и без сказуемых:

Буря на небе вечернем,
Моря сердитого шум —
Буря на море и думы,
Много мучительных дум —
Буря на море и думы.
Хор возрастающих дум —
Черная туча за тучей,
Моря сердитого шум.

Наличие уже двух «безглагольных» стихотворений свидетельствует не о *формальном* экспериментаторстве (Фету, в отличие от многих его будущих поклонников, оно вообще было чуждо), а о несомненных творческих исканиях поэта, своеобразии лирики которого, как отмечали наиболее чуткие, современные ему критики, заключалось в стремлении воссоздать «тонкое, музыкально неуловимое». (Аполлон Григорьев), передавать «эфирные оттенки чувств» (Боткин) — поисках новых средств и приемов художественной выразительности. И во втором «безглагольном» стихотворении, хотя оно и было воспринято критикой 60-х годов как автопародия, это принесло ощутимые плоды. Видимо, именно с этого стихотворения следует вести начало тех «открытий» (много позднее они получат названия импрессионизма), которыми Фет предваряет поэзию русских символистов конца XIX — начала XX века. Ведь если бы не было известно, что оно принадлежит молодому Фету, мы бы не удивились подписи под ним молодого Бальмонта.

Однако во всем своеобразии — и как раз на этих же путях — дарование Фета предстало в том его стихотворении, о котором у нас идет речь. «Воссоздать» читателю отсутствующие в нем глаголы, как это считал необходимым Алексей Толстой, чтобы придать ему «движение», не было решительно никакой надобности. Обычных прямых форм для выражения движения в нем действительно нет, тем не менее — в этом и секрет поэтического мастерства — оно никак не является статичным. Ведь почти все существительные, в нем имеющиеся, обозначают не предметы, а нечто совершающееся во времени, процесс, движение, то есть, по существу, содержат в себе категорию глагольности, являются своего рода подлежащими-сказуемыми: *шопот, дыханье, колыханье, лобзания, слезы* (кстати, так построено и безглагольное пушкинское предложение, опи-

сывающее приезд гостей к Лариным). А там, где называются поэтом предметы, они даны также не в статике, а в движении (грамматически не как подлежащие, а в качестве дополнений): *трели* соловья, *колыханье* ручья, ряд *изменений* лица. Даже *серебро*, как отражение в ручье ночного, то есть лунного, света, предстает в колебании, переливах (это и прямо подсказано следующим за ним словом: *колыханье*) и значит входит в присущую всему стихотворению мобильность, трепетность. То же полностью относится к «ночному свету» и к «ночным теням», движение, живая игра которых отражаются, как в струящейся воде ручья, так и в ряде волшебных изменений — деталь выразительно психологическая — лица любимой. Лев Толстой правильно сказал, что в этом стихотворении каждое выражение — картина, но к этому следует добавить — картина движущаяся, динамичная. Ощущение это еще более повышается тем, что все стихотворение дано, как одно-единственное предложение — только на запятых, и тем самым прочитывается в ускоренном темпе, без пауз.

Все это делает его исключительно «плотным», лаконичным, полностью отвечающим золотому закону истинной поэзии: в минимуме пространства максимум вещества, энергии — поэтического содержания. Добавление к нему глаголов не только было бы совершенно излишним, страдало своего рода тавтологичностью, но, тем самым, как это ни парадоксально, не усиливало бы движения, а, наоборот, отяжеляло, замедляло его.

Вместе с тем «безглагольность» и этого стихотворения отнюдь не просто блестяще удавшийся *художественный* эксперимент. Она не только находится в абсолютном гармоническом соответствии с поэтическим содержанием, но и выражает существеннейшие черты фетовской поэтики вообще.

Некоторые критики склонны были считать, что наряду с отсутствием глаголов в стихотворении отсутствует и сколько-нибудь определенное содержание. В самом деле, где происходит то, о чем в нем лирически повествуется? Когда это происходит (ведь в стихотворении с одними лишь запятыми одновременно и глубокая ночь, и утренняя заря)? Наконец, даже с кем происходит? Почти никаких указаний на это, в сущности, не имеется, что и дало основание Н. К. Михайловскому объявить его чем-то аморфным, лишенным не только конца, но и начала. Между тем, подобно луне, которая в стихотворении не названа, но ряд

его строк сияет лунным светом, в тексте прямого ответа на недоуменные вопросы поэтом не дано, и вместе с тем для чуткого, восприимчивого к поэзии уха он незримо присутствует. И именно этим-то тончайшим приемом Фет и сообщи́л своему «эфирному» созданию все присущее ему очарование, всю его «благоуханную свежесть».

Испокон веков любовь является одним из самых основных предметов мировой поэзии. «Изящная симпатия, установленная в своей всепобедной привлекательности самую природу в целях сохранения видов, всегда остается зерном и центром, на который навивается всякая поэтическая нить», — писал почти семидесятилетний Фет Полонскому¹. Сколько таких нитей было навито на этот центр и самим Фетом!

Ах, он любил, как в наши лета
Уже не любят; как одна
Безумная душа поэта
Еще любить осуждена.

Эти строки о поэте-романтике Ленском при всем отличии от него поэта-романтика Фета, можно с полным правом отнести и к его лирике. Недаром эпитет «безумный» так часто повторяется в его любовных стихах. Но, при всем своем романтически самозабвенном безумии и благоговейном преклонении, любовь фетовских стихов — отнюдь не некое восхищенно-мечтательное, бесплотное, а самое что ни на есть естественное, порожденное природой для продолжения жизни на земле чувство, именно в этой своей сущности бесконечно прекрасное — одно из высших проявлений «музыки» мира, подобно красоте, разлитое по всему мирозданию.

Такое представление и давало возможность Фету самые интимные моменты личной жизни изображать с удивительным целомудрием и нравственной чистотой. Одно из последних его стихотворений начинается строками:

Из тонких линий идеала,
Из детских очерков чела
Ты ничего не потеряла,
Но все ты вдруг приобрела...

«Почему вдруг, а не постепенно?.. Я бы сказал *и новое* приобрела», — писал автору Полонский. «В большинстве случаев неясность — обвинительный приговор поэту, —

¹ Письмо от 12 ноября 1888 г. — Архив ПД.

отвечал Фет,— но, во-первых, бывают случаи, когда поэт сам не подымает окончательно завесы перед зрителем, предоставляя последнему глядеть сквозь дымку, как, например, пред изображением вчерашней наивной девушки, взглянувшей наконец в действительную жизнь с ее высшими дарами. Как же тут не сказать «вдруг приобрела?»¹

Одно из таких «вдруг» и являет собой наше стихотворение, которое начинается глубокой лунной и соловьиной ночью, шепотом и робким дыханьем и заканчивается лобзаниями, слезами восторга и высшего счастья и все шире разливающейся по небу, окрашенной пурпуром розы (цветок, искони играющий столь видную роль в любовной символике) зарей («заря, заря!»), как раньше: «ночные тени, тени без конца» — зарей, символизирующей ту торжествующую свой восход новую жизнь, в которую вступила вчерашняя девушка, ныне одаренная высшими дарами природы, ставшая «сегодняшней жизненной женщиной» (тоже слова Фета в только что цитированном ответе Полонскому). Это подсказывается и звукописью стихотворения («Что не выскажешь словами, // Звуком на душу навей», — писал Фет в 1847 г.), которое зачинается шепотными — «ночными» — *ш, п.*², *т, х, ч*, сменяющимися в двух заключительных строках звонким *з* (до этого данный звук был употреблен только один раз), сопровождающимся широко открытым *а* и сливающимися слова: *лобзания, слезы, заря* в некое целостное и в высшей степени выразительное единство. Между началом и концом стихотворения проходит явно несколько часов, но они тоже (психологически вполне оправданно: любящие не только не наблюдают часов, но и не чувствуют времени) слиты всем строем стихотворения как бы в одно-единственное мгновение.

Таково содержание стихотворения, овеянное тончайшей поэтической «дымкой»: ничего не сказано, и все высказано, ощутимо. «Людские так грубы слова, // Их даже нашептывать стыдно!», — этими строками открывается одно из любовных посланий Фета. И он говорит здесь шепотом без слов, соловьиным пением, серебристой зыбью ручья, ночной светотенью, утренней зарей и одновременно всем безглагольным строем — как раз и придающим особую тонкость, музыкальную неуловимость, «эфирность» дина-

¹ Письмо Полонского от 19 декабря 1890 г. и ответ Фета от 21 декабря 1890 г.— Архив ПД.

² *б* в слове «робкое», звучащее как *п*.

мике движений, оттенкам чувств — своего удивительного стихотворения, этого гимна торжествующей любви, этой песни песней поэта нового времени.

Потому на упрек в антиграмматизме Фет в данном случае мог бы с полным правом повторить, что ему нет дела ни до каких существующих грамматик.

Пушкин подчеркивал: «Грамматика не предписывает законов языку, но изъясняет и утверждает его обычаи»¹. В своем стихотворении Фет ни в чем не погрешает против законов языка. Характерно в этом отношении, что в первой, журнальной, его редакции («Москвитянин», 1850, № 2) десятая строка читалась: «Речь не говоря». Однако в дальнейшем это выражение, явно неловкое, нарушающее законы языка, что и влекло за собой его малую вразумительность, было поэтом снято. *Обычаи* же языка — величина переменная.

Свои обычаи есть и у стихотворной речи. Начало одному из них и положил Фет своими безглагольными стихами — опыт, о плодотворности которого свидетельствует еще один из последующих шедевров его собственного творчества:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
 Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
 Этот говор вод,
Эти ивы и березы,
Эти капли — эти слезы,
 Этот дух — не лист,
Эти горы, эти доли,
Эти мошки, эти пчелы,
 Этот зык и свист,
Эти зори без затмения,
Этот вздох ночной селенья,
 Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
 Это все — весна.

Помимо полного отсутствия глаголов, данное стихотворение являет еще один грамматический парадокс: почти все существительные, его составляющие, сопровождаются одним и тем же словом *этот* (в восемнадцати стро-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 180.

как оно повторяется в одном и том же именительном падеже, разнясь только формами рода и числа, двадцать три (1) раза, образуя почти половину всего его словарного состава). Такая, едва ли у кого-либо до Фета встречавшаяся повторность могла бы быть воспринята, как нечто монотонное и даже назойливо однообразное, если бы и она не находилась в полном и гармоничном соответствии с особым музыкально-лирическим настроением фетовского стихотворения.

Поэт как бы набрасывает в нем на свое лирическое полотно отдельные разорванные мазки — разрозненные впечатления (тридцать пять существительных-подлежащих). Подобный художественный прием не только продолжает и развивает то, что уже намечалось в раннем безглагольном стихотворении Фета «Чудная картина...» и достигло такого изумительного художественного совершенства в стихотворении «Шопот, робкое дыханье...», но и напоминает «мелькающую» панораму Москвы в седьмой главе «Евгения Онегина». Но там сказуемое-глагол («мелькают») находится, как и в раннем фетовском стихотворении, в самом начале. А здесь сказуемое, тоже единственное на все восемнадцать строк и к тому же еще и именное, с опущенной и замененной тире глагольной связкой, замыкает собой стихотворение, находится в последней из строк. И только тогда разрозненные мазки-впечатления сливаются в единую целостную картину: «Это всё — весна». Но еще до такого полного слияния отдельные части будущей картины вяжутся друг с другом в музыкальное кружево повторяющимся при каждой из них одним и тем же словом: *это, эта, этот, эти...* Вместе со всем образным строем стихотворения, со стремительной динамичностью его почти сплошь полноударного хорейского метра (как и «Шопот, робкое дыханье...», оно все без пауз — на одних запятых), этот насквозь пронизывающий его повтор придает ему особенно приподнятое, мажорное звучание. Но ролью соединительного звена целесообразность такого повтора не ограничивается. Главное здесь в том, что неизменно повторяющееся слово, в соответствии с присущей ему грамматической функцией (местоимение *указательное*), подчеркивая следующий за ним образ: *вот это, вот этот* и т. д., сообщает каждому из них и всему стихотворению в целом необычайно острую конкретность, чувственную ощутимость. Перед нами — не описание весны вообще, а именно *вот эта весна* во всей ее движущейся,

развертывающейся (только не в пространстве, как в картине «мелькающей» Москвы у Пушкина, а во времени) панораме: *это* весеннее утро, *этот* весенний день, *этот* весенний вечер, *эта* весенняя ночь, которые именно *теперь, сейчас, сию минуту* видятся и слышатся поэтом, властно веют и дышат ему в лицо.

В приведенном мною стихотворении 1842 г. «Буря на небе вечернем...», открывающем собой, наряду со стихотворением «Чудная картина...», сюиту «безглагольных» стихов Фета, я отмечал наличие импрессионистических элементов и приемов письма. Написанное почти сорок лет спустя (предположительно в 1881 г.), стихотворение «Это утро...», до краев переполненное светом, звуками, движением, — ликующий хор снова пробудившейся от зимнего сна природы, — является едва ли не самым блистательным образцом зрелого фетовского импрессионизма.

Но одно из замечательных художественных открытий Фета — безглагольные стихи — выплеснулось за пределы только его лирики, обрело право гражданства в русской поэзии вообще, стало принятым ею новым грамматическим обычаем.

Вскоре после стихотворения «Шопот, робкое дыханье...» чудесное безглагольное стихотворение было написано в 1851 году и Тютчевым:

Дума за думой, волна за волной —
Два проявленья стихии одной.
В сердце ли тесном, в безбрежном ли море
Здесь — в заключении, там — на просторе
Тот же все вечный прибой и отбой,
Тот же все призрак тревожно-пустой.

Немало можем мы найти «безглагольных» стихов и в поэзии конца XIX—XX веков, в том числе в советской поэзии.

И таких изменяющихся — то отмирающих, то, наоборот, возникающих — грамматических обычаев в историческом развитии поэзии немало. Изъяснить и утвердить эти специфические обычаи стихотворной речи, создать отсутствующую до сих пор «грамматику поэзии» — важная и увлекательная задача, стоящая перед тем разделом нашей науки, который находится на стыке между литературоведением и языкознанием, — перед лингвостилистикой.

ТАЛАНТ ВЕСЕЛЫЙ И ДОБРЫЙ

«Веселость, это бесценное качество, едва ли не самый редкий из даров», неоднократно подчеркивал Пушкин. Перечитывая стихи С. В. Михалкова, снова и снова убеждаешься, как щедро наделен этим бесценным качеством талант поэта.

Стихотворения для детей, которыми начал совсем еще молодой тогда Михалков свое писательское поприще, почти сразу же сделали его имя широкопопулярным, и не только среди детей.

«В доме восемь дробь один, у заставы Ильича...» Кто из советских ребят не знает этого адреса? Ведь по нему Михалков «прописал» свою сказку-быль. Ведь там провел юные годы тот, кто на всю жизнь вошел в нашу память, — знаменитый дядя Степа.

Дядя Степа — по фамилии Степанов и по имени Степан — обыкновенный советский гражданин необычно высокого роста. Но в глазах восторгающихся им человечков дошкольного и раннего школьного возраста, которые еще так недавно чувствовали себя как дома в мире сказки, этот «из районных великанов самый главный великан» приобретает непомерные, сказочные очертания. Однако, в отличие от старых сказок, в которых страшные и злые великаны поехали попятивших в их лапы детей, дядя Степа — великан добрый. Ему ничего не стоит, пользуясь своим ростом и силой, снять бумажного змея, запутавшегося в телеграфных проводах; освободить голубей, запертых на чердаке загоревшегося дома; остановить, протянув, как семафор, длинную руку, поезд у размытого дождями желез-

В основе этой критической миниатюры мои отклики по горячим следам на сборник стихов Сергея Михалкова «Вчера, сегодня, завтра», вышедший в издательстве «Художественная литература» в 1968 году и на трехтомное Собрание сочинений С. Михалкова, изданное Детгизом в 1970—1971 гг.

подорожного полотно и спасти от гибели сотни людей; вытащить из реки тонущего школьника. А когда его хотят как-то наградить: «Попросите, что угодно,— дяде Степе говорят», он спокойно и решительно отвечает: «Мне не нужно ничего — я задаром спас его». И все то доброе и хорошее, что совершает дядя Степа, он делает «задаром» — так просто и естественно, можно сказать, почти рефлекторно, что не только ребенок, а, право же, и взрослый начинает чувствовать: поступать по-иному попросту невозможно, не положено человеческой природе. И так же естественно, что «все любили дядю Степу, уважали дядю Степу», что «был он самым лучшим другом всех ребят со всех дворов».

Крепко привязался к своему герою и сам автор. Когда он написал свой первый стихотворный рассказ о дяде Степе, он едва начал входить в литературу. Прошли годы. Сергей Михалков сделался писателем широкоизвестным и во всей нашей стране, и далеко за ее пределами, автором не только стихов для детей, но и замечательным баснописцем и драматургом. Однако навсегда расстаться со своим любимым героем он не смог. И вот возникает его новый стихотворный рассказ «Дядя Степа — милиционер». А совсем недавно поэт пишет еще один рассказ в стихах — «Дядя Степа и Егор». Вместе с миллионами советских людей дядя Степа защищал от вражьих полчищ свою Родину в суровые и славные годы Великой Отечественной войны. А когда наша страна спасла весь мир от страшной угрозы фашизма и из пепла варварски разрушенных сел и городов восстала еще краше и могущественнее, «бывший флотский старшина», дядя Степа принимается за вполне подходящую его характеру работу — становится на охрану внутреннего порядка Страны Советов, делается одним из тех, о ком Владимир Маяковский сказал: «Моя милиция меня бережет». Советские люди могут спокойно жить, работать, отдыхать: «Там, где дом стоит высотный, есть высотный постовой».

А однажды, когда Сергей Михалков прочитал в детском саду «Дядю Степу», один из ребят заинтересовался: «А у Степы дети есть?» Выполняя «заказ» своих основных читателей, поэт и сложил новую книжку о сынишке дяди Степы. Младенец-богатырь Егорка («не малыш, а целый малый»), подобно пушкинскому князю Гвидону, растет «не по дням, а по часам», становится прилежным и способным учеником, блестящим спортсменом, олимпийским чем-

пионом, а затем выбирает себе ту профессию, которая впервые возникла в нашей стране, на родине Юрия Гагарина — вступает в семью космонавтов. Да, у такого отца, как дядя Степа, должен быть именно такой сынок!

Так три написанных в разное время стихотворных рассказа сливаются в единое художественное целое — трилогию о простом и удивительно привлекательном — смелом, добром, веселом — советском человеке наших дней, нашей рожденной Октябрем эпохи.

Детские стихи Михалкова адресованы прежде всего тем, кто уже вышел из возраста «от двух до пяти». Это дает ему возможность не нагибаться к своим читателям, не говорить с ними на особенно доходчивом для малышей «перевертышном» языке — не только слов, но и мыслей, представлений — языке, которым так виртуозно владеет один из корифеев нашей детской литературы — Корней Чуковский.

Подобно своему прославленному дяде Степе поэт подымает маленьких читателей на «взрослый» рост, чтобы, никак не утрачивая своей детской природы, они могли лучше узнать самих себя, дальше и зорче увидеть реальный мир, их окружающий. Хорошо уловили это художники А. Елисеев и М. Скобелев в своей иллюстрации к тому же «Дяде Степе», напоминающей знаменитые иллюстрации к путешествию Гулливера в страну лилипутов. Перед нами — некий советский Гулливер с озаряющей все его лицо широкой веселой улыбкой — и облепившие его со всех сторон, карабкающиеся к нему на плечи, на руки, на колени, толпящиеся у его ног, восторженно вскидывающие на него головы веселые маленькие человечки.

Добрými и веселыми глазами дяди Степы умеет глядеть на мир и показывать его в своих стихах сам поэт. Как и дядя Степа, он чувствует себя совсем своим в мире детей, умеет войти в их еще детские, но такие для них значительные чувства и мечты, в их тревоги и заботы, радости и огорчения. А создавая обо всем этом стихи, он и сам ощущает себя таким же, как его читатели. «Облака, облака — кучерявые бока, облака кудрявые, целые, дырявые, легкие, воздушные — ветерку послушные... На полянке я лежу, из травы на вас гляжу, я лежу себе мечтаю: почему я не летаю вроде этих облаков». Это, конечно, любитесь облаками, описание которых так живо напоминает детский рисунок, и мечтает быть легким и воздушным, как облачко, какой-нибудь мальчуган или девчурка... Нет, поэт

пишет здесь о самом себе: «Почему я не летаю вроде этих облаков, я — писатель Михалков». И в этом нет ничего натянутого, искусственного. Поэтическое дарование Сергея Михалкова — совсем уже взрослого человека, много пережившего, перевидевшего, перечувствовавшего, участника боевых походов, большого писателя-художника, видного общественного деятеля — заключает в себе чудесное качество милой непосредственной детскости.

Человек человеку волк — такова мораль старого мира, основанного на неравенстве, корысти, деньгах, угнетении человека человеком. Человек человеку друг, товарищ и брат (пушкинские слова, вошедшие в текст Программы КПСС) — мораль отношений, которые должны существовать между людьми. Восстановить человека в человеке, изуродованном, искаженном «страшным миром», обезчеловеченными и обезчеловечивающими общественными отношениями — таков чутко осознанный в 1918 году Блоком «замысел» Октября. По двуединому закону добра, которое прекрасно, и красоты, которая добра, следует растить и духовный мир наших детей.

Умение среди разного и всякого, в пестрой гуще и сутолоке повседневности, в том, что делается нами и вокруг нас, различить, как главное, эти новые октябрьские черты, ярко показать их и тем самым поэтически взволновать, эмоционально заразить ими читателей — это еще одно драгоценное качество, присущее детской поэзии Михалкова. В этом важнейшее воспитывающее действие его стихов, в которых твердой и решительной поступью дяди Степы («лихо мерили шаги две огромные ноги») шагают нога в ногу и плечом к плечу Доброе, Веселое, Прекрасное.

Вот, например, стихотворение «Смена» из раздела «Будь человеком». В нашумевшем в свое время стихотворении Валерия Брюсова «Конь блед» (1903—1904) дана была ярчайшая картина современного капиталистического города. Ослепительные вспышки реклам, грохот мчащихся автомобилей, нескончаемый поток людских толп. Даже вдруг возникшее апокалиптическое видение «коня бледа» — предвестника неминуемой гибели, конца существовавшего тогда мира — не в состоянии остановить этот неудержимо снующий и мечущийся ад, это яростное движение, безжалостно сметающее все на своем пути. В стихотворении Михалкова — тоже могучая динамика города, но нашего, социалистического. Также по площадям и улицам мчатся машины, в них люди самых различных про-

фессий, спешащих по своим разнообразным делам и нуждам. И вдруг, как по мановению волшебного жезла-палки, поднятой постовым — весь этот поток разом остановился:

По пешеходной
Свободной
Дорожке
Топают,
Топают,
Топают ножки...

«Маленьким гражданам детского сада» надо перейти улицу:

Дети проходят,
А взрослые ждут —
Ждут уже пять с половиной минут!
Ждут.
Не шумят.
Никого не ругают —
Это же наши ребята шагают!..

Дети прошли.
Постовой обернулся:
— Добрая смена! —
И сам улыбнулся.
— Смена! —
Кивнул постовому шофер.
— Смена! —
Промолвил с улыбкой шахтер.
— Сила народа! —
Ученый сказал.
«Слава!» —
Подумал седой генерал.

В случае, описанном поэтом, нет ничего сколько-нибудь исключительного. Обычная городская сценка, то и дело наблюдаемая каждым из нас. Столь же обычный, заурядный случай и в стихотворении «Хрустальная ваза». Три девочки уронили по пути в школу только что купленную ими хрустальную вазу:

Три школьницы рыдают
У Кировских ворот.
Подружек окружает
Взволнованный народ:
— Скажите, что случилось?
— Разби... разби... разбилась!
— Скажите, что случилось?
Что здесь произошло?
— Да, говорят, разбилась
Какое-то стекло!
— Нет! Не стекло, а ваза! —
Все три сказали сразу.—

Подарок мы купили,
Нас выбрал пятый класс.
Подарок мы купили
Купили и... разбили!
И вот теперь ни вазы,
Ни денег нет у нас!

Все кончается по-хорошему. «Так вот какое дело! Толпа тут загудела». В складчину девочкам покупают новую, еще более дорогую вазу, шофер, оказавшийся подле грузовой платформы, довозит всех трех до школы:

Учительнице скромной
За труд ее огромный
К шестидесятилетию —
В большое торжество —
В просторном школьном зале
Три школьницы вручали
Подарок драгоценный.
Подарок?
От кого?
От штатских и военных —
Людей обыкновенных,
Простых советских граждан,
Что меж собой дружны.
От нашего народа,
Что крепнет год от года.
От пионеров,
Школьников —
От всех детей страны!

Придумал или не придумал поэт фэбулу этого стихотворения, он был вправе придать ему подзаголовок «Быль». Совсем недавно в газете «Известия» было опубликовано небольшое хроникерское сообщение об одном примечательном — «заоблачном» — эпизоде.

На самолете ИЛ-18, совершавшем дальний ночной рейс из Ташкента в Симферополь, у одной из пассажирок, летевших к родственникам, начались родовые схватки. Экипажу было приказано готовиться к вынужденной посадке в ближайшем аэропорту. Но приземляться не пришлось. В числе пассажиров, по счастью, оказались врач и акушерка. Девочке под одобрение экипажа и всех присутствующих было решено дать имя Илина. Летчики вручили матери «символическую» метрику: «Высота полета 8400 метров, скорость 650 километров в час. Место рождения — над Кавказом». А в Симферополе ей был вручен коллективный подарок — детская колясочка¹. Не правда ли, совсем «по

¹ «Известия», 1 января 1972.

Михалкову», хотя едва ли при этом вспоминалось его стихотворение. «По Михалкову» потому, что сам он создает свои стихи «по жизни», по неписаному нравственному кодексу нового социалистического общества.

Среди ребят, о которых или прямо от лица которых пишет свои стихи Михалков, попадаются и избалованные взрослыми лежебоки, лентяи, хвастунишки, неряхи, лгунишки, грубияны. Но к указкам и прописям (делай то-то, не делай того-то), которые обычно лишь раздражают ребят, будят в них дух противоречия, поэт не прибегает. Он просто, со свойственной ему веселой иронией показывает, в какое неловкое, некрасивое, «стыдное» положение все эти дурно воспитанные дети сами себя ставят.

Воздуху милой, чарующей детскости, которым так радостно дышится в стихотворениях Михалкова, гармонически соответствует их удивительно простая, народно-русская, кристально чистая поэтическая речь; соответствует музыкальность и звуковая изобразительность стиха, который, подобно стиху пушкинских сказок, «как реченька журчит», течет порой по-современному — не без ритмических порожков, отмелей, перекатов — но необыкновенно живо, легко, непосредственно и запоминается сам собой, без малейших усилий.

Дети всегда хотят поскорее стать большими и взрослыми. Таков естественный закон развития человека. А как часто большие и взрослые — и это тоже своего рода закон — с грустью вспоминают о невозвратимой поре детства, этом апреле человеческой весны, в котором улыбка неожиданно переходит в слезы, а слезы вдруг разрешаются радостной улыбкой. Вот почему стихи Михалкова, написанные о детях и для детей и так им близкие и ими любимые, способны доставить подлинное и большое эстетическое наслаждение и тем читателям, которые давно вышли из детского возраста.

Новый, хотя отнюдь не снимающий предыдущего, этап в развитии творчества поэта обусловлен годами великих исторических испытаний, выпавших на долю советского народа. В чудесную страну поэзии Михалкова — страну веселой, пленительной детскости, мир «Дяди Степы» и «Песенки друзей» — ворвалось безобразное, ужасное, нечеловеческое, что нес с собой гитлеровский фашизм и с чем поэт, находившийся все эти годы в армии в качестве корреспондента фронтовой газеты, столкнулся лицом к лицу.

Подобно «Десятилетнему человеку» — название одного из его стихотворений этого времени — муза Михалкова стремительно повзрослела. Стало особенно очевидно: утверждение добра неизбежно включает в себя борьбу со злом. Эту задачу осознанно ставит перед собой поэт в том стихотворном жанре уже не с детскими, а только со взрослыми «героями», который возникает в его творчестве к концу войны и с тех пор становится его излюбленным — в жанре басни.

Обращение Михалкова именно к этому жанру внутренне закономерно, ибо связано с отличительными чертами его таланта. Это пронизательно почувствовал А. Н. Толстой, который сказал ему, что те его стихи, в которых он идет от фольклора, от народного юмора, больше всего ему удаются: «Попробуй писать басни». А через некоторое время Михалков увидел, по инициативе того же Толстого, свое имя в числе членов Всесоюзного юбилейного комитета, образованного в 1944 году в связи со столетней годовщиной смерти Крылова. Это, очевидно, было воспринято им как своего рода напутствие. Через несколько дней, вспоминает поэт, им были написаны первые басни.

Басня — один из исконных видов нашей новой литературы, восходящей к самым истокам ее. В XVIII веке не было почти ни одного поэта, который не писал бы басен. Были среди них и такие значительные мастера, как Хемницер, как И. И. Дмитриев. Но только Крылов — этот Пушкин басни — сумел сообщить старому, по существу, условному жанру черты реализма и подлинной народности, впервые с такой художественно-выразительной силой внесенные им в нашу литературу.

Благодаря этому в отличие почти от всех остальных видов литературы XVIII века жанр басни продолжал существовать и в последующей нашей литературе. Замечательные образцы революционной басни даны Демьяном Бедным. Но ближе всего к крыловской традиции именно Михалков.

Живой сатирический отклик на отрицательные явления современности, поэзия здравого смысла, высокий этический настрой — вот черты, которые роднят басни Михалкова с творчеством его великого предшественника. Ощутимы в них и те начала — «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться», которые Пушкин считал одним из свойств русского характера — «отличительной чертой в наших нравах» — и которые он

в такой полноте ощутил в басенном творчестве самого популярного и самого национального из всех писателей ему современных — Крылова.

Вместо милых мальчишек и девчонок — прообраза будущего — по строкам басен Михалкова проходят в традиционных звериных обличьях отвратительные тени прошлого — бюрократы и невежды, наглецы и подхалимы, конъюнктурщики, завистники, тунеядцы, — все те, кто стоит поперек движения нашего народа вперед, создания нового, подлинно человеческого общества.

Но, как в детских стихах Михалкова, в его баснях искрится все тот же добрый и веселый талант, поднимающий то, что он пишет, на уровень подлинно поэтического.

III
ИЗ ИСТОРИИ
РУССКОЙ КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Гоголь, как и Пушкин, конечно, прежде всего и больше всего был писателем-художником. В то же время критика, притом не только в области художественной литературы, но и искусства вообще, характерно занимала в литературном сознании и в литературной деятельности Гоголя едва ли не еще большее место, чем у Пушкина. После «Вечеров на хуторе близ Диканьки» следующий за ними сборник своих сочинений — «Арабески» — Гоголь составил не только из художественных произведений (в двух частях «Арабесок» их всего четыре), но в гораздо большем количестве и, так сказать, на равных правах из статей как исторического содержания, так и по вопросам литературы и искусства (пять статей из четырнадцати). И это вполне соответствовало убеждению Гоголя, что «критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением...»¹.

Многие критические статьи Гоголя по своей образности, яркой картинности, эмоциональности почти сливаются с его художественным творчеством.

Первые опыты молодого Гоголя в области литературной и художественной критики (статьи «Скульптура, живопись и музыка», «Борис Годунов. Поэма Пушкина») и прямо представляют собой нечто вроде стихотворений в прозе. Ту же статью о «Борисе Годунове» даже трудно назвать собственно критической статьей. Сам Гоголь подчеркивает, что слова бессильны выразить «хотя одну струю безграничного океана чувств», который вызывает в нем великое творение Пушкина². Единственный способ раскрыть другому красоты «Бориса Годунова» — это дать ему непосредственно познакомиться с ним: «Разогни перед

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 175.

² Там же, стр. 150.

ним великое творение. Читайте вместе, и если дивные его буквы не ударят разом в тайные струны сердец ваших, обратив в непостижимый трепет все нервы, не брызнут ответными слезами и души ваши почувствуют разъединение — закрой книгу и не трать пустых слов. Но если встретишь ты пламенно понимающее тебя чувство — прекрасную половину прекрасной души твоей, — потребуете ли вы друг от друга отчет? К чему бы послужил он вам, когда вы так чудно сливаетесь в одно?»¹

И действительно, написанная почти вся в подобном приподнято-романтическом тоне, переполненная горячим лиризмом, статья Гоголя представляет собой не критический отчет, а своего рода «исповедание веры» молодого, только выходящего на литературное поприще автора. Статья Гоголя не была опубликована, но то, что этот первый его опыт в области критики был связан с творчеством Пушкина, глубоко знаменательно для всего его дальнейшего творческого пути. Напомним, кстати, что защите того же «Бориса Годунова» от нападок реакционной критики посвящена и первая критическая заметка Белинского.

Мы знаем, что не только творчество Пушкина, но и его непосредственная творческая помощь молодому Гоголю могуче способствовали становлению его как великого художника-реалиста, дали возможность автору «Ганца Кюхельгартена» развернуться в автора «Ревизора» и «Мертвых душ». Не меньшую роль сыграл Пушкин и в воспитании Гоголя-критика.

Начало 30-х годов — время знакомства и очень оживленного и тесного личного общения (в летние месяцы 1831 года — почти ежедневных встреч) Гоголя с Пушкиным. Из писем как самого Гоголя, так и Пушкина известно, что во время этих встреч Пушкин знакомил Гоголя со своими новыми, тогда еще не опубликованными произведениями и литературными планами, делился с ним своими взглядами на крайне не удовлетворявшее его состояние современной русской литературной критики.

В частности, из письма Гоголя к Пушкину от 21 августа 1831 года видно, что он был вполне в курсе написанной Пушкиным, но тогда также еще не появившейся в печати первой статьи Феофилакта Косичкина «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов», наносившей сокрушительный удар по агентуре

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 151.

III Отделения в литературе — Булгарину и Гречу. В своем письме Гоголь полностью присоединяется к Пушкину, набрасывая совсем в тоне и стиливой манере Феофилакта Косичкина проект новой статьи, также посвященной про-ническому сопоставлению Булгарина с А. А. Орловым¹. «Проект Вашей ученой критики удивительно хорош»², — отвечает Пушкин в письме от 25 августа, а через несколько дней сам принимается за новую статью Феофилакта Косичкина «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем». Так уже в это время Гоголь оказывается полным единомышленником Пушкина в его борьбе с продажными реакционными писателями. В беседах с Гоголем Пушкин, несомненно, высказывал ему и свое понимание задач «истинной критики», так же как тесно с этим связанные свои идеи по одному из наиболее злободневных вопросов того времени, имевшему не только литературное, но и непосредственно общественно-политическое значение, — вопросу о «народности» в литературе.

Личное общение с великим поэтом, естественно, побудило Гоголя еще больше вдуматься, вжиться, попытаться еще глубже проникнуть в богатейший мир пушкинского творчества. Результатом этого явилась первая литературно-критическая уже в собственном смысле этого слова статья Гоголя «Несколько слов о Пушкине», над которой он начал работать в 1832 году и которую завершил лишь два года спустя, в 1834 году (опубликована в 1835 году в первой части «Арабесок»).

Без всякого преувеличения можно сказать, что между этой статьей и ранним лирическим наброском Гоголя о «Борисе Годунове» — дистанция такого же огромного размера, как в области гоголевского художественного творчества — между «Ганцем Кюхельгартемом» и «Мертвыми душами».

На решение «великого вопроса» (вспомним уже приводившиеся слова Герцена), вставшего перед всеми «мыслящими» — прогрессивными — умами в результате разгрома декабристов (насущная необходимость — для дальнейшего поступательного движения страны — сближения передовых кругов общества и широких масс народа путем его «просвещения», воспитания средствами художественного слова в духе передовых идей), была, по существу, направ-

¹ См.: Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. X, стр. 203—204.

² Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 215.

лена вся литературная деятельность Пушкина последнекабрьского периода. Наоборот, идеологи реакции старались еще больше углубить разрыв между передовыми кругами общества и народом, создав пресловутую уваровскую теорию «официальной народности», утверждавшую «любовь» народа к царю, теснейшую связь между народом и самодержавием как якобы исконное и неизменное начало русской исторической жизни.

Теория «официальной народности», получившая очень широкое хождение в литературе 30-х годов, была главным идеологическим оружием николаевской реакции. Достаточно вспомнить, что позднее, уже после смерти Пушкина, теорией этой прельстился было даже Белинский, правда, вскоре резко осудивший свое «гноусное» примирение с «гноусной» николаевской реакцией.

Принципиальным и последовательным противником «официальной народности» и защитником народности подлинной являлся глава всего передового в литературе данного периода — Пушкин.

Подлинная народность заключается, по Пушкину, в отражении писателем не внешних признаков данного народа, а его внутреннего национального своеобразия, особого взгляда на вещи, особого «образа мыслей и чувствований», его «особенной физиономии» — национального характера¹. Этому взгляду, высказанному Пушкиным еще в 1825 году, он оставался верен всю свою жизнь, истинность его он блестяще подтвердил своим собственным творчеством, в котором занимают такое видное место произведения, посвященные самым различным векам и народам и вместе с тем носящие неизгладимую печать русского национального гения.

В свою очередь, критики и журналисты — приверженцы «официальной народности» — всячески стремились ослабить подлинную и великую народность пушкинского творчества, не только клеветнически укоряя его в аристократизме, «светскости», но и прямо заявляя устами ренегата и полицейского допосчика Булгарина о «совершенном падении» его творческого гения, — положение, широко и охотно подхваченное критикой 30-х годов.

В этой-то обстановке и была опубликована Гоголем его замечательная статья «Несколько слов о Пушкине».

В своей статье Гоголь дает ставшее знаменитым и под-

¹ См.: Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 40.

хваченное всей последующей передовой критикой, начиная с Белинского, определение «истинной национальности». В критике того времени, как правило, на разные лады твердили о подражательном характере творчества Пушкина, объявляя его всего лишь учеником западноевропейских писателей — то Ариосто, то Байрона (последнее, как известно, особенно часто и настойчиво), то Шекспира, то Вальтера Скотта, то Вашингтона Ирвинга, не говоря уже о других, более мелких именах. Даже признававший национальную «самобытность» пушкинского творчества конца 20-х годов, автор одной из наиболее содержательных до статьи Гоголя критических статей о Пушкине, Иван Киреевский, считал, что прежде чем развиться до «поэзии русско-пушкинской», творчество поэта прошло сперва через период подражания «французско-итальянской школе», затем через период подражания «лире Байрона». Гоголь в своей статье, в противовес всем этим суждениям, прямо и решительно утверждал о Пушкине: «Он при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но смотрит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами»¹.

Легко видеть, что такое понимание народности не только прямо и воинствующе направлено против вульгарной и реакционной «официальной народности», которую стремился привить русской литературе Уваров и его многочисленные литературные подголоски, но и непосредственно продолжает и развивает мысли о народности, содержащиеся в цитированной пушкинской заметке 1825 года, — мысли, которые Гоголь, безусловно, мог слышать непосредственно из уст самого Пушкина во время своих чашек и оживленных бесед с ним на литературные темы.

Правильное понимание Гоголем «истинной национальности» дало ему возможность впервые в истории русской критики показать во весь свой гигантский рост и национальное величие гения Пушкина. Вспомним еще более знаменитое, чем определение народности, гоголевское определение Пушкина как великого национального поэта:

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 51.

«При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему... Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русской характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла»¹.

Утверждению этого основного положения и посвящена статья Гоголя. Национальные черты старается он раскрыть и в биографии Пушкина («самая его жизнь совершенно русская»); в этом же свете определяет и особенности пушкинской художественной формы — его языка и стиля. В творчестве Пушкина русский язык достиг небывалого дотоле развития, выявил все свои замечательные свойства и возможности: «В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство»². «Если должно сказать о тех достоинствах, которые составляют принадлежность Пушкина, отличающую его от других поэтов, — писал Гоголь, — то они заключаются в чрезвычайной быстроте описания и в необыкновенном искусстве немногими чертами означить весь предмет. Его эпитет так отчетист и смел, что иногда один заменяет целое описание; кисть его летает. Его небольшая пьеса всегда стоит целой поэмы. Вряд ли о ком из поэтов можно сказать, чтобы у него в коротенькой пьесе вмещалось столько величия, простоты и силы, сколько у Пушкина»³.

Характеризуя «мелкие» стихотворения Пушкина, Гоголь, как нам приходилось уже упоминать, в своей статье замечает: «Здесь нет этого каскада красноречия, увлекающего только многословием, в котором каждая фраза потому только сильна, что соединяется с другими и оглушает падением всей массы, но если отделить ее, она становится слабою и бессильною. Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия; никакого наружного блеска, все просто, все прилично, все исполнено внутреннего блеска, который

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 50.

² Там же.

³ Там же, стр. 51—52.

раскрывается не вдруг; все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт»¹. В этих своих суждениях Гоголь не только формулирует основной закон пушкинского стиля — его невиданную дотоле сжатость и вместе с тем полное отсутствие какого бы то ни было наружного блеска, внешних прикрас, предельную простоту, но в самом этом художественном своеобразии русского поэта видит выражение национальных черт и особенностей. Гоголь и прямо подчеркивает это в одной из своих позднейших статей, указывая, что все в Пушкине «уравновешено, сжато, сосредоточено», как и в русском человеке, немногословном на передачу ощущения, но хранящем и совокупающем его долго в себе — «так что от этого долговременного ношения оно имеет уже силу взрыва, если выступит наружу»². Сжатость и скупость форм как русскую национальную черту отметит позднее и Чернышевский.

Наряду с истинной национальностью, вторым основным достоинством Пушкина, органически связанным с первым, Гоголь считает его замечательное умение «быть верну одной истине», глубокую правдивость отражения им жизни, — иными словами, его художественный реализм. Этим объясняется то, что, давая в своей статье исключительно высокую оценку всему творчеству Пушкина, в том числе и его романтическим «южным» поэмам, Гоголь больше всего ценит в нем как раз позднейший его период. В том же 1834 году, почти одновременно с опубликованием статьи Гоголя, появились знаменитые «Литературные мечтания» Белинского (цензурное разрешение первой части «Арабесок» — 10 ноября, цензурное разрешение номера «Молвы», в котором опубликована посвященная Пушкину восьмая главка «Литературных мечтаний», — 14 декабря), также заключающие в себе восторженную характеристику пушкинского творчества.

Однако при всей своей яркости и огромной эмоциональной силе характеристика, даваемая здесь Пушкину Белинским, еще лишена тех точных, продуманных формулировок и определений существа пушкинской поэзии, которыми отличается статья Гоголя. А главное, восхищаясь творчеством Пушкина 20-х годов, Белинский, как и

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 55.

² Там же, стр. 380.

большинство современных ему критиков, рассматривает его произведение позднейшего периода, начала 30-х годов, как явное проявление упадка его дарования: «Пушкин царствовал десять лет: «Борис Годунов» был последним великим его подвигом; в третьей части полного собрания его стихотворений замерли звуки его гармонической лиры»¹ (напомним, что позднее о той же третьей части Белинский в своих одиннадцати статьях о Пушкине скажет, что она «заключает в себе лучшие мелкие пьесы Пушкина»²). «Теперь мы не узнаем Пушкина: он умер или, может быть, только обмер на время. Может быть, его уже нет, а может быть, он и воскреснет...»³ Не «обмирание», а, наоборот, проявление высшей зрелости поэта, его большей и большей верности действительности, то есть нарастание его художественного реализма, обнаруживают, по мнению Гоголя, произведения Пушкина начала 30-х годов, в которых от яркого, романтического, исключительного он перешел к описанию обыкновенного, простого, повседневного, умея сообщить всему этому высокую поэтичность и вместе с тем оставаясь полностью верным действительности, придавая своим описаниям и картинам «совершенную истину».

Правда, Гоголь ничего не говорит здесь о «Повестях Белкина», которые открывали совсем новый этап в развитии творчества Пушкина и при своем появлении вызвали резко отрицательные отзывы со стороны современных критиков, в том числе даже молодого Белинского. Значительно позже, уже после смерти Пушкина, Гоголь писал об этом: «Он бросил стихи единственно затем, чтобы не увлечься ничем по сторонам и быть проще в описаниях, и самую прозу упростил он до того, что даже не нашли никакого достоинства в первых повестях его»⁴. Можно думать, что к тем, кто этого не нашел, относил себя здесь и сам Гоголь. Это подтверждается тем, что, давая ряд восторженных оценок новых произведений Пушкина в своих частных письмах начала 20-х годов, о «Повестях Белкина» Гоголь в них ни разу не упоминает, хотя именно он по просьбе Пушкина доставил рукопись их Плетневу для напечатания. Однако же в более позднем своем — уже известном нам — отзыве о пушкинской «Капитанской дочке» как

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 73.

² Там же, том VII, стр. 354.

³ Там же, т. I, стр. 73.

⁴ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 384.

о «решительно лучшем русском произведении в повествовательном роде», сравнительно с которым «все наши романы и повести кажутся приторной размазней»¹, Гоголь дал исключительно высокую оценку и Пушкину-прозаику, также идя в этом далеко впереди всей современной ему критики.

Однако косвенное упоминание о пушкинской прозе, видимо, имеется и в статье «Несколько слов о Пушкине». Подчеркивая, что «вполне национальным поэтом» Пушкин стал тогда, когда «он погрузился в сердце России, в её обыкновенные равнины, предался глужбе исследованию жизни и нравов своих соотечественников», Гоголь замечает, что новые пушкинские произведения «уже не всех поразили тою яркостью и ослепительной смелостью, какими дышит у него все, где ни являются Эльбрус, горцы, Крым и Грузия»². Произошло это потому, что Пушкин не захотел прикрашивать действительность, — путь, на котором по-прежнему его ожидала бы и шумная слава, и деньги, а стремился «быть верну одной истине, быть высоким там, где высок предмет, быть резким и смелым, где истинно резкое и смелое, быть спокойным и тихим, где не кипит происшествие». «Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя, и несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущелье, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом посредством справок и выправок пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ. Но тот и другой, они оба — явления, принадлежащие к нашему миру: они оба должны иметь право на наше внимание, хотя по естественной причине то, что мы реже видим, всегда сильнее поражает наше воображение, и предпочтенью необыкновенному обыкновенное есть больше ничего, кроме нерасчет поэта — нерасчет ересь его многочисленную публикую, а не перед собою»³. Говоря о «диком горце», Гоголь, конечно, имел в виду романтическую поэму Пушкина «Кавказский пленник»; равным образом с еще большей долей вероятности можно предположить, что в лице «заседателя», который

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 384.

² Там же, стр. 52.

³ Там же, стр. 53.

законным образом пускает по миру множество не только крепостных, но и свободных душ, Гоголь имеет в виду именно так и поступающего заседателя Шабашкина из «Дубровского», — произведения, над которым Пушкин как раз около этого времени работал и с отрывками из которого, конечно, мог познакомить Гоголя.

Но и независимо от этого приведенные гоголевские строки полны очень большого содержания как с точки зрения творческого развития самого Гоголя, так и дальнейшего развития всей русской литературы. «Несколько слов о Пушкине» писались Гоголем как раз в один из чрезвычайно важных, можно сказать, переломных моментов его творческого пути — период перехода от поэтической романтики «Вечеров на хуторе близ Диканьки» к острому реализму петербургских повестей. В рукописях Гоголя наброски статьи о Пушкине находятся между приписками к «Ночи перед рождеством» и началом «Портрета», повести, проблематика которой теснейшим образом связана с положением о двух возможных путях для художника (угождение публике или «верность истине»), выдвинутым Гоголем в его пушкинской статье¹.

Равным образом свое положение о том, что и «горец» и «заседатель», поскольку обе эти фигуры не вымышлены, а на самом деле существовали в русской действительности, имеют одинаковое право на писательское к себе внимание, Гоголь доказывает своей собственной творческой практикой. К тому же 1834 году, когда была завершена его статья о Пушкине, относится работа писателя над образом «вольного как воля», исполненного ярчайших красок Тараса Бульбы. Но основной путь Гоголя-художника отныне ведет не к дикому и живописному «горцу», а к «судьбе в истертом фраке, запачканном табаком». Именно на этом пути и будут созданы величайшие творения Гоголя, положившие начало новому, «гоголевскому направлению» в развитии русской литературы.

Все это еще больше повышает значение статьи «Несколько слов о Пушкине». Первое же критическое выступление Гоголя, в котором дана предельно сжатая, но вместе с тем исключительно глубокая, вскрывающая самое существо пушкинского творчества, характеристика гениального поэта, является вместе с тем актом творческого

¹ О связи «Портрета» и этой статьи см.: Д. Д. Благой, Гоголь — наследник Пушкина. — «Николай Васильевич Гоголь. Сборник статей», изд. МГУ, М. 1954, стр. 24—29.

самосознания самого ее автора, намечает эстетическую программу его собственной дальнейшей литературной деятельности как писателя-реалиста.

Подводя итоги сказанному о статье Гоголя, необходимо отметить следующее:

Своей статьей, в частности данным в ней определением «истинной национальности», Гоголь активно вступал в борьбу с реакционной уваровщиной и бенкендорфовщиной. О безусловно передовой в это время общественно-политической позиции Гоголя красноречиво свидетельствует сочувственная оценка и прямая защита Пушкина, как автора «вольных стихов», имеющаяся в дошедшей до нас авторской рукописи статьи. Упомянув о необыкновенном успехе пушкинских «южных» поэм, которые имели «чуждую, магическую силу» воздействия на читателей-современников, в особенности на «юность», которая «вся еще жаждет одного необыкновенного и ненавидит стеснения» (последние три слова также не вошли в печатный текст), Гоголь продолжает: «Он был каким-то идеалом молодых людей. Его смелые, всегда исполненные оригинальности поступки и случаи жизни заучивались ими и повторялись, разумеется, как обыкновенно бывает, с прибавлениями и вариантами... И если сказать истину, то его стихи воспитали и образовали истинно-благородные чувства, несмотря на то, что старики и богомольные тетушки старались уверить, что они рассеивают вольнодумство, потому только, что смелое благородство мыслей и выражения и отвага души были слишком противоположны их бездейственной вялой жизни, бесполезной и для них и для государства»¹. Нет никакого сомнения, что вся эта пламенная тирада не попала в печать по цензурным условиям.

Именно эта передовая позиция и позволила Гоголю в пору, когда почти вся критика наперебой твердила об упадке пушкинского дарования, о том, что поэт пережил себя, что его творчество утратило сколько-нибудь существенное значение, полным голосом и с величайшей убежденностью определить Пушкина как величайшего национального гения художественного слова, как «чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа»².

Утверждение Пушкина как великого национального русского поэта, подчеркивание глубоко реалистического

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 51, 602.

² Там же, стр. 50.

характера его творчества, его исключительной художественной правдивости, замечательного соответствия его действительности, указание на небывалую разносторонность пушкинского гения, на громадную роль Пушкина в развитии русского литературного языка, наконец, необыкновенно тонкие и точные художественно выраженные определения поэтической манеры Пушкина, его стиля,— таково содержание тех «Нескольких слов о Пушкине», которые сказал о нем Гоголь и которые прозвучали как совершенно новое слово не только в понимании пушкинского творчества, но и в русской критике вообще.

Все это придавало предельно краткой, написанной в истину с пушкинским лаконизмом, статье Гоголя значение подлинного события в истории русской критики, до сих пор еще не в полной мере осознанного и оцененного, делало ее едва ли не самым выдающимся явлением из всего, что было у нас в этой области опубликовано, вплоть до появления больших критических статей Белинского¹.

Не удивительно поэтому чрезвычайно сочувственное отношение к статье Гоголя со стороны самого Белинского. Великий критик, поначалу прошедший было мимо этой статьи², в дальнейшем, начиная с 1842 года, со статьи «Русская литература в 1841 году», неоднократно ее цитирует, целиком принимает и развивает дальше данное в ней определение «истинной национальности», а в пятой из цикла своих знаменитых одиннадцати статей о Пушкине

¹ Правильно подчеркнул первостепенное место, которое занимает гоголевская статья в ряду прижизненных критических оценок Пушкина, и отметил ее существенную роль для последующих критических отзывов о Пушкине Белинского Н. К. Гудзий в статье «Гоголь — критик Пушкина» («Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца», кн. XXIV, вып. I, 1914, отд. II, стр. 1—40).

² В статье 1835 г. «О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»), в самом конце ее, Белинский жестоко нападает на «ученые статьи» Гоголя, помещенные в «Арабесках», но в ряду их о статье «Несколько слов о Пушкине» не упоминает вовсе. Позднее Белинский полностью изменил это свое мнение, которое в письме к Гоголю объяснил так: «Они были тогда для меня слишком просты, а потому и неприступно высоки» (В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 108), — отзыв, который, кстати сказать, перекликается порой прямо дословно с оценкой Гоголем в статье «Несколько слов о Пушкине» «Бориса Годунова»: «Определил ли, попял ли кто Бориса Годунова, это высокое, глубокое произведение, заключенное во внутренней, неприступной поэзии, отвергнувшее всякое грубое, пестрое убранство, на которое обыкновенно заглядывается толпа?» (Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 54).

не только называет ее «замечательной статьей», но и полностью — двумя большими кусками — ее воспроизводит, во всем с ней солидаризируясь¹.

До нас не дошло отзывов о статье Гоголя со стороны самого Пушкина. Но нет никакого сомнения, что Пушкин, которого Гоголь, вероятно, познакомил с ней еще до появления ее в печати, очень высоко оценил по ней возможности Гоголя как критика. Не случайно в том же 1834 году, когда Гоголь заканчивал свою работу над статьей, Пушкин посоветовал ему начать писать историю русской критики (запись в дневнике Пушкина от 7 апреля 1834 г.). Предложение это, по-видимому, весьма заинтересовало Гоголя. По крайней мере, мысль написать «полную историю журнальной литературы» не оставляла его и в 1836 году².

Несколько позднее, в качестве одной из важнейших задач критики, Гоголь поставил вопрос о том, «в чем состоит оригинальность и свойство наших писателей» («О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»³). Постановка, а во многом и решение вопроса о национальных особенностях литературы и искусства составляет одну из главных тем критики самого Гоголя и является важнейшим вкладом его в историю русской критики вообще.

Именно в этом, как мы могли убедиться, заключается пафос его статьи «Несколько слов о Пушкине»; это же составляет основу ряда других его статей по литературе и искусству, написанных примерно в это же время.

Одновременно с работой над завершением статьи о Пушкине Гоголь, который всегда проявлял исключительный интерес и пламенную любовь к народному творчеству — народным песням, пословицам, в феврале — мае 1834 года написал статью «О малороссийских песнях».

Уже Радищев подчеркивал теснейшую связь между народным творчеством, в частности народными песнями, и национальным характером данного народа⁴. Независимо от того, знал или не знал Гоголь «Путешествие» Радищева, его статья «О малороссийских песнях» написана явно в духе радищевской традиции, неоднократно дающей

¹ См.: В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 316, 333—336, 356—357.

² См. черновую редакцию статьи «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году». — Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 516.

³ Там же, стр. 172.

⁴ См.: А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 229—230.

себя знать и в характеристике самим Пушкиным русских народных песен, в которых «слышится... то разгулье удалое, то сердечная тоска». «Я не распространяюсь о важности народных песен. Это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа»,— пишет Гоголь. «Они — надгробный памятник былого, более нежели надгробный памятник: камень с красноречивым рельефом, с исторической надписью — ничто против этой живой, говорящей, звучащей о прошедшем летописи... Историк не должен искать в них показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции: в этом отношении немногие песни помогут ему. Но когда он захочет узнать верный быт, стихи характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне; история народа разоблачится перед ним в ясном величии»¹. Замечательно, что подобно тому, как Радищев связывает «заунывность» русских народных песен с рабским состоянием народа, и Гоголь объясняет «музыку грусти» украинских песен тяжким положением народа, порабощенного иноземными пришельцами-поляками. «Взвизги ее,— пишет он о мелодии украинской песни,— иногда так похожи на крик сердца, что оно вдруг и внезапно вздрагивает, как будто бы коснулось к нему острое железо. Безотрадное, равнодушное отчаяние иногда слышится в ней так сильно, что заслушавшийся забывается и чувствует, что надежда давно улетела из мира. В другом месте отрывистые стенания, вопли, такие яркие, живые, что с трепетом спрашиваешь себя: звуки ли это? Это невыносимый вопль матери, у которой свирепое насилие вырывает младенца, чтобы с зверским смехом расшибить его о камень. Ничто не может быть сильнее народной музыки, если только народ имел поэтическое расположение, разнообразие и деятельность жизни; если натиски насилий и непреодолимых вечных препятствий не давали ему ни на минуту уснуть и вынуждали из него жалобы и если эти жалобы не могли иначе и нигде выразиться, как только в его песнях. Такова была беззащитная Малороссия в ту годину, когда хищно ворвалась в нее уния»².

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 90—91.

² Там же, стр. 96—97.

И в этой статье Гоголь-критик в оценке народного творчества стоит на самых передовых позициях современной ему фольклористской мысли.

Национальные особенности старается раскрыть Гоголь и в наиболее выдающихся представителях современного ему русского искусства. Таково сопоставление им К. Брюллова в статье 1834 года «Последний день Помпеи. (Картина Брюллова)» с великими итальянскими художниками эпохи Возрождения Рафаэлем, Микеланджело, в результате которого автор стремится установить своеобразие русского мастера. Причем определяется оно в значительной степени теми же чертами, какими определялось национальное своеобразие Пушкина. Как и в творчестве Пушкина, одним из основных достоинств картины Брюллова Гоголь считает отсутствие в ней «идеальности отвлеченной» — бесплотного романтизма. Как и у Пушкина, особенно ценит он в Брюллове «необыкновенную многосторонность и обширность гения», одинаковое внимание и зоркость художника ко всем предметам — «от великих до малых». «Он ничем не пренебрегает: все у него, начиная от общей мысли и главных фигур до последнего камня на мостовой, живо и свежо. Он силится обхватить все предметы и на всех разлить могучую печать своего таланта»¹.

В то же время, опираясь на первые великие образцы русского национального искусства и соответственно их истолковывая, Гоголь в своих критических статьях страстно агитирует за дальнейшее его развитие, за его могучий расцвет.

«Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов! Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украина звенит песнями. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек. Все дорожное: дворянство и недворянство — летит под песни ямщиков. У Черного моря безбородый, смуглый, с смолистыми усами козак, заряжая пицаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на плывущей льдине, русский промышленник бьет острой кита, затягивая песню. У нас ли не из чего составить своей оперы? Опера

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 111, 113.

Глинка есть только прекрасное начало. Он счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки» («Петербургские записки 1836 года»¹).

Проникновенная эстетическая чуткость Гоголя, вдохновенная пропаганда им русского национального искусства, «картинность и художественность изложения», которые так оценил в его статьях тогда совсем еще молодой В. В. Стасов², не могли не вызывать все большего сочувствия к его критической деятельности со стороны Пушкина.

Поэтому, когда Пушкин начал издавать «Современник», именно Гоголю он решил поручить критический отдел журнала. «Я обещался быть верным сотрудником. В статьях моих он находил много того, что может сообщить журнальную живость изданию, какой он в себе не признавал»³, — вспоминал об этом впоследствии сам Гоголь.

Действительно, в первом же номере пушкинского «Современника» появилась большая статья Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»; ему же принадлежит и большинство небольших критических заметок, напечатанных в отделе «Новые книги». Последние сколько-нибудь существенного значения не представляют. Зато статья «О движении журнальной литературы» является вторым, после статьи «Несколько слов о Пушкине», самым значительным и даже еще более боевым выступлением Гоголя-критика.

Статья посвящена весьма актуальной в эту пору теме. В том же 1836 году Пушкин, повторяя мысль, неоднократно высказывавшуюся им и ранее, писал: «Литература стала у нас значительной отраслью промышленности лишь за последние двадцать лет или около того. До тех пор на нее смотрели только как на изящное и аристократическое занятие»⁴.

То, что литература стала «отраслью промышленности», то есть проникновение в литературно-издательское дело капиталистических отношений, было для того времени фактом, несомненно, прогрессивным, свидетельствовало о большом общественном влиянии, которое начала приобре-

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 184.

² См.: Там же, стр. 750.

³ Там же, стр. 422.

⁴ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 199.

тать художественная литература («отраслью промышленности») литература смогла стать в значительной степени благодаря небывалому дотоле успеху произведений самого Пушкина), и вместе с тем способствовало распространению литературы среди все более и более широких читательских кругов. Писателям это давало возможность покончить с литературным дилетантством, сделать занятия литературой своим основным жизненным делом. Но вместе с тем в литературное дело, ставшее выгодным занятием — «промышленностью», проник ряд ловких литературных дельцов, говоря словами Белинского, — «книжных спекулянтов», превративших литературу «в рыночную площадь продажных похвал и браней»¹. Это вызвало статью Шевырева «Словесность и торговля», которая открыла собой, в качестве своего рода программной статьи, первую книжку нового журнала «Московский наблюдатель», начавшего выходить в 1835 году. Нападая в этой статье на современную ему русскую литературу, считая, что она «подружилась» с книгопродавцем, «ему продала себя за деньги и поклялась в вечной верности», Шевырев, по существу, пытается повернуть литературное развитие назад, возвратиться от пушкинского периода к карамзинскому, когда произведения художественной литературы адресовались не широкой читательской аудитории, а узкому кругу «любителей изящной словесности».

Гоголь в своей статье, выступая с позиции демократизации литературы, решительно возражает Шевыреву. «Литература должна была обратиться в торговлю, — пишет Гоголь, — потому что читатели и потребность чтения увеличилась. Естественное дело, что при этом случае всегда больше выигрывают люди предприимчивые, без большого таланта, ибо во всякой торговле, где покупщики еще простоваты, выигрывают больше купцы оборотливые и пронырливые. Должно показать, в чем состоит обман, а не пересчитывать их барыши. Что литератор купил себе доходный дом или пару лошадей, это еще не беда; дурно то, что часть бедного народа купила худой товар и еще хвалится своею покупкою»².

Следует отметить здесь полное совпадение высказываний Гоголя и Белинского, который в одновременно появившейся статье «О критике и литературных мнениях

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 233.

² Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 168—169.

«Московского наблюдателя» (цензурное разрешение первой книжки «Современника», в которой опубликована статья Гоголя,— 31 марта 1836 г.; цензурное разрешение номера «Телескопа», в котором опубликована статья Белинского,— 21 марта 1836 г.) точно так же выступил против этой статьи Шевырева.

В то же время Гоголь в своей статье, направленной главным образом по адресу одного из наиболее предприимчивых и беспринципных литературных «промышленников», редактора самого популярного в то время журнала «Библиотека для чтения» О. И. Сенковского, резко, как и Белинский, ополчается на «книжных спекулянтов», на людей, «которым,— как он говорит,— приличнее было заниматься просто торговлею, а не литературою»¹.

В своей статье Гоголь подчеркивает чрезвычайно большое значение «журнальной литературы», считая ее мощным средством воздействия на сознание и вкус общества: «...эта живая, свежая, говорливая, чуткая литература так же необходима в области наук и художеств, как пути сообщения для государства, как ярмарки и биржи для купечества и торговли»². Но именно поэтому в противовес беспринципности Сенковского, в критике которого Гоголь видит «отсутствие всякого мнения», рецензии которого «не есть дело убеждения и чувства», он требует от журнала и его редактора твердой принципиальной позиции, определенного «мнения»³.

Журнал, подчеркивает он, должен «иметь один определенный тон, одно уполномоченное мнение», а не быть «складочным местом всех мнений и толков», должен иметь «направление, хотя даже одностороннее, к какой-нибудь цели»⁴.

Такого принципиального и устойчивого мнения, определенного направления, ясной и твердой, последовательно, настойчиво и страстно проводимой программы Гоголь не находит ни в одном из выходивших в 1834 и 1835 годах русских журналов, беглый и вместе с тем меткий, остро полемический обзор которых он и дает дальше в своей статье. Именно поэтому-то, указывает Гоголь, хотя многие из этих журналов и нападали на «Библиотеку для чтения», они не смогли сокрушить ее литературно и общественно

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 169.

² Там же, стр. 150.

³ Там же, стр. 160.

⁴ Там же, стр. 157, 171.

вредной, беспринципно-деляческой «неслыханной монополии»¹.

В заключительной части своей пространной статьи Гоголь высказывает резкую неудовлетворенность состоянием современной ему критики, основными недостатками которой он считает: 1) «пренебрежение к собственному мнению», 2) «литературное безверие и литературное невежество», 3) «отсутствие чистого эстетического наслаждения и вкуса», наконец, 4) «мелочное в мыслях и мелочное щегольство»². Одновременно Гоголь горячо ратует за появление в журналах, взамен «равнодушной критики», «живых» и «современных» критических статей, за постановку критиками важных вопросов, связанных с наиболее значительными событиями и явлениями «литературного мира». К числу таких вопросов он относит «настоящую, верную оценку» русского литературного прошлого, отсутствие которой ведет к разрыву литературных традиций, к тому, что «наша эпоха кажется как будто отрублена от своего корня, как будто у нас вовсе нет начала, как будто история прошедшего для нас не существует»³. Не менее важной задачей критики автор статьи «Несколько слов о Пушкине» считает, как уже сказано, выяснение национального своеобразия и национальных особенностей русской литературы и русских писателей, оговаривая в конце своей новой статьи, что даже и «подражание» их чужеземным образцам носит совсем особый, «своеобразный характер», что они «отлились совершенно в особенную форму»⁴.

Проникнутая пониманием огромного значения, которое может и должна иметь периодическая печать — «журнальная литература» — в развитии литературы вообще, — и одновременно исполненная острого критицизма по отношению к существовавшей тогда журналистике, статья Гоголя, по свидетельству современников, «наделала большого шума в литературе и произвела очень благоприятное впечатление на публику»⁵.

С большим сочувствием воспринята была статья и передовой критикой, а прежде всего Белинским.

Не зная, кто является автором статьи, Белинский отвел подробному ее рассмотрению самое большое место в

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 166.

² Там же, стр. 173, 174, 175.

³ Там же, стр. 174.

⁴ Там же, стр. 175.

⁵ И. И. Панаев, Литературные воспоминания, стр. 141.

своей рецензии на первую книжку «Современника», а в рецензии на вторую книжку пушкинского журнала снова с похвалой отметил «резкий и благородный тон этой статьи, смелые и беспристрастные отзывы о наших журналах, верный взгляд на журнальное дело...»¹.

Следует в связи с этим подчеркнуть замечательное беспристрастие и самого Белинского, поскольку Гоголь в своей статье отвел совсем небольшой и мало лестный абзац «Телескопу» и «Молве», в которых Белинский принимал деятельное участие, ни словом не обмолвившись о таких значительнейших критических выступлениях молодого критика, как «Литературные мечтания», как основополагающая для развития теории и эстетики реализма статья «О русской повести и повестях г. Гоголя», и даже вовсе не упомянув в печатном тексте его имени².

«В Москве издавался,— пишет Гоголь,— один только «Телескоп», с небольшими листками прибавления, под именем «Молвы»; журнал, вначале отозвавшийся живостью, но вскоре простывший, наполнявшийся статьями без всякого разбора, лишенный всякого литературного движения. Видно было, что издатели не прилагали о нем никакого старания и выдавали книжки как-нибудь»³. «Автор статьи не исключает из своей опалы ни одного журнала,— замечает Белинский,— и хотя его суждение и о нашем издании совсем не лестно для нас, но мы не видим в нем ни злонамеренности, ни зависти, ни даже несправедливости»⁴.

Столь же положительно оценил статью Гоголя и Чернышевский, который в «Очерках гоголевского периода русской литературы» неоднократно ссылается на нее, цитирует ее, а вторую статью «Очерков» заканчивает словами:

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 168—184, 233.

² В рукописном тексте статьи Гоголя высказывание о Белинском имелось: «В критиках Белинского, помещающихся в «Телескопе», виден вкус, хотя еще необразовавшийся, молодой и опрометчивый, но служащий порукою за будущее развитие, потому что основан на чувстве и душевном убеждении. При всем этом в них много есть в духе прежней семейственной критики, что вовсе неуместно и неприлично, а тем более для публики.— См.: Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 533. Трудно сказать, почему Гоголь исключил это место из печатного текста. Возможно, что он счел неудобным специально выделять имя Белинского, так восторженно отозвавшегося о его собственном творчестве в опубликованной как раз в 1835 г. статье «О русской повести и повестях г. Гоголя».

³ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 164.

⁴ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 181.

«Внимательный читатель заметит, что вся настоящая статья есть только развитие относящихся к барону Брамбеусу эпизодов из статьи Гоголя «О движении журнальной литературы», а во многих местах должна быть названа только парафразом слов Гоголя»¹.

Обычно вызывает недоумение, что статья Гоголя была в какой-то мере дезавуирована самим Пушкиным, который опубликовал в третьей книжке «Современника» «Письмо к издателю», подписанное буквами А и Б и, как это установлено только в наше время, написанное им же самим. Статья Гоголя характеризуется в «Письме» как «по справедливости» обратившая «на себя общее внимание», как содержащая в себе «весьма много справедливых замечаний», изложенных «остроумно, резко и прямодушно». Но наряду с этим Пушкин делает и ряд частных возражений, из которых самым характерным и существенным является упрек в том, что Гоголь не упомянул в своей статье Белинского, который «обличает талант, подающий большую надежду»². Думается, что опубликование пушкинского «Письма к издателю» объясняется следующим обстоятельством. Статья Гоголя была напечатана без подписи; между тем до нас дошли два-три экземпляра «Современника», в которых статья подписана именем Гоголя. Мало того, в имеющемся у меня уникальном экземпляре первой книжки «Современника» с цензурным «билетом» на выпуск и надписью цензора А. Л. Крылова, статья тоже имеет подпись Гоголя. Между тем к моменту выхода книжки в свет Пушкина не было в Петербурге, он выехал в связи со смертью матери в Михайловское (Пушкин уехал 8 апреля, а экземпляр на выпуск подписан Крыловым 9 апреля). Поэтому есть все основания предполагать, что подпись под статьей была снята в самый последний момент (11 апреля том «Современника» уже вышел в свет), скорее всего, без участия Пушкина. Отсутствие авторской подписи придало статье характер редакционной. Белинский и прямо вначале считал ее автором самого «издателя» «Современника», то есть Пушкина, и указывал, что в ней «видны дух и направление нового журнала»³. Все это и заставило Пушкина по целому ряду тактических соображений выступить с «Письмом» А. Б., в примечании к которому от имени «Издателя» прямо указывалось, что

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 75.

² Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 94, 97.

³ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 180.

статья «О движении журнальной литературы» «не есть и не могла быть программой «Современника». В значительной степени ради этого примечания, надо думать, «Письмо к издателю» и было Пушкиным написано и опубликовано¹.

Во всяком случае, нет никакого сомнения, что статья Гоголя была хорошо известна Пушкину, подверглась его редакционному просмотру, появилась в журнале с его одобрения и что по поставленным в ней важнейшим принципиальным вопросам (возражения А. Б. с ними не связаны; наоборот, их, несомненно, имеют в виду слова о многих «справедливых замечаниях», имеющихся в статье) между Пушкиным и Гоголем существовало, как правило, несомненное единодушие².

Почти одновременно с написанием статьи «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» Гоголь начинает работать над аналогичной обзорной критической статьей «Петербургская сцена», которая в несколько переработанном виде была введена им в статью «Петербургские записки 1836 года», опубликованную в том же журнале «Современник», но уже после смерти Пушкина (1837, т. VI).

¹ По вопросу о причинах выступления Пушкина по поводу статьи Гоголя высказывался ряд соображений. Подводя итоги, комментатор академического издания сочинений Гоголя Б. В. Томашевский в связи с этим заключает: «Пушкин имел возможность основательно ознакомиться с этой статьей до сдачи ее в печать. Но весьма вероятно, что Пушкин не видел корректурных листов, где напечатана статья, и последняя правка происходила уже в его отсутствие». — Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 766. Как теперь очевидно, «последняя правка» действительно проходила в отсутствие Пушкина, но заключалась она лишь в том, что Гоголь уже после отпечатания книги и подписи ее цензором на выпуск в свет снял свою подпись под статьей и добавил общее заключение к отделу «Новые книги», без сомнения, написанное также им самим. В Полном собрании сочинений Гоголя (там же, стр. 498—499) это заключение введено в раздел «Приписываемое Гоголю», — предосторожность явно чрезмерная.

² «Сущность «письма» А. Б. состоит вовсе не в том, что Пушкин якобы отмежевывался от Гоголя... как это иногда утверждается... он возражал Гоголю по частным вопросам, но главных его обвинений против Сенковского не опровергал», — справедливо замечает Н. И. Мордовченко в статье «Современник» Пушкина. Пушкин и Белинский» («Очерки по истории русской журналистики и критики», т. 1, изд. ЛГУ, Л. 1950, стр. 253). См. еще статьи В. В. Гиппиуса «Литературное общение Гоголя с Пушкиным» (Ученые записки Пермского государственного университета, отдел общественных наук, вып. II, 1931, стр. 106—119) и В. Г. Березиной «Из истории «Современника» Пушкина» («Пушкин. Исследования и материалы», АН СССР, М.—Л. 1956, стр. 278—312).

1834—1836 годы — расцвет гоголевской драматургии. В 1834 году он продолжает работать над задуманной им еще ранее остро сатирической комедией «Владимир третьей степени»; в том же 1834 году заканчивает комедию «Женихи», в последующей редакции 1835 года названную «Женитьба» и снова существенно, но не окончательно переработанную в 1836 году. В 1835 году задумывает и частично набрасывает историческую драму «Альфред». Наконец, в конце 1835 — начале 1836 года создает «Ревизора», который был поставлен на сцене в том же 1836 году в апреле — в Петербурге, в мае — в Москве). Не удивительно, что мысль Гоголя настойчиво обращалась в это время к вопросам драматургии и театра. Вопросы эти поднимаются в письме, обращенном им к Пушкину и датированном 25 мая 1836 года (позднее было переработано в статью и опубликовано в 1841 году под названием «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору») ¹. Им же отведена большая часть указанной статьи «Петербургские заметки». Наконец, этим же вопросам посвящено также вызванное тяжелыми переживаниями Гоголя, связанными с постановкой на сцене «Ревизора», самое своеобразное из его критических выступлений — драматическая сцена «Театральный разъезд», первоначальная редакция которой относится к апрелю — маю 1836 года (опубликована впервые в переработанном виде в 1842 г.).

Во всех своих статьях и высказываниях Гоголь исходит из неизменного убеждения в громадной общественной значимости художественной литературы. Исключительно большими возможностями общественного воздействия, наставления, воспитания общества в нужном направлении обладают театральные зрелища. «Театр... великая школа, глубоко <его> назначение», — замечает Гоголь в статье «Петербургская сцена в 1835—36 г.» ²; «...это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок, где, при торжественном блеске освещения, при гrome

¹ Многими исследователями оспаривалось утверждение самого Гоголя (в письме к С. Т. Аксакову от 5 марта 1841 г.), что адресатом письма был Пушкин. То, что в своем утверждении Гоголь прав, убедительно доказывает А. Г. Гукасова в статье: «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» (Вопрос об адресате «Отрывка» и о взаимоотношениях Пушкина и Гоголя). — «Известия АН СССР, Серия литературы и языка», т. XVI, 1957, вып. 4, стр. 335—345.

² Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 562.

музыки, при единодушном смехе, показывается знакомый, прячущийся порок и, при тайном голосе всеобщего участия, выставляется знакомое, робко скрывающееся возвышенное чувство...»¹. Между тем современный Гоголю не только русский, но и западноевропейский театральный репертуар совершенно не отвечал этому высокому назначению. «Из театра мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей...»² — с горечью и гневом пишет Гоголь. В соответствии с этим на русской драматической сцене господствуют либо бесцветные и пустые, чисто развлекательные водевили, либо ультраромантические, бьющие на эффект кровавые мелодрамы. «Уже лет пять, как мелодрамы и водевили завладели театрами всего света. Какое обезьянство!.. И пусть бы еще поветрие это занесено было могуществом мановения гения! Когда весь мир ладил под лиру Байрона, это не было смешно; в этом стремлении было даже что-то утешительное. Но Дюма, Дюканж и другие стали всемирными законодателями!..» Водевиль и мелодрама — эти «заезжие гости» — наводнили и русскую сцену: «...взгляните, что делается... на нашей сцене; посмотрите, какое странное чудовище под видом мелодрамы забралось между нас! Где же жизнь наша? Где мы со всеми современными страстями и странностями? Хотя бы какое-нибудь отражение ее видели мы в нашей мелодраме! Но лжет самым бессовестным образом наша мелодрама...»³ Не удивительно, что подобные пьесы, не имеющие никакого отношения к реальной жизни, к современности, к насущным интересам русского общества, совершенно не трогают зрителя: «Странное сделалось сюжетом нынешней драмы. Все дело в том, чтобы рассказать какое-нибудь происшествие, непременно новое, непременно странное, дотоле неслыханное и невиданное: убийство, пожары, самые дикие страсти, которых нет и в помине в теперешних обществах!.. Палачи, яды — эффект, вечный эффект, и ни одно лицо не возбуждает никакого участия! Никогда еще не выходил из театра зритель растроганный, в слезах; напротив того, в каком-то тревожном состоянии торопливо садился он в карету и долго не мог собрать и собразить своих мыслей». «Невольно,— продолжает Гоголь,— передвигаются перед глазами те кровавые ристалища, на которые собирался смотреть весь Рим в эпоху ве-

¹ Н. В. Гоголь, стр. 186—187.

² Там же.

³ Там же, стр. 181—182.

личайшего владычества своего и притупленного пресыщения. Но, слава богу, мы еще не римляне и не на закате существования, но только на заре его!»¹ От подобных подражательных, ходульно-кровавых, будоражащих пресыщенные нервы и напоминающих о римлянах времен упадка произведений так называемой «неистойово словесности», в оценке которой Гоголь во многом перекликается с высказываниями Пушкина (см., например, статью Пушкина «О записках Самсона», 1830), он страстно зовет к созданию национально-самобытной драматургии, правдиво воссоздающей действительную русскую жизнь, реальных русских людей, бесстрастно изобличающей отечественные пороки и недуги: «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем! Смех — великое дело: он не отнимает ни жизни, ни имения, но перед ним виновный, как связанный заяц... Право, пора знать уже, что одно только верное изображение характеров не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме, поражающей нас живостью, так что мы говорим: «Да это, кажется, знакомый человек», — только такое изображение приносит существенную пользу»².

Эти же взгляды на высокое общественное назначение театра, на необходимость создания самобытной реалистической русской драматургии, на великую положительную роль обличения — «смеха» развивает Гоголь и в своем «Театральном разезде».

«Театральный разезд» — произведение в высшей степени оригинальное. Это — сатирическая сценка в лицах, перекликающаяся в известной мере с финальной сценой «Горя от ума»: автор, притаившись в театральных «сенях», слушает стоустую молву толпы — расходящихся после первого представления его пьесы зрителей, принадлежащих к самым различным общественным кругам, сословиям, профессиям. В то же время это — и своего рода критико-полемическая статья, и, если угодно, теоретический трактат.

Гоголевский «Ревизор» был встречен резкими нападениями реакционной критики, в частности Булгарина, который, с одной стороны, объявил пьесу «презабавным фарсом, рядом смешных карикатур», а с другой — обвинял автора в искажении русской действительности, клевете на

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 182—183.

² Там же, стр. 186.

Россию¹, и Сенковского, заявившего о «Ревизоре», что Гоголь «не производил еще ничего забавнее и ничего грязнее последнего своего творения»². Иронически вкладывая соответствующие реплики в уста двух «литераторов» и некоего повторяющего журнальные зады офицера, Гоголь устами ряда других персонажей и в особенности в заключительном монологе самого «автора пьесы» дает этому решительный отпор, снова подчеркивая высокое значение и очищающую силу «смеха» — беспощадного сатирического обличения «общественных ран», которые нужно не скрывать, а, наоборот, выставлять наружу во всем их патологическом уродстве, ибо это единственно верный способ пресечь болезнь, симптомами которой они являются. Отвечая на обвинения в одностороннем показе одних только отрицательных явлений общественной жизни, на упрек в том, что в пьесе нет ни одного положительного образа, ни одного «честного лица», автор энергично заявляет: «...мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — смех»³.

В этом праве писателя-«комика», исходя из своих светлых общественных идеалов — представлений о должном, осмеивать отступления от него, обличать зло, Гоголь характерно опирается не только на благожелательные суждения некоего крупного государственного деятеля, чуть ли не министра, руководимого истинной любовью к отечеству, но и на мнение людей «из народа». Так, параллельно мракобесной, в духе грибоедовского Скалозуба, реплике «чиновника важной наружности», задетого за живое гоголевской комедией: «Я бы все запретил. Ничего не нужно печатать... Книг уже довольно написано, больше не нужно» (примерно так, как известно, ответил Николай I в 1836 году на просьбу о разрешении издания нового журнала), раздается «голос в народе»: «Что ж, коли подлец, то и подлец. Не будь подлецом, то и не будут над тобой смеяться»⁴.

Не могло особенно не взволновать Гоголя-художника и обвинение в том, что образы, созданные им в «Ревизоре», — не «живые люди», а карикатуры: «...отвратительная пьеса! грязная, грязная пьеса! Нет ни одного лица истинного, все

¹ «Северная пчела», 1836, 1 мая.

² «Библиотека для чтения», 1836, т. XVI, отд. V, стр. 31.

³ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. V, стр. 169.

⁴ Там же, стр. 164.

карикатуры! В натуре нет этого...» — жалуется «литератор»¹, в высказываниях которого Гоголь слил воедино и Булгарина и Сенковского. Подобное обвинение свидетельствовало о полном непонимании самого существа нового, реалистического метода Гоголя, который, развивая, в порядке исторической преемственности, передовые традиции русской сатиры XVIII века, в противоположность ее рационалистическому схематизму, создавал свои образы-типы путем непрерывного, настойчивого и вдумчивого «наблюдения жизни действительной».

«Предмет у меня всегда один и тот же, — писал об этом позднее Гоголь в своей «Авторской исповеди», — предмет у меня был — жизнь, а не что другое. Жизнь я преследовал в ее действительности, а не в мечтах воображения...»² Именно таким путем шел Гоголь и в «Ревизоре», стремясь, чтобы все они «мерещились бы беспрестанно, как живые, по окончании представленья»³. И ему замечательно удавалось достигнуть этого. Однако задача заключалась и в том, чтобы эти новые реалистические качества «Ревизора» были при сценическом его исполнении донесены до зрителей. Но тут-то и возникали чрезвычайно большие трудности. Большинству актеров того времени, воспитанных на старых дореалистических традициях, понимание реалистической глубины воплощаемых ими образов и соответственное их исполнение были малодоступны. В результате они строили свои роли или в традиционно-поверхностной легкой манере столь ненавистных Гоголю заемных водевилей, или впадали в преувеличение, в шарж, в карикатуру, тем самым подавая повод и даже словно бы подтверждая обвинения в этом, раздавшиеся по адресу самого автора. Именно об этом с крайним огорчением пишет Гоголь в «Отрывке из письма... к одному литератору»: «...Ревизор сыгран — и у меня на душе так смутно, так странно... Я ожидал, я знал наперед, как пойдет дело, и при всем том чувство грустное и досадно-тягостное облекло меня. Мое же создание мне показалось противно, дико и как будто вовсе не мое»⁴. И вслед за этим, в противовес актеру Дюру, в исполнении которого Хлестаков «сделался... чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться из парижских театров...

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 141.

² Там же, стр. 445.

³ Там же, т. V, стр. 161.

⁴ Там же, т. IV, стр. 99.

сделался просто обыкновенным вралем, — бледное лицо, в продолжение двух столетий являющееся в одном и том же костюме», Гоголь вскрывает всю реалистическую полнокровность и глубину этого образа — живого лица и вместе с тем типа «многого разбросанного в разных русских характерах»¹. Столь же решительно возражает Гоголь против окарикатуривания Бобчинского и Добчинского актерами, исполнявшими их роли. «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру, — настойчиво предостерегал в связи с этим Гоголь актеров в неопубликованном при его жизни «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора». — Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях... Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачею своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы»².

Как не поняли, подобно актерам, многие современные Гоголю критики нового творческого метода автора «Ревизора», не поняли они и связанного с этим новаторства пьесы (отсутствие любовной интриги, как основной движущей пружины, отсутствие главного героя, традиционной завязки и проч.). Все эти особенности своей пьесы Гоголь объясняет тем, что она носит не узкочастный характер, а ставит своей задачей дать широкое отражение жизни общественной. А именно в этом и заключается «прямое и настоящее значение» комедии.

«В самом начале, — поясняет в «Театральном разезде» «второй любитель искусств», — комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непрременную завязку. Зато как слаба эта завязка у самых лучших комиков, как ничтожны эти театральные любовники с их картонною любовью!»³ Но самое главное, что подобная «частная» завязка ни в какой мере не отражает жизни общества, особенно общества со-

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 99, 101.

² Там же, стр. 112.

³ Там же, т. V, стр. 143.

временного. Наличие идеи общественной и сообщает комедии ее высокое значение, делает ее в своем роде равноценной трагедии, ибо «разве положительное и отрицательное не может послужить той же цели? Разве комедия и трагедия не могут выразить ту же высокую мысль? Разве все, до малейшей излучины души подлого и бесчестного человека не рисуют уже образ честного человека? Разве все это накопление низостей, отступлений от законов и справедливости не дает уже ясно знать, чего требуют от нас закон, долг и справедливость?»¹

Нетрудно заметить, что, применительно к комедии, Гоголь развивает здесь во многом те же взгляды, которые были высказаны Пушкиным в связи с его «Борисом Годуновым» (комедия как «создание народное», пьеса без любви и т. п.). В то же время выступления Гоголя по вопросам драматургии и театра являются важным фактом в борьбе за реализм не только в литературе, но и в сценическом искусстве, перекликаясь во многом и многом (утверждение театра как огромной общественной силы, требование национально-самобытного репертуара) с аналогичными суждениями и высказываниями Белинского. Этим объясняется исключительно высокая оценка Белинским того же «Театрального разъезда».

Как мы могли убедиться, именно 1836 год, в течение которого имели место два важных события — начало издания Пушкиным своего журнала «Современник» и постановка на сцене «Ревизора», — явился особенно интенсивным в деятельности Гоголя-критика: именно к этому году относится и статья «О движении журнальной литературы», и первые редакции трех программных выступлений по вопросам драматургии и театра.

В последующее десятилетие Гоголь окончательно обработал эти статьи. Неустанно продолжал он размышлять — и в связи со своим собственным творчеством, и в плане тех больших проблем, которые были поставлены им в ранее опубликованных статьях — о художественной литературе, о народной поэзии (яркие следы этих размышлений неоднократно находим в многочисленных лирических отступлениях «Мертвых душ»).

В первую половину 40-х годов Гоголем была задумана и частично набросана обширная, в двух томах, «Учебная книга словесности для русского юношества» — замысел, в

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. V, стр. 143.

какой-то мере параллельный аналогичным попыткам и работам Белинского¹. Но с соответственно критическими статьями, если не считать совсем небольшой и не представляющей сколько-нибудь существенного значения рецензии об альманахе «Утренняя заря», опубликованной в 1842 году в «Москвитянине» Погодина, Гоголь во все это десятилетие не выступал.

Снова заявил о себе Гоголь как критик только в 1847 году, когда вышли в свет его «Выбранные места из переписки с друзьями», где целых десять статей из общего числа тридцати двух посвящены вопросам литературы и искусства. Реакционная направленность «Выбранных мест», так наглядно вскрытая и показанная Белинским в его «Письме к Гоголю», проявляется и в этих статьях. Гоголь по-прежнему убежден в исключительно высоком общественном назначении и литературы и театра. Он полностью принимает и поддерживает приводимое им утверждение Пушкина, что «слова поэта суть уже его дела», подчеркивая в связи с этим, что «обращаться с словом нужно честно» («О том, что такое слово») ². Вместе с тем, владея могучим оружием слова и честно с ним обращаясь, писатель, заявляет Гоголь в написанной им вскоре после «Выбранных мест» так называемой «Авторской исповеди», более чем кто-либо другой может «быть разрешителем современных вопросов» ³. Однако разрешаются теперь Гоголем все эти вопросы в духе той самой «официальной народности», с идеологами которой он бок о бок с Пушкиным и Белинским боролся в своих критических выступлениях 30-х годов.

Новая книга Гоголя — «Выбранные места из переписки с друзьями», по его собственным словам, «предпринята... именно затем, чтобы возбудить благоговенье ко всему тому, что поставляется нам всем в закон нашей же церковью и нашим правительством» ⁴. Полностью в таком духе и написана Гоголем статья «О лиризме наших поэтов», где в качестве одного из двух основных предметов «высокого лиризма», русской поэзии, близкого «библейскому» и подобного которому «нет у поэтов других наций», объявляется

¹ См. комментарий Л. М. Лотман к «Учебной книге». — Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 805—806.

² Там же, стр. 229, 231.

³ Там же, стр. 456.

⁴ Там же, т. XIII, стр. 112.

наряду с любовью к отечеству «любовь к царю»¹. Передовой русской литературе и критике 40-х годов, не удовлетворенным существующим «порядком вещей», Гоголь противопоставляет «чистую», «благоустроенную» личность монархиста и крепостника Карамзина (статья «Карамзин»²) и перевод Жуковским «Одиссеи» Гомера, живописующей «величавую патриархальность древнего быта» («Об Одиссее, переводимой Жуковским»)³. Мысли этого рода развиваются Гоголем и почти во всех остальных литературно-критических статьях «Выбранных мест». Нередко звучат в них и националистические нотки.

Однако наряду с этим в ряде статей сказываются и сильные стороны Гоголя-критика. Так, в статье-письме «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» Гоголь с такой же страстностью, с какой он писал о значении театра в 1836—1837 годах, отстаивает театральное искусство от нападений на него мракобеса гр. А. П. Толстого, который позднее был назначен обер-прокурором святейшего синода. Горячо встает он здесь же и на защиту Пушкина. «Не будьте похожи на тех святошей, которые желали бы разом уничтожить все, что ни есть в свете, видя во всем одно бесовское»⁴, — обращается он к А. П. Толстому. Белинский в связи с этим справедливо указывал Гоголю на его непоследовательность. Напоминая в письме к нему о недавних выступлениях против передовой литературы, в частности, против Пушкина, критиков-мракобесов из журнала «Маяк» — «Бурачка с братиею», Белинский саркастически замечал: «...они развили общее им с Вами учение с большей энергиею и большею последовательностью, смело дошли до его последних результатов, все отдали византийскому богу, ничего не оставили сатане; тогда как Вы, желая поставить по свече тому и другому, впали в противоречия, отстаивали, например, Пушкина, литературу и театр, которые с Вашей точки зрения, если б только Вы имели добросовестность быть последовательным, нисколько не могут служить к спасению души, но много могут служить к ее погибели»⁵. Однако именно эта непоследовательность и противоречия, свойственные гоголевским статьям, вошедшим в состав «Выбран-

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 249, 251.

² Там же, стр. 267.

³ Там же, стр. 243.

⁴ Там же, стр. 274.

⁵ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 216.

ных мест», и кладут резкую грань между ними и писаньями «Бурачка с братиею», сообщают многому, что в этих статьях имеется, непреходящую ценность.

Так, например, в «Четырех письмах... по поводу «Мертвых душ» Гоголь, стремясь ослабить громадное обличительное значение последних, утверждает, что его поэма-роман не столько дает правдивое отражение объективной действительности, сколько раскрывает «историю... собственной души» автора¹. В то же время, в явном противоречии с этим, Гоголь делает попутно ряд ценнейших замечаний, вскрывающих как своеобразие его творческого метода, способов и приемов художественного обобщения, так и действительное содержание созданных им образов-типов, которые хотя и «ничтожные люди, однако ж, ничуть не портреты с ничтожных людей; напротив, в них собраны черты от тех, которые считают себя лучшими других, разумеется, только в разжалованном виде из генералов в солдаты»². Примерно с тем же сталкиваемся и в «Авторской исповеди».

Особенно значительна из всех критических статей «Выбранных мест» самая обширная из них, как и вообще из всех критических выступлений Гоголя, статья «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность». Статью эту, по собственным словам Гоголя, он писал «в три эпохи» своей жизни «и вновь сожигал и наконец теперь написал, потому именно, что она необходима... в объяснение элементов русского человека»³.

Какие «три эпохи» Гоголь имеет в виду, этого он здесь не раскрывает. Однако, исходя из некоторых собственных же его свидетельств, можно более или менее точно их установить. Так, еще в давнем письме к М. П. Погодину, относящемся к первым годам его литературной деятельности, Гоголь восклицал: «Какой ужасный для меня этот 1833-й год! Боже, сколько кризисов!»⁴

А в «Завещании», которым окрываются его «Выбранные места», Гоголь просит собрать и частично издать все его письма, «писанные к кому-либо, начиная с конца 1844 года»⁵. Это позволяет думать, что Гоголь считал 1833 год рубежом между первой и второй, а конец

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 292.

² Там же, стр. 294—295.

³ Там же, т. XIII, стр. 110.

⁴ Там же, т. X, стр. 277.

⁵ Там же, т. VIII, стр. 222.

1844 года рубежом между второй и третьей эпохами его жизни. Если это так, значит, первый сожженный им вариант статьи о русской поэзии написан им в самом начале его литературно-критической работы, параллельно, а может быть, даже и до статьи «Несколько слов о Пушкине». Второй вариант с большой долей вероятности можно отнести или ко второй половине 30-х, или к началу 40-х годов. Вспомним, что уже в статье 1836 года «О движении журнальной литературы» Гоголь ставил в упрек современным ему критикам, что они не ответили на вопрос, «в чем состоит оригинальность и свойство наших писателей», добавляя при этом, что о таких писателях, как Державин, Крылов, они «ничего не сказали или сказали то, что говорит уездный учитель своему ученику, и отделались пошлыми фразами»¹. А в черновой рукописи той же статьи читаем: «Где вы найдете похожего на нашего Державина? Это не Гораций, не Пиндар, но европейский, означенный спокойным лиризмом поэт. У него своя самородная, дикая, сверкающая поэзия, не оссиановская, не германская, не итальянская, текущая, колоссально разливаясь, как Россия. Что такое наш Фонвизин? Это не Мольер, не Шеридан, не Бомарше, не Гольдони. Юмор его не немецкий, не аглицкий, не французский. Что такое наш Жуковский?.. Возьмите нашего Крылова...»² Несомненно, стремление ответить на все эти вопросы и послужило толчком ко второму, также не удовлетворившему Гоголя и сожженному им варианту его статьи о поэзии. Ту же задачу ставит перед собой и третий, окончательный ее вариант, созданный Гоголем в 1846 году и введенный в состав «Выбранных мест». Таким образом, статья «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» подытоживает давние и настойчивые размышления Гоголя и связана многими нитями с самым значительным периодом его критической деятельности, нашедшим выражение в его статьях середины 30-х годов.

И в данной статье Гоголю во многом удалось дать убедительный ответ на поставленные им вопросы — заставить почувствовать национальное своеобразие крупнейших русских поэтов, начиная от Ломоносова и кончая Лермонтовым. Вместе с тем удалось ему показать и особое, оригинальное творческое лицо каждого из них. Данные здесь

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 172.

² Там же, стр. 538—539.

Гоголем художественно яркие формулы-характеристики творчества Державина, Крылова, Фонвизина, содержащиеся в ней высказывания о Пушкине, развивающие и восполняющие то, что было им ранее сказано в статье «Несколько слов о Пушкине», стали во многом классическими. Разрабатывает далее Гоголь в данной статье и выдвинутую им в «Театральном разезде» «теорию общественной комедии», на анализе «Недоросля» Фонвизина и «Горя от ума» Грибоедова убедительно показывая, что именно в русской драматургии характерный для нее жанр общественной комедии нашел свое особенно плодотворное развитие.

Все это делает статью Гоголя, несмотря на сказавшиеся и в ней, хотя и в значительно меньшей степени, чем в других статьях «Выбранных мест», реакционные тенденции, одним из замечательных явлений русской художественно-критической мысли.

Последним собственно критическим выступлением Гоголя была статья о том самом журнале «Современник», в котором он поначалу принял столь активное участие и который после смерти Пушкина продолжал издаваться П. А. Плетневым. В форме письма к Плетневу статья и была написана. В начале ее Гоголь резко критикует и журнал, и, в особенности, его издателя, Плетнева, подчеркивая, что у него совершенно нет качеств, необходимых для журналиста, и прежде всего «живого участия ко всем волнениям современным.., к вопросам, раздающимся в массе общества»¹. Начало это живо напоминает гоголевскую статью 1836 года «О движении журнальной литературы». Однако то, что затем следует, наглядно показывает, как далеко ушел теперь Гоголь, и ушел не вперед, а назад от этой своей понравившейся Белинскому статьи. Теперь Гоголь заявляет, что даже не может представить себе, «чем может быть нужно нынешнему времени появление нового журнала», и рекомендует Плетневу превратить «Современник» в нечто вроде чисто литературного альманаха наподобие «Северных цветов» Дельвига: «Все собственно журнальное в нем не должно иметь места: ни возвещения о новостях ежедневных, ни политические известия, ни поименования всех выходящих книг...»² Все это показывает, насколько сам Гоголь этого периода — поры

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 421.

² Там же, стр. 423.

«Выбранных мест» — оказывался чужд «нынешнему времени», насколько перестал понимать и разбираться в действительных потребностях прогрессивных кругов русского общества, воспитанных на его же собственных великих созданиях и на передовой, именно на них во многом и опирающейся, критической мысли Белинского. И это сразу же обнаружилось, и притом самым наглядным образом. В начале декабря 1846 года Гоголь направил свое письмо-статью Плетневу с тем, чтобы тот поместил ее в самом начале первой книжки «Современника» в новом 1847 году «в виде программы или вступленья»¹. Находившийся в это время в Неаполе Гоголь не знал, что месяца за полтора до этого Плетнев отказался от дальнейшего издания своего действительно совершенно захиревшего журнала, уступив все права на него Некрасову и Панаеву, которые стали издавать его при активнейшем участии Белинского. Письмо-статью Гоголя 1846 года новые издатели напечатать, конечно, никак бы не согласились. Но зато они на практике осуществили все то, чего требовал Гоголь от журнала и его редактора в своей статье 1836 года. И это, несомненно, помогло им сделать основанный Пушкиным «Современник» одним из самых замечательных русских периодических изданий XIX века — боевым органом передовой революционно-демократической мысли.

1958

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 431.

СЛОВО О БЕЛИНСКОМ

Вслед за появлением в русской литературе основополагающих образцов нового реалистического искусства слова и на их основе разрабатывается теория и формулируется эстетика реализма, создаваемые Пушкиным русской критики — началом всех начал ее — Белинским.

1

Гениальный критик, страстный, огненный публицист, глаголом жгущий сердца людей, философ, внесший громадный вклад в развитие мировой эстетической мысли, виднейший деятель освободительного движения, вождь молодой России, воспитатель революционного сознания грядущих поколений — такова энциклопедическая личность и многогранная кипучая деятельность одного из самых замечательных русских людей, разночинца, «плебея», как он любил себя называть, Виссариона Григорьевича Белинского.

В своих критических обзорах, статьях, рецензиях Белинский ставил и решал самые коренные, волнующие, наиболее важные вопросы современности. Этим он сообщал литературной критике небывалое дотоле общественное, народное значение.

Мы можем с полным правом сказать, что у далеких истоков нашей социалистической культуры, подобно двум скалам-близнецам, высятся: родоначальник русской классической литературы — Пушкин и родоначальник русской классической критики — Белинский.

В 1825 году, когда Белинский был еще на школьной скамье, писатель-романтик Александр Бестужев в одной

Сказано 11 июня 1961 г. в Большом театре в Москве на торжественном заседании, посвященном 150-летию со дня рождения Белинского.

из своих критических статей-обзоров, написанных весьма размахистой кистью, безапелляционно заявил: «У нас есть критика и нет литературы»¹. Пушкин резонно возразил ему: «Литература кой-какая у нас есть, а критики нет»². И это свое утверждение он неоднократно и настойчиво подчеркивал и позднее. Так, в 1830 году Пушкин указывал, что у нас имеется «несколько отдельных» критических статей, «исполненных светлых мыслей, глубоких воззрений и важного остроумия», «но,— добавлял он,— они являлись отдельно, в расстоянии одна от другой, и не получили еще веса и постоянного влияния. Время их еще не пришло»³. «Критики по-настоящему еще у нас не существует»⁴,— замечал снова Пушкин в статье 1833 года о сочинениях Катенина. «У нас критика конечно ниже даже и публики, не только самой литературы»⁵,— писал он в одном из писем 1832 года.

Вместе с тем уже вскоре после реплики Бестужеву, в 1826 году, Пушкин высказывал уверенность, что «лет через десять» явится у нас «истинная критика», основанная не на безоговорочном преклонении перед авторитетами, не на личных отношениях, наконец, не на произвольных, вкусовых суждениях и оценках, а «критика — наука»⁶. Прошло примерно восемь лет, и в печати действительно появился замечательный образец «истинной критики», тоже литературно-критический обзор, но существенно иного характера — знаменитые «Литературные мечтания» Белинского.

То, что предвидение Пушкина так поразительно осуществилось, отнюдь не было чем-то случайным.

Предмет литературной критики — художественная литература. Для того чтобы критика могла достигнуть высокого развития, необходимо высокое развитие самого ее предмета. Возникновение в русской литературе таких выдающихся явлений, как «Горе от ума» Грибоедова, как великие создания Пушкина, затем Гоголя, Лермонтова, свидетельствовало, что «время пришло» — создавало все не-

¹ А. Бестужев, «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» (1825).— «Полярная звезда», АН СССР, М.—Л. 1960, стр. 488.

² Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 178.

³ Там же, т. 11, стр. 143.

⁴ Там же, стр. 220.

⁵ Там же, т. 15, стр. 27.

⁶ Там же, т. 12, стр. 242, и т. 11, стр. 139.

обходимые условия для появления и развития имеющей действительный вес и оказывающей благотворное и постоянное влияние на общественное мнение и на развитие самой литературы «настоящей», «истинной» критики.

В то же время Белинский своей литературно-критической деятельностью блистательно доказал, что хотя «истинная критика» и возникает позднее «истинной литературы», по своему значению, по своему воздействию на сознание людей, общества она должна и может занимать свое особое, самостоятельное, ей одной присущее, и значительнейшее место.

«Литературные мечтания» подняли целую бурю в стане поборников старого, отжившего, реакционного. В то же время полные страсти и мысли, юношеского энтузиазма и молодого задора и вместе с тем пламенной любви к литературе, понимания ее великого значения, страницы Белинского встретили несомненное сочувствие со стороны Пушкина. Об этом прямо свидетельствует в своих воспоминаниях один из тех, кто отнесся к статье Белинского, как относился в дальнейшем ко всей его литературно-критической деятельности вообще, с резким неодобрением, — все более переходивший на реакционные позиции М. П. Погодин: «Литературные мечтания» показались нам докучной сказкой, повторявшей старые лады и не заключавшей ничего нового. Но Пушкин, долг справедливости следует сказать, обратил на нее внимание»¹. Столь возмущивший многих тезис Белинского «у нас нет литературы», «показавшийся Погодину «докучной» и «старой» «сказкой», повторяющий утверждение Бестужева 1825 года, по существу никак не противоречил уже известному нам высказыванию Пушкина о том, что кое-какая литература у нас есть. Белинский также давал в своей «элегии в прозе» — характерный подзаголовок, который он сообщил своей статье, — очень высокую оценку целому ряду литературных явлений как прошлого (поэзия Державина), так в особенности своей современности: басням Крылова, «Горю от ума» Грибоедова, творчеству самого Пушкина, «необыкновенному таланту» Гоголя, тогда еще только автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Но критик рассматривал все это пока лишь как отдельные блистательные ис-

¹ Это свидетельство Погодина впервые было указано М. Я. Поляковым. См.: М. Поляков, Пушкин и Белинский. — «Огонек», 1950, № 6, и его книгу «Виссарион Белинский. Личность — идеи — эпоха», Гослитиздат, М. 1960, стр. 152 и 568.

ключения, считая, что они не стали правилом, что у нас еще не сложилось литературы как некоего целостного единого процесса, являющегося последовательным и всесторонним выражением «внутренней жизни народа». А это, в сущности, соответствовало точке зрения Пушкина, как раз совсем незадолго до появления «Литературных мечтаний» также работавшего над развернутой историко-литературной и вместе с тем критической статьей, которая должна была содержать обзор всего хода развития русской литературы от древнейших ее времен до современности и которой он — совершенно независимо от Белинского, по в духе основного тезиса «Литературных мечтаний» — придал знаменательное название «О ничтожестве литературы русской» (1833—1834).

Вместе с тем отрицание Белинским литературы, не отвечающей передовым требованиям современности, не связанной с жизнью народа, предназначенной для «избранного круга», «для немногих», совсем не означало нигилистического отрицания русского художественного слова вообще, как об этом стали сразу же кричать литературные «старички».

Пушкин считал, что одной из главных задач «вышей», «здоровой», «истинной» критики является критическая переоценка литературы прошлого, беспристрастный, посмертный, как он это называл, «египетский суд» над многими писателями, традиционно считавшимися величайшими, непогрешимыми образцами, по которым следует равняться всей современной литературе, но которые на самом деле давно утратили идейно-художественное значение, оказывались своего рода мертвецами, хватавшими за ноги живых. Этот «египетский суд» Белинский, начиная с «Литературных мечтаний», и стал с горячей убежденностью и поразительной, ни перед чем не останавливающейся смелостью производить. В то же время отрицал Белинский во имя утверждения. «У нас нет литературы; я повторяю это с восторгом, с наслаждением, ибо в сей истине вижу залог наших будущих успехов», — заявлял он в своих «Литературных мечтаниях», действительно проникнутых непоколебимой верой в грядущее величие «могучего русского народа» и его литературы¹.

Внимание Пушкина к Белинскому, вызванное «Литературными мечтаниями», не могло не усиливаться с появле-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 101.

нием следующих статей критика, таких, как «О русской повести и повестях г. Гоголя», «Стихотворения Владимира Бенедиктова», как обзор литературы за второе полугодие 1835 года, являющийся первым в ряду знаменитых годовых обзоров Белинского и самым своим названием — «Ничто о ничем» — развивающий тезис «Литературных мечтаний», наконец, как боевая, полемическая статья «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя», статья, в которой подчеркивается важнейшее общественное значение критики, дается знаменитое ее определение как «движущейся эстетики» и в которой вместе с тем демократическая, «плебейская» позиция Белинского, противопоставленная узко сословно-дворянскому, «светскому» характеру этого органа, проявилась с особенной силой.

Сочувствие Пушкина к выступлениям нового молодого критика определялось не только их направленностью — переоценкой окостеневших, застоявшихся в духе устарелых поэтик классицизма и сентиментализма представлений и суждений, нелюбезным «судом» над прошлой и современной литературой, но и характером выносимых приговоров. Действительно, в целом ряде своих оценок Белинский до поразительного, порой почти до буквального сходства совпадал с соответствующими высказываниями самого Пушкина, хотя многих из них, содержащихся в черновых набросках или рассеянных по частным письмам, он явно не знал и знать не мог¹. Объясняется это тем, что именно художественное творчество Пушкина явилось той почвой, на которой развилось критическое сознание Белинского и его художественное чувство, выработался его эстетический вкус.

Позднее Белинский и сам прямо писал об этом: «Я в детстве знал Державина наизусть... Для моего детского воображения, поставленного державинскою поэзией на ходули, поэзия Пушкина казалась слишком простою... лишенной всякого полета, всякой возвышенности... Только постепенное, духовное развитие в лоне пушкинской поэзии могло оторвать меня от глубоко вкоренившихся впечатлений детства...»² Причем ко времени всех только что названных литературно-критических выступлений Белинско-

¹ Подробнее об этом в моей статье «Белинский и Пушкин», в сб. «Белинский — историк и теоретик литературы», АН СССР, М.—Л. 1949.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 535.

го это «постепенное духовное развитие» далеко еще не было завершено.

«Глубоко внедрившиеся впечатления детства» отчетливо сказались на чрезмерно восторженной оценке Белинским той же поэзии Державина в «Литературных мечтаниях». Пушкин еще в 1825 году писал А. Бестужеву о том, что «кумир Державина» на « $\frac{1}{4}$ золотой», на « $\frac{3}{4}$ свинцовый»¹. В еще более энергичных выражениях подтверждает и поясняет он это положение в написанном почти одновременно письме к Дельвигу². Именно в том, что Державин по-настоящему «доныне еще не оценен», Пушкин видел один из явных признаков отсутствия у нас критики. Не было дано такой оценки и в «Литературных мечтаниях» Белинского: в них не содержится ни одного критического замечания по адресу «русского чародея» Державина, который ставится им почти наравне с Пушкиным в качестве «двойственного лучезарного созвездия на пустынном небосклоне нашей литературы»³. Именно это некритическое отношение, очевидно, имел в виду Пушкин, когда в своей отповеди реакционеру Лобанову, в которой хотя и не называя Белинского, по существу вступался за него, подчеркивал, что имя Державина «произносится с чувством пристрастия, даже суеверного»⁴.

Однако дальнейшие оценки Белинским Державина полностью совпадают с суждениями Пушкина. А в своей итоговой работе о Державине («Сочинения Державина», 1843) критик даже произведет специальный анализ оды «Водопад», которую, как и Пушкин, относит к числу лучших державинских созданий, с целью отделить золото от свинца — «поэзию» от «реторики».

Давая в тех же «Литературных мечтаниях» предельно восторженную оценку творчеству Пушкина 20-х годов, до «Бориса Годунова» и «Евгения Онегина» включительно, Белинский не понял и не принял дальнейшего движения Пушкина по пути «простоты», сказавшегося в его творчестве 30-х годов, в особенности в прозе. А в статье 1835 года «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский, чрезвычайно высоко оценивая Гоголя, и вовсе исключал автора «Повестей Белкина» из числа «современных писа-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 178.

² См.: там же, стр. 181—182.

³ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 48 и 67.

⁴ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 72.

телей», считая, что он «уже свершил круг своей художнической деятельности»¹.

Но это ни в какой мере не остановило Пушкина. Он не только вступился за Белинского против Лобанова и дал высокую оценку подающему «большую надежду» «таланту» критика², но и прямо намеревался привлечь его к активному, в известной мере, в отношении критики, руководящему участию в своем журнале, самое название которого подчеркивало, чем хотел сделать этот орган его издатель.

Мало того: Белинский, весьма сочувственно отозвавшись о первой книжке «Современника», дал весьма суровую оценку его второй книжке, заявляя, что в ней не чувствуется «решительно никакого» «участия Пушкина» и что журнал, освященный его «столь знаменитым, столь народным» именем, на деле «есть журнал «светский», что это петербургский «Наблюдатель»³.

Тем знаменательнее было в этих условиях стремление Пушкина, вопреки своему ближайшему окружению, многие из которого действительно являлись «литературными аристократами», представителями «светской» словесности, привлечь к журналу критика, который резко и решительно против нее выступал⁴. Это нагляднее всего показывает, в каком направлении — все большей и большей демократизации литературы — двигался сам Пушкин, какова была основная тенденция дальнейшего его развития.

Белинский горячо откликнулся на призыв издателя «Современника», возможно, переданный ему через высоко ценившегося Пушкиным знаменитого актера, родоначальника реализма на русской сцене М. С. Щепкина, личность и талант которого живо интересовали поэта. «Его друзья, в том числе и Щепкин, говорят, что он будет очень счастлив, если придется ему на тебя работать»⁵, — сообщал Пушкину Нащокин.

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 284.

² См.: Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 97.

³ См.: В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 234.

⁴ Еще раньше Пушкин поручил одному из своих самых близких друзей этой поры П. В. Нащокину передать в подарок Белинскому первую книжку «Современника», характерно прося сделать это «тихонько от Наблюдателей» (письмо к Нащокину от 27 мая 1836 г.). — Пушкин, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 121.

⁵ Письмо от конца октября — начала ноября 1836 г. — Пушкин, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 181.

Если бы совместная работа Пушкина и Белинского в «Современнике» состоялась, это было бы во всех отношениях одним из важнейших событий, которое имело бы неопределимое значение не только для каждого из них, но и для дальнейших судеб всей русской литературы, даже еще шире — всей передовой русской культуры.

Художественный гений Пушкина, его всесторонняя образованность, его глубочайшая как общая, так и эстетическая культура, с одной стороны, с другой — острейший критический ум Белинского, его «плебейский» демократизм, его бесстрашие, ни перед чем не останавливающиеся поиски истины — это были такие кремень и огниво, от ударов которых друг о друга могли быть высечены искры невиданного блеска и силы.

Но этому не суждено было осуществиться. Через три месяца после только что цитированного письма Нащокина Пушкин был убит. Одиннадцать лет спустя схожая же участь ждала и Белинского. Только смерть критика от злейшей чахотки, как известно, помешала властям расправиться с ним. Управляющий III Отделением Дубельт «яростно сожалел об этом»: «Мы бы сгноили его в крепости». Но Герцен с полным основанием внес имя Белинского в специально составленный им в его работе «О развитии революционных идей в России» злобещий «кровавый синодик» имен лучших русских людей, загубленных царско-помещичьей Россией: «Белинский убит» в возрасте Пушкина — тридцати семи лет — «голодом и нищетой»¹.

2

Общественно-политические условия, в которых проходила жизнь и работа Белинского, были особенно тяжкими. Его старший современник, Пушкин складывался как человек и созревал как поэт в период большого общественного подъема, в атмосфере смелых ожиданий и вольнолюбивых надежд. Белинский вырос в пору безнадежности, апатии, пессимизма, охвативших еще недавно прогрессивные общественные круги, после поражения декабристов поспешившие в большинстве своем, по горьким словам Герцена, «отречься от всех человеческих чувств, от всех гуманных мыслей»².

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 208.

² Там же, стр. 214.

Удав, застегнутый на все пуговицы, как метко назвал Николая I один из современников, сдавил своими кольцами всю страну, превратив ее в «морозный, ледяной ад»¹.

Провал восстания 14 декабря 1825 года был неминуемым следствием оторванности декабристов от народа. «Невозможны... были никакие иллюзии,— подчеркивал Герцен,— народ остался безучастным зрителем 14 декабря». «Великий вопрос» заключался в том, чтобы установить связь между народом и передовыми кругами общества. «Но каким образом?»² — спрашивал Герцен и не находил ответа.

Идеологи реакции, также, подобно боярам пушкинского «Бориса Годунова», понимавшие значение поддержки народа, «мнения народного», наоборот, стремились всячески углубить этот разрыв. Они спешно сфабриковали мракобесную теорию «официальной народности», в основу которой были положены царистские и религиозные предрассудки отсталых крестьянских масс. Энергичную борьбу с «официальной народностью», получившей широкое распространение в тогдашней литературе, повели вслед за Пушкиным Гоголь, Лермонтов, Герцен. Одновременно все они бились — каждый по-своему — над «великим вопросом» об установлении связи с народом, о путях, сближающих передовую мысль и народное сознание.

Борьба с реакцией, решение «великого вопроса», напряженнейшие поиски передовой философской и общественно-политической теории составляли не только одну из важнейших сторон деятельности Белинского, но и самую подоснову ее.

В начале 30-х годов над «замороженным» русским обществом повеяло было теплым весенним ветром. Во Франции снова вспыхнула революция, началось польское восстание. По стране прокатилась волна крестьянских «бунтов». Именно в эту пору студент Московского университета Белинский представил в цензурный комитет свой первый литературный опыт — романтическую трагедию «Дмитрий Калинин». В сюжете пьесы, в гневных и пламенных речах главного ее героя громко зазвучал антикрепостнический голос «врага рабства» Радищева, голос автора «Деревни» Пушкина и вслед за ними голос молодого Белин-

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 222 (в подлиннике Герцена: «enfer fermé à la glaise», стр. 92).

² Там же, стр. 214.

ского, по его собственным словам, «ненавидящего несправедливость», «пламенеющего любовью к истине»¹.

Трагедия произвела впечатление разорвавшейся бомбы. Цензор нашел в ней «многие места, противные религии, нравственности и российским законам». Пьесу не только запретили, но за ее автором был установлен «особенный» надзор, а некоторое время спустя он был уволен из университета.

Таков был литературный дебют Белинского. Таков был первый удар, нанесенный «прекраснодушному», романтически настроенному юноше реакционной николаевщиной.

Романтическим воодушевлением, неприятием сущего, воинствующим, боевым духом были проникнуты и «Литературные мечтания». Критическая статья о литературе прозвучала как пламенный призыв, который должен был приподнять современников, придавленных тяжким гнетом реакции. «Гордись, гордись, человек, своим высоким назначением... жизнь есть действие, а действие есть борьба»², — горячо утверждал их автор. Белинский, как и многие из тогдашней молодежи, горячо увлекся в эту пору философией Шеллинга, проникнутой идеей всеобщего движения, развития. В только что приведенную формулу, как и во все философские положения своей статьи, он вносил идеалистическое содержание. Но вместе с тем в ней ярко выразился основной пафос личности и характера Белинского. «Я — в мире боец», — говорил он о себе. Неукротимую, «неистовую» натуру бойца подчеркивали в нем и все близко знавшие его современники. «Это был сильный боец!..», «это был... трибун», — согласно свидетельствовали о нем такие разные люди, как Герцен и Гончаров.

Под лозунгом — действие и борьба — развертывалась вся дальнейшая работа критика, причем в этот лозунг вносилось им все более конкретное, материалистическое, революционное содержание.

Подчеркивая, что марксизм «Россия поистине *выстрадала* полувековой историей неслыханных мук и жертв, невиданного революционного героизма», Ленин замечал, что «передовая мысль в России... жадно искала правильной революционной теории, следя с удивительным усердием и тщательностью за всяким и каждым «последним словом» Европы и Америки в этой области»³.

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 49.

² Там же, т. I, стр. 30.

³ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 7—8.

Захватывающее, полное драматизма зрелище подлинного «выстрадывания» передовой теории представляет собой и по-пушкински стремительное духовное развитие Белинского.

В своих предельно страстных исканиях Белинский не останавливался ни перед чем, не допускал никакой половинчатости, ни малейшего компромисса по отношению к тому, что он считал в данное время истиной. Его путь изобиловал резкими крайностями, противоречиями, восторгами и жестокими разочарованиями, головокружительными подъемами и порой тяжкими срывами вроде пресловутого, вскоре «проклятого» им же самим «примирения» с «гнусной» николаевской действительностью. Но во всех этих крайностях и противоречиях было диалектическое единство.

В своем идейном развитии Белинский неудержимо пробивался вперед—к новому революционно-демократическому мировоззрению, к тому, чтобы стать одним из «предшественников русской социал-демократии»¹.

Шеллинг, Фихте, Гегель, утопические социалисты, Фейербах, наконец, ранние работы Маркса и Энгельса— весь этот огромный «мыслительный материал» жадно впитывался и активно перерабатывался Белинским. В своем личном опыте он отразил основную тенденцию развития передовой мировой мысли: от метафизического материализма XVIII века через диалектический идеализм Гегеля к материализму диалектическому— конечная цель, на пути к которой его застигла преждевременная гибель.

Но стремительнейший идейный рост Белинского не был простым восхождением по ступеням философской лестницы. Подобно иным своим сверстникам, он не уходил от не удовлетворявшей его, оскорблявшей его, как человека и гражданина, «гнусной» николаевской действительности в отвлеченные умствования, не запирался в «логический монастырь». Теория неизменно поверялась им реальными фактами. «Я мыслю (сколько в силах), но уже если моя мысль... стучается о факты— я велю ее мальчику вымести вместе с сором»²,— говорил он. И сколько таких мыслей смел он со своего крутого пути!

Белинский искал в теории оружия, с которым можно было наиболее активно вторгнуться в живую жизнь, в со-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 25.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 315.

временность, наиболее успешно действовать и бороться. Философские искания Белинского были органически связаны с выработкой им своих передовых, революционных общественно-политических взглядов.

Один из политических недоброжелателей Белинского, П. А. Вяземский, стремясь ослабить его «крамольником», говаривал, что он «был не что иное, как литературный бунтовщик, который, за неимением у нас места бунтовать на площади, бунтовал в журналах». В известной мере он был прав. Можно почти с уверенностью сказать, что, если бы в России смогла вспыхнуть революция, автор письма к Гоголю был бы первым в ее рядах. В литературе Белинский видел — в особенности в тогдашних тягчайших русских условиях — великую освободительную силу. «Только в одной литературе, несмотря на татарскую цензуру, есть еще жизнь и движение вперед»¹, — писал он Гоголю. Белинский и сам был зажат в тиски этой цензуры, беспощадно вымарывавшей из его статей наиболее сильные и самые дорогие ему места. Это не могло не тяготить его, порой не приводить в негодование и даже отчаяние. Но в то же время литературно-критическая деятельность никак не была для него вынужденной подменой чего-либо другого, отнюдь не носила принудительного, навязанного временем и обстоятельствами характера.

Белинский, как никто, понимал громадное значение эстетических потребностей, великой роли эстетического чувства в духовной жизни человека.

«Эстетическое чувство, — утверждал он уже в одной из своих первых статей, — есть основа добра, основа нравственности». Считая, как и многие в его время, республиканский строй Соединенных Штатов Америки образцом государственного устройства, он прибавлял вещи слова, начало которых звучит сейчас горчайшей иронией: «Пусть процветает в Северо-Американских Штатах гражданское благоденствие, пусть цивилизация дошла до последней степени, пусть тюрьмы там пусты, трибуналы праздны: но если там, как уверяют нас, нет искусства... я презираю этим благоденствием, я не уважаю этой цивилизации, я не верю этой нравственности, потому что это благоденствие искусственно, эта цивилизация бесплодна, эта нравственность подозрительна»².

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 217.

² Там же, т. II, стр. 47.

В одном из своих набросков Пушкин замечал: «Где нет любви к искусству, там нет и критики»¹. Белинский бесконечно любил искусство, литературу. Когда один из его близких знакомых — западник П. В. Анненков — уезжал за границу, он спросил его, что из книг тот с собой берет. Будущий биограф Пушкина удивился: «Странно вывозить книги из России в Германию». — «А Пушкина?» — спросил Белинский. «Не беру и Пушкина...» — «Я не понимаю возможность жить, да еще и в чужих краях, без Пушкина», — сказал на это Белинский.

Великое значение придавал Белинский и литературной критике, особенно критике, быстро откликающейся на явления текущей литературы, а тем самым и на стоящие за ними явления жизни, критике оперативной, журнальной. Требуя, чтобы журнал был «руководителем общества», он считал, что «критика должна составлять душу журнала». Именно таким руководящим органом и сделал Белинский «Отечественные записки» — журнал, который благодаря его участию стал носителем освободительных идей, передовой гражданской трибуной. «Умру на журнале и в гроб велю положить под голову книжку «Отечественных записок»... Литературе расейской моя жизнь и моя кровь»², — горячо восклицал Белинский. И действительно, по свидетельству людей, близко знавших критика, он писал «своею кровью», не щадя сил, «сжигая»³ себя.

Корыстный издатель журнала, жестоко эксплуатировавший Белинского, требовал, чтобы его статьи шли без подписи, но их сразу узнавали и так. Читатели так же нетерпеливо ждали их, набрасывались на них с такой же жадностью, как незадолго до того набрасывались на каждую новую главу «Евгения Онегина». Очевидец рассказывает, как «судорожно» ожидала студенческая молодежь выхода очередной книжки «Отечественных записок», как «тяжелый номер рвали из рук в руки», спрашивая: «Есть Белинского статья?» — «Есть», — и она поглощалась с лихорадочным сочувствием, со смехом, со спорами... и трех-четырёх верований, *уважений* как не бывало»⁴.

Эмоционально заражающую, неотразимо убедительную силу и неослабевающее значение критическим работам зрелого Белинского давало то, что в его лице сливались во-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 139.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 494.

³ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 238.

⁴ Там же, т. IX, стр. 29.

едино пламенный критик-трибун, глубокий теоретик и проницательный историк литературы.

Для музыканта необходим абсолютный слух. Белинский обладал тем, что можно назвать абсолютным художественным чутьем, непогрешимым умением сразу распознавать подлинные, значительные явления литературы, отличать живые цветы от искусственных, истинное искусство от подделок под него, какими бы мастерскими они ни казались. По первому же произведению никому дотоле не ведомого автора он умел распознать новое истинное дарование и предсказать ему большую литературную судьбу. Так были «открыты» им Лермонтов, Тургенев, Достоевский и многие другие.

Изумительной эстетической чуткостью и восприимчивостью Белинского определяется и еще одно качество, свойственное его критике,— присущая ей художественность самой формы изложения. Говоря о литературе, Белинский неоднократно заимствует оружие из ее же собственного арсенала. Его критические суждения, высказывания, изобилующие поэтическими образами, метафорами, эмоциональными определениями, оценками, то лирическими, то гневно-саркастическими отступлениями, звучат порой как подлинные стихотворения в прозе. «Поэт в диалектике», как отзывались о нем современники, является поэтом и в критике.

Но как ни доверял Белинский своему художественному чутью, эстетическому вкусу, как ни считал это необходимым качеством для каждого критика вообще, он ни в какой мере не думал, что одним этим можно ограничиться. Наоборот, он утверждал, что критические оценки должны опираться на твердую теоретическую основу, считал, подобно Пушкину, что критика обязана иметь объективное значение — быть наукой.

Сам Белинский непрерывно размышлял над вопросами литературной теории и поставил разработку ее на подлинно научную почву.

Как и Пушкин, Белинский понимал, что, несмотря на эмоциональный характер литературы, истинную жизнь художественного слова составляет мысль. Вместе с тем он метко сформулировал специфику художественного мышления как мышления в образах. Противопоставляя действительность (понятие, в уточнении и все большей конкретизации которого критиком также отразился его путь от идеализма к материализму) отвлеченным умствованиям,

произвольным и фантастическим искажениям того, что на самом деле существует, Белинский с жаром заявлял: «*Действительность* — вот пароль и лозунг нашего века, действительность во всем — и в верованиях, и в науке, и в искусстве, и в жизни»¹. Отсюда перед искусством, как и перед наукой, — одна цель: познание действительности. Но поэт и ученый идут к этому разными путями. Ученый восходит от частного, конкретного к общему — от явления к закону. Поэт сообщает общему, типическому индивидуально-конкретную, как и в самой действительности, форму. «Один *доказывает*, другой *показывает*, и оба *убеждают*, только один логическими доводами, другой картинками... Тут и наука и искусство равно необходимы, и ни наука не может заменить искусства, ни искусство науки»². Равно необходимы! Так уже Белинский снимает тот спор между «физиками» и «лириками», который разгорелся было в наши дни.

Поскольку искусство — отражение жизни, действительности, ведущее в нем — содержание. «Только содержание может быть истинным мерилom всякого поэта — и гениального, и просто даровитого»³. Но содержание и форма его выражения не должны механически подгоняться друг к другу. «Мысль в художественном произведении должна быть конкретно слита с формой, то есть составлять с ней одно, теряться, исчезать в ней, проникать ее всю». Произведение, в котором идея «не сквозит через форму, как луч солнечный через граненый хрусталь, а виднеется через трещины и щели формы»⁴, — такое произведение не может считаться художественным, принадлежащим к области искусства. «Поэзия, — формулирует этот круг мыслей Белинский, — должна быть выражением жизни... Но чтоб быть выражением жизни, поэзия прежде всего должна быть поэзиею»⁵, то есть должна быть верной природе искусства, подчиняться ее законам.

Так уже Белинский указывает единственно правильный путь понимания и критического рассмотрения произведений художественной литературы — путь между Сциллой формализма, принижающего значение содержания, откры-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 432.

² Там же, т. X, стр. 311.

³ Там же, т. VI, стр. 123.

⁴ Там же, т. IV, стр. 166.

⁵ Там же, т. VII, стр. 319.

вающего художественность от идейности, и Харибдой примитивизма и вульгаризаторства, разлагающих произведение на «идею» и так называемые «художественные особенности», отрывающих идейность от художественности.

Существеннейшей стороной теоретических взглядов Белинского, как и художественной практики Пушкина, является историзм. Критик справедливо считал, что одну из важнейших особенностей мышления XIX века в отличие от века XVIII составляет восприятие действительности под историческим углом зрения, идея исторического развития, взгляд на историческое прошлое как на закономерно развивающийся процесс, подготовивший то, что совершается в настоящее время.

Как на закономерно развертывающийся исторический процесс смотрел Белинский и на развитие литературы. «В органически-историческом развитии литературы все сцепляется и связывается одно с другим... всюду живая историческая связь, новое выходит из старого, последующее объясняется предыдущим и ничто не является случайным»¹. Поэтому, чтобы лучше понять литературные явления сегодняшнего дня, надо знать прошлый ход развития литературы, постичь законы, которыми он управлялся. «Мы вопрошаем прошлое, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло на будущее».

Именно поэтому свои замечательные годовые обзоры современной литературы Белинский почти неизменно строил в исторической перспективе, предваряя их подробнейшим рассмотрением предшествовавшего литературного развития. Так же построен цикл его статей о Пушкине. Тем самым Белинский дал образцы синтетического изучения литературных явлений, при котором критик является одновременно историком литературы, а историк литературы выступает в качестве критика.

Признавая самостоятельность литературы как особой формы эстетического познания действительности, особой сферы художественного мышления, Белинский тесно связывал ее развитие с исторически развивающейся общественной почвой. «Так как искусство, со стороны своего содержания, есть выражение исторической жизни народа, то эта жизнь и имеет на него великое влияние, находясь к нему в таком же отношении, как масло к огню, который оно поддерживает в лампе, или, еще более, как почва к

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 442.

растениям, которым она дает питание»¹. И чем крепче литературное произведение укоренено в эту почву, тем мощнее его рост, тем пышнее и плодотворнее его расцвет.

3

Еще до того, как Белинский «выстрадал» — начал материалистически решать основной философский вопрос об отношении между бытием и сознанием, вплотную поставил он перед собой и основной вопрос эстетики — об отношении между искусством и действительностью. В соответствии с основной линией движения современной ему художественной литературы — через романтизм к реализму — осуществляет решение этого вопроса и Белинский.

Белинский, конечно, знал и помнил формулу — «поэт действительности», которой определял существо своего реалистического творчества Пушкин. И критик полностью использует эту формулу, придавая ей широкое обобщающее значение. Уже в одной из самых ранних своих работ, написанной всего через год после романтических «Литературных мечтаний», в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский указывает, что есть два вида поэзии — «поэзия идеальная» и «поэзия реальная, поэзия жизни, поэзия действительности», отличительный характер которой состоит в «верности действительности», «вечным героем» которой, «неизменным предметом ее вдохновений» является человек и которая, по мнению критика, и есть «истинная и настоящая поэзия нашего времени»².

Борьбой за «реальную» литературу (слова «реализм» Белинский еще не употребляет, но «реальная поэзия», «поэзия действительности» — это и есть то, что мы называем реализмом), тесно связанную с действительностью и верную ей, определяется основной пафос всей последующей литературно-критической деятельности Белинского.

В 30-е годы борьбу эту приходилось вести в исключительно трудных условиях. Все передовое в литературе подавлялось властями или заплевывалось верноподданнической критикой. Многие лучшие произведения Пушкина этих лет оставались неопубликованными, а те, которые появлялись в печати, встречали резкое непонимание критики, граничащее с прямым глумлением. Молодой Лермон-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 601.

² Там же, т. I, стр. 267.

тов, по существу, еще не вступил в литературу. Не поняты были и создания молодого Гоголя, которые критиками — поборниками официальной народности объявлялись «низкими, грязными», а их автор провозглашался бульварным писателем — «русским Поль де Коком».

Зато самым шумным успехом пользовались в критике и в широких читательских кругах ультраромантические повести Марлинского, ходульно-напыщенные, ложновеличавые трагедии Кукольника, псевдоноваторские, звонко-пустые стихи-побрякушки Бенедиктова. Все это были, по слову Герцена, «цветы», которые «могли расцвести лишь у подножья императорского трона да под сенью Петропавловской крепости»¹. Но эти цветы были достаточно ядовиты. Подделки под искусство, подобные стихам Бенедиктова, которыми «упивались и старые писатели, даже с таким, казалось бы, тонко развитым художественным вкусом, как Жуковский, как Тютчев, и новая талантливая литературная смена — молодой Тургенев, молодой Некрасов, грозили затопить литературу, свернуть ее с того пути, на который поставил ее Пушкин, один из немногих не давший себя увлечь стихами Бенедиктова, по которому следом за Пушкиным повел ее Гоголь.

Белинский нанес сокрушительнейшие удары по бенедиктовщине и марлинизму. Он наглядно показал, что стихи Бенедиктова, которого реакционер Шевырев в пику Пушкину объявил «поэтом мысли», на самом деле представляют собой риторическую шумиху, набор общих мест, вычур, гримас, ошибок и против языка, и против здравого смысла (статья 1835 года «Стихотворения Владимира Бенедиктова»). Не отрицая литературного дарования Марлинского и его исторического значения как «зачинателя русской повести» 20-х годов, Белинский одновременно показал, что это «поэзия не мысли, а блестящих слов, не чувства, но лихорадочной страсти; это талант, но талант чисто внешний, не из мысли создающий образы, а из материи выделяющий красивые вещи»².

Вначале высказывания Белинского, смело противопоставленные господствующему мнению, вызвали бурное негодование. Об этом весьма выразительно рассказывает в своих воспоминаниях о Белинском И. С. Тургенев: «Стихотворения Бенедиктова появились... маленькой книжеч-

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 221.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 46.

кой... и привели в восхищение все общество, всех литераторов, критиков — всю молодежь. И я, не хуже других, упивался этими стихотворениями, знал многие наизусть... Вот в одно утро зашел ко мне студент-товарищ и с негодованием сообщил мне, что в кондитерской Беранже появился № «Телескопа» с статьей Белинского, в которой этот «критикан» осмеливался заносить руку на наш общий идол, на Бенедиктова. Я немедленно отправился к Беранже, прочел всю статью от доски до доски, — и, разумеется, также воспылил негодованием. Но — странное дело! — и во время чтения и после, к собственному моему изумлению и даже досаде, что-то во мне невольно соглашалось с «критиканом», находило его доводы убедительными... неотразимыми. Я стыдился этого уже точно неожиданного впечатления, я старался заглушить в себе этот внутренний голос; в кругу приятелей я с большей еще резкостью отзывался о самом Белинском и об его статье... но в глубине души что-то продолжало шептать мне, что *он был прав*... Прошло несколько времени — и я уже не читал Бенедиктова»¹. Примерно то же произошло после критических оценок Белинским гремевших тогда эффектных ультраромантических повестей и рассказов Марлинского.

Неотразимо убедительные статьи Белинского сделали свое дело. Новые «идолы» были им повержены, так же как были ниспровергнуты старые «кумиры» классицизма XVIII века.

Вместе с тем в своих критических статьях о Пушкине, Лермонтове, Гоголе Белинский гениально раскрыл все значение этих величайших деятелей русской литературы в ее движении по путям правды и простоты — реализма и народности.

Какое громадное впечатление подлинного «откровения» производили эти статьи, наглядно показывает одна из дневниковых записей Льва Толстого, сделанная им в конце 50-х годов. Толстой с детства знал Пушкина наизусть. Отличался он, как известно, и крайней независимостью своих суждений. И тем не менее он прямо признал, что по-настоящему открыли ему глаза на Пушкина статьи Белинского. Статья Белинского «о Пушкине — чудо. Я только теперь понял Пушкина»².

¹ И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем, Сочинения, т. XIV, «Наука», М.—Л. 1967, стр. 23.

² Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 47, стр. 108.

Белинский сам сознавал неизбежную историческую ограниченность любой оценки творений такого величайшего гения, как Пушкин. «Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное...»¹ — предупреждал он читателей. Но «чудом» острейшей диалектической мысли и глубочайшего эстетического проникновения эти статьи, как и многие другие работы великого критика, продолжают восприниматься и по сей час.

4

Во всей своей полноте и силе лозунг Белинского — действовать и бороться — проявился в 40-е годы, когда все более крепнут его материалистические взгляды, утверждаются его революционно-демократические убеждения, когда он заявляет, что «идеей идей, бытием бытия» становится для него «идея социализма». «Социальность, социальность — или смерть!»² — страстно восклицает он. До исторического материализма Белинский не дошел. Но он вскоре понял утопический характер домарковского социализма и в то же время сумел необычайно глубоко проникнуть в ход современного ему общественного развития, уловить его основную, ведущую тенденцию.

Защищая от нападков реакционно настроенных романтиков XIX век — «век промышленности» и замечательного расцвета научных знаний, Белинский проницательно распознал в нем переходный момент в жизни человечества, обеспечивающий ему грядущую победу «над своими древними врагами — материей, пространством и временем». «Промышленность, — писал Белинский, — источник великих зол, но... она же — источник и великих благ для общества. Собственно, она только последнее зло во владычестве капитала, в его тирании над трудом»³. В то же время с подлинно пророческим пафосом, горько-гневными словами, словно бы написанными нашим современником, хлещет Белинский «владычество капитала». «Горе государству, которое в руках капиталистов. Это люди без патриотизма, без всякой возвышенности в чувствах. Для них

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 555.

² Там же, т. XII, стр. 66 и 69.

³ Там же, стр. 452.

война или мир значат только возвышение или упадок фонов — далее этого они ничего не видят»¹.

Понимание основного направления исторического развития определило позицию Белинского в идейных боях его времени. Он победоносно возглавил борьбу против реакционного славянофильства и вместе с тем выступил против буржуазно-либеральных западников. Величайший патриот, для которого, по слову Чернышевского, «любовь к благу родины была единственною страстью», вдохновлявшей всю его деятельность, Белинский отнюдь не замыкался в узконациональные рамки, с горячим сочувствием отзывался он на великие явления жизни и культуры других народов. Отношение между национальным и общечеловеческим он выразил в диалектической формуле: «...только та литература есть истинно народная, которая, в то же время, есть общечеловеческая; и только та литература есть истинно человеческая, которая в то же время есть и народная»².

Именно так понимал Белинский и народность — национальную самобытность и своеобразие — русской литературы, именно за такую народность ее он и боролся.

Вместе с тем литературно-критический горизонт Белинского отличался исключительной широтой. В своих критических работах он не только знакомил русских читателей с многочисленнейшими творениями самых различных зарубежных литератур, включая сюда и славянский мир, и Восток, но и, как правило, давал им проникновенную, глубоко верную оценку.

В 40-е годы окончательно сложились и основные элементы реалистической эстетики Белинского. Оставаясь верным жизни, ее объективным законам, писатель-реалист силою творческого воображения воссоздает на основе законов искусства особую действительность, действительность как возможность, соответствующую реально существующей действительности и в то же время отличающуюся от нее: «Поэзия есть творческое воспроизведение действительности, как возможности. Поэтому чего не может быть в действительности, то ложно и в поэзии; другими словами: чего не может быть в действительности, то не может быть и поэтическим»³. Как видим, здесь критик в

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 449.

² Там же, т. V, стр. 306.

³ Там же, т. VII, стр. 94.

духе своей концепции поэзии действительности ставит знак равенства между поэтическим и реальным. Но действительность в литературно-художественном произведении отличается от реально существующей действительности не только наличием творческого вымысла, а и самым способом своего воспроизведения.

«Одним из основных законов» художественного творчества, без которого, считает Белинский, «нет творчества», является «типизм — создание обобщенных типических образов. Таких образов, представляющих собой своего рода сгущение, концентрат действительности, в самой жизни не существует, мы встречаем их только в сфере искусства.

В то же время писатель-реалист должен следовать здесь еще одному закону творчества: «...надобно, чтобы лицо, будучи выражением целого особого мира лиц, было в то же время и одно лицо, целое, индивидуальное. Только при этом условии, только через примирение этих противоположностей и может оно быть типическим лицом...»¹

Именно такие индивидуально-типические лица и создают писатели-реалисты. И создание этих лиц-типов, воплощающих в себе существенные черты национальной жизни, общественного развития, аналогично — в области искусства — открытию законов в области науки. В то же время этот художественный «закон» — отнюдь не отвлеченная от отдельных реальных явлений действительности и потому неизбежно обедненная абстракция, а, сохраняя все значение закона, обладает полнотой жизни, присущей отдельному явлению. Именно отсюда особая впечатляемость художественных образов, воздействующих не только на сознание, на ум, но и на всего человека. Наконец, в «реальной поэзии», как и во всяком искусстве слова, наличествует идеал. Но для писателей-реалистов идеалы не привносятся извне, они, говорит Белинский (и здесь его теоретическая мысль полностью перекликается с художественной практикой Пушкина-реалиста), «скрываются в действительности; они — не произвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты; и в то же время идеалы — не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или другого явления». Причем, кроме фантазии — творческого воображения, являющегося «одной из главнейших способностей, услови-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 53.

вающих поэта», — «ему нужен еще глубокий ум, открывающий идею в факте, общее значение в частном явлении»¹.

Верные жизни «как возможности», создаваемые писателем в свете передовых идеалов, произведения «реальной поэзии», то есть реалистического искусства, не повторяют жизни, но идут как бы впереди нее, являются актом самосознания общества, эстетически воспитывают его, указуют пути его прогрессивного развития.

Таково понимание Белинским существа и характера «реального направления» в литературе. И разве не может служить оно убедительным ответом современным буржуазно-реакционным теоретикам и ревизионистам, которые, стремясь всячески принизить реализм, нарочито упрощенно низводят его до простого копирования действительности?

В реализме Белинский пронизательно видел основное выражение национального своеобразия русской литературы.

Оглядываясь на путь, пройденный новой русской литературой начиная с Кантемира, Белинский, как мы уже знаем, прозорливо уловил главное направление этого пути — неуклонное стремление к самобытности, народности, естественности, то есть именно к тому методу — методу реалистического искусства слова, с помощью которого это только и может быть по-настоящему осуществлено.

Высшее, наиболее полное для своего времени воплощение этого стремления Белинский видел в творениях Гоголя. Продолжать вести вслед за Гоголем русскую литературу этим главным, большим путем и ставил своей основной целью Белинский, объединив вокруг себя молодых писателей гоголевского направления в так называемую «натуральную школу», ставшую колыбелью русского реализма второй половины XIX века.

Белинский явился, в полном смысле этого слова, руководителем, теоретиком, организатором «натуральной школы», ее пламенным мозгом и пылающим сердцем. В противовес поборникам так называемого «чистого искусства» Белинский требовал теснейшей связи литературы с жизнью, с современностью, все большего служения ее обществу, народу; требовал все большего расширения, демократизации изображаемой действительности, требовал сочувствия к человеку как к человеку, независимо от его сослов-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 89.

ного и общественного положения, — к крестьянам, к обитателям городских подвалов и чердаков. «Природа — вечный образец искусства, а величайший и благороднейший предмет в природе — человек! А разве мужик — не человек?» — спрашивает Белинский. Правда, добавляет он, «самый пустой светский человек несравненно выше мужика, но в каком отношении? Только в светском образовании, и это нисколько не помешает иному мужику быть выше его, например, со стороны ума, чувства, характера»¹. Здесь Белинский продолжает и развивает исконное гуманистическое начало новой русской литературы, которое особенно ярко проявилось уже под пером Радищева и нашло замечательное художественное воплощение в ряде образов пушкинского творчества.

Всем этим Белинский закладывал идейно-теоретические основы для того блистательнейшего расцвета русского реализма, которого он вскоре и достиг, выйдя на признанно первое место в развитии всей мировой литературы.

«Всякая поэзия, — говорил Белинский, — которой корни не в современной действительности, всякая поэзия, которая не бросает света на действительность, объясняя ее, — есть дело от безделья, невинное, но пустое препровождение времени, игра в куклы и бирюльки, занятие пустых людей...»²

Вслед за Пушкиным, иронически высмеивавшим оторванные от больших проблем общественной жизни, монотонные «элегические куку» многих поэтов, ему современных, критик противопоставлял щебетанью «по-птичьи, мелодическими звуками», «грезам празднопатающей фантазии», «нарядной печали» литературу, проникнутую «могучим сочувствием с вопросами современной действительности».

Барствующим приверженцам «чистого искусства», безразлично заявлявшим, что служение общественным интересам несовместимо с высоким достоинством литературы, Белинский с неотразимой убедительностью возражал: «Отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит — лишать его самой живой силы, т. е. мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкою праздных ленивцев»³.

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 300, 301.

² Там же, т. IX, стр. 40.

³ Там же, т. X, стр. 311.

Ни в какой мере связь с жизнью, с современностью не мешает, утверждал критик, свободе творчества. «Свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя, писать на темы, насилловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, слить свои стремления с его стремлениями»¹. А это — естественное свойство каждого человека, ибо «живой человек носит в своем духе, в своем сердце, в своей крови жизнь общества: он болеет его недугами, мучится его страданиями, цветет его здоровьем, блаженствует его счастьем...». И «как бы ни была богата и роскошна внутренняя жизнь человека, каким бы горячим ключом ни была она вовне и какими бы волнами ни лилась через край, — она неполна, если не усвоит в свое содержание интересов внешнего ей мира, общества и человечества»². Из всего этого следует, что «чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с развитием общества»³.

Все эти положения Белинского прочно вошли в наше современное сознание. Предшественник русской социал-демократии, Белинский был и предшественником нашей социалистической эстетики.

Утверждаемое Белинским положение о том, что мир художественной литературы, в особенности «реальной поэзии», «поэзии действительности», при всей своей специфичности, теснейшим образом связан с самой действительностью, давало ему возможность легко и непринужденно переходить от критического и историко-литературного анализа художественных образов к публицистическому суду над теми явлениями жизни, обобщенное отражение и выражение которых они собой представляли. Именно потому столь обильные публицистические суждения и высказывания, переходящие подчас то в гневные, беспощадно обвинительные, а то, наоборот, в горячие защитительные речи, с чем мы постоянно сталкиваемся в статьях и рецензиях Белинского, не являются чем-то случайным, чужеродным, какими-то механическими привесками; они столь же органичны для его критического метода, сколь органичны так называемые «лирические отступления» или

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 286.

² Там же, т. IV, стр. 488.

³ Там же, стр. 502.

отступления философско-исторического характера для художественного метода авторов «Евгения Онегина» и «Войны и мира». Эти публицистические места критических работ Белинского наиболее непосредственно влияли на развитие передовой мысли, интеллектуальной жизни русского общества.

В то же время Белинский-критик играл громадную роль в развитии самой литературы. Восторженно отзываясь на все живое, талантливое, бережно хоя и лелея каждое индивидуальное дарование, помогая ему наиболее полно раскрыть себя и вместе с тем безжалостно обрубая сухие ветви, отгребая валежник, выкорчевывая пни и беспощадно выпальвая сорняки, Белинский в громадной мере способствовал росту могучего русского леса — «широкошумных дубров» русской литературы, ее плодоносных нив, ее многоцветных полей.

«Какой светлый ум у этого человека! Какое горячее, благородное сердце! Я обязан всем ему; он меня поставил на настоящую мою дорогу; без его советов я не решаюсь теперь печатать моих мараний: он мне говорит всегда, что нужно выкинуть, что исправить, что вовсе бросить...»¹ — так отзывался о Белинском Кольцов. И примерно это же могли бы сказать многие писатели — современники Белинского, которых своими оценками, советами и указаниями он поставил на их настоящую дорогу.

Тяжким потрясением, страшным ударом для Белинского явилось то, что в рядах писателей гоголевского направления не было их естественного главы — самого Гоголя, именем которого можно с полным основанием пополнить герценовский «кровавый синодик».

Убитый духовно «гнусной» николаевской действительностью, Гоголь в своих «Выбранных местах из переписки с друзьями» отрекся от своих собственных гениальных созданий, оказался в стане реакции.

Но этот удар, обрушившийся на уже близкого к смерти Белинского, выказал всю мощь и стальную крепость его духа, всю страстную силу выстрадавших им революционных убеждений, в которых любовь к родине, к народу сплавлялась воедино с беспредельной любовью к родной литературе.

Все это вылилось в огненные, жгущие, как раскаленная лава, строки знаменитого письма Белинского к Гого-

¹ И. И. Панаев, Литературные воспоминания, стр. 111.

лю, подлинную народность которого — отражение настроений закрепощенного крестьянства — подчеркивал Ленин.

Герцен сохранил нам волнующий образ Белинского, каким был он в жизни, — хилый, застенчивый, страдаемый смертельным недугом. «Но в этом застенчивом человеке, в этом хилом теле обитала мощная, гладиаторская натура... Он не умел проповедовать, поучать... но... когда касались до его дорогих убеждений, когда у него начинали дрожать мышцы щек и голос прерывался, тут надобно было его видеть: он бросался на противника барсом, он рвал его на части, делал его смешным, делал его жалким и по дороге с необычайной силой, с необычайной поэзией развивал свою мысль. Спор оканчивался очень часто кровью, которая у больного лилась из горла; бледный, задыхающийся, с глазами, остановленными на том, с кем говорил, он дрожащей рукой поднимал платок ко рту и останавливался, глубоко огорченный, уничтоженный своей физической слабостью. Как я любил и как жалел я его в эти минуты!»¹

Все замечательные духовные свойства Белинского, вся его «натура бойца» с предельной силой дали себя знать в письме к Гоголю, которое явилось венцом публицистической мысли критика и в котором вместе с тем публицистика достигает, как и во многих созданиях Герцена, исключительной, подлинно художественной силы.

«Да, я любил Вас со всею страстью, с какою человек, кровно связанный со своею странюю, может любить ее надежду, честь, славу, одного из великих вождей ее на пути сознания, развития, прогресса... Да если бы Вы обнаружили покушение на мою жизнь, и тогда бы я не более возненавидел Вас за эти позорные строки»².

Одним из великих вождей русского народа на пути сознания, развития, прогресса наряду с Гоголем «Ревизора» и «Мертвых душ» был и сам автор письма к Гоголю.

5

Небывалая в истории по своему значению для судеб человечества идейная борьба двух миров, свидетелями и участниками которой мы являемся, ярко сказывается и в искусстве, в литературе.

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. IX, стр. 31.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 212, 214.

Перед нами как бы огромное магнитное поле. На одном его полюсе — литература, порождаемая стоящим «у края ночи», старым, умирающим миром, литература антинародная, литература неверия и пессимизма, отчаяния и одиночества, литература, придавливающая человека, умерщвляющая в нем все живое, все человеческое.

Пределное выражение нашло это в пресловутом «абстрактном искусстве», деятели которого хвалятся тем, что они «освободили» его от человеческих мыслей и чувств, лишили всякого содержания, — искусстве не людей, а роботов. На другом полюсе — в нашей стране, в странах социалистического лагеря — создается иное искусство, иная литература, литература миллионов, литература, полная веры в бессмертное солнце ума, исторического оптимизма, литература, зовущая к великим подвигам и свершениям, воспитывающая человека в человеке, литература, которая должна быть достойна народа, строящего новое, подлинно человеческое общество.

Большую роль призвана сыграть в этом и «истинная критика».

Могучим подспорьем и вдохновляющим примером является здесь благородная личность и великое идейное наследие нашего прямого предка и нашего живого современника — Виссариона Белинского.

1961

Когда произносишь имя Константина Федина, в сознании сразу же вспыхивает семисвечие: «Города и годы», «Братья», «Похищение Европы», «Санаторий Арктур», «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Костер». Семь романов, семь больших полотен, семь широчайших картин предоктябрьской и послеоктябрьской деятельности — русской и не только русской жизни — в ее движении, в ее революционном развитии.

Но в богатстве и многообразии творческого вклада Федина в нашу советскую литературу есть и еще одна книга, не менее монументальная, словно бы на них не похожая, но связанная с ними несомненной внутренней близостью, кровным родством, книга, в которой нет литературного сюжета, художественного вымысла, но которая проникнута художественностью и которую поэтому можно было бы по праву назвать романом литературного становления и последующей жизни в литературе самого ее автора. Я, конечно, имею в виду книгу Федина «Горький среди нас. Картины литературной жизни», только что вышедшую новым, значительно дополненным изданием².

В предисловии к первой части книги автор подчеркивал, что она написана «в свободной форме, сочетающей портрет с рассказом, воспоминания с критическим очерком, биографию с документом». О своеобразности книги точно сказал и исследователь творчества Федина: «Книга очень своеобразного, небывалого еще в литературе жанра:

¹ Выступление на международном симпозиуме, посвященном 75-летию со дня рождения К. А. Федина, в Гюстрове (ГДР) в мае 1967 г.

² Первая часть была опубликована в 1941 г. — «Новый мир», 1941, № 6; «Литературная газета», 1941, 15 июня. Далее очерки публиковались в 1943—1944 гг. — «Правда», 1943, 28 марта; «Литература и искусство», 1943, 5 июня; «Краснофлотец», 1943, №№ 11, 12, и 1944, № 12. Обе части вошли в т. 9 Собр. соч. Конст. Федина (Гослитиздат, М. 1962) и снова выходили отдельным изданием в 1967 г. в «Молодой гвардии» и в 1968 г. в «Советском писателе».

это и художественные мемуары, подтвержденные уникальными историко-литературными документами, это и блестящие литературные портреты, и тончайшие критические изыскания, и страстная публицистика»¹. Действительно, подобной книги в нашей пооктябрьской литературе тогда еще не было. Больше того, ее по праву можно считать родоначальницей тех литературно-художественных мемуаров — повествований «о времени и о себе» (слова Маяковского, которые ныне звучат почти терминологически) — советском времени и советской литературе, которые за последние годы все чаще стали у нас появляться в печати. Но при всем новаторском своеобразии книги она все же не является чем-то вовсе небывалым, а, как и всякое подлинное новаторство, уходит корнями в почву, подготовленную предшествовавшей большой литературой — ее вековым опытом, ее творческими исканиями и великолепными достижениями. Причем, говоря об этом, приходится неминуемо обратиться, как это ни покажется в данном случае неожиданным, к исходному звену — наследию Пушкина.

1

Совсем еще молодой, только вступающий по-настоящему в литературу, Пушкин уже принимается в 1821 году за усиленное писание своей, говоря его собственными словами, «биографии», продолжая настойчиво заниматься этим в последующую пору, особенно в период михайловской ссылки 1824—1825 годов. Такое внимание к своей личности и своей жизни могло бы выглядеть со стороны начинающего писателя чрезмерной самоуверенностью и, во всяком случае, нескромностью, если бы с самого начала его замысел явно не выходил за узкобиографические рамки. Недаром для обозначения его он употребляет слово «Записки» или, как синоним ему, французское «Mémoires». Это обусловило и трагическую развязку — прекращение дальнейшей работы и вынужденное уничтожение автором уже имевшейся и охватывающей период времени примерно до осени 1825 года части «Записок» (несколько «тетрадей»), которую он считал в основном сделанной: начал

¹ Б. Б р а й н и н а, Константин Федин. Очерк жизни и творчества, Гослитиздат, М. 1962, стр. 173.

перебелять ее. Но самая мысль написать автобиографию — мемуары — и это лучше всего показывает, какое большое значение поэт придает своему замыслу, — по-прежнему его не оставляла. И вот спустя значительный промежуток времени, уже в начале 30-х годов, вполне зрелым и прославленным поэтом, он делает характерную попытку заново его осуществить. В первых же вступительных фразах к новой «биографии» Пушкин считает нужным сказать о своих «Записках» 20-х годов и их роковой судьбе. «В конце 1825 г., при открытии несчастного заговора, я принужден был сжечь сии записки», — указывает поэт, тут же поясняя: «Они могли замешать многие имена и м.б. умножить число жертв» (из осторожности эта часть фразы затем им вычеркивается). «Не могу не сожалеть, — продолжает он, — о их потере; я в них говорил о людях, кот. после сделались историческими лицами, с откровенностью дружбы или короткого знакомства»¹. Действительно, из многого написанного Пушкиным, но до нас не дошедшего, утрата его «Биографических записок» является едва ли не самой тяжкой потерей. Позднее появилось немало порой весьма ценных мемуаров современников поэта, в том числе самих декабристов. Но в пушкинских «Записках», сохранились они, перед нами предстала бы живая, писанная по еще не остывшим следам, картина одной из значительнейших эпох новой нашей истории — периода подготовки первого революционного выступления против господствовавшего строя и одновременно начала национального расцвета во всех областях русской культуры, русского искусства, притом картина, писанная рукой самого выдающегося представителя эпохи — Пушкина.

Из общего мемуарно-биографического труда поэта до нас дошло всего несколько сохранных им при его уничтожении листов, да два-три отрывка, которые с большей или меньшей степенью достоверности можно считать с ним связанными². Но и по этим фрагментам можно с полной уверенностью утверждать, что из пушкинской «биографии» мы узнали бы не только много нового, но, что главное, в них перед нами предстала бы целая галерея замечательных портретов современников (таков дошедший до

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 310, 432.

² См. об этом в неоднократно переиздававшемся исследовании Ильи Фейнберга «Незавершенные работы Пушкина» (раздел «Автобиографические записки», в особенности главы «Уцелевшие отрывки» и «Портреты современников»).

нас портрет-характеристика Державина), богатейшая россыпь литературно-критических суждений, высказываний, оценок. Наряду с этим несомненно, что многие страницы «Записок» (отсылаю к только что указанному исследованию Фейнберга) носили остро политический характер, были написаны огненным пером страстного публициста. Особенно при этом следует подчеркнуть то не обращавшее на себя должного внимания обстоятельство, что в сознании Пушкина не существовало принципиальной грани между мемуарами и художественным произведением. Как раз во время наиболее интенсивной работы над своими «Записками» он писал брату о мемуарах Наполеона: «Читал ты записки *Nap.*? Если нет, так прочти: это, между прочим, прекрасный роман»¹. И слово «роман» здесь употреблено Пушкиным не метафорически, а в его прямом литературном значении. Об этом несомненно свидетельствует то, что, когда в начале 30-х годов он решил снова взяться за создание новых «биографических записок», он начал было писать: «Я избираю себя в герои...»² Слово «герой» употреблено здесь несомненно в том же литературном значении, что и «роман». Но это могло быть не всеми понято и тогда прозвучало бы претенциозно. Вероятно, поэтому Пушкин заменил: «[Избрав] себя лицом, около которого постараюсь собрать другие, более достойные замечания...»³; причем «лицо» было в данном случае синонимом того же слова «герой»; так, в предисловии к первой главе романа в стихах автор назвал Евгения Онегина «главным лицом», ранее так же именовал он кавказского пленника⁴. Понятно, поскольку и новые «Записки» были задуманы в форме автобиографии, центральное место должна была занять в них жизнь самого поэта. Но из только что приведенных слов видно, что избранному Пушкиным «герою» — себе самому — придавалась и некая композиционная функция: быть центром, «около» — вокруг которого располагался необходимый материал, непосредственно привлекавшийся из окружающей его современной действительности. Автобиография оказывалась рассказом не только о себе, но и обо всем своем времени, говоря другим современным нам выражением, «автобиографией

¹ Письмо от конца января — первой половины февраля 1825 г. — См.: Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 143.

² Там же, т. 12, стр. 433.

³ Там же, стр. 310.

⁴ Там же, т. 13, стр. 371.

века»¹. В то же время для Пушкина подобная автобиография мыслилась в форме именно своего рода романа.

«В наше время под словом *роман* разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании», — писал, как нам уже известно, в 1830 году Пушкин в рецензии на роман Загоскина «Юрий Милославский». К моменту возобновления работы над автобиографией тот период времени, который охватывали уничтоженные поэтом биографические записки, воспринимался им уже как историческое прошлое, многие бывшие друзья и короткие знакомые (здесь прежде всего и больше всего имелись в виду декабристы), о которых повествовалось в них, — как лица, ставшие уже «историческими». Несколько лет спустя, в последней лицейской годовщине поэт, обращаясь к уцелевшим своим сверстникам, призывал их оглянуться на минувшее двадцатилетие: «Припомните, о други, с той поры, // Когда наш круг судьбы соединили, // Чему, чему свидетели мы были! // Игралища таинственной игры, // Метались смущенные народы, // И высились и падали цари, // И кровь людей то славы, то свободы, // То гордости багрила алтари». Эту-то бурную и трагическую историческую эпоху — эпоху войн и революционных взрывов — поэт и собирался с наивозможной исторической точностью «развить» в своем мемуарно-автобиографическом «романе», строящемся, однако, не на «вымышленном происшествии», а на фактах и событиях, которые имели место в самой действительности и которых сам он был не только свидетелем, но во многом и непосредственным участником. Пушкинский невымышленный роман, весьма вероятно из-за политической его остроты (ведь, помимо всего прочего, декабристская тема должна была занимать в нем особенно видное место), не был осуществлен, остановился почти на самом начале — на рассказе о своем происхождении. Но уже один замысел подобного, говоря позднейшим словом Л. Н. Толстого, «невыдуманного» произведения, которое писалось бы прямо и целиком «с натуры», в котором объектом художественного изображения являлась бы сама жизнь, был едва ли не особенно ярким выражением реалистических устремлений Пушкина и стал одним из его заветов будущему, одним из тех бесчисленных семян, ко-

¹ Выражение, которое было впервые употреблено поэтом Владимиром Луговским и быстро приобрело почти терминологическое употребление. — См. сб.: «Советские писатели. Автобиографии», т. I, Гослитиздат, М. 1959, стр. 34.

торые так плодотворно заронил в почву новой русской литературы ее основоположник.

— Семя это гениально проросло в одном из своеобразнейших и ярчайших созданий русской классики XIX века — «Былом и думах» Герцена. Скорее всего в данном случае не было непосредственной преемственности от Пушкина к Герцену, хотя последний несомненно о его замысле знал (соответствующие наброски, хотя и с цензурными купюрами, появились в 1840 году в печати, а в следующем году вошли в состав посмертного собрания сочинений Пушкина). Но это и не столь существенно. Важнее с точки зрения общих тенденций развития русской литературы, что замысел, лелеемый Пушкиным, в замечательном создании Герцена обрел свое дальнейшее развитие и максимально, можно даже сказать, с лихвой, полное осуществление.

По существу, также развивая мысли Пушкина об эстетическом характере его биографических «Записок», Белинский, как мы вспомним, считал, что художественно («мастерски») написанные мемуары вообще могут быть причислены к сфере романической литературы — составляют «последнюю грань в области романа, замыкая ее собою»¹. С особенной силой определение это может быть отнесено к «Былому и думам». Этот невымышленный роман действительно с несравненным — герценовским — блеском мысли и стиля «развивает» на реальном, мемуарно-автобиографическом материале широчайшую художественную картину современной ему русской действительности, русского освободительного движения и, еще гораздо шире, той «всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии *уже* умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще* не созрела»².

Федин, несомненно, читал пушкинские автобиографические наброски, конечно, прекрасно знал он и, можно не сомневаться, высоко ценил «Былое и думы». Но опять-таки самое важное здесь не в непосредственной преемственности, или даже возможности прямого влияния, а в том, что книга «Горький среди нас» — явление структурно того же плана, что и неосуществленный замысел Пушкина и автобиографические мемуары Герцена — относится к той же, по-своему весьма значительной и перспективной ли-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 316.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 256.

нии вымышленной, «невыдуманной» и в то же время художественной в точном смысле этого слова в литературе.

Раскрывая в предисловии к новому изданию книги характер ее, Федин указывает, что в своей основе она представляется ему «воспоминательной» и вместе с тем является «автобиографичной» («О замысле книги»). Как видим, она принадлежит к тому же роду, что и пушкинские «Записки» и «Былое и думы» Герцена. Однако преимущественное внимание автора сосредоточено, как это подчеркивается подзаголовком книги, на явлениях «литературной жизни» периода «главным образом первой половины двадцатых годов», в особенности на круге тех молодых писателей, которые объединились в литературное общество «Серрапионовы братья». Этот подчеркнuto литературный аспект мемуаров Федина явно отличает их от аналогичных созданий Пушкина и Герцена, и, казалось бы, очень сужает по сравнению с ними горизонт автора, охватим явлений современной действительности. Однако на деле это не так.

Несмотря на автобиографичность книги и отнюдь не в ущерб этой автобиографичности, Федин — и в этом тоже его отличие — избирает «героем», главным лицом ее, располагая около него все остальные лица, не себя, а Максима Горького, не только сыгравшего важнейшую роль в писательском росте «серрапионов» («Он стоит в центре, именно *посреди* нас, привлекая к себе, объединяя нас, как центр»¹), но и являющегося, по существу, родоначальником всей советской литературы вообще. Этот выбор не только находится в полном соответствии с реальными фактами, но и сразу же сообщает книге широкое историческое дыхание. Помимо того, история возникновения и развития такого качественно нового явления, как советская литература, неотрывна от Октябрьской революции, является плотью от плоти и кровью от крови ее, входит в историю нашей революционной эпохи как ее неотъемлемая и существенная часть. Поэтому страницы литературно-автобиографических мемуаров Федина, пришедшего в литературу, как и большинство молодых советских писателей «обутым» в «грубые сапоги войны и революции», озвучено ее «музыкой», опалено пламенным ветром Октября. И это тоже роднит книгу Федина с «Записками» Пушкина и с мемуарами

¹ К о н с т. Ф е д и н, Горький среди нас, «Советский писатель», М. 1968, стр. 4.

Герцена: все они теснейшим образом связаны с темой революции, больше того — отражают основные этапы развития русского освободительного движения от его зари (в пушкинских «Записках») до завершающего (у Федина) октябрьского зенита.

«Былое и думы» не только широчайшая картина большой исторической эпохи, но и то, что сам Герцен называл своим «логическим романом», — история его духовного роста, «выстрадывания» (любимое герценовское слово) нового философского мировоззрения, «воспитания» в писателя-демократа и революционера. Аналогичную картину — мемуары органического вrastания, «воспитания» в советскую действительность, картину-исповедь своего литературного развития, напряженных и сложных поисков новых форм, средств, приемов художественного освоения небывалого дотоле жизненного материала, мучительного стремления преодолеть его «дьявольскую неподатливость», овладеть им, как художник, и соответственно картину движения от орнаментальности к пушкинской простоте, от Достоевского — «бога моей юности» (как называет его Федин) — к Льву Толстому, «выстрадывания» (под благотворным воздействием Горького, порой и в спорах с ним) нового творческого метода — все это развертывает перед нами страницы автобиографической фединской книги.

Я не случайно только что настойчиво повторял слово «картина». Сам автор — мы помним — придал своей воспоминательной книге подзаголовок «Картины литературной жизни», и придал с полным основанием: он не только, может быть, даже не столько, рассказывает в ней, сколько рисует, «пишет» пером-кистью большого мастера-художника. Мы узнаем из книги чрезвычайно много интересного о встречах Федина с ее главным героем — Горьким, беседах с ним, читаем их переписку. И в то же время мы осязательно ощущаем рукопожатие Горького, слышим его голос, особую присущую ему речевую манеру, живые, непринужденные интонации, горьковское оканье, видим его жесты, улыбку, глаза, когда он смотрит на впервые пришедшего к нему незнакомого автора нескольких рассказов, к которым он отнесся достаточно критически («изругал» его «рукоделья»), но по которым проницательно угадал присутствие подлинного литературного дарования, возможность большой и славной писательской судьбы.

«Горький сильно жмет мне руку и этим пожатием усаживает меня к столу.

— Садитесь. Вы разрешите мне быть с вами совсем откровенным? — Внезапный упор на скрытое в нашей речи «о» — совсем откровенным — наделяет эти слова чем-то знаменательным.

Поглаживая рукой рукопись, он говорит сухо, негромко, низким голосом...

— Идеология, знаете ли, превосходная штука. Но идеология вообще, ради идеологии — это сомнительно... Надо научиться умению смотреть на вещи, — говорит он, опять упирая на «о». — Отрываться от случайного, внешнего — в этом состоит искусство видеть... Одно мгновение он всматривается в меня сурово и так произносит слово «мы», точно хочет насильно связать себя со мною: — Мы. — поставленные судьбой в особое положение — художники слова, творцы, мы должны стоять выше всех людей и вещей. Это трудно, но мы должны быть крепкими! Крепкими!

Не отрывая руку от стола, он очень неторопливо сводит пальцы в крепкий кулак. Кожа на его лице натягивается, перемещая морщины с одного места на другое, и похоже, что он пересматривает, перераспределяет свое душевное хозяйство. У него так освещаются изнутри глаза, что кажется, в них можно войти. Они светло-синего, не голубого, а того светло-синего цвета, который соединяет в себе мужественную ласку и ум. Он начинает глубоко кашлять, но во время кашля делается очевиднее сила, живущая в его острых плечах, груди, во всем худом, высоком стане, и эта сила с пренебрежением умиряет, подавляет бушующий кашель. Он проводит ладонью по лбу и темени, захватывая и сдвигая тубетейку, пестро шитую шелками, и тогда раскрывается его голова, наголо, до голубизны обрита, с чуть приподнятой макушкой, и в открывшейся связи его черт — округло выступающих скул, больших, красивых ушей, сильно раздвинутых ноздрей — я вижу нерушимое единство, как в литье. Он снова улыбается, на этот раз так, будто просит не прогневаться за не совсем приятные вещи, которые он хочет сказать:

— Вы берете голый факт, без отношения его к другому факту, или к чему-нибудь большому, важному...

Отлично угадывая движение его мыслей, я вдруг чувствую потребность выступить против себя:

— Я отучился отрываться от окружающего. Меня сковывает внешнее, прилепляет к себе поверхность земли.

Он наблюдает за мной с нисколько не прикрытым лю-

бопытством, чуть-чуть не подбодряя: а нуте, еще, молодой человек, нуте!

— А вот этого не должно быть,— говорит он очень тихо.— Нужно заглядывать глубже. Ведь вот ваш этот буржуа,— у него нет главного. В конце концов, кто бы человек ни был — буржуа ли, крестьянин, рабочий, аристократ,— у каждого есть какие-нибудь свои цели, мечты, свои человеческие привязанности. Они-то и руководят человеком. Их и надо наблюдать.

Возрастающая ласковость его голоса подымает во мне нестерпимый стыд: все тяжелее мне ждать, когда он наконец скажет, что рассказ не годится и что я бездарен. А он продолжает мучить:

— Сама по себе тема простая... Чехов сделал бы из этого шесть страничек.

Я перебиваю в отчаянии:

— И я думал сделать всего две! Но мне помешало как раз то случайное, наносное...

Я вижу опять изучающее меня любопытство, но почти тотчас оно пропадает, и передо мною — тот Горький, с тою невиданной мною ни у кого улыбкой, которая не только озаряет лицо изнутри, но словно играючи вовлекает в это озарение все окружающее. В то же время меня обнимает волна вкрадчивого голоса, и в ее успокаивающем тепле я различаю очень ясные, очень серьезные слова.

— Писать вы можете. Это видно из другого рассказа... Писать вы можете, и можете... боюсь сказать... но это уже будет зависеть от вас...— Он опять глядит так, будто впускает меня к себе в глаза...»¹

Таков этот, писанный буквально с натуры, всего сутки спустя после встречи, первый (а сколько их будет дальше в книге!) портрет Горького, который я считаю самым значительным из всех бесчисленных его зарисовок, имеющих в нашей литературе. В то же время эта в сущности открывающая собой книгу великолепная динамическая портретная живопись является своего рода интродукцией в основную сюжетную тему, заданную самим заглавием Фединских мемуаров и еще раз подчеркнутую автором в цитированных мною выше строках краткого к ней предисловия.

По-иному, но не менее выразительно дан Фединым образ другого замечательного деятеля начальных шагов но-

¹ Конст. Федин, Горький среди нас, стр. 13—16.

вой советской литературы, Александра Блока, о котором Горький настойчиво ему говорил: «Познакомьтесь, непременно познакомьтесь с ним». «Но не выпало мне это счастье, — добавляет Федин в небольшой заметке, написанной сразу же после смерти поэта. — Я только видел Блока. Разве это мало? Видел и одновременно слышал несколько его публичных выступлений». И все же тогда Федин, хотя несколькими точными штрихами и очертил облик Блока, не находил еще нужных слов:

«Есть многое в сердце моем о Блоке. Но что это многое — не знаю. И если скажу словами, которые дано мне говорить, кто поверит, что я вижу образ поэта?» И он уже заранее предвидел недоуменные вопросы читателей заметки: «Что же это? Впечатления? Оценка творчества? Характеристика? Быть может, мемуары? Не знаю, не знаю. Знаю только, что о Блоке нужно не говорить, а петь»¹.

И взволнованная заметка 1921 года действительно звучит как песня, как стихотворение в прозе. Через двадцать лет в книге «Горький среди нас» необходимые слова-краски были найдены. По сравнению с монументальной портретописью Горького это несколько эскизных зарисовок. Но как проникновенно увиден, как глубоко почувствован и прочувствован в них образ поэта.

«Я услышал его первый раз в конце 1919 года. Вымороженная, мрачная комната на Литейном была заполнена окоченевшими людьми в шубах и солдатских шинелях. Они сидели тесно, словно обогревая друг друга своими неподвижными телами. Единственный человек, по принятому когда-то обычаю снявший шубу, находился на кафедре и — без перчаток — спокойными пальцами перевертывал листы рукописи».

Эта словно бы внешняя деталь (без шубы и перчаток среди мерзнущих, кутающихся во что только можно людей) сразу «выписывает» Блока из круга остальных, сообщает его облику резкую индивидуальность.

«Он говорил о крушении гуманизма, о судьбах цивилизации и культуры. Слова его были набатом во время пожара, но слушателей, казалось, сковывал не ужас его слов, а красота его веры в них».

Но за красотой Федин услышал и другое. И столь внутренне оправданно, говоря о том, кто первым так про-

¹ Конст. Федин, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, Гослитиздат, М. 1962, стр. 50, 47, 48.

никновенно уловил «музыку революции» и так страстно призывал других ее слушать, он обращается к музыкальным ассоциациям:

«Я вышел после чтения на улицу, как после концерта, как после Бетховена, и позже, слушая Блока, всегда переживал бетховенское состояние трагедийных смен счастья и отчаяния, ликования молодой крови и обреченной любви, и тьмы небытия»¹.

Так в основном написаны и все автобиографические мемуары Федина, в которых находим и литературные впечатления автора, и характеристики писателей (с одной стороны — Горький, Блок, «молодые» — Вс. Иванов, Н. Тихонов, М. Зощенко, с другой — Сологуб, Ремизов, Волынский), оценки их творчества. И все это в форме уже не «песни», а монументальной эпической прозы, поднятой на уровень столь высокого мастерства, что невыдуманное повествование становится произведением художественным — особой гранью романа. Вместе с тем преимущественно литературный характер книги дает основание ставить вопрос об отношении ее не только к созданиям художественной литературы, но и к науке о литературе.

В предисловии автор пишет: «Я не считал своей задачей писать историю советской литературы. Это громадная задача и она должна решаться совместно нашими учеными и критиками. Я находил, что моя работа может стать вспомогательным материалом для истории нашей литературы, чем обычно и могут быть всякие мемуары»². Мемуары Федина, конечно, не являются историей советской литературы, поскольку ограничены главным образом начальным ее периодом. Но они далеко выходят за рамки лишь «вспомогательного материала». И не только потому, что, как я все время подчеркивал, являются произведением художественным, то есть, в свою очередь, составляют объект научного изучения; но и потому, что Федин-художник сам является в них и критиком и ученым.

2

До сих пор не нашел окончательного, общепринятого решения стародавний вопрос, чем *может*, а значит и чем *должна* быть наука о литературе — литературоведение —

¹ Конст. Федин, Горький среди нас, стр. 39.

² Там же, стр. 4.

наукой или искусством? Особенно относится это к такому разделу познания литературных явлений, как критика. Характерно, что вопрос этот остро вставал опять-таки уже перед Пушкиным. В наброске плана-конспекта статьи о критике, задуманной было им примерно в ту же пору, что и попытка возобновить работу над биографическими записками, и рецензия на «Юрия Милославского», Пушкин записал первым пунктом: «Критика вообще». «Критика наука», — продолжал он, но тут же зачеркнул последнее слово и написал вместо него «искусство», однако зачеркнул и это слово и опять написал уже твердо и окончательно, как это видно из следующего контекста: «наука»¹. Эти колебания понятны. Пушкин, мы знаем, не находил принципиальной разницы между творческим актом — «вдохновением» — в области искусства и в области науки, причем даже такой научнейшей из наук, как математика.

Вместе с тем он считал, что применять к изучению созданий искусств методы, необходимые в так называемых точных науках, в том числе наиболее точный из них — метод математического анализа — поверять алгеброй гармонию — значит, разывая на части, анатомируя художественный организм, превращать его «в труп», «умерщвлять» то, в чем и заключается его жизнь — эстетическую сущность искусства.

Неприменимость к познанию литературных явлений методов точных наук и ведет к тому, что критика многими считается не наукой, а искусством. Действительно, одним из весьма распространенных и популярных видов литературной критики стал жанр так называемых эссе, авторы которых ставили своей целью не столько познать объективную сущность и значение тех или иных явлений искусства слова, сколько выразить *свое* впечатление от них, *свое* восприятие и понимание, в меру своего таланта внушая их, «заражая» ими читателей. И за рубежом, и у нас немало блистательных образцов этого критического жанра, который, конечно, имеет полное право на существование, но вместе с тем является в основном не наукой об искусстве, а входит в той или иной мере в сферу самого искусства.

В связи со всем сказанным, думается, и возникли колебания Пушкина в определении того, чем является критика. Но в конечном счете он все же пришел к тому, что

¹ Ср.: Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 139, 383.

«истинная» критика явлений искусства должна носить не произвольно субъективный, а объективно познавательный характер, быть наукой. «Она основана,— пишет он далее,— на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений» (в первоначальном варианте: «Она обязана следовать за нововведениями, изучить их беспристрастно, подвергать их высшему суду»). К этому Пушкин прибавляет еще одно важное требование к критику. Наряду с само собой разумеющейся для ученого необходимостью «беспристрастия» он должен обладать любовью к литературе: «Где нет любви к искусству, там нет и критики»¹.

В наброске пушкинского конспекта речь идет лишь об одной и вместе с тем важнейшей задаче критики — научных основах эстетического анализа («Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы»). Но в своей собственной практике Пушкин этим никак не ограничивался. Обильное критическое его наследие носит, к сожалению, фрагментарный характер (большинство работ этого рода осталось незавершенным). Поэтому о многом приходится только догадываться. Но и из того, что мы имеем, ясно одно: всячески подчеркивая эстетическую специфику искусства слова, Пушкин рассматривал литературу и как явление общественное, которое развивается на определенной национально-исторической почве и соответственным образом должно быть изучаемо. Отсюда в свои критические работы он синтетически включал теорию и историю литературы.

Основные принципы, намеченные Пушкиным,— научность критики и, тем самым, естественная и необходимая связь ее с теорией и историей литературы — получили замечательное развитие в наиболее сильных сторонах деятельности родоначальника русской «истинной» и, значит, органически входящей в состав литературоведения, критики Белинского, первые же опыты которого недаром встретили столь сочувственную пушкинскую оценку. «Всякая поэзия должна быть выражением жизни, в обширном значении этого слова, обнимающего собою весь мир, физический и нравственный. До этого ее может довести

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 139, 333 (курсив мой.— Д. В.).

только мысль,— пишет Белинский и продолжает: — Но чтоб быть выражением жизни, поэзия прежде всего должна быть поэзией»¹. Этот уже знакомый нам тезис пятой из знаменитых одиннадцати статей Белинского о Пушкине, звучит (как вообще вся эта статья, содержащая столь важное для эстетической концепции критика учение о «пафосе»), особенно во второй своей части, совсем в пушкинском духе.

В то же время столь чуткий к эстетической природе художественной литературы, ее «поэзии» Белинский знал и остро ощущал, как нелегко «мышление в образах» — специфический язык творений искусства слова, основной, опять-таки специфической ценностью которых является не то, что роднит их между собой, а их индивидуальное своеобразие, — перевести на понятийный, рационализирующий, обобщающий (от отдельных явлений — к закону) язык науки, научной критики; перевести так, чтобы не только не утратить самое эту специфику, другими словами, предмет науки о литературе, но в наивозможно большей степени ее сохранить. Поэтому в той же пятой статье о Пушкине Белинский выдвигал в качестве необходимого условия для критика, приступающего к исследованию и оценке того или иного значительного, тем более великого писателя, требование прежде всего проникнуть, вжиться, вчувствоваться в его «особый, цельный, замкнутый в самом себе» художественный мир. «Увлечение поэтом есть первый и необходимый момент в процессе его изучения» (вспомним пушкинское: нет любви... нет критики), и, лишь пройдя через это, можно перейти ко второму, и основному, «моменту» — осуществить стоящие перед критиком-исследователем задачи — проникнуть «в сокровенный дух его поэзии», уловить «тайну его личности» и на основании этого достигнуть «спокойного, строгого и истинного его понимания» — установить его художественные особенности, его историческое место и значение и, значит, дать правильную его оценку. «Нельзя, — заостряя свою мысль, пишет Белинский, — понять поэта, не будучи некоторое время под его исключительным влиянием, не полюбив смотреть его глазами, слышать его слухом, говорить его языком. Нельзя изучить Байрона, не быв некоторое время байронистом в душе, Гете — гетистом, Шиллера — шиллеристом и т. д.»².

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 319.

² Там же, стр. 307, 309—311.

Иными словами, для критика, ставящего задачей подлинное *изучение* своего предмета, вообще в высшей степени важно хотя бы в какой-то мере, пусть только на некоторое время, пусть даже хотя бы потенциально, самому быть художником. Не случайно все наиболее замечательные наши критики начиная с Белинского, такие, как Аполлон Григорьев, Добролюбов, Чернышевский, Луначарский, были так или иначе причастны к «мышлению образами», к художественной литературе, иными словами, в своем личном творческом опыте познали и специфику, и особые законы искусства.

С другой стороны, наряду с профессиональными критиками, с так называемым академическим литературоведением, которое хотя столь часто подвергается упрекам и ироническим замечаниям всякого рода, но важнейшее научное значение которого в целом неоспоримо, свой особый и именно поэтому чрезвычайно важный вклад в объективное познание литературы в науку о ней внесли и вносят сами творцы ее — писатели.

Особенно много думали и высказывались по вопросам литературы почти все без исключения наши писатели-классики XIX века; из писателей нам современных — Горький. За последние десятилетия появились специальные, порой многотомные сборники, в которых тщательно собраны эти высказывания писателей, делавшиеся не только в специальных критических работах — книгах, статьях, но и в письмах, даже в их художественных произведениях. Материала оказалось так много, что это дает право ставить вопрос о существовании вместе с общим, в том числе академическим, литературоведением в качестве своеобразной его части, литературоведческих изучений, принадлежащих перу самих художников слова, так сказать, литературоведения «писательского». Но в этом присущем ему своеобразии (а именно в нем-то и заключается его ценность) собранный громадный материал почти никак еще не изучен.

Метод предварительного вхождения, вживания в мир творчества художника, дающий наиболее полную возможность, так сказать, «надышаться» воздухом искусства, применявшийся и рекомендуемый Белинским, способствовал глубине, яркости и даже единственной в своем роде *эстетической* впечатляемости его критических исследований, и он сыграл громадную роль в их влиянии, в их значении. Именно потому, что прежде чем создать свои одиннадцать

статей о Пушкине, Белинский подолгу глубоко и «само-забвенно» погружался в его «дивные» творения, был, пользуясь его собственным выражением, «пушкинистом» «в душе», смогли эти статьи вызвать знаменитые слова Льва Толстого: «Чудо. Я только теперь понял Пушкина...»¹ Но явление богаче закона, художественный образ богаче понятия. Между тем, чтобы осуществить *научный* анализ *явлений искусства* слова, необходим переход от непосредственного эстетического их восприятия, увлеченного сопереживания к строго объективному, «со стороны», критическому и историко-литературному рассмотрению. А это, способствуя наиболее правильному, объективно-научному их пониманию, связано было и с некоторой неизбежной утратой. Сам Белинский неоднократно жаловался, что для того, чтобы донести до читателей все *эстетическое* богатство исследуемого художественного произведения, ему не хватало нужных средств выразительности: для этого надó было бы самому быть поэтом. Отсюда и столь большие подчас цитаты, которые он приводил из исследуемых произведений. Порой же критик и прямо оговаривал, что для того, чтобы дать о том или ином художественном творении полное представление, следовало бы привести его целиком. Литературоведческие изучения, предпринимаемые самими художниками слова чаще всего в форме небольших этюдов, если не просто беглых попутных суждений и высказываний, конечно, уступают специальным литературоведческим трудам, в том числе и критическим исследованиям, не только в полноте и систематичности охвата материала, всесторонности, обстоятельности его анализа, но и в наиболее точном, научно-объективном выяснении как индивидуального своеобразия творчества данного писателя, так и его места и значения в закономерном процессе развития всей литературы, его вклада в художественную сокровищницу человечества. Но в только что указанном отношении сами творцы художественных ценностей, писатели-профессионалы находились перед профессиональными литературоведами, в том числе даже и перед гениальным Белинским, профессионалом-критиком, в более выигрышном положении, будучи, так сказать, не «гостями» в мире поэзии, искусства, а постоянными его обитателями. И даже обращаясь к литературоведческим изучением, когда они, в свою очередь, «гостями» входили

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 47, стр. 108.

в мир понятий, научных суждений и обобщений, они, естественно, в большей степени приносили с собой навыки столь органичного для них образного мышления и связанную с этим большую способность к художественной интуиции.

Причем у писателей реалистического направления, то есть почти у всех наших писателей — классиков XIX века, как и у родоначальника этого направления — Пушкина, выдвинувшего, как уже сказано, положение: критика — наука, это (внутренне вполне закономерно) не шло, как правило, в ущерб подлинной научности, а, наоборот, способствовало последней. Достаточно напомнить хотя бы совсем небольшую, зато написанную пером великого мастера-художника заметку Гоголя «Несколько слов о Пушкине», основные положения которой были не только усвоены Белинским, но, принятые и развитые им, стали краеугольным камнем последующего нашего пушкиноведения. Другой пример — синтетический, подобно опытам Пушкина и работам Белинского (одновременно и критика, и история, и теория литературы), трактат Герцена «О развитии революционных идей в литературе», по праву входящий в золотой фонд науки о ней.

Наоборот — и это тоже вполне закономерно, — и для критических выступлений русских писателей-нереалистов характерен, как правило, эссеистский подход к явлениям литературы. Таковы, например, многочисленные книги и статьи литературно-критического характера писателей-символистов, причем у некоторых из них, скажем, у Валерия Брюсова и в особенности у Андрея Белого, этот эссеистский подход тоже весьма характерно сочетается с попытками внесения в науку о литературе математического метода — проверки гармонии алгеброй.

3

К жанру критических эссе принадлежит и ранняя заметка Федина о Блоке. Но в большом критическом разделе фединского творчества, составившем обширный девятый том собрания его сочинений, это почти единственный образец данного жанра. Наоборот, для Федина, который сам не считает себя ни критиком, ни литературоведом, характерно вместе с тем (далеко не у всех современных писателей это встречается) не только высокое уважение к науке

о литературе, но и, больше того, прямое влечение к ней. «Я завидую историкам и критикам литературы...¹» — пишет он в одной из статей, и в другом месте, говоря о многом еще не изученном в области художественной литературы, — о «...дебрях, не тронутых историком литературы», — повторяет снова: «Как я завидую его будущей работе». А однажды и прямо подчеркивает: «Мне жалко, что я не критик»².

Но, не будучи литературоведом-профессионалом, Федин не только в книге «Горький среди нас», но и в многочисленных своих статьях и выступлениях по вопросам литературы, несомненно, принадлежит к числу писателей-литературоведов (в том смысле, в каком мною было выше об этом сказано), органически сочетающих научность и художественность.

В этих работах Федина живо ощутимо все, что подобает «истинному» критику-исследователю литературы: наряду с серьезнейшей эрудированностью острая мысль аналитика и тонкое эстетическое чутье, пафос историзма и умение увидеть и показать в творчестве писателей прошлого то, что насущно важно для нашей современности. Но есть в них и нечто большее, естественно свойственное ему как писателю-художнику: восприятие литературы в ее собственном «предмете», в целостности мысли-образа, в нераздельной слитности формы, которая воплощает данное содержание, и содержания, которое эстетически — художественно — не существует вне данной, воплощающей его, может быть, еще точнее, несущей его и даже не в себе, а собою формы.

В качестве наглядного примера — небольшой, как почти и все критические статьи Федина, этюд о Бальзаке, написанный, как и многое другое, «к случаю» — двум юбилейным датам. В то же время в нем нет ничего специфически юбилейного. Это лишь повод поставить основные, в том числе и недостаточно изученные в существующей громадной литературе о классическом родоначальнике западноевропейского реализма вопросы, связанные как с его обликом человека и писателя, так и с его творчеством. Здесь и конкретно-историческая характеристика Бальзака, и его живой, литературный портрет, и быстрый и точный взгляд его творческого пути, и рассказ о борьбе за Бальзака, и

¹ Конст. Федин, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, стр. 461.

² Там же, стр. 392.

раскрытие его непрекращающегося значения для наших дней. Словом, перед нами сжатая, но насыщенно-содержательная, безупречно литературоведческая статья. Начинается она необычно. Автор рассказывает, как много лет назад он отыскал на старинном парижском кладбище Пер-Лашез, «в густом скоплении могил» надгробный памятник Бальзаку, тесно окруженный «сотнями причудливых сооружений с высеченными на них неведомыми именами»:

«Изваяния, плиты и камни с эпитафиями кичливо рассказывают о званиях, титулах, отличиях, которые когда-то носили мертвецы. Париж буржуа. Париж адвокатов, биржевиков, рантье и салонных чаровниц как бы силится подавить собою имя человека, разоблачившего этот Париж перед очами истории. Словно тени мрачных героев «Человеческой комедии» обступили могилу ее творца, и сотни надгробий будто конспектируют социальный строй, изображенный писателем, господствовавший при его жизни, и, как оказалось, жадно расширивший свое господство на позднейшие десятилетия, до наших дней»¹.

Это зримое скульптурное — вспоминаешь античного Лаокоона, обвитого змеями, — восприятие социально-исторической драмы Бальзака, этот запечатленный в камне — кладбищенских изваяниях, плитах, эпитафиях — пластически образный «конспект» мира героев его романа звучит как своего рода увертюра (Федин принимал уподобление скульптуры «замершей музыке»), придающая литературоведческому этюду особое, художественное качество. Примерно с тем же сталкиваемся и в этюде о Гете. В начале статьи Федин снова прибегает к образу, заимствованному из соседней сферы искусства, — дает описание известной картины художника Вильгельма Типсбейна, изобразившего Гете в Италии, на фоне античных руин:

«В светлом плаще, в широкополой шляпе, Гете сидит на камнях, окруженный живописными обломками римских строений. Поза его свободна, легка и необычайно спокойна. Он замер в мудром созерцании, углубив открытый взор в отчетливо видимый ему мир давно отошедших веков. Молчание его красноречиво. Он чувствует себя в родной стихии, он — дома, и он счастлив, что между ним и его окружением не только нет разрыва, но царит полная гармония. Он вписан в этот античный мир, сам как античный поэт. Пожалуй, с этой картиной, рисующей поэта велича-

¹ Конст. Федин, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, стр. 79.

вым, как мрамор, и, как мрамор, холодным, ассоциируется часто господствующее в литературе представление о Гете-олимпийце»¹.

Да, в Гете были и эти черты, замечает Федин, но это «лишь один облик в числе многих иных, составляющих целостный образ Гете», только одна грань «всесторонне гениальной натуры» этого, «как бы однозвучного с именем Германии», «величайшего немца». Давая в своем дальнейшем изложении заблестеть этим иным и неизмеримо более значительным граням, Федин, естественно, восходит к другому, уже создаваемому им самим, величаво архитектурному образу, художественно выражающему объективно-историческое значение автора «Фауста»: «Поэт шел с судьбой своей страны историческим путем, и его личность художника, мыслителя строилась, как башня, возводимая камень за камнем в центре всего национального здания»².

Непосредственным образно-эстетическим впечатлением, испытанным еще маленьким, семилетним мальчиком, в 1899 году, в день столетия со дня рождения Пушкина на Театральной площади в Саратове, начинается первое соприкосновение Федина с поэтом. Рассказом об этом дне начинается и написанный несколько десятилетий спустя этюд «О Пушкине», открывающий собой книгу «Писатель. Искусство. Время»:

«Пространство площади казалось мне необъятным, и оно было заполнено людьми. Народ стоял и куда-то смотрел. Все молчали... Тогда мать подняла меня на руки и сказала:

— Смотри.

Я увидел море голов...

— Видишь? — спросила мать. — Смотри туда, где театр.

Вдалеке стоял громадный дом с длинным балконом. На балконе было много людей, кто в черном, кто в белом, над людьми веяли флаги, а под ними, на парапете балкона висели гирлянды из листьев и материй.

— Ну, видишь — Пушкин? — опять спросила мать. — Видишь, там один дядя говорит, а рядом с ним Пушкин.

И тогда я рассмотрел большую черную голову, которая поблескивала от солнца, и такую же черную грудь с отсеченными руками, и на голове этой лежал зеленый венок»³.

¹ Конст. Федин, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, стр. 54—55.

² Там же, стр. 57.

³ Там же, стр. 9.

Исключительно яркое описание своих тоже совсем еще детских восприятий Пушкина дает и очерк Марины Цветаевой «Мой Пушкин», открывающий недавно вышедший в свет под этим названием сборник — свод ее многочисленных суждений и высказываний о Пушкине не только в прозе, но и в стихах. Первым пушкинским впечатлением Цветаевой явился тоже скульптурный образ — московский опекушинский памятник Пушкина, также бросившийся ей в глаза свсей *чернотой*: «Черный человек выше всех и чернее всех — с наклоненной головой и шляпой в руке»¹. Но на этом сходство с Фединым и кончается. Детское впечатление Федина от образа поэта не только запомнилось ему на всю жизнь, но и явилось своего рода творческим «посвящением» не только в Пушкина, но и в художественную литературу вообще, в мир искусства слова:

«С тех пор имя Пушкина приобрело для меня совершенно особое, единственное содержание и все увеличивалось в своем значении. Сначала оно заняло в моем сознании отличное от всех имен место. Потом оно как бы повело за собой те исключительные имена, какие я узнавал, изучая родную литературу. Наконец, это имя выдвинулось на передний план исторических представлений, из которых слагаются наши понятия о человечестве»².

Вполне оправдано употребление здесь слова: «наши». Описанный Фединым образ Пушкина был *увиден* ребенком, но именно этот, впервые увиденный, образ навсегда врезался в память, неизменно продолжая согревать и озарять творческий путь зрелого художника-мастера потому, что был (понятно, много позже) им *осознан, раскрылся* ему во всей своей глубокой значительности. Бюст поэта, «залитый солнцем», благоговейно окруженный «морем» народа, — образ этот находится в полном соответствии с правдой жизни, правдой истории, правдой искусства. Именно таким вошел автор «Памятника» в наше национальное сознание, в нашу культуру. Тем самым данный образ-символ не только не находится в противоречии с объективными, научно-установленными представлениями о личности и творчестве поэта, но и художественно их собой воплощает. Это действительно тот *наш* Пушкин, который «заложил начало всемирной славы русской литературы... был глав-

¹ Марина Цветаева, Мой Пушкин, «Советский писатель», М. 1967, стр. 37.

² Конст. Федина, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, стр. 10.

ным, обильнейшим источником нашей реалистической литературы XIX века, давшим ей направление и полноту мощи», — так пишет Федин сразу же после образно-лирической заставки — рассказа о своем детском впечатлении (в отдельной публикации он был назван «Стихотворением в прозе»).

Полную противоположность этому являет сугубо и подчеркнуто — *мой Пушкин* — субъективный образ поэта, создаваемый Мариной Цветаевой. Из детского впечатления от черного памятника Пушкина не только также накрепко вошла в ее сознание, но, больше того, определила, по собственным словам автора, ее мировосприятие и мироотношение, ее, как она подчеркивает, самой ей вольно выбранную жизненную и писательскую судьбу, именно эта его *чернота*. Своеобразной «игрой» девочки Марины было приставлять к подножию «черноликого и чернорукое гиганта» крохотную, «в детский мизинец белую фарфоровую куколку»:

«Такой черный! такая белая! — и так как *черный* был явлен гигантом, а *белый* комической фигуркой, и так как непременно нужно выбрать, я тогда же и навсегда выбрала черного, а не белого, черное, а не белое: черную думу, черную долю, черную жизнь»¹.

И это не мимоходом оброненное, нарочито эпатирующее замечание. Из рассказа Цветаевой о своих ранних восприятиях Пушкина (конечно, на воспоминания об этом неизбежно наложились и взрослые впечатления, да порой она и сознательно перемешивает то и другое) перед нами предстает необыкновенно впечатлительный и исключительно одаренный ребенок. Но, если для Федина сияющее имя Пушкина — неизменный источник света и тепла, Пушкин Марины Цветаевой — по преимуществу источник «черных» дум и чувств, упоения «несчастной, невзаимной любовью», «бездной», «гибелью», преступлением, мятежом ради мятежа, так сказать, чистым анархическим мятежом, «обреченностью»:

«Пушкину я обязана своей страстью к мятежникам — как бы они ни назывались и ни одевались. Ко всякому предприятию — лишь бы было обречено»², — и несколько ранее: «Нет страсти к преступившему — не поэт. (Что

¹ Марина Цветаева, *Мой Пушкин*, стр. 40.

² Там же, стр. 133.

эта страсть к преступившему при революционном строе оборачивается у поэта *контр*революцией — естественно, раз сами мятежники оборачиваются — властью)»¹.

В задачу данной статьи не входит сколько-нибудь подробный разбор и оценка сборника Марины Цветаевой. Обратился же я здесь к нему потому, что делаемые мной сопоставления наглядно оттеняют два типа критических работ писателей о писателях. С одной стороны, перед нами — научно-художественный этюд о Пушкине, сделанный пером крупнейшего современного писателя-реалиста. С другой — блестяще написанные, но насквозь субъективные интерпретации того же Пушкина, принадлежащие перу одной из очень талантливых представительниц русского модернизма конца XIX — начала XX века, которые — и по своим художественным качествам, и как один из весьма характерных образцов читательского восприятия — вполне заслуживают того, чтобы стать объектом научного изучения. Но по существу своему они не только не научны, а и прямо антинаучны, антиисторичны, антиисториколитературны, ибо, говоря словом самого автора, сказанным несколько по другому поводу, но вполне сюда применимым — «контрпушкинские». Действительно, несмотря на всю любовь-страсть Цветаевой к своему, «черному», Пушкину, в основном ее суждения и высказывания о его творчестве — своеобразный (совсем в духе ее концепции) «мятеж» против исторически объективного — «залитого солнцем» — образа поэта, ибо из одинокого, при его жизни непонятого, обреченного «мятежника», как им она его себе представляет, посмертно он обернулся «властью»: обрел всенародное признание и авторитет.

В этюдах Федина о Бальзаке и Пушкине проступает характерная общая черта. Заставкой к каждому из них является создаваемый автором некий целостный, синтетический образ, пластически вводящий, говоря приведенными выше словами Белинского, в «сокровенный дух» творчества писателя, в «тайну его личности». Затем от этого непосредственно художественного видения автор переходит к соответствующему критическому рассмотрению и анализу.

¹ Марина Цветаева, Мой Пушкин, стр. 132.

Так же построен и этюд о Чехове. Только заставочный образ взят на этот раз автором не из сферы искусства, а из области самой жизни. И это глубоко отвечает и «сокровенному духу» творчества, и «тайне личности» художника, который сам говорил о себе: «Я пишу жизнь», которого Толстой назвал «художником жизни» по преимуществу.

«В сентябре 1900 года на русском пароходе, шедшем из Сингапура на остров Цейлон, — начинается этюд, — пассажиры наблюдали такое зрелище: человек не очень сильного сложения, с чертами лица почти юношескими бросался с носового трапа в воду и затем, вынырнув, хватал конец, который кидали ему с кормы парохода матросы. Купанье это делалось на полном ходу, вовсе не из-за бахвальства или спорта, а просто ради удовольствия и любопытства... Человек этот — Антон Павлович Чехов»¹.

Столь неожиданный и даже на первый взгляд экстравагантный образ играет, однако, очень важную роль. «Все ли мы открыли в писателе Чехове? — ставит вопрос Федин и отвечает: — Нет, далеко не все». Заставочный фединский образ — художественное выражение взгляда на Чехова «новыми глазами», глазами «нашего времени», противопоставления столь ходовому ранее толкованию писателя, как певца «серых будней безвременья», выразителя «общественного уныния», творчество которого «лишено какого-либо «идеала», подлинного Чехова — «великого жизнелюбца», «природой» коего было «желание больше увидеть», гуманиста, который в ту пору, «когда наиболее изощренные проповедники декаданса звали читателя назад, в тьму древности, где будто бы только и пребывал сильный человек, думал о будущем, свободном от бесправия, мещанства, пошлости, о людях с прекрасной душой, с прекрасными мыслями»².

Образы, несущие хотя и несколько варьируемую, но по существу подобную же функцию, встречаем не только в начале этюдов Федина, но и внутри их, как мы это видели в этюде о Гете. В качестве не заставки, а концовки образ этого же рода, с одной стороны, подытоживающий сказанное критиком о данном произведении, с другой — непосредственно обращающий читателя к самому произведению, «посвящающий» в его восприятие, дан в этюде о трилогии Алексея Толстого «Хождение по мукам».

¹ Конст. Федин, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, стр. 34—35.

² Там же, стр. 39.

«Его книгу, — заключает автор свой отзыв, — открываешь, точно входишь в сияющий огнями театр. Сейчас потухнет свет, смолкнет шум, польется музыка, медленно раздвинется занавес, и уже нельзя уйти: что там, за колеблющимися декорациями, какие жизни, чья любовь и смерть?.. Так, отдаваясь картинам, как зритель театру, прочитываешь «Хождение по мукам», роман на великую тему о потерянной и возвращенной России»¹.

В то же время все эти образы никак не являлись неким художественным привеском к остальному содержанию того или иного этюда. Образная, художественная по преимуществу, стихия то и дело непроизвольно-органически вливается в обязательное для критического исследования, понятийное изложение мыслей и рассуждений автора. Так, в той же статье о трилогии Алексея Толстого, все части которой «связаны с самой жгучей злобой дня, не умирающей для нас никогда и сейчас снова опалившей нашу кровь — с судьбой нашей Родины» (статья написана в 1943 г., в разгар Отечественной войны) читаем:

«Нигде в другом русском романе не называется так часто имя России, как в «Хождении по мукам». О России говорит автор, о ней рассуждают герои, а там, где она не называется, дыхание ее измученной, но титанической груди все время обдает тебя горячечным жаром. О русском народе говорится в романе почти в каждой главе, в каждом отрывке — об этом «страстном, талантливом, мечтательном и практичном дьявольски» народе, как сказал о нем герой романа Телегин, а там, где о русском человеке не говорится, слышишь его тепло, точно лежишь с ним под одной овчиной»².

Здесь особенно наглядно в одно нерасторжимое целое слиты наблюдение исследователя (в этом случае даже несколько внешнее): «почти в каждой главе, в каждом отрывке...») с укрепляющим и утверждающим его, озаряющим светом, исходящим из самого нутра исследуемого произведения, образным восприятием художника: «...слышишь его тепло, точно лежишь с ним под одной овчиной».

В книге «Горький среди нас» Федин вспоминает, как он был потрясен, неожиданно увидев на каком-то заборе, по соседству с газетами, «мокрую от клея маленькую афишу» — извещение о смерти Александра Блока. В немногих,

¹ Конст. Федин, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, стр. 348.

² Там же, стр. 343—344.

но выразительных словах он рассказывает о его похоронах:

«И вот последний земной день Блока — очень синий, ослепительный, предельно тихий, словно замерший от удивления, что в мире возможна такая тишина. Гроб — не на руках, а на плечах людей, которые несут без усталости и не хотят сменяться, невзирая на усталость. И впереди — больше всех запоминающийся, в раскиданных волосах, будто все время говорящий, бормочущий с Блоком — Андрей Белый»¹.

Последняя фраза — это не только метко, на лету схваченная и очень точная своими деталями («в раскиданных волосах», «бормочущий») зарисовка Белого, но и образ, вводящий в самую сердцевину сложных и в высшей степени противоречивых отношений двух крупнейших представителей поколения, так называемых младших символистов — их взаимного притяжения и отталкивания, страстной дружбы и ожесточенной вражды. И вот хотя и лирически окрашенное («день, словно замерший от удивления...»), но все же лишь информационное сообщение становится художественной картиной, «словопись» — то, что, по Горькому, не положено писателю-художнику, — превращается в его природную стихию — в «живопись» словом.

Еще пример. Говоря об исключительной способности Гоголя — мастера создавать не просто типы, которые стали нарицательными, а героев, которые, сохраняя всю свою индивидуальную жизненность, стали вместе с тем «героями-понятиями», о Хлестакове Федин замечает, что он решительно не нуждается ни в каком эпитете, потому что сам сделался непревзойденным эпитетом всяческих свистунов, бахвальщиков, пустозвонов, не брезгующих и сморенничать и словчить»². «Сделался эпитетом» — здесь категория теории словесности сама превращается в полноценный художественный образ.

Сколько уже писалось об одном из самых возмущающих душу эпизодов в истории трагических судеб русских писателей — похоронах Пушкина. Еще раз напоминая об этом во второй части своего этюда о Пушкине, Федин не сообщает никаких новых фактов. Из тоже уже известных записей очевидца — А. И. Тургенева, которому одному было дозволено присутствовать при погребении поэта в

¹ Конст. Федин, Горький среди нас, стр. 104.

² Конст. Федин, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, стр. 22.

Святогорском монастыре, автор выбирает всего лишь две лаконичные фразы: «За нами прискакал и гроб в седьмом часу вечера» и «Повстречали тело на дороге, которое скакало в монастырь». Обе эти фразы приведены дословно: к ним ничего не прибавлено и от них ничего не отнято. Только одно повторное слово, подчеркивая его, Федин выделяет курсивом: тело *скакало*, гроб *прискакал*. Так даже документ он увидел глазом художника и тем самым смог сообщить ему наивысшую степень выразительности: что до него воспринималось только как «словопись», превратил в живопись. И вот вместо фактического сообщения перед читателями с потрясающей наглядностью предстает вся мера надругательства хозяев страны над величайшей народной славой, вся сила страха даже перед телом убитого поэта, которое спешат *вскачь* спрятать от всколыхнувшегося его гибелью общества.

В настоящей статье я, безусловно, не исчерпал всей темы, в ней поставленной. Но, думается, что и из приведенного и проанализированного мною материала выступают пусть лишь некоторые, но существенные особенности, присущие Федину как одному из замечательных представителей той области науки о литературе, которую я за отсутствием пока соответствующего термина условно назвал «писательским литературоведением». Думается даже, что эти особенности в какой-то мере специфичны и не для него одного, что они составляют основу совсем еще пока не изученной поэтики (считаю, что это слово вполне здесь уместно) своеобразной литературоведческой области, находящейся на стыке искусства и науки и синтетически их в себе сочетающей.

Труды в этой области самого Федина прибавляют к его многогранному творческому облику первоклассного мастера искусства слова еще одну — и яркую, и очень значительную — грань, которую, пользуясь выражением Достоевского, можно назвать: «художник в науке».

СОДЕРЖАНИЕ

I

Литература как искусство

Принципы пушкинского мастерства

1. За передовое искусство слова	5
2. Гений-труженик	15
3. Планы	24
4. Краткость, ясность, простота	47

Пушкин-зодчий

1. Роль композиции	88
2. «Цыганы»	91
3. «Борис Годунов»	101
4. «Маленькие трагедии»	124
5. «Евгений Онегин»	155
6. «Полтава» и «Медный Всадник»	170
7. «Повести Белкина» («Выстрел», «Станционный смотритель»)	191
8. «Капитанская дочка»	213

Герцен — мастер невыдуманной литературы 232

«Петр Первый» Алексея Толстого 254

«Судьба человека» М. Шолохова 280

II

Из истории русской поэзии

Подлинный Веневитинов	293
Слово о Кольцове	332
Грамматика поэзии (Об одном стихотворении Фета)	345
Талант веселый и добрый	360

III

Из истории русской критической мысли

Гоголь-критик	371
Слово о Белинском	406
Художник в науке	434

Димитрий Димитриевич Благой
ОТ КАНТЕМИРА ДО НАШИХ ДНЕЙ

Том 2

Редактор

С. Небольсин

Художественный редактор

Г. Масляненко

Технический редактор

Л. Родионова

Корректоры

Г. Киселева и О. Наренкова

Сдано в набор 28/IV 1972 г. Подписано
к печати А12233 от 4/XI 1972 г. Бума-
га типографская № 1. 84×108¹/₃₂. 14,5
печ. л. 24,36 усл. печ. л. 25,77 уч.-
изд. л. Тираж 20 000 экз. Заказ 1470.
Цена 1 р. 32 к.

Издательство

«Художественная литература»

Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Ордена Ленина

типография «Красный пролетарий»

Москва, Краснопролетарская, 16