

Д.БЛАГОЙ

Д. Б Л А Г О Й

От  
Кантемира  
до  
НАШИХ  
ДНЕЙ

От  
Кантемира  
до

**НАШИХ ДНЕЙ**



1



Д. Б Л А Г О Й

От  
Кантемира  
до  
**НАШИХ ДНЕЙ**



Т О М П Е Р В Ы Й



МОСКВА  
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»  
1972

Димитрий Димитриевич Благой — выдающийся советский ученый, член-корреспондент Академии наук СССР, академик АПН СССР, лауреат Государственной премии СССР, автор капитальных трудов «История русской литературы XVIII века» и «Творческий путь Пушкина», получивших широкую известность не только у нас, но и за рубежом. В данном двухтомнике представлены наиболее характерные образцы его многочисленных исследований по истории новой и новейшей русской литературы, в том числе работы последних лет о Пушкине-пародисте, Достоевском, Фете, о советских писателях-классиках. В целом они рисуют картину русского историко-литературного процесса на протяжении трех столетий — от начала XVIII века до наших дней.

*Оформление художника*

А. ЗЕФИРОВА

*Портрет работы художника*

И. ГЛАЗУНОВА

## ОТ АВТОРА

В настоящее двухтомное издание моих избранных произведений входят труды по истории новой и новейшей русской литературы, охватывающие все ее развитие — отрезок времени почти в двести пятьдесят лет — от 30-х годов XVIII века по нашу современность.

Писались они мною тоже в течение достаточно длительного для человеческой жизни периода — больше полувека.

Однако мера времени не остается одной и той же; она возникает и меняется с возрастом каждого из нас. Масштабы «личного» времени, подсказываемые непосредственным жизненным опытом человека, и далеко выходящего за эти личные пределы времени «исторического» постепенно сближаются между собой. Для отрока и даже юноши возраст в семьдесят пять — восемьдесят лет кажется чем-то очень далеким. Совсем по-иному представляется это, когда сам достигаешь такого возраста. Каким быстро пронесшимся, говоря словами Державина, мелькнувшим «как сон, как легкая мечта», является для тебя период, лично тобой прожитый, и наряду с этим многое из столь отдаленного прежде — во времени историческом — неожиданно к тебе приближается. Ведь от появления в 1814 году в печати первого стихотворения Пушкина тебя отделяет время, по количеству равное всего лишь еще одной пока прожитой тобой жизни. А если мысленно прикинуть к этому еще одну такую же жизнь, окажешься в середине тех самых 30-х годов XVIII века, когда появляются первые сатиры первого русского писателя нового времени Антиоха Кантемира, когда муза русской поэзии впервые начинает лепетать в косноязычных виршах Василия Тредиаковского.

И за этот-то по внутреннему чувству, право, теперь уже небольшой (всего три твоих жизни) период создалась — в XVIII веке стала стремительно вырастать на

своих корнях, а в XIX веке еще более стремительно расцвела — вся русская классическая литература.

Наряду с новой мерой времени начинает расширять свои пределы и понятие «современность». Причем внутреннему чувству здесь соответствует и объективная действительность. Изучаешь словно бы далекие явления литературного прошлого и убеждаешься, что они, конечно, отнюдь не во всем, но порой в очень многом, близки и родственны нашим сегодняшним дням. К примеру, знаменитый горьковский афоризм, столь злободневно прозвучавший в преддверии грозных дней 1905 года: «Рожденный ползать летать не может», — почти буквально совпадает со строками русского баснописца второй половины XVIII века Ивана Хемницера: «Кто ползать родился, тому уж не летать». А не менее знаменитое горьковское выражение: «Превосходная должность — быть на земле человеком», — явно перекликается с гордыми словами молодого Крылова, сказанными в те времена (в 1793 г.), когда ценность и значение людей определялись только их служебными чинами: «Мне чин один лишь лестен был, который я ношу в природе, — чин человека; в нем лишь быть я ставил должностью...» И подобного можно найти немало. В частности, нетрудно установить столь несомненные переклички с некоторыми явлениями нашей литературы XVIII века в творчестве Маяковского, в басенной поэзии Сергея Михалкова. И дело здесь не в литературных реминисценциях, если даже в отдельных случаях они и имели место, а в том, что «наша литература, — говоря словами Белинского, сказанными по поводу сатир Кантемира, — даже в самом начале ее была провозвестницей для общества всех благородных чувств, всех высоких понятий».

Конечно, в еще неизмеримо большей степени это может быть сказано о нашей литературе XIX века и о ее роли и значении в духовной жизни общества, народа. И как близко нам, хотя и создано порой в далекое время, в условиях совсем иной политической и социальной действительности, как «современно» звучит и переживается многое и многое в идейной проблематике и художественной мысли (то и другое слиты здесь нераздельно) Пушкина и тех, кто следом за ним продолжили путь по проторенным им многообразным путям и бесчисленным тропам русского искусства слова.

Поэтому обращение к замечательным явлениям литературы прошлого, доставляя эстетическое наслаждение —

произведениям истинно поэтическим присущ дар вечной юности, — раздвигает границы нашей личной жизни, делает нас современниками не только действительности, нас окружающей, но и целой большой исторической эпохи. Очень точно сказал об этом Гоголь: «В литературном мире нет смерти, и мертвецы так же вмешиваются в дела наши и действуют вместе с нами, как живые».

От далекого — к близкому, от «современности» в широком «гоголевском» смысле — к современности в прямом значении этого слова — таков маршрут и композиционный принцип данного двухтомника.

Вместе с тем чувство живой связи времен, постоянно внутренне сопутствовавшее автору в его историко-литературной работе, не имеет ничего общего со стремлением к модернизации былых литературных явлений. Наоборот, как критик-литературовед, автор всегда испытывал потребность осмыслить их на конкретно-исторической почве, в широком культурном контексте их времени.

Этот исторический подход, в свою очередь, естественно влек к постановке и разработке на конкретном историко-литературном материале существенных теоретических проблем — как общеисторического, так и собственно литературно-эстетического порядка.

При всей резко выраженной индивидуальности художественных миров, создаваемых мастерами искусства слова (и чем писатель крупнее, значительнее, тем резче выражено это индивидуальное), все они входят в нечто гораздо более широкое, в то во многом весьма противоречивое и все же целостное трехвековое единство, которое мы именуем новой и новейшей русской литературой.

Отсюда, помимо монографического изучения того или иного писателя, возникает необходимость изучения тех связей, сцеплений, притяжений и отталкиваний, преемственности и новаторства, которые объединяют создания отдельных художников слова в динамически развертывающийся процесс общего литературного развития. Этому посвящен специальный раздел двухтомника — «Диалектика литературной преемственности».

Разработка данной проблемы логически приводит к необходимости постановки той задачи, которая по существу является основной целью каждой отрасли научного знания — от изучения отдельных явлений подняться на более высокую ступень познания законов, ими управляющих.

Проблеме общеисторических и специфических, внутрилитературных закономерностей развития национально-русского искусства слова в течение трех последних веков посвящен открывающий двухтомник раздел «Три столетия новой русской литературы», в основу которого положены доклады, прочитанные мною на Международных съездах славистов в Москве (1958 г.), Софии (1963 г.) и Праге (1968 г.).

С общей проблемой внутрилитературных закономерностей органически связаны вопросы галанта, художественного мастерства писателя, которые и делают его произведения созданиями искусства слова. Вопросы эти в большей или меньшей степени затронуты во всех работах, включенных в это издание. Специально посвящен им раздел «Литература как искусство», открывающий собой второй его том и в основном отведенный изучению некоторых существенных сторон творческой работы одного из величайших в мире писателей-художников — Пушкина.

Поскольку настоящий двухтомник имеет в известной мере итоговый характер, в нем представлены различные жанры моих работ — от литературоведческого исследования до этюда, до речи-слова о писателе, до небольшого — по горячим следам — критического отклика.

Работы, входящие в состав двухтомника, относятся к разным этапам литературно-научного пути автора, отражая в известной мере последовательное развитие советской литературоведческой мысли вообще. Автор заранее извиняется за допущенные в связи с этим отдельные незначительные повторения. Под каждой статьей — дата ее написания, чаще всего совпадающая с датой публикации.



I

**ТРИ СТОЛЕТИЯ  
НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**



## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС И ЕГО ЗАКОНОМЕРНОСТИ

*Где на поверхности господствует случайность, там сама эта случайность всегда оказывается подчиненной внутренним скрытым законам. Все дело в том, чтобы открыть эти законы.*

Ф. Энгельс

*Имеет свою историю только то, в чем каждое явление есть необходимый результат предыдущего и им объясняется.*

В. Г. Белинский

Все, что ни есть в природе и в обществе, развивается, и притом развивается в соответствии, с одной стороны, с общими, с другой — со специфическими, присущими именно данному кругу явлений закономерностями. Установить общие законы бытия — дело философии. Установить специфические закономерности данного круга явлений природы или общественной жизни и тем самым получить возможность, осознанно и активно следуя им, использовать их для человека, для прогрессивного развития общества, — задача отдельных научных дисциплин.

Как и все проявления материальной и духовной жизни общества, закономерно развивается и художественная литература. Вопрос о специфических закономерностях развития художественной литературы является основной и центральной литературоведческой проблемой, без постановки и попыток решения которой утрачивается представление о наличии у науки о литературе своего особого предмета исследования, и тем самым может оспариваться право ее считаться самостоятельной научной дисциплиной. Между тем специфические закономерности развития литературы пока изучены еще далеко недостаточно.

Прежде чем приступить к исследованию закономерностей развития художественной литературы, надо, конечно, установить, что следует понимать под такими закономерностями. Иные литературоведы вообще сомневаются, можно ли ставить вопрос о закономерностях по отношению к тому, что является продуктом человеческого сознания, пло-

дом свободной творческой деятельности писателя, тем более писателя гениального. Но, подобно всякому другому человеку, писатель, сколь бы гениален он ни был, живет в обществе и потому не может быть свободен от общества, не может не находиться в сфере, управляемой законами общественного развития. Свободы же творчества это не исключает совершенно в такой же мере, в какой историческая необходимость не исключает индивидуальной свободы человеческих действий и поступков, в которых она как раз и реализуется.

Мы с полным основанием особенно ценим в писателе, тем более в писателе крупном, индивидуальное своеобразие его творчества, новизну и свежесть восприятия им действительности, умение ярко и «по-своему» выразить это и донести до других. «Своеобразие» писателя, его особый творческий «почерк» зависит от степени дарования и его характера (сатирический талант Кантемира и Фонвизина, Крылова и Грибоедова, Сухова-Кобылина и Салтыкова-Щедрина, эпический по преимуществу характер дарования Гончарова и Льва Толстого, лиризм Тютчева и Фета и т. д.), от силы творческого воображения, зоркости и остроты восприятия действительности, широты ее охвата, глубины проникновения в нее. Широта и глубина, в свою очередь, определяются мировосприятием и мировоззрением писателя, уровнем его собственного развития, его общественно-политической позицией, его местом в общесоциальном и собственно литературном процессе в целом.

Но своеобразие писателя проявляется не *вопреки* общим закономерностям литературного развития данного периода, а *в соответствии* с ними и по существу *благодаря* им.

Поэтому чем менее деятельность писателя соответствует основным закономерностям поступательного движения литературы в данный период, тем бледнее и ничтожнее его историко-литературное значение. Чтобы это стало очевиднее, стоит лишь поставить рядом имена Крылова, Грибоедова, Пушкина и некоторых их современников, скажем, Ширинского-Шихматова, двигавшегося не вперед, к нарождающемуся, новому — романтизму, реализму, а далеко назад — к явно отжившему, давно исчерпавшему свое первоначально прогрессивное значение, риторическому классицизму XVIII века, или Бенедиктова — эпигона стихотворного периода русской литературы 20-х годов XIX века, стихи которого взамен высокой художественной про-

стоты, достигнутой русской поэзией в результате творческих открытий Пушкина, били на внешний эффект, на вычурную нарядность формы при пустоте внутреннего содержания, на стремление ошеломить читателя «неслыханными звуками», «неведомым языком». И дело тут не только в степени личной одаренности. Того же Ширинского-Шихматова Кюхельбекер, многие критические суждения которого Пушкин весьма ценил, всерьез считал гениальным поэтом. Стихотворения Бенедиктова, также, несомненно, не лишено поэтического таланта, в пору своего появления, как известно, имели самый шумный успех, в частности, были восторженно встречены такими представителями тогдашних литературных «стариков» и литературной молодежи, как Жуковский и И. С. Тургенев, успех, который напоминает имевший место на глазах многих из нас успех «громокипящего» литературного дебюта Игоря Северянина. Отличалось творчество Ширинского-Шихматова, Бенедиктова и достаточно ярко выраженным индивидуальным своеобразием. Суть в том, что творчество Крылова, Грибоедова, Пушкина, как в наше время, скажем, поэзия Маяковского, развертывалось в направлении прогрессивного общественного и соответственно литературного развития, а литературная деятельность Ширинского-Шихматова, Бенедиктова, Игоря Северянина была обращена назад или шла в сторону.

Наоборот, чем значительнее, крупнее место и роль писателя в истории литературы, тем его творчество не только более оригинально, носит более новаторский характер, но тем в большей степени своим новаторством, своеобразием отвечает оно назревшим общественно-историческим и соответственно литературным потребностям. Тем в большей мере личный творческий путь писателя отражает собой, даже, точнее, несет в себе, *осуществляет* основные закономерности всего движения литературы на данном историческом этапе.

Иллюстрирую это наглядным примером. Как известно, характерной чертой русской литературы конца 20-х — первой половины 30-х годов XIX века является весьма существенное, сразу же бросающееся в глаза изменение ее словесно-художественной формы: резкое снижение удельного веса стихотворных жанров, до того игравших преобладающую роль, и, наоборот, столь же резкое возрастание удельного веса повествовательной прозы. Поворотным моментом в глазах современников явился здесь 1829 год — год

выхода в свет и шумного успеха романов «Иван Выжигин» Булгарина и «Юрий Милославский» Загоскина. Роман Загоскина имеет несомненное художественное значение; роман Булгарина его не имеет; поэтому успех последнего был хотя очень бурным, но столь же непродолжительным. Однако именно с этого времени проза выходит в русской литературе на первый план. Лишь два года спустя, в 1831 году, появляется в печати высокохудожественное создание русской повествовательной прозы — пушкинские «Повести Белкина», не имевшие в то время почти никакого успеха, но получившие громадное историко-литературное значение, заложившие основы русской реалистической прозы.

На первый взгляд может показаться (и именно так это и казалось некоторым исследователям), что Пушкин, который до тех пор был известен как крупнейший поэт-стихотворец современности, попросту присоединился к новому «прозаическому» направлению в литературе, начатому Загоскиным и Булгариным, и лишь благодаря своему неизмеримому по сравнению с ними таланту добился несравненно больших успехов на открытом ими пути. Разными исследователями указывались и различные причины такого «присоединения», иногда довольно вульгарного свойства. Однако на самом деле мы знаем, что стремление к творчеству в прозе возникло в Пушкине-поэте чрезвычайно рано, почти с первых его литературных шагов. Уже в начальных главах «Евгения Онегина» — стихотворного романа, явившегося как бы жанровым переходом от стихов к прозе, он предвидел, что в него «вселится новый бес» и он в дальнейшем станет прозаиком. Примерно с того же времени житейская «проза» начинает все настойчивее проникать в его стихи и оборачиваться прозой уже в буквальном смысле этого слова (прозаическая реплика в стихотворном «Разговоре книгопродавца с поэтом»; написанные прозой отдельные сцены или части их в «Борисе Годунове»; большой прозаический кусок в стихотворении «Череп»). В 1827 году, то есть за два года до появления первого романа Загоскина «Юрий Милославский», Пушкин принимается за работу над своим «Арапом Петра Великого», который на самом деле, по существу, и является первым опытом русского исторического романа. В последующие годы, непосредственно предшествовавшие созданию «Повестей Белкина», автор «Арапа Петра Великого» ведет работу над целым рядом задуманных им повествова-

тельно-прозаических произведений из современной ему русской действительности. Все это показывает, что Пушкин отнюдь не «механически», не «присоединительно» вступил в число писателей-прозаиков, что проза издавна и исподволь подготавливалась, органически вызревала в его творчестве, что к созданию прозаических произведений его вела внутренняя логика его собственного творческого развития. Вместе с тем, как видим, эта внутренняя логика полностью соответствовала общему движению современной Пушкину русской литературы. И соответствие это отнюдь не имело характера исторической «принудительности», тем более некой «предустановленной гармонии», а явилось органическим результатом свободного творческого развития одного из величайших писателей-художников мировой литературы. Объясняется же данное соответствие тем, что писатель, живя в обществе, развивается вместе с поступательным движением всей жизни общества и, если он писатель прогрессивный,— в том же направлении. Это, понятно, нисколько не мешает прозе Пушкина быть явлением не только в высшей степени своеобразным, но и в своем роде единственным. «Капитанская дочка» (как и вообще любое из прозаических произведений Пушкина) могла быть написана лишь им, и никем другим. Однако не только само обращение Пушкина к жанру исторического романа, но постановка в той же «Капитанской дочке» темы крестьянского восстания и участия в нем дворянина ни в какой мере не являются только его индивидуальной особенностью, тем более творческим произволом, а подсказаны общим ходом современного ему литературного и общественного развития. Вспомним одновременную и совершенно независимую от Пушкина работу над историческим романом «Вадим» молодого Лермонтова, тематически и даже сюжетно во многом совпадающим с «Дубровским» и «Капитанской дочкой». Вместе с тем то, что являлось своеобразным индивидуальным достоянием, художественным открытием Пушкина (создание эстетической нормы языка русской художественно-реалистической прозы), в дальнейшем, так сказать, обобществляется, становится традицией, закономерно входит как важнейший элемент в процесс последующего развития русской реалистической литературы.

Мало того, основные этапы творческой эволюции Пушкина (лирические стихи, романтические поэмы, драматургия, повествовательно-прозаические жанры) во многих

существенных чертах соответствуют намечавшейся, хотя по разным причинам не осуществившейся эволюции его непосредственного предшественника — Батюшкова<sup>1</sup>. Подобные же этапы в основных чертах были пройдены непосредственным преемником Пушкина — Лермонтовым (см. ниже мою статью «От «Евгения Онегина» к «Герою нашего времени»). Это еще больше подтверждает, что творчество Пушкина развивалось в рамках общих закономерностей литературного развития того времени.

Одной из несомненных причин обращения Пушкина к прозе был учет им потребностей читателей, связанный с его собственной потребностью в максимально широкой читательской аудитории. «...поэзия не всегда ли есть наслаждение малого числа избранных, между тем как повести и романы читаются всеми и везде?»<sup>2</sup> — замечал он в конце своего творческого пути, в 1836 году, по существу в значительной степени повторяя то, что писал в самом его начале: «...век наш не век поэтов... скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу на ухо» (письмо П. А. Вяземскому от 21 апреля 1820 г.).

И потребности читателей тоже являются немаловажным фактором развития литературы — явления по самой природе сугубо общественного. Ведь индивидуальное по своему происхождению литературное произведение в дальнейшем приобретает своего рода «коллективное» бытие: порожденное отдельным писателем, оно продолжает свое существование «в читателях», в их восприятии. Больше того, вне читателей литература вообще объективно не существует: книга, которая не читается, представляет собой лишь набор черных знаков на белой бумаге.

И, создавая любые художественные произведения — от небольших лирических стихотворений, больше чем что-либо другое возникающих из потребностей самораскрытия, до громадных эпических полотен, — писатель непременно обращает их, осознанно или подсознательно, к читателю. Адрес того или иного произведения может быть широким или более узким. Вспомним, что Жуковский называл сборнички своих стихов «Für Wenige» («Для немногих»).

<sup>1</sup> См. об этом мою статью «Судьба Батюшкова» в кн.: К. Н. Б а т ю ш к о в, Соч., «Academia», М.—Л. 1934.

<sup>2</sup> П у ш к и н, Полн. собр. соч. в 16-ти томах, т. 12, АН СССР, М.—Л. 1949, стр. 98. В дальнейшем при цитировании произведений Пушкина ссылки делаются на это издание.



(«Ты прав, творишь ты для немногих», — обращался к нему в связи с этим молодой Пушкин-романтик.) К немногим «истинным ценителям поэзии» уже прямо демонстративно обращал выпуски своих «Вечерних огней» Фет. Но произведений вовсе «без адреса» не бывает.

Убедительное тому доказательство, скажем, поэзия Тютчева. Романтик-идеалист Тютчев призывает поэта уединиться, замкнуться в свой внутренний мир, «жить в себе самом», наложить на себя обет молчания, скрываться и таить от всех свои думы, чувства, мечты. Долгое время существовала, казалось бы вполне соответствовавшая этому его призыву, легенда о полнейшем безразличии, равнодушии Тютчева к дальнейшей судьбе созданных им стихов. В то же время, в явном противоречии с такой легендой, многие и многие, часто сугубо лирические его стихотворения, не говоря уже о так называемых «политических» стихах, носят своего рода ораторский характер, написаны в форме живых непосредственных обращений не только к некоему собеседнику, по подчас и к целой аудитории единомышленников, противников. Поэт в них показывает, убеждает, спорит, призывает: «Смотри, как облаком живым...», «Смотри, как на речном просторе...», «Не то, что мните вы, природа...», «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно...», и т. д. и т. п. С другой стороны, мы знаем, как обрадовался Тютчев, когда ему сообщили, что его стихотворения были восторженно встречены П. А. Вяземским, Жуковским, что Пушкин намерен напечатать большое число их в своем журнале «Современник». Но поскольку эта публикация прошла едва замеченной, в частности не вызвала в печати ни одного специального критического отзыва, Тютчев в течение всего следующего десятилетия почти совсем перестал писать стихи. Наоборот, когда в 1850 году Тютчев был наконец-то «открыт» и высоко оценен критикой (появилась восторженная статья о его стихах Некрасова), это вызвало у поэта новый мощный прилив творческой энергии, не иссякавшей почти до самой его смерти. Этот особенно разительный пример наглядно показывает, что наличие читательской среды является одним из необходимых условий для развития литературы, складывающейся не только в результате творческой деятельности писателей, но и в результате сложных отношений и взаимодействий между писателями и читателями.

В этих отношениях писатель, тем более писатель крупный, естественно, является активным, ведущим началом.

Он формирует, создает свою аудиторию, оказывает на нее большее или меньшее идейно-эстетическое воздействие; если он писатель-новатор, то, преодолевая инерцию установившихся вкусов, окостеневших традиций, он завоевывает своих читателей, подчиняет их себе, увлекает их за собой. Порой в процессе всего этого писатель вступает в острую борьбу с отдельными группами своих читателей, а иной раз и с современными читателями вообще, доходящую до прямого и резкого конфликта: через головы читателей-современников обращает свое творчество к будущему (вспомним цикл пушкинских стихов о поэте и черни). Но, повторяю, вне обращенности к какому-то читателю трудно представить самый процесс сколько-нибудь профессионального художественного творчества. В свою очередь, потребности, запросы, интересы читателей также оказывают несомненное воздействие на писателя. Тот же Пушкин, гневно бросивший в лицо «черни» свое: «Подите прочь — какое дело // Поэту мирному до вас!» («Поэт и толпа»), примерно в то же самое время — внешне с некоторым оттенком иронии, но по существу вполне серьезно — замечал: «Искренно признаюсь, что я воспитан в страхе почтеннейшей публики и что не вижу никакого стыда угождать ей и следовать духу времени» («Письмо к издателю «Московского Вестника», 1828 г.)<sup>1</sup>. И это, конечно, не имеет ничего общего с внешним и ловким приспособлением к читательскому спросу, так явно проявившемся в уже упомянутом «Иване Выжигине», который был быстро изготовлен Булгариным не в соответствии с внутренней творческой потребностью, столь издавна и исподволь вызревавшей в Пушкине, а просто в качестве наиболее ходкого литературного товара. «Угождать» читателям, когда в их стремлениях отражался «дух времени» — прогрессивные тенденции данного этапа общественно-исторического развития, — как видим, не вступало в противоречие с гордым требованием Пушкина к себе и вообще к поэту, выдвинутому в ответ на посягательства на его «перо» со стороны «черни», «толпы» — титулованного и нетитулованного мещанства всех мастей и рангов: «Ты царь: живи один. Дорогою свободной // Иди, куда влечет тебя свободный ум».

Читатели, в запросах которых выражается «дух времени», — это не просто пассивные «потребители», а в своем

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 66.

роде участники литературного процесса, существенный и по мере развития литературы все усиливающийся в своем значении фактор, активно на это развитие воздействующий. Поэтому потенциальное «общение», «встреча» в процессе творческой работы со своими будущими читателями — носителями «духа времени» — является своеобразной формой связи писателя с жизнью общества, народа, и тем самым есть, помимо непосредственной, как у каждого человека — члена общества, особая, специфическая форма общественного бытия писателя.

Но если и признать зависимость творческой деятельности писателя от закономерностей общественного развития, может возникнуть вопрос: не ограничивается ли здесь дело именно только этими закономерностями, следует ли говорить о каких-то еще собственно литературных закономерностях? И такая точка зрения еще бытует у некоторых наших литературоведов, в особенности в кругу историков общественной мысли, привлекающих к своим изучениям материал художественной литературы.

Но и не разделяя подобной точки зрения, исходящей из игнорирования специфики литературы как особой формы общественного сознания, необходимо отдать себе ясный отчет: в чем же эти собственно литературные закономерности заключаются и в каком отношении находятся они к закономерностям историческим, общественным?

Художественная литература не саморазвивающийся ряд явлений, а одна из важнейших сторон всей духовной жизни общества, народа.

При этом по сравнению с другими видами искусства прямая связь литературы с общественной деятельностью человека, а значит, и с жизнью общества особенно явственна и значительна. Материал, из которого создаются литературно-художественные произведения, — не краски, не мрамор, не звуки, как таковые, а слово, язык, то есть то, что связано с повседневной человеческой практикой, — основное средство общения людей между собой и тем самым необходимое условие существования человеческого общества. В произведениях художественной литературы язык приобретает новое — эстетическое — качество. К коммуникативной функции здесь присоединяется выразительная и даже своего рода изобразительная функция. По известному метафорическому выражению Горького, писатель-художник «рисует словами». Не воспроизводя предмета непосредственно, он с большей или меньшей степенью

силы и яркости вызывает в сознании представление о нем, его образ; действительно, как бы дает возможность читателю «видеть» словами. В поэзии, в стихах новое, в большей или меньшей степени присущее словесному искусству вообще, эстетическое качество обретает само звучание слов. Одной из характерных черт стихотворной речи по преимуществу является ее «слышимость уху»; гармоничность, музыкальность и, помимо образных, некие музыкально-ассоциативные связи, этим определяемые.

Но в то же время слова-образы, слова-звуки, конечно, никак не утрачивают в произведениях художественной литературы того основного, что составляет самое существо языка, — неразрывной связи его с мышлением. Так называемый «заумный язык» представляет собой самое крайнее проявление литературного декаданса.

Говоря о писателях, которые сосредоточивают свое преимущественное внимание на формальной стороне словесного искусства, Пушкин подчеркивал неизбежную недолговечность их произведений. «Такова, — добавлял он, — участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его...»<sup>1</sup> Именно эта «истинная жизнь» слова и делает художественную литературу (хотя она отнюдь не сводится к чему-то только «головному», обладая, как и всякое искусство, громадной силой эмоционального воздействия) наиболее интеллектуальным, а значит, и наиболее идеологичным из всех других видов искусства. Вместе с тем вследствие присущего художественной литературе, как и искусству вообще, специфического способа познания действительности — мышления в образах, она является самой конкретной, самой «чувственной» (в философском смысле) из всех выраженных в слове идеологий, с которыми, опять-таки по природе своего материала, она соотносится теснее и непосредственнее, чем любой другой вид искусства.

Пользуясь таким почти всеобъемлющим материалом, как язык, литература имеет возможность с максимальной широтой охвата художественно воссоздать жизнь общества. Вместе с тем она наиболее непосредственно связана с интеллектуальной ее стороной — с движением научной, философской и особенно общественной мысли, каждая из которых по-своему оплодотворяет ее. Развитие литературы определяется поэтому не какими-то особыми, «имманент-

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 270.

ными», то есть не зависимыми от жизни общества законами, а тесно связано с ней, в конечном счете обусловлено закономерностями общественно-исторического развития в целом. Но в соответствии со специфической природой художественной литературы (образное отражение и познание действительности средствами языка и приемами искусства) — природой, именно ей, и только ей, присущей, эти общ исторические закономерности проявляются также специфически.

Каждое литературное произведение — и тем в большей степени, чем оно значительнее, — представляет собой нечто замкнутое в себе, самостоятельное, некий целостный художественный организм. В то же время оно является звеном в общей цепи индивидуального (данного писателя), национального, наконец, мирового литературно-художественного развития. Отражая действительность, оно в силу своего специфического характера включается и в некую другую, очеловеченную «природу» — мир художественных образов, то есть особое отражение реальности, при котором бытие (внешняя, объективная действительность) и сознание (личность писателя-творца) сочетаются (хотя типы этих сочетаний и весьма различны) в нечто новое, слитное и единое. Эта другая, особая «природа», которую и представляет собой художественная литература, складывается и развивается в процессе постепенного длительного, многовекового накопления специфически литературного опыта, все более совершенного овладения своим оружием и своим материалом: средствами и приемами образного мышления, формами языка. Вместе с тем это накопление, движение литературы по пути все новых и новых художественных открытий, происходит в непрерывной борьбе прогрессивного — литературной «новизны» — с литературной «старинной», отжившим, отмирающим, реакционным; борьбе, которая соотнесена с борьбой аналогичных начал в жизни общества, но носит опять-таки специфически литературный характер.

Взаимоотношения нового со старым в литературе (и это дает себя знать во всех составных частях ее: в сюжетах, фабульных ситуациях, образах-типах, наконец, в элементах формы в узком смысле этого слова — в языке, стихе и т. п.) выражаются в различных видах литературной преемственности и литературной борьбы — в усвоении и новаторском развитии живых и действенных литературных традиций, в отбрасывании традиций, хотя бы и имевших в

прошлом прогрессивное значение, но к данному времени его утерьявших, окостеневших, мешающих дальнейшему развитию. Причем и усвоение и отталкивание осуществляются собственно литературными средствами и приемами — то варьирование и развитие ранее открытых способов изображения действительности, образов, типов и т. д., то, наоборот, своеобразная художественная полемика, принимающая подчас форму противопоставления, сатирического осмеяния, порой прямого пародирования.

Словом, общеисторические закономерности реализуются в литературе, дают себя знать в движении и развитии самих литературных явлений и тем самым приобретают специфический характер закономерностей собственно литературных.

Художественной литературе, в отличие от литературы философской, научной, публицистической и т. п., присущ специфический способ отражения и познания действительности — мышление в словесно оформленных образах. Художественное, образное мышление имеет свои особенности, отличающие его от научного мышления. У него свои специфические законы, если угодно, своя «логика», не противостоящая понятийной логике, но и не во всем с ней совпадающая.

Изучить специфические особенности образного мышления, связанные с природой художественного образа (его конкретностью и одновременно емкостью, богатством содержания, возможностью непосредственного эмоционального воздействия), уяснить его своеобразную «логику», основанную не только на обычных логических, а в очень сильной степени и на ассоциативных связях, является одним из необходимых условий для познания закономерностей литературного развития.

Вместе с тем художественная литература — искусство, то есть, употребляя известную формулу Маркса, творчество по законам красоты. Изучение законов красоты в применении к искусству слова также входит необходимой и важнейшей составной частью в изучение закономерностей развития литературы, и разработано хотя и больше, чем изучение законов образного мышления, но тоже еще далеко недостаточно.

Однако и до решения этих задач можно с полным правом утверждать следующее. Во-первых, развитие литературы непосредственно связано с развитием художественного мышления, а художественное мышление, хотя оно и

носит специфический характер, связано с процессом развития мышления вообще. Во-вторых, поскольку литература — мышление в *словесно* оформленных образах, она в своем движении тесно связана с развитием языка данного народа и с законами, это последнее определяющими. Другими словам, художественная литература есть одновременное развитие «идей времени» (ведущее начало!) и соответствующих им «форм времени», развитие, протекающее как диалектически сложный процесс творческого овладения писателями материалом своего искусства — словом, языком, — преодоления его инерции, его сопротивления, его ограниченности, отставания формы (отсюда неизбежные не только радости, но и муки творчества), опирающееся на уже достигнутое, на накопленный художественно-мыслительный опыт и все расширяющее свои возможности и границы.

\* \* \*

Вопрос о закономерностях развития художественной литературы имеет общетеоретическое и методологическое значение, но должен решаться, конечно, не умозрительно, а с привлечением самого широкого конкретно-исторического материала.

Задача данного исследования — попытаться, пусть хотя бы предварительно, лишь в общих чертах, наметить некоторые основные специфические закономерности становления и последующего стремительнейшего развития новой русской литературы, формировавшейся в отечественных условиях все усиливающегося нарастания капиталистических отношений, образования и утверждения русской нации, постепенного перехода от феодализма к новому буржуазному обществу, роста освободительного движения, завершившегося победой Октябрьской социалистической революции. Этим определяются хронологические границы данной работы, охватывающей большой — в рамках трех столетий — исторический период — от 30-х годов XVIII века, когда возникают первые, качественно новые образцы новой, «европеизирующейся» русской литературы до начальных пооктябрьских лет XX века, когда русская литература вступает в новую эпоху своего национального бытия, становится важнейшей частью многонациональной советской литературы.

При этом нетрудно заметить, что основные этапы в развитии новой русской литературы, как и сама их последо-

вательность, соответствуют основным этапам в развитии других новых европейских литератур. Немалую роль в этих соответствиях играют межнациональные литературные связи и взаимодействия, обмен творческим опытом, влияние более развитых литератур на литературы менее развитые. Но сама возможность такой роли коренится в причинах более общего — типологического — характера.

Возникновение и развитие европейских наций происходило в пределах общей исторической формации — становления капитализма и буржуазных общественных отношений. Этим объясняются и многие аналогичные черты, которыми характеризуется процесс развития европейских наций: создание национальных абсолютистских монархий, борьба со средневековьем в различных областях государственной, общественной жизни и культуры, освободительная борьба против абсолютизма, борьба крестьян против помещиков, буржуазии против дворянства, рабочего класса против буржуазии, революционное ниспровержение «старого режима» и т. д. Но, будучи обусловлен в своем развитии общим характером данной исторической формации, каждый народ в соответствии со своими национально-историческими особенностями развивается на свой, особый лад. То же самое относится и к развитию каждой национальной литературы. Литература каждого европейского народа имеет свои черты и особенности, свое национальное своеобразие; но вместе с тем в своем развитии она определяется некоторыми основными закономерностями, общими для всех остальных европейских литератур.

Поэтому попытка наметить закономерности литературного развития на конкретно-историческом материале одной — в данном случае русской — литературы не может не иметь и общетеоретического интереса и значения.

\* \* \*

Если попытаться определить одним словом основную тенденцию развития прогрессивной новой русской литературы, можно сказать, что эта основная ведущая тенденция заключается во все большем развитии *народности* в широком смысле этого понятия.

Уже Пушкин в своем известном суждении о Крылове, как о писателе наиболее народном из всех существовав-



ших до него русских писателей вообще, замечал, что народность Крылова складывается из двух элементов: популярности его произведений среди широких читательских кругов и отражения в них русской национальной жизни, национального склада ума, национального характера.

Именно в этом двуедином направлении развивается и народность прогрессивной русской литературы в целом. С одной стороны, все увеличивается читательская орбита художественной литературы. С другой стороны, и в прямом соответствии с этим, происходит внутренняя демократизация литературы. Развиваются демократические идеи; расширяется предмет литературы, ее тематика, сфера охвата ею самых различных сторон социальной действительности, круг литературных персонажей — «героев». В связи с развитием сознания общества развивается художественное мышление — от метафизики к диалектике, — что проявляется в различных методах художественного обобщения, типизации. В борьбе и смене разных литературных направлений возникает и утверждается реалистический творческий метод — способы и приемы художественно-реалистического воспроизведения действительности. Соответственно всему этому происходит развитие и изменение родов и видов литературы, ее жанрового репертуара; демократизация в области и содержания и формы — языка, стиха, средств художественной выразительности; изменение речевого строя — от преимущественно стихотворной (литература XVIII — первой трети XIX в.) к преимущественно прозаической (остальные две трети XIX в.) речи.

В связи с только что сказанным общие принципы поступательного движения новой русской литературы могут быть сформулированы следующим образом: от кастовости и сословности — к общенародности, национальности; от большего или меньшего следования зарубежным литературным образцам — к самобытности; от мышления рассудочными образами-схемами, образами-аллегориями — к мышлению художественными образами самой действительности, приобретающими вместе с тем широко обобщающий, подчас и прямо символический характер; от «книжности» — к «натуральности»; от рационалистического способа конструирования некоего условно-литературного мирка — к художественному отображению и воссозданию жизни во всей ее полноте, широте и глубине, а тем самым

и к реализму как творческому методу, этому наиболее отвечающему.

Вместе с тем, говоря о поступательном движении литературы, следует с самого же начала подчеркнуть, что и в нем отчетливо проявляется общий закон исторического развития вообще. Осуществляется оно не по прямой линии (характерное, но находящееся в явном несоответствии с фактами истории представление о прогрессе просветителей XVIII в.), не по замкнутому кругу (широко популярная в свое время теория Вико, вложенная Пушкиным в сознание характерного представителя русского вельможеского Просвещения XVIII в., вольтерьянца и скептика Юсупова; «видишь оборот во всем кругообразный»<sup>1</sup>, разделявшаяся даже Радищевым, и снова возникающая в некоторых уже реакционных исторических концепциях наших дней), а по разомкнутой, очень сложной, все более расширяющейся, спиралевидной кривой.

Это неоднократно и настойчиво подчеркивает В. И. Ленин. «В наше время идея развития, эволюции, вошла почти всецело в общественное сознание, но иными путями, не через философию Гегеля. Однако эта идея в той формулировке, которую дали Маркс и Энгельс, опираясь на Гегеля, гораздо более всесторонняя, гораздо богаче содержанием, чем ходячая идея эволюции. Развитие, как бы повторяющее пройденные уже ступени, но повторяющее их иначе, на более высокой базе («отрицание отрицания»), развитие, так сказать, по спирали, а не по прямой линии...»<sup>2</sup> Не раз пишет он об этом и в своих «Философских тетрадах». В конспекте «Лекций по истории философии» Гегеля читаем: «...Стр. 40 [32]: сравнение истории философии с *кругом* — «у этого круга по краям большое множество кругов» — и замечание к этому Ленина: «Очень глубокое верное сравнение!! Каждый оттенок мысли = круг на великом круге (спирали) развития человеческой мысли вообще»<sup>3</sup>. Снова об этом же — во фрагменте «К вопросу о диалектике»: «Познание человека не есть (respective не идет по) прямая линия, а кривая линия, бесконечно приближающаяся к ряду кругов, к спирали. Любой отрывок, обломок, кусочек этой кривой линии может быть превращен (односторонне превращен) в самостоятельную, целую, прямую линию, которая (если за деревьями не видеть леса) ведет

<sup>1</sup> «К вельможе».

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 55.

<sup>3</sup> Там же, т. 29, стр. 221.

тогда в болото, в поповщину (где ее *закрепляет* классовый интерес господствующих классов») <sup>1</sup>.

Эти чрезвычайно интересные, глубокие и перспективные замечания Ленина еще недостаточно принимаются во внимание не только литературоведами, но и вообще представителями гуманитарных наук, но значение их исключительно велико. В силу именно спиралевидного характера исторического развития и в общественной жизни и в сфере человеческого познания, и в развитии искусства возникает словно бы повторность, на первый взгляд как бы возвращение «на круги своя» многих явлений (отсюда и невеселая «мудрость» Екклезиаста: «Суета сует и всяческая суета», и бытующая скептическая поговорка: «Ничто не ново под луной»), которые на самом деле происходят на ином уровне завитка спирали и потому при известном — большем или меньшем — типологическом сходстве представляют собой отнюдь не возврат к старому, не тождественны одно другому, а, наоборот, существенно одно от другого отличаются. С законом подобного спиралевидного развития мы не раз встретимся по ходу дальнейшего изложения.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 322.

## ОТ КАНТЕМИРА ДО РАДИЩЕВА И КАРАМЗИНА

«Новая словесность — плод новообразованного общества», — замечал Пушкин. Новая русская литература действительно возникает в конце первой трети XVIII века, в результате крутого перелома русской исторической жизни, острой борьбы между средневековьем и новой государственностью — абсолютной монархией, которая выступает в исторических условиях того времени как «цивилизующий центр», как «объединяющее начало»<sup>1</sup>.

Закрыв собой, как щитом, Западную Европу от нашествия кочевников, приняв на себя всю тяжесть татарского ига, Россия в своем историческом развитии отстала от передовых европейских государств на несколько столетий. Необходимым условием для развития русского народа в великую нацию было преодоление этой отсталости. Чтобы догнать ушедших вперед, надо было двигаться быстрее, а для этого необходимо было и крайнее напряжение всех народных сил, и наивозможно быстрое овладение передовым западноевропейским опытом. В значительной степени именно поэтому лозунгом русской исторической жизни, начиная с этой поры и очень надолго, является сформулированное позднее Пушкиным требование «в просвещении стать с веком наравне» — сравняться с передовыми западными странами. Те же задачи возникают и перед формирующейся новой русской литературой. Резко отталкиваясь в своей борьбе за Просвещение, с одной стороны, от старой средневековой, феодально-церковной традиции литературы правящей верхушки Московской Руси, с другой — от «непросвещенных», с их точки зрения, литературных традиций демократических низов (схоластическое школьное стихотворство, рукописная повествовательная и сатирическая литература, школьная драматургия, народные «игрища» и т. п.), первые русские писатели закономерно

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 10, стр. 531.

стремятся как можно скорее овладеть западным литературным опытом. Создавая свои первые произведения совсем нового типа, они учатся искусству слова у западных предшественников, как Петр и его помощники учились у голландских мастеров искусству строить корабли.

В то же время «новая словесность», новая национальная литература в главном и основном неизбежно строится из отечественных материалов. Несмотря на, казалось бы, полный внешний разрыв между нею и литературной «старинной», она продолжает быть связана с последней органической внутренней связью, развивает в духе новых «идей времени» и в соответствующих этому новых «формах времени» коренные начала предшествовавшей русской литературы — ее публицистичность, ее патриотический пафос.

Наверстывая отставание, двигаясь быстрее, русская историческая жизнь не только стремительнее, чем это было в свое время на Западе, проходила соответствующие стадии развития, но переживала их в иной общеевропейской исторической обстановке. Так, свой очень запоздалый Ренессанс, в западноевропейских странах длившийся около двух, а в иных (Италия) даже трех веков, Россия пережила в основном не только в течение всего двух-трех начальных десятилетий XVIII века, но и переживала его тогда, когда в Западной Европе начался век Просвещения. Поэтому литературы собственно ренессансного типа у нас (если не считать некоторых выступлений против духовенства и монахов в публицистике Феофана Прокоповича, да его же трагедокомедии «Владимир», «перекликающихся с памфлетами гуманистов) не успело возникнуть: не было времени для того, чтобы она могла развиваться.

Первые русские писатели сразу же закономерно обратились к наиболее влиятельной и авторитетной в то время в общеевропейском масштабе литературе французского классицизма XVII—XVIII веков, возникшей в аналогичных во многом исторических условиях и потому наиболее отвечавшей задачам и тенденциям русского литературного развития. При этом с самого начала усвоение теории и практики европейского и прежде всего французского классицизма осуществлялось отнюдь не в порядке простого литературного перенимания, а в связи с запросами и потребностями самой русской действительности. Это нагляднее всего подтверждается тем, что первыми образцами новой русской литературы явились сатиры Кантемира, который очень точно сформулировал самый харак-

тер зарождения и дальнейшего развития прогрессивной новой русской литературы на основе использования опыта западных литератур: «Взял по-гальски, заплатил по-русски».

*В системе художественных средств искусства особое и очень важное место принадлежит категории жанра. Жанр представляет собой непосредственную форму связи и взаимоотношений между темой произведения и его стилем, идеей и ее художественным воплощением. Поэтому в последовательном возникновении, развитии, господстве тех или иных жанров, в их смене, борьбе наглядно раскрывается, с одной стороны, картина движения литературы, как таковой, с другой стороны,— тесная связь литературного процесса с движением и развитием жизни общества.*

Для молодого Белинского то, что Кантемир начал формировать новую русскую литературу «с *сатир* — плода осеннего, а не с *од* — плода весеннего», было проявлением исторической случайности, чужеродности его творчества русской жизни. «Он был иностранец,— писал Белинский,— следовательно, не мог сочувствовать народу и разделять его надежд и опасений; ему было сполна смеяться»<sup>1</sup>. На самом деле появление в качестве первых образцов новой русской литературы именно сатир было теснейшим образом связано с конкретной исторической обстановкой, и потому никак не произвольно, а вполне закономерно. Сатиры стали писаться Кантемиром после смерти Петра I, в период боярско-церковной реакции, когда у власти оказались ее представители. По ним-то Кантемир и ударил своими сатирами, вскоре приняв непосредственное участие в политической борьбе против своеобразного варианта феодально-боярской реакции — «верховников» — во имя защиты тех национально-прогрессивных преобразовательных начал, носителем которых была новая государственность — абсолютная монархия, созданная Петром. Третьяковский, учившийся в эти годы в чужих краях, в Париже, и потому находившийся в стороне от разгоревшейся в России политической жизни и борьбы, вернулся на родину с характерной литературной новинкой, непосредственно усвоенной им на Западе и явно противостоявшей традиционной средневеково-церковной идеологии,—

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, АН СССР, М. 1953, стр. 41.

с любовными стихами на французском и русском языках и с переводом галантно-аллегорического любовного романа Тальмана «Езда в остров любви». Кантемир, до этого также писавший любовные стихи, оказавшись в самой гуще этой борьбы и занимая в ней прогрессивную позицию, выступает именно теперь с сатирами, притом особго, по сравнению с каноническим западным образцом, — сатирами Буало, резко выраженного общественно-политического характера. Вместе с этим то, что новая русская литература в лице Кантемира-сатирика родилась в политической колыбели, было в высшей степени знаменательным, с самого начала свидетельствовало о ее боевом, наступательном духе, общественном, гражданском пафосе.

Конспективно набрасывая общий ход дальнейшего развития русской литературы XVIII века, Пушкин записал: «Влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым»<sup>1</sup>. Формула эта, хотя она и не совсем точна, соответствует фактическому положению вещей. Появление, больше того, на некоторое время выдвигание на первый план новой и одной из самых основных жанровых форм русского классицизма, оды — «плода весеннего» — так же непосредственно связано с конкретной русской общественно-политической обстановкой, как и создание лет за десять до того сатир Кантемира. Сатиры Кантемира возникли в период реакции петровским преобразованиям и были направлены против врагов «дела Петра» — перифрастическая формула, означавшая для русских просветителей преодоление отставания России от других европейских стран, рост национальной государственности, развитие промышленности, торговли, просвещения, культуры. Одопись Ломоносова разворачивается в один из периодов так называемого просвещенного абсолютизма, когда у власти стала «дочь Петрова» Елизавета, торжественно провозгласившая свое намерение идти путями отца. Поэтическая пропаганда — прославление «дела Петра» — и поэтическая агитация — призывы к очередным монархам следовать петровским путем, воспевание их в качестве тех, в ком оживает «дух Петров», составляют основное содержание ломоносовских од.

Органичность на длительное время этого содержания для процесса русской исторической жизни лучше всего подтверждается тем, что с подобным же прославлением

---

<sup>1</sup> П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 10, стр. 495.

«дней Петра» и аналогичным призывом («Во всем будь пращурю подобен») мы встретимся в стихотворении Пушкина 1826 года — «В надежде славы и добра...», обращенном к новому царю, Николаю I; однако в связи с существенно иным этапом развития русского общества с этого прославления снята хвалебно-одическая интонация и оно соответственно облечено в иную, чуждую какой-либо официальности, окрашенную в задушевно-лирические тона жанровую форму — стансы.

По своему содержанию и направленности сатира и ода диаметрально противоположны друг другу, в особенности в поэтике классицизма с ее строжайшей жанровой дифференциацией. Но по своей литературно-общественной функции оды Ломоносова и сатиры Кантемира очень близки между собой, выполняя одну и ту же задачу — апологию новых преобразовательных начал. Только Ломоносов осуществляет это прямо, а Кантемир, так сказать, «от противного».

Качественно новыми произведениями русской литературы делала как сатиры Кантемира, так и оды Ломоносова не только их новая — «европейская» — жанровая форма, но прежде всего их новый, просветительский дух. «Все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилom всего существующего»<sup>1</sup>, — писал Энгельс о веке Просвещения. Не случайно поэтому первое же произведение новой русской литературы — первая сатира Кантемира — получила знаменательное название «К уму своему» и в соответствии с духом века была полностью направлена на защиту «науки» — новых просветительских идей и начал, против их многочисленных реакционных недоброжелателей. Кантемировская тема горестного положения носителя «ума», просвещения среди грубого и невежественного общества начинает ту типичную для русской самодержавно-крепостнической действительности коллизию, которая сто лет спустя повторится в «Горе от ума» (или по первоначальному, более близкому к Кантемиру названию «Горе уму») Грибоедова.

Воинствующе-просветительский характер литературной деятельности первых представителей новой русской литературы ярко подчеркивается Феофаном Прокоповичем,

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 16.



придавшим (в приветственных стихах Кантемиру — автору первой сатиры) современным ему борцам за просвещение выразительное название «ученая дружина». В ряды «ученой дружины» становится и Тредиаковский, почти сразу же по возвращении из «чужих краев» примкнувший к кружку Феофана. К «ученой дружине» может быть полностью сопричислен и Ломоносов, одной из основных тем поэзии которого прямо является прославление знания, наук.

Меткость и отсюда продуктивность этого названия удостоверяется тем, что именно его сто лет спустя употребляет для обозначения основной функции литературы Пушкин, образно развивая заложенный в нем боевой, воинствующий смысл: «...дружина ученых и писателей... всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности»<sup>1</sup>.

Впереди — на приступах образованности, в набегах просвещения — находятся и все первые представители новой русской литературы. Число их по началу крайне невелико, хотя, поскольку их всех на данной исторической стадии в большей или меньшей степени побуждают к писательской деятельности общие задачи — борьба за новые прогрессивные начала, за просвещение, — среди них находим выходцев из всех основных сословий тогдашнего общества: аристократ Кантемир, разночинец (попович) Тредиаковский, крестьянин Ломоносов, дворянин Сумароков. Заниматься писательской работой им приходится в обществе, в котором значение литературы и роль писателя не только не понимаются, но, как правило, и совершенно не признаются. Поощрением, а подчас и необходимым условием для их деятельности является не одобрение и успех у сколько-нибудь значительных читательских кругов, поскольку таких кругов вообще еще нет, а покровительство монархов и немногих высокопоставленных «любителей муз» — европеизированных вельмож-меценатов, вроде фаворита Елизаветы И. И. Шувалова. Все это создавало весьма мало благоприятные условия для литературной работы, ставило писателей в зависимость от их «меценатов», вынуждало в той или иной мере угождать, «льстить» им.

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 163.

В свою очередь, «меценаты» относились к покровительствуемым ими «пиитам» с бóльшим или меньшим пренебрежением («высочайшие оплеушины» Анны Иоанновны Третьякову; жестокое избиение его же Волыньским; натравливание Шуваловым друг на друга Ломоносова и Сумарокова, подобно тому, как монархи и вельможи стравливали в ту пору своих шутов). Но несмотря на ожесточенные личные стычки, на несогласия по ряду существенных литературных вопросов, за которыми порой стоит классовый антагонизм (такова внутренняя причина многих резких литературных столкновений типично дворянского идеолога Сумарокова с «плебеем» Ломоносовым), первых деятелей новой литературы объединяет подсказываемый «духом века» — условиями русской исторической жизни — пафос служения обществу, просветительская программа, общая политическая платформа — концепция «просвещенного абсолютизма» как цивилизующего центра, основоположника национального единства. Сатирик-Кантемир заявляет, что свои сатиры он пишет «по должности гражданина, отбивая все то, что согражданам... вредно быть может»<sup>1</sup>; многообразная, в том числе и литературная деятельность одописца-Ломоносова определяется выдвинутой им формулой: «Для пользы общества коль радостно трудиться!»<sup>2</sup>

Как ни выразительны сами по себе эти программные заявления, важнее всего с точки зрения интересующей нас темы, что они находят специфически литературное воплощение в творческой практике первых писателей-классиков XVIII века.

\* \* \*

Основное идейное содержание эпохи — борьба нового, просветительских идей с церковно-феодалной реакцией, центростремительных и центробежных сил, государственных и личных интересов — выражается в выдвижении в литературе на первый план гражданской тематики и жанров, ей соответствующих, и в сознательном оттеснении, отодвигании далеко на задний план тем и жанров любовных.

---

<sup>1</sup> А. Д. Кантемир, Сочинения, письма и избранные переводы в 2-х томах, т. I, СПб. 1867, стр. 204.

<sup>2</sup> М. В. Ломоносов, Соч. в 8-ми томах, т. II, СПб. 1891, стр. 177.

Кантемир, несмотря на все невзгоды и осложнения в его личной жизни, связанные с сатирической направленностью его творчества, демонстративно отказывается от своих ранних любовных стихов (они даже до нас не дошли) и заявляет, что и впредь будет выступать в качестве писателя-сатирика — «пущать кровь» обществу. Образ писателя-врача, целителя общественных недугов, кстати, прочно войдет в последующую сатирическую традицию русской литературы. Встретимся с ним и у Новикова (сатирические «рецепты»), и у Фонвизина, и у Радищева. О «врачующей» функции сатирического смеха будет говорить и автор «Ревизора» и «Мертвых душ», а Герцен прямо назовет последние курсом патологической анатомии. Тредиаковский по возвращении в Россию от перевода галантно-любовного романа переходит к переводам политических, просветительских романов «Аргенида» и «Тилемахида».

Особенно решительно провозглашает примат общественно-государственного над личным Ломоносов. В «Разговоре с Анакреоном», сталкивая непосредственно — «в лоб» две тематические линии — частную и общую, любовную и героическую, — Ломоносов отдает решительное предпочтение второй. Причем необходимо подчеркнуть, что отношение Ломоносова к разработке в литературе тем и мотивов любви, земных радостей, наслаждений лишено какого бы то ни было ригоризма, религиозно-аскетической окраски, свойственной литературе русского средневековья. И это тоже является одной из характерных особенностей новой русской литературы — «плода новообразованного общества». В этом смысле, как уже сказано, принципиально новаторским, противостоящим церковному мировоззрению явился для русской литературы и перевод Тредиаковским любовного романа Тальмана. Это была первая появившаяся у нас в печати книга с подобной тематикой — «книга мирская», «книга сладкия любви» (определения самого Тредиаковского), именно поэтому весьма понравившаяся представителям «новоманирного шляхетства» — европеизированным «придворным» и, наоборот, встреченная резким осуждением и даже прямыми угрозами со стороны «тартюфов» — реакционного духовенства. Кантемир, направленный за свою деятельность писателя-сатирика в своего рода почетную ссылку — на высокие дипломатические посты сперва во Францию, затем в Англию, переводит там целый сборник — пятьдесят пять песен, припи-

сылавшихся Анакреонту, заявляя, что «общее о Анакреонте доброе мнение побудило меня сообщить его и нашему народу чрез русской перевод». Анакреонтические стихотворения переводит (и в «Разговоре с Анакреоном», и отдельно) и сам Ломоносов, называя в том же «Разговоре» их автора «великим филозофом». Но в первом же стихотворном ответе «Анакреону» Ломоносов, во имя общественного служения — «пользы общества», говоря энергичными словами Маяковского, самоотверженно «наступает на горло собственной песне», отказывается от личной лирики ради лирики гражданской, анакреонтике предпочитает героику: «Хоть нежности сердечной // В любви я не лишен, // Героев славой вечной // Я больше восхищен».

«Разговор с Анакреоном» является наиболее принципиальным, можно сказать, программным произведением русского классицизма. В противовес жанровому однообразию Ломоносова (по преимуществу ода), обусловленному патриотическим пафосом и основной героической тематикой его творчества, преследовавшего задачи и цели широкого общенационального значения, Сумароков, в сознании которого польза общества равнялась интересам дворянства, в своем теоретическом кодексе классицизма — эпистоле «О стихотворстве» — выдвигает принцип жанрового равноправия: «Все хвально — драма ли, эклога или ода. // Слагай, к чему тебя влечет твоя природа». В соответствии с этим он действительно пишет в самых разнообразных жанрах, в том числе и эклоги, и любовные стихи. Но последние он сочиняет явно для домашнего употребления и не только не отдает их в печать, но и приходит в состояние крайнего возмущения, когда без его ведома Чулков публикует их в своем песеннике. В то же время коллизия, которая лежит в основе «Разговора с Анакреоном», определяет собой характер конфликта всех трагедий Сумарокова, основанных на коллизии частного и общего, личного и гражданского начал, с неизменной победой второго над первым. Этой сумароковской традиции следуют и все русские классические трагедии XVIII века. Преобладание гражданского, общественного сказывается и в резкой сатирической окрашенности многих других жанров в творчестве Сумарокова — его сатир, басен, комедий. В прямом соответствии с пафосом «Разговора с Анакреоном» возникает и такое национально-своеобразное явление русской драматургии, как особый жанр «общественной комедии» (термин, предложенный

Гоголем) типа фонвизинского «Недоросля». В комедиях этого типа любовная интрига не является основной пружиной действия, а играет вспомогательную роль и, во всяком случае, отступает на второй план перед главной целью — раскрыть зрителям «раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребленья внутренние»<sup>1</sup>. Именно к такому типу общественной комедии принадлежит и «Ябеда» Капниста, и «Горе от ума» Грибоедова, и, конечно, «Ревизор» самого Гоголя.

«Идеи времени» — культ разума, политическим олицетворением которого считается абсолютный монарх, борьба за национальную государственность, за просвещение — определяют не только торжество в литературе гражданской общественной темы над темой личной, любовной, но и соответствующий этому основной и наиболее характерный жанровый репертуар русского классицизма: героические, восхваляющие, «высокие» жанры (ода, эпопея, трагедия) и жанры обличающие, сатирические (сатира, комедия, басня). И опять-таки, при всей противоположности друг другу «высоких» и сатирических жанров, их объединяет, подобно сатирам Кантемира и одам Ломоносова, одинаковая общественная направленность. Высокие жанры воспевают общественные «добродетели», воспитывая «любовь» к ним в читателях и зрителях; сатирические жанры оружием насмешки, бичом сатиры сокрушают общественные « пороки», уча презирать и ненавидеть их. В то же время из жанрового репертуара классицизма решительно изгоняется роман, поскольку любовная фабула играет в нем, как правило, ведущую роль. Исключение делается только для дидактического, воспитывающего добродетель в монархах, государственно-политического романа типа «Приключений Телемака» Фенелона. Да и то Третьяковский в своем переводе, исходя из условно-античного содержания романа Фенелона, преобразует его в «пшиму» — классическую эпопею.

В 40—50-е годы в новой русской литературе — литературе классицизма — не только преобладают, но по существу почти исключительно господствуют «высокие» жанры. И это, столь удивлявшее молодого Белинского, словно бы парадоксальное движение литературы от «сатиры» к «оде» — от «плода осеннего» к «плоду весеннему», — также

---

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч. в 14-ти томах, т. VIII, АН СССР, 1952, стр. 400, 396.

определено конкретно-историческими русскими условиями. Сатирическая традиция Кантемира не имела в это время развития не столько потому, что его влияние уничтожилось Ломоносовым, сколько в силу обстоятельств внелитературного характера. Ода — воспевающий, восхваляющий жанр, — естественно, была одобряема и покровительствуема свыше. Наоборот, сатиры Кантемира, нападающие на врагов «просвещения», били и по тем, во имя кого он вел борьбу. Ибо «просвещенный абсолютизм» на деле весьма часто оборачивался, в особенности в императорской России, отнюдь непросвещенным деспотизмом, поскольку цивилизирующий центр и основоположник национального единства — российская абсолютная монархия сама была построена на таких общественных отношениях (ничем не ограниченный произвол самодержцев, безудержная эксплуатация помещиками-крепостниками порабощенного крестьянства), которые менее всего соответствовали идеям просветителей. В сатирах Кантемира явлена целая галерея сатирических образов, типичных для русской самодержавно-крепостнической действительности и в то же время составлявших плоть от плоти и кровь от крови ее, начиная с временщиков, вельмож, грубых крепостников-помещиков, «европеизированных» щеголей и щеголих и до реакционного духовенства, взяточников-подьячих. Потому-то его сатиры, одной из которых недаром он придал весьма красноречивое заглавие «О опасности сатирических сочинений», при жизни автора не смогли появиться в печати. При чем их опубликование не было разрешено не только Анной Иоанновной, за абсолютную власть которой Кантемир боролся с «верховниками» и которая оказалась носительницей самого грубого и невежественного деспотизма, но и Елизаветой Петровной, слывшей представительницей «просвещенного абсолютизма» и весьма покровительствовавшей творчеству Ломоносова.

В то же время как раз этот характер русской самодержавно-крепостнической государственности закономерно и настойчиво толкал к развитию в литературе именно сатирических жанров. Это обнаружилось сразу же, когда внешние преграды были на некоторое время сняты, в первое, «либеральное» время царствования Екатерины II, которая объявила себя верной ученицей французских философов-просветителей и демагогически ознаменовала свои коронационные торжества устройством в Москве уличного сатирического маскарада «Торжествующая Ми-

нерва», посвященного осмеянию « пороков » периода весьма краткого царствования свергнутого ею мужа, Петра III. В связи с этим в том же 1762 году оказалось возможным наконец-то, через восемнадцать лет после смерти Кантемира, издать его сатиры в России (до этого они вышли за границей в переводах на французский и немецкий языки). С выходом в свет сатир Кантемира (в 1762 г. были напечатаны и две книги сатирических басен — « притч » Сумарокова) насильственно сдерживаемая потребность в сатирических обличениях бурно прорывается наружу. Через несколько лет — по неосторожному почину самой Екатерины II — возникает специально сатирическая журналистика (выход в одном 1769 г. целых семи сатирических « листков »). Мало того, сатирическое обличительное начало в последующие десятилетия становится преобладающим началом в литературе почти до самого конца века.

Таким образом, в ходе развития общественной жизни и борьбы и соответствующем ему ходе развития литературы не « влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым », а как раз, наоборот, влияние Ломоносова уничтожается Кантемиром. О силе и действенности именно кантемировской традиции наглядно свидетельствует то, что писатели-сатирики последней трети XVIII века настойчиво, порой следуя путем прямых реминисценций, повторяют, развивая, варьируя, художественно совершенствуя, основные сатирические темы, образы, мотивы первооткрывателя Кантемира, и не потому, чтобы они подражали ему, а потому, что подобный же материал все время подбрасывала им окружавшая их российская действительность.

\* \* \*

« Сатирическое направление » на протяжении почти всего XVIII века развивалось в основном в рамках рационалистического метода классицизма; в то же время по самому своему существу оно неминуемо, как я еще скажу об этом далее, распатывало эти рамки, подготовляло изнутри кризис, а затем и крушение классицизма. Наоборот, утверждение, теоретическое обоснование, наибольший расцвет и наивысшая литературная значимость классицизма падает на 40—50-е годы, то есть на период почти безраздельного господства в нем « высоких » жанров. И это вполне закономерно, ибо именно на таком литера-

турном материале рационалистический метод типизации действительности и соответствующая этому рационалистическая поэтика классицизма могли проявиться с полной силой и наибольшей чистотой.

Основной чертой «высоких» жанров классицизма является абстрагирование от конкретного — единичного, индивидуального, частного; построение по рационалистическим нормам «должного» некой умопостигаемой, «разумной» действительности, приподнятой над реально существующим — «непросвещенной» живой жизнью, «пестрой» и беспорядочной повседневностью. В связи с рационалистичностью классицизма, с тем, что в основе его творческого метода, несмотря на теоретическое требование «подражать природе», лежит не конкретно образное мышление, а мышление преимущественно отвлеченными логическими категориями, находится и характерное приравнение русскими классиками XVIII века художественной литературы к науке. Отсюда и терминологическое название ими литературы «словесными науками», «словесными знаниями» — название, также окрашенное в просветительно-рационалистические тона.

Рационалистичность классицизма особенно отчетливо сказывается в принципах типизации — построения человеческих образов, характеров. Высшим воплощением героического в поэзии Ломоносова является образ Петра I. Образ этот отражает некоторые черты исторического облика Петра, из которого поэтом-одописцем отобрано именно то, что наиболее соответствует идеалу просветителей: пафос созиданий новой, «просвещенной» государственности, «открытие» для России наук, неукротимая энергия, неутомимое трудолюбие, окрашенное даже в подчеркнутые демократические, народные тона. Недаром ломоносовское изображение Петра, который «в пыли и в поте» «с простыми людьми, как простой работник трудился», будет воспринято (порой это почти дословные реминисценции) и развито Пушкиным в знаменитом образе царя-«плотника», «вечного работника» на троне. Но в то же время Ломоносов, в соответствии с дидактическим стремлением сделать образ Петра поучительным примером царя-просветителя и с основным характером «воспевающих» «высоких» жанров (хвалебная ода, героическая поэма) сверх всякой меры приподымает, гиперболизирует Петра в качестве не только человека, «каков во всех странах не слыхан был от века», но и прямо земного божества («Он бог, он



бог твой был, Россия»). Причем подобное отождествление не только не заключало в себе ничего традиционно церковного, но по существу носило прямо антицерковный, то есть просветительский характер. Ведь если старообрядцы объявили Петра антихристом, то, согласно ортодоксальным верованиям, единственным воплощением бога на земле был Христос. Ломоносов же прямо заявляет: «Ежели человека, богу подобного, по нашему понятию, найти надобно, кроме Петра Великого, не обретаю»<sup>1</sup>. Поэтому не случайно в одной из од он обращается к матери Петра со словами, с которыми, по Евангелию, архангел Гавриил обратился к деве Марии: «Благословенна ты в женах». Здесь опять ода и сатира (вспомним не очень многочисленные, но по-кантемировски резкие сатиры Ломоносова, направленные против церкви, вроде «Гимна бороде») идут к одной цели, но разными путями.

Вместе с тем до предела идеализированный образ Петра, согласно специально выдвинутой Ломоносовым формуле («Похваляя Петра, похвалим Елисавету»), почти автоматически прилагается к каждому из очередных монархов, воспевавшихся Ломоносовым в качестве преемников и продолжателей «дела Петра», тех, в ком якобы продолжает жить «дух Петров». Все это лишает «героев» и «героинь» од Ломоносова (а ими являются, как правило, только земные «боги» и «богини» — императоры и императрицы) какой-либо индивидуальной окраски, делает всех их на одно абстрактно-героическое лицо «премудрого учителя и просветителя», то есть по существу обезличенными. В связи с этим и все вообще хвалебные оды Ломоносова, в особенности, поскольку своей образностью, «штилем», композицией они строго соответствуют раз навсегда принятым правилам этого жанра, оказываются удивительно похожими друг на друга. Если снять почти у любой из его од заглавие, указывающее, кому и в связи с чем она адресована, и устранить из ее текста имена и злободневные намеки, — трудно будет догадаться, к какому из монархов она обращена, какую российскую «героиню» или «героя» он в ней воспевает. Да это и не важно Ломоносову, поскольку ода имеет для него значение агитационного жанра, своего рода стихотворной «проповеди» (отсюда и стилистическая связь его одописи с традиция-

---

<sup>1</sup> «Слово похвальное Петру Великому».

ми древнерусского витийства), но проповеди обмирщенной, просветительской, осуществляемой в формах апологии абсолютной монархии, которая олицетворяется в образах Петра и царствующего монарха — очередного носителя «духа Петрова».

Если в основе героических образов од Ломоносова все же имеется некий, хотя и чрезвычайно трансформированный исторический прообраз, — герои трагедий Сумарокова, несмотря на то, что вопреки традициям западного классицизма они подчас наделены именами, заимствованными из русской летописной древности, не содержат в себе решительно ничего ни исторического, ни национального.

Среди действующих лиц сумароковских трагедий нет, как это имело место у их русских предшественников — школьных драм начала XVIII века — чисто условных персонажей, олицетворяющих те или иные добродетели и пороки, под именами-названиями которых они прямо и фигурируют: Истина, Премудрость, Храбрость, Благочестие, Зависть, Гордость, Гнев, Роскошь светская и т. п. Все персонажи Сумарокова наделены человеческими именами и выступают в качестве реальных людей. Но по методу типизации Сумароков не так уж далеко ушел от авторов школьных драм.

В соответствии с определяющим эстетикой и поэтикой классицизма рационалистическим расщеплением действительности по двум резко различным категориям — высокого и низкого, просвещенного и непросвещенного, добродетельного и порочного, — все персонажи трагедий делятся на образцы добродетели и порока — героев и злодеев. Поскольку трагедия «высокий» жанр, в ней, согласно аристократической эстетике классицизма, могут фигурировать лишь «высокие» герои — представители правящей верхушки (цари, князья, бояре). Поэтому к этой же верхушке должны принадлежать и трагические «злодеи», самые пороки которых, хотя они и решительно осуждаются, попадая в общую сферу «высокого», возвышаются над обычными человеческими недостатками. Так, даже много позднее лицейские учителя Пушкина приводили сумароковского Димитрия Самозванца именно в качестве образца «высокого порочных чувствований». В то же время, подобно героям од Ломоносова, персонажи сумароковских трагедий также совершенно лишены индивидуального своеобразия. Все это, пользуясь метким выражением Бе-

линского, «образы без лиц»<sup>1</sup> и даже не образы, а рационалистические схемы: монарха — отца своих подданных и монарха-тирана; добродетельного царского «наперсника», подающего царю мудрые советы, и «наперсника» злого. Причем этот достаточно узкий и весьма однообразный набор персонажей — схем добродетели и порока — неизменно повторяется из трагедии в трагедию. В каждой из них неизменно фигурирует и добродетельная героиня, хотя и наделяемая, как все остальные персонажи, разными именами (Оснельда, Семира, Артистона, Димиза), но, как и они, по существу, все одна и та же.

Пренебрежение к отдельному, особенному, индивидуальному сказывается и в чрезвычайном сюжетном однообразии сумароковских трагедий, в сущности, в подавляющем большинстве своем написанных почти на один и тот же сюжет: борьба стихийного начала — любовной страсти, и начала разумного — строгого веления долга, с обязательным торжеством разума-долга над неразумной стихией чувств. Все это делает трагедии Сумарокова при их почти полном композиционном единообразии также заранее определенными правилами жанра, столь же похожими одна на другую, как и оды Ломоносова. Примерно то же можно сказать и об эклогах Сумарокова. И все это представляет собой определенную закономерность, вытекающую из рационалистического, государственного, подавляющего во имя «общего» «частное», мировоззрения писателей-классиков XVIII века.

В литературе «высокого» классицизма находим произведения более или менее идейно значительные, более или менее удавшиеся в художественном отношении, но все они представляют собой не столько индивидуальные самостоятельные художественные организмы, сколько весьма близкие друг другу варианты той или иной жанровой категории.

Это выступает особенно рельефно, если сравнить литературу «высокого» классицизма с последующей реалистической литературой XIX столетия. В последней мы также встречаемся и со сходными между собой сюжетными коллизиями, и с похожими друг на друга образами-типами, и с более или менее устойчивыми жанровыми категориями. Так, уже Грибоедову в «Горе от ума» и од-

---

<sup>1</sup> Запомнившиеся Белинскому слова Жуковского в его переводе «Шильонского узника».

новременно Пушкину в «Евгении Онегине» удалось наметить типическую коллизию, отражающую основной «конфликт времени» — типические обстоятельства русской общественно-политической действительности на протяжении всего первого этапа русского освободительного движения — периода дворянской революционности. Герой-одиночка, носитель «ума», передовых идей эпохи, противостоит «свету» — «патриархальной» старине, грубому, непросвещенному, зараженному предрассудками феодально-крепостническому обществу. Вместе с тем он чужд народу, далек от него, отстал от одного берега и не пристал к другому и потому обречен на пустую, бесплодную деятельность или бездеятельную тоску; он «лишний» в окружающей его общественной среде. И именно потому, что данные обстоятельства в самом деле были типическими, подобная сюжетная коллизия, как и образ героя — «лишнего человека», повторяются снова и снова в «Герое нашего времени» Лермонтова, в «Кто виноват?» Герцена и «Рудине» Тургенева и т. д.

Но в противоположность классицизму XVIII века схожие во всех этих произведениях сюжетная коллизия и образ героя представляют собой не заранее заданные, неподвижные рационалистические схемы, а художественно воспроизводят явления самой действительности в ее непрерывном изменении. Движение и развитие образа-типа «лишнего человека» в литературе первой половины XIX столетия непосредственно связано с движением и развитием его жизненных прототипов и потому отличается таким богатством индивидуальной разработки, что исторически вполне правильное отнесение образов Онегина, Печорина, Рудина, Лаврецкого, Обломова в категорию «лишних людей» имеет место, в сущности говоря, лишь в генерализующем сознании критиков и литературоведов. Для читателей же каждый из них существует как образ с резко выраженным «своим» лицом, как живая богатая индивидуальность.

Существенно меняются в реалистической литературе XIX века и соотношения между жанром и произведением. Так, читая «Дворянское гнездо» Тургенева, «Обрыв» Гончарова, «Господ Головлевых» Салтыкова-Щедрина, «Преступление и наказание» Достоевского, «Анну Каренину» Льва Толстого, забываешь, точнее, не думаешь, что все это произведения одного жанра — жанра романа. Наоборот, воспринимаешь каждое из них как неповто-

римо индивидуальное, и при том не только в силу проявляющегося в каждом из них авторского своеобразия данного великого писателя, его особой художественной манеры, а и в силу их глубочайшей жизненной конкретности. Потому неповторимо индивидуальными предстают и разные произведения одного и того же автора (сравним «Рудина» и «Отцов и детей», «Преступление и наказание» и «Братьев Карамазовых»).

В классицизме XVIII века жанр доминирует над произведением; в реализме XIX века произведение не подавляется жанром, сохраняет всю полноту и богатство индивидуального выражения.

\* \* \*

Способы и приемы типизации в сатирических жанрах классицизма также носят рационалистический характер. В сатирах и комедиях классиков XVIII века перед нами выступает, как правило, не человек, наделенный тем или иным пороком, а, говоря словами Пушкина, «тип такой-то страсти, такого-то порока». Но для того, чтобы сатирическое осмеяние и обличение являлось наиболее общественно действенным, было необходимо, чтобы оно бичевало не отвлеченный порок вообще, чтобы читатели могли узнавать в предстающих перед ними сатирических изображениях и конкретных носителей зла. Тем самым сатирические жанры не могут не включать в себя элементы живой жизни, действительности, неизбежно подрывающие устои классицизма, открывающие дорогу совсем иному методу и направлению. Именно потому зачинатель русского классицизма XVIII века сатирик Кантемир первым же начал сближение литературы с жизнью, давшее в конечном своем результате литературу русского критического реализма XIX века.

В этой связи чрезвычайно характерна полемика, которая возникла между двумя литературно-общественными лагерями: правительственным (Екатериной II, при ближайшем участии которой начал в 1769 г. выходить первый в России сатирический журнал «Всякая всячина», и ее окружением) и некоторыми издателями сразу же появившихся вслед за этим многочисленных сатирических листков во главе с журналом Новикова «Трутень». Стремясь общественно обескровить сатиру, отвлечь ее от конкретной критики русской самодержавно-крепостнической действительности, направить на шутивно-сниходя-

тельное (в духе «кротости и человеколюбия») посмеивание над общечеловеческими «слабостями», Екатерина решительно возражала против сатиры «на лица». Новиков, наоборот, настаивал на том, что сатира, заслуживающая этого названия, должна носить сугубо конкретный характер, быть «критикой на лицо», а не «на общий порок», что сатирические портреты должны быть списываемы с живых «подлинников». Действительно именно так и были созданы многие сатирические образы и в сатирах Кантемира, и в комедиях Сумарокова. Ссылаясь как раз на опыт Сумарокова (списанный с живого лица образ скупца Кащей в комедии «Лихоимец»), Новиков возводит это в теоретический принцип всякой действенной сатирической типизации: «Меня никто не уверит и в том, чтобы Молиеров Гарпагон писан был на общий порок. Всякая критика, писанная на лицо, по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок, осмеянный по справедливости... Я утверждаю, что критика, писанная на лицо, но так, чтобы не всем была открыта, больше может исправить порочного»<sup>1</sup>. При всей примитивности такого способа литературно-художественной типизации, как непосредственное списывание с «подлинника», он принципиально противоположен отвлеченно-рационалистическому построению образа в «высоких» жанрах классицизма и является первым шагом по пути, ведущему к методу реалистического обобщения и к художественно-реалистическому воспроизведению в литературе реальной русской действительности.

В самом деле, образы трагедий Сумарокова носят совершенно абстрактный «интернациональный» характер, весьма напоминая аналогичные образы западноевропейской и больше всего французской трагедии. Образы даже ранних комедий Сумарокова, хотя они тоже еще тесно связаны с образами-масками западноевропейской драматургии, все же заключают в себе, даже когда они наделены условно-литературными нерусскими именами, элементы и черты реальной русской действительности. Сумароков в первой же своей комедии «Тресотиниус» взял для высмеянного в ней образа, в качестве «подлинника», Тредиаковского, с которым расходился по ряду литературных вопросов. Обиженный Тредиаковский в критической статье о творчестве Сумарокова заявил, что вся его ко-

---

<sup>1</sup> Н. И. Новиков, Избр. соч., Гослитиздат, М.—Л. 1951, стр. 56.

медия является простым заимствованием из Гольберга. В ответ Сумароков имел право саркастически возразить: «Каким же образом под именем Тресотиниуса находит он себя, ежели сия комедия взята из Гольберга»<sup>1</sup>. Позднее, в 60-е годы XVIII века, представитель нового этапа в развитии русской комедии Лукин справедливо упрекал Сумарокова за то, что в его ранних комедиях причудливо смешаны и перепутаны черты русской жизни с чертами, явно ей не соответствовавшими и механически заимствованными из западноевропейской драматургии. Но уже то, что в этих пьесах Сумарокова, явившихся первыми опытами создания новой русской комедии, присутствовали отечественные черты, составляло их несомненно прогрессивную особенность, в трагедиях того же Сумарокова, по существу, почти полностью отсутствовавшую.

Следующим закономерным шагом явилась драматургическая деятельность самого Лукина, стремившегося избегать подобного смешения, «склонять» западноевропейские пьесы, подражать которым он все еще считал необходимым, «на русские нравы» и «обыкновения». По этому пути пошел в своей первой комедии «Корион» и Фонвизин. Но в своих зрелых комедиях — «Бригадир» и в особенности «Недоросль» — Фонвизин уже сумел сделать следующий и решающий шаг — дал первые и яркие образцы национально-самобытной драматургии, «комедии народной»<sup>2</sup>, как назвал «Недоросля» Пушкин.

Причем по мере все большего и большего усиления в сатирических жанрах классицизма элементов и черт русской действительности начинает видоизменяться и развиваться по направлению к реализму самый метод типизации. Поэтому уже в рамках русской классической сатиры и комедии XVIII века («Письма к Фалалее» Новикова, «Бригадир» и «Недоросль» Фонвизина), не только в отличие, но и в противоположность «образам без лиц» «высокого» классицизма, смогли появиться образы «с лицом». Еще крайне сатирически заостренные, эти образы уже заключали в себе — пусть в начальной стадии развития — оба основных признака будущего реализма: типические характеры в типических обстоятельствах и сочетание типического и индивидуального (таков образ

---

<sup>1</sup> А. П. Сумароков, Стихотворения, Л. 1935, стр. 362.

<sup>2</sup> См. «Послание к цензору». — Пушкин, Полн. собр. соч., т. 2, стр. 269.

Бригадирши и вообще отрицательные персонажи комедий и сатир Фонвизина). Подобных, непосредственно предреалистических образов в «высоких» жанрах классицизма, принципиально абстрагировавшихся от действительности, снимавших индивидуальное, естественно, не могло возникнуть.

С появлением и все бóльшим накоплением в «сатирическом направлении» русского классицизма элементов жизни действительной и соответственно этому с постепенным усилением в нем реалистических тенденций закономерно связана совсем иная, по сравнению с «высокими» жанрами, языковая их структура. Для од, поэм, трагедий с их абстрагированной от реальной жизни, отвлеченно «высокой» действительностью, с аристократическим принципом отбора героев, требовались и соответствующие средства художественного выражения. «Высоким» жанрам, «высоким» героям подобает возвышенный, патетический «стиль». Особенно наглядно это выступает в наиболее художественно совершенных произведениях «высокого» классицизма 30—60-х годов, одах Ломоносова с их приподнятой образностью, «высокопарностью» языка, изукрашенного всякого рода тропами, фигурами речи, «громозвучностью» стиха. Закономерно, что и вообще все произведения русского «высокого» классицизма написаны стихами, то есть литературно-речевой структурой, наиболее отделяющейся от обычной живой разговорной речи. Недаром стихи (и не только в ту пору, но и значительно позднее, даже во время Пушкина) именовали «языком богов». Наоборот, художественно-прозаические литературные жанры в репертуаре «высокого» классицизма принципиально отсутствуют. Как известно, Тредиаковский перелагает стихами и роман Фенелона о Телемаке. Для сатирических жанров, не пребывающих в отвлеченной сфере «возвышенного», «разумного», оперирующих не абстрактными рационалистическими обобщениями, а конкретным материалом, заимствованным из самой действительности, — «подлинниками», требовался язык не «богов», а людей, близкий к обычной разговорной человеческой речи, — не стихи, а проза.

Правда, в соответствии с античной традицией и опиравшейся на нее традицией французского классицизма Кантемир еще облакает свои сатиры в стихотворную форму. Но написаны они силлабическими стихами — заимствованным из Польши монахами-книжниками XVII века



стихотворным строем, не соответствующим ритмико-интонационной структуре русского языка с его свободным ударением и потому заключающим в себе, в отличие от языков с постоянным ударением — польского, французского, — по существу очень мало собственно стихотворного. Недаром современники воспринимали силлабические стихи как «странные некакие прозаические строчки», которые «никак не ласкают ухо», «не состоят стихами, выключая рифм» (Третьяковский). Именно этим и вызваны попытки Третьяковского преобразовать русский силлабический «эксаметр», которым как раз и написаны сатиры Кантемира, постараться сделать его более ритмичным, «ласкающим ухо» — его тонизировать. Однако самого Кантемира прозаический склад русского силлабического стиха, видимо, устраивал. Во всяком случае, он отнесся отрицательно к «новому» способу «сложения российских стихов», предложенному Третьяковским, ограничившись лишь легкой реформой силлабики — введением в каждую стихотворную строку еще одного добавочного (помимо имеющегося в рифме) постоянного ударения. Мало того, Кантемир с самого начала ослабил в своих сатирах ритмическое значение и того, что одно, по мнению Третьяковского, отличало силлабический стих от прозы, — значение рифмы: весьма часто и охотно, причем в явное нарушение запрета Буало и следовавшего здесь за ним Третьяковского, он применял так называемые «переносы» — «enjambements». Допущение «переносов» придавало стихам более непринужденную разговорную интонацию, чего Кантемир вполне сознательно как раз и добивался. Перенос «...весьма нужен в сатирах... чтоб речь могла приближаться к простому разговору»<sup>1</sup>, замечал он.

Совершенно та же тенденция к сближению с обычной разговорной речью отчетливо проявляется и на решении, которое дается в сатирах Кантемира, одной из важнейших проблем, связанных с созданием и развитием новой русской литературы, — проблемы «образования» соответствующего ей нового литературного языка. Теоретически Кантемир, совсем в духе представителей «высокого» классицизма, признавал необходимость особого, существенно отличающегося от обычной речи «возвышенного» «стихотворного наречия», которое «изрядно от славенского зани-

---

<sup>1</sup> А. Д. Кантемир, Соч., т. II, стр. 7.

мают отменные слова, чтобы отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога». Но свои сатиры, ссылаясь на то, что по самой жанровой их природе они должны быть «просты», он, по его собственным словам, всегда писал «простым и народным почти стилем»<sup>1</sup>. И это на самом деле так: по своей лексике сатиры Кантемира вне всякого сравнения не только проще, но и действительно «народнее», демократичнее их непосредственного западного образца — сатир Буало.

Мало того, в сатирах Кантемира уже намечается одна из существеннейших закономерностей дальнейшего развития литературы, установленная позднее, главным образом на материале русской литературы XIX века, Белинским: чем ближе данное произведение к жизни, тем оно национальнее, народнее. В соответствии с аристократической эстетикой классицизма Кантемир пренебрежительно отзывался о «непросвещенном» народном творчестве — песнях «простолюдного нашего народа», народных театральных представлениях — интермедиях. В то же время в ряде случаев налицо несомненное сходство сатир Кантемира с некоторыми из этих народных «игрищ». Равным образом «народна» не только лексика сатир, но и весь их стиль. Так, если характерную черту стиля, скажем, ломоносовских од составляют, с одной стороны, библеизмы, с другой — условные античные перифразы (мифологические имена и т. п.), то столь же характерной чертой кантемировских сатир является насыщенность их народными пословицами, поговорками и т. п., дававшая право Белинскому сказать, что они писаны «не только русским языком, но и русским умом»<sup>2</sup>.

В этом отношении Кантемир также зачинает одну из устойчивых традиций, с которой мы будем постоянно сталкиваться в дальнейшем развитии сатирических жанров классицизма — от комедий и притч Сумарокова, сатирической прозы Новикова и до преемственно связанных с теми же сумароковскими притчами, но обладающих совсем новым — реалистическим — качеством басен Крылова.

В последующей литературе русского классицизма мы также не раз встретим сатиры, традиционно написанные в стихах и уже не силлабическим, как у Кантемира, а

<sup>1</sup> А. Д. Кантемир, Соч., т. II, стр. 3.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 632.

преобразованным Ломоносовым и вслед за ним Сумароковым силлабо-тоническим стихом.

Но, как правило, сатирические жанры XVIII века явно тяготеют к прозе. Так, прозой вопреки прочно установившейся для данного жанра традиции французского классицизма написаны все комедии Сумарокова, которыми он преследует аналогичную сатирам Кантемира дидактическую цель исправления пороков: «Свойство комедии издевкой править нрав». Фонвизин, который свои ранние сатиры пишет стихами, в дальнейшей своей деятельности писателя-сатирика решительно переходит к прозе. Особенно рельефно проступает это — и именно как определенная закономерность — в драматургии Фонвизина. Так, уже не говоря о переведенной им трагедии Вольтера «Альзира», свою первую комедию «Корион», представляющую собой совсем в духе теории, сформулированной Лукиным, «склонение на русские нравы» иностранного подлинника, довольно внешне приспособленного к отечественной действительности, он пишет стихами. Все же последующие свои комедии, материал для которых взят из самой гущи русской жизни, он пишет прозой.

Правда, современник Фонвизина Княжнин, «переимчивый», по меткому слову Пушкина, не только в своих трагедиях, но и свои комедии составлявший главным образом путем «склонения на русские нравы» иностранных образцов, «перенимает» для них и французскую стихотворную традицию. Однако, не в пример трагедиям Княжнина, его комедии все же насыщены многими живыми чертами реальной русской действительности, русского быта. В несомненной связи с этим стихотворные комедии Княжнина (хотя они и написаны каноническим размером трагедии русского классицизма — весьма стеснительным и крайне однообразным «александрийским» стихом) отличаются, также не в пример его трагедиям, почти разговорной живостью и непринужденностью речи. Именно эта неслучайная литературная удача Княжнина была причиной того, что наряду с основной прозаической традицией в русской комедиографии складывается на некоторое время и традиция стихотворная. Так, В. В. Капнист, прямо опираясь на эту удачу Княжнина, который, по его словам, «доказал на опыте возможность писать комедии в стихах простым, разговорным наречием»<sup>1</sup>, с еще большим в этом от-

---

<sup>1</sup> В. В. Капнист, Избр. соч., Л. 1941, стр. XII.

ношении успехом, чем сам Княжнин, пишет свою «Ябеду» также стихами. Устойчивость стихотворной традиции Княжнина — Капниста лучше всего доказывается тем, что даже в 20-е годы XIX века, почти накануне восстания декабристов, Грибоедов пишет стихами свое «Горе от ума». Благодаря отказу от традиционных «александрийцев» и применению «вольного» басенного стиха, который уже стал к этому времени под руками Крылова гибким и послушным орудием реалистического искусства слова, Грибоедов достиг величайшего успеха на начатом Княжнинским пути сближения языка комедии в стихах с языком жизни — «простым разговорным наречием». И все же весьма характерно, что на грибоедовском «Горе от ума» традиция русской стихотворной комедии оборвалась. Комедия Грибоедова заложила прочные основы русской реалистической комедиографии. Однако в отношении речевой структуры в последней окончательно возобладала не грибоедовская, а фонвизинская традиция: не только связанные с именами Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Л. Н. Толстого, но и вообще все сколько-нибудь значительные русские реалистические комедии XIX века написаны прозой.

Прозаическая форма оказалась наиболее подходящей не только для русской комедии XVIII века, но и вообще для сатирических жанров. Прозой написаны все сатирические произведения Новикова, подавляющая часть сатирических произведений Крылова добасенного периода. Прозой написано и то произведение, которое по силе и безоговорочной резкости изобличения русского самодержавнокрепостнического строя не имело себе равных в предшествовавшей и современной ему литературе и в этом отношении явилось венцом всего «сатирического направления» XVIII века, — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева.

\* \* \*

Рационалистически сближая литературу и науку, классики-просветители понимали, конечно, что «словесные науки» отличаются, помимо всего прочего, от собственно наук особыми, присущими им эстетическими свойствами. Однако эти эстетические свойства они истолковывали опять-таки в духе рационалистического дидактизма и потому механически упрощенно. Для классиков-просветителей, провыше всего ставивших «пользу общества»,

понимаемую как апология просвещенной абсолютной монархии, «полезным» в литературе было ее идейное содержание, заключенные в литературных произведениях просветительские взгляды их автора. Но для того, чтобы «полезное» было наиболее действенным, надо было согласно известной формуле Горация облечь его в «приятную», привлекательную форму: «...тот пиит удостоится токмо от всех обще похвалы,— переводил соответственное место из «Эпистолы к Пизонам» Горация Тредиаковский,— который соединяет полезное с приятным, услаждая читателя и совокупно преподавая ему наставление»<sup>1</sup>.

Формулу Горация, ставшую одним из краеугольных камней поэтики классицизма, теоретически принимали все его представители независимо от того, в каких жанрах — «высоких» или «низких» — они писали. Так, одним из недостатков своих сатир Кантемир считал отсутствие в них необходимой «украсы», особенно заметное при сопоставлении с их непосредственным жанровым образом — сатирами Буало, у которого, как и у античных сатириков, «слова гладко текут, как река, природным током». Однако с точки зрения поставленной перед собой задачи — вызвать ненависть и презрение к порокам и их носителям — Кантемир не считал этот недостаток решающим, ставя во главу угла критерий не красоты, а правды. Заявляя, что в его сатирах читатель найдет «голой правды силу», он выражал надежду, что «умным людям» именно эта правда и придется по вкусу, «хотя она гола, сиречь не украшена слогом красивым». Упорно работая над своими сатирами, многие из которых имеют по несколько редакций, Кантемир стремился не столько придать им «красивый слог», который и не очень подходил к воспроизведению общественных уродств и недугов, сколько добивался наибольшей правды в изображении отрицательных сторон общественного быта, наибольшего «оголения» зла, а тем самым и наибольшей силы ударов по нему своим бичом писателя-сатирика. И эта традиция зачинателя русского сатирического направления XVIII века в большей или меньшей степени была воспринята всеми его представителями до Радищева включительно.

Наоборот, наиболее выдающийся представитель «высоких» жанров классицизма Ломоносов, поставивший своей целью не бичевать пороки, а воспевать и славить

---

<sup>1</sup> Тредиаковский, Соч. в 3-х томах, т. I, СПб. 1849, стр. 104.

добродетели и геройство, естественно, стремился своими стихами не «разодрать» слух, а «ласкать ухо», всячески украсить свои оды «слогом красивым». В то же время это стремление входило органической составной частью в задачу еще более важную и обширную.

Процесс складывания русской нации был непосредственно связан с процессом формирования и развития такого важнейшего ее элемента, как национальный язык, являвшийся вместе с тем необходимым условием для создания и становления литературы «подымающейся нации». Поэтому формирование национального языка становится и одной из самых основных специфически *литературных* задач, над которой в той или иной мере трудятся все сколько-нибудь значительные русские писатели на протяжении целого столетия — от Кантемира до Пушкина. В то же время, поскольку под руками писателей-художников слова язык может достичь наивысшего совершенства, эта собственно литературная задача является и задачей величайшего значения для всего последующего национально-самобытного развития страны и народа.

Задача эта была тем насущнее и актуальней, что верхушечные круги русского дворянства, представлявшие наиболее образованную часть русского общества, в своем аристократическом пренебрежении к простому народу все более приучались и говорить и думать по-французски. Языком науки и преподавания в высшей школе была латынь. С другой стороны, в процессе овладения западноевропейским опытом — «европеизации» — в русскую речь уже с первых десятилетий XVIII века нахлынуло большое количество варваризмов, угрожавшее не только засорить ее, но и нанести серьезный ущерб ее национальной природе. Поэтому формирование писателями-классиками XVIII века языка новой русской художественной литературы является вместе с тем энергичной и настойчивой борьбой за утверждение как национальной самобытности русского языка, так и его полного равноправия в кругу других значительнейших европейских языков современности и античности. Слагая в своих трудах по риторике и грамматике восторженные дифирамбы русскому языку, Ломоносов заявляет, что по «природному изобилию, красоте и силе» он «ни единому европейскому языку не уступает». Примерно теми же словами говорит о «природном» для русских языке Тредиаковский. «Прекрасный наш язык способен ко всему», — вторит Ломоносову Сумароков,

гневно клеймя тех, кто предпочитает русскому языку французский, «золото» родной речи «французской медью медит». Характерно, как видим, что и Ломоносов и Сумароков специально подчеркивают эстетические качества русского языка («красота», «прекрасный»).

Доказать все эти утверждения можно было только на опыте, путем реализации заложенных в русском языке «природных» возможностей — создания прекрасных литературно-художественных произведений. На это и направлены упорные усилия всех деятелей русского «высокого» классицизма 30—50-х годов.

Причем именно в создании художественной формы языка и стиха закономерно и с наибольшей силой проявляется национальная самобытность творчества представителей «высокого» классицизма. Ведь идейное содержание их произведений, поскольку оно должно было соответствовать нормам разума, одинаковым для всех народов, можно было без всякого, с их точки зрения, ущерба заимствовать из других литератур. В связи с той же рационалистической отвлеченностью от живой жизни можно было перенимать сюжеты, схематические характеры героев — «образы без лиц». Наконец, в соответствии с рационалистической поэтикой классицизма можно было опять-таки без особого ущерба перенять его жанровую систему с «правилами», строго установленными для каждого жанра. Именно поэтому «Поэтическое искусство» Буало Тредиаковский прямо переводит на русский язык в качестве основного теоретического руководства — «Науки о стихотворении и поэзии»; Сумароков трактат Буало кладет в основу одного из наиболее влиятельных программно-теоретических произведений русского классицизма — своей эпистолы «О стихотворстве». Но тот же Тредиаковский прекрасно понимает, что основной материал и орудие литературы — язык — у каждого народа должен быть свой и что поэтому никак нельзя создать национальную художественную форму, которая должна находиться в соответствии с особенностями, присущими именно данному языку, путем перенимания или заимствования.

Именно это и побуждает Тредиаковского взамен механически заимствованной у поляков силлабической системы стихосложения, в рамках которой, поскольку она находится в противоречии с особенностями отечественного языка, нельзя создать (как это показало творчество русских поэтов-силлабиков, включая и Кантемира) на-

стоящих — гармонических, музыкальных — русских стихов, а лишь «некакие прозаические строчки», «рубленную» прозу, искать «нового способа» к их сложению.

И тут мы сталкиваемся с той же закономерностью, с какой встретились и в отношении «слога» сатир Кантемира. В поисках «природного» источника, на котором можно было бы основать этот «новый способ», Тредиаковский вопреки аристократической теории классицизма вынужден от противоречившей «природным» началам книжной традиции обратиться к устному народному творчеству. В «поэзии нашего простого народа», «мужицких песнях», он и обретает, по собственному признанию, образцы для предлагаемого им в 1735 году нового, основанного на ритмическом чередовании ударных и безударных слогов, «тонического» способа «сложения российских стихов».

При всей ограниченности, половинчатости первоначально предложенного Тредиаковским «нового способа» русского стихосложения, путь, на который он ступил, оказался совершенно правильным. Именно идя по этому пути, но вместе с тем доведя половинчатое преобразование Тредиаковского до последовательного и полного завершения, Ломоносов всего четыре года спустя, в 1739 году, сумел в своей «Оде на взятие Хотина» дать первый прекрасный образец русской художественной стихотворной речи: образовал русский стих, находящийся в соответствии с «природными» свойствами языка и вместе с тем действительно построенный «по законам красоты». Недаром созданный Ломоносовым мажорный, звучный, динамический четырехстопный ямб, получивший дальнейшее замечательное развитие в творчестве Державина, стал основным стихотворным размером Пушкина. Причем и тут «природные» свойства языка оказались сильнее теории — внесли поправку в не соответствующее им требование Ломоносова не допускать пиррихий, сделанное им, видимо, не без оглядки на немецкую одопись и продиктованное стремлением к приданию стиху хвалебно-героической оды наибольшей звучности — полнударности, а тем самым и максимальной «высоты». Однако при наличии в русском языке очень большого числа многосложных слов это теоретическое требование не смогло удержаться на практике. Неоднократно нарушать его пришлось и самому Ломоносову.

Создав прекрасный, с точки зрения языковой и звуковой гармонии, русский стих, Ломоносов занял правиль-



ную позицию и в отношении формирования национального литературного языка.

Тредиаковский сразу же по возвращении на родину с «брегов Сенских», где он непосредственно соприкоснулся с европейским просвещением, в предисловии к своему переводу «книги сладкия любви», встреченной резкими нападками и прямыми угрозами со стороны врагов «ученой дружины» — реакционного духовенства, — выступил с призывом к полному «обмирщению» литературного языка. Заявляя о своем решительном отказе от того языка, в котором сам он был вначале воспитан, «славянского» языка средневековой письменности — «глубокословныя славенщизны», как, с одной стороны, не соответствующего новому, высвободившемуся из оков клерикальности, «мирскому» содержанию, с другой — непонятого многим «европеизированным» читателям («очюнь темен, и многие его наши читая не разумеют»), Тредиаковский указывает, что предлагаемую им книгу он «перевел почти самым простым русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим»<sup>1</sup>. Пять лет спустя, в 1835 году, в год опубликования своего «Нового и краткого способа к сложению российских стихов», на первом же заседании организованного, видимо, по его инициативе, при Академии наук Российского собрания переводчиков, Тредиаковский снова повторил свой призыв к образованию нового «совершеннейшего языка». Стремление взамен средневекового книжного «славянского» языка начать писать языком русским, разговорным было вполне закономерно. Но Тредиаковский здесь впадал в явную крайность, полностью отказываясь от многовековой книжной традиции и противопоставляя ей языковую практику «европеизированной» придворно-дворянской верхушки, то есть тех социальных слоев, речевое употребление которых в данный исторический момент было особенно неупорядочено, засорено варваризмами и наиболее далеко от народной речевой стихии. Поэтому из прогрессивных, по существу, намерений Тредиаковского ничего не получилось. Это сказалось уже и в его переводе «Езды в остров любви», в котором он, как и сам это признавал, «в свойство нашего природного языка не уметил»<sup>2</sup>. Когда же от первоначальной любовной тематики Тредиаковский перешел к «высоким» героическим жанрам (ода,

---

<sup>1</sup> Тредиаковский, Соч., т. III, стр. 649.

<sup>2</sup> Там же, стр. 650.

«ироическая пиима»), он снова впал в «глубокословную славенщизну», беспорядочно смешивая ее с просторечием. В результате вместо прокламированного им «совершеннейшего языка» его произведения являют собой чаще всего хаотическое смешение самых разнообразных языковых элементов и поэтому уже современниками стали восприниматься в качестве своего рода «классических» образцов косноязычия, невразумительности и какофонии.

Наоборот, Ломоносов в своих стремлениях к упорядочению литературного языка с самого начала стал на путь языкового синтеза. Также отказываясь от «глубокословных славенщизн» — «неупотребительных» в настоящее время «и весьма обветшалых» слов церковнославянского языка, — Ломоносов никак не отказывается от книжной «славенской» традиции — «языка книг церковных», «всем грамотным людям вразумительных», считая, что на протяжении веков он способствовал языковому единству русских людей, препятствовал возникновению резко отличающихся между собой наречий, а сейчас может служить надежной защитой от натиска варваризмов. Вместе с тем, опять-таки в противоположность Тредиаковскому, он принципиально выходит за узкоограниченные в социальном отношении рамки языковой практики придворно-дворянской верхушки, стремится использовать для образования нового литературного языка все ресурсы живой русской речи — «слова, употребляемые при дворе, между духовенством и простым народом». В соответствии с рационалистической поэтикой классицизма Ломоносов развивает учение о «трех штилях» со строгим прикреплением к каждому из них определенных литературных жанров. Но для того времени эти внутриязыковые «штилевые» перегородки, связанные с жанровой иерархией классицизма и ставшие через некоторое время помехой к созданию общенародного литературного языка, имели важное историческое значение; способствовали, так сказать, разделению языковых «стихий», внесению стройности и порядка в тот языковой хаос, отражением которого является творчество Тредиаковского. В соответствии с господствовавшими в творчестве Ломоносова «высокими» стихотворными жанрами сам он разрабатывал по преимуществу ту сферу литературного языка, которую Кантемир называл «поэтическим наречием». В этом заключалась существенная ограниченность литературно-языковой прак-

тики Ломоносова. Но в этой ограниченной сфере он добился замечательных для своего времени результатов.

В соответствии с рационалистической эстетикой классицизма и гражданско-дидактической направленностью своего творчества Ломоносов приравнивал поэзию к красноречию — риторике, рассматривая ее не как органическое единство, химическое взаимопроникновение содержания и формы, а как содержание, полезное для общества и вместе с тем, дабы быть более впечатляющим, способным «ударить в чувство», «украшенное» «красивым слогом». Но путем тщательной разработки «природных» свойств и эстетических средств русского стиха, его метрической выразительности, правил эвфонии, звукописи и т. п., он впервые смог осуществить то, чего не было в стихах Кантемира, что никак не удавалось Тредиаковскому, — создать форму стихотворной речи, построенную по законам красоты. Мало того, в ряде своих произведений он сумел привести в гармоническое соответствие «высокое» содержание с «высокими» формами, то есть добиться — пусть только в рамках «высокого штиля» — подлинной художественности. Недаром Пушкин считал его так называемые «духовные оды», подчас представляющие собой, по существу, замечательные образцы «научной поэзии», «вечными памятниками русской словесности», добавляя, что «по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему»<sup>1</sup>.

Поэтому в ответ на нападки Тредиаковского, критиковавшего ломоносовские оды с позиций своего «Нового и краткого способа» 1735 года, автор их имел полное право ответить, что в его стихах русская поэзия впервые предстала «красавицей»: «...ныне вся уверена Россия, // Что я красавица — российска поэзия». Потому же и Белинский, никак не одобрявший риторического характера од Ломоносова, несмотря на это, именно его назвал (вслед за Батюшковым и Надеждиным) «Петром Великим русской литературы», считая началом ее ломоносовскую оду «На взятие Хотина».

«Красавица» — стихотворная речь Ломоносова — прямо противостояла в этом отношении лишенным «украсы» стихам Кантемира. Но в существе своем кантемировская традиция «голой правды» — сближения литературы с жизнью, критического отношения к существующим обще-

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 33.

ственным беспорядкам — и ломоносовская традиция художественности, «красоты», будучи не только в эту пору, но много позднее, вплоть до Пушкина, разъединенными, взаимно дополняли друг друга, являясь — каждая по своему — основными и необходимыми предпосылками для дальнейшего развития русской художественной литературы по путям самобытности, с одной стороны — содержания, с другой — формы.

«Правда» Кантемира и «красота» Ломоносова были самым значительным из того, что дал русский классицизм в пору своего стремительного — в течение всего примерно двух-трех десятилетий — возникновения и утверждения в русской литературе. В то же время в связи с особой стремительностью вообще всего русского исторического процесса русский классицизм, едва успев утвердиться, заметно уже с 60-х годов XVIII века начинает изживать себя, явно клониться к ущербу.

\* \* \*

В последнюю треть XVIII века произошли весьма серьезные изменения в жизни страны. В результате внешнеполитических успехов, блестящих военных побед, развития промышленности и торговли Российская империя властно входит в круг сильнейших и влиятельнейших мировых держав. Значительно развиваются просвещение, культура. Вместе с тем нарастает деспотическая власть российского самодержавия, начинающего — под искусно надетой на себя Екатериной II маской ученицы французских философов-просветителей — становиться все более реакционным. Все резче проявляется и корыстно классовый характер русского государственного строя, в котором ведущую роль играло «первое сословие» — класс дворян-помещиков. Все усиливаются социальные противоречия, классовый антагонизм, прежде всего между дворянством и крестьянством, в меньшей степени — между дворянством и все заметнее складывающимся «третьим сословием». После так называемого «манифеста о вольности дворянства» (1761 г.) стала совершенно очевидна неприкрыто эксплуататорская, тунеядствующая сущность «первого сословия». Вспомним выразительное название самого боевого сатирического журнала 1769 года — «Трутень», сопровождаемое еще более недвусмысленным эпиграфом: «Они работают, а вы их труд ядите». Дворяне, доселе

имевшие не только права (из них главное — право владеть крепостными душами), но и обязанности перед государством (прежде всего — обязательная военная служба), от последних были освобождены. В то же время права их были полностью сохранены; за вольностью дворянства, казалось бы, логически связанная с этим «вольность» крестьян — освобождение их от крепостной зависимости, — отнюдь не последовала. Наоборот, в связи с усилением товарно-денежного оборота резко усилился крепостнический гнет. Это вызывало все более грозное брожение и недовольство среди крестьян. О том, какого накала достигли настроения крестьян после манифеста о дворянской вольности, свидетельствует хотя и проникнутый верой в «доброе царя», но замечательный по точности и проницательности в характеристике сложившихся классовых отношений между помещиками и их крепостными и по решительности вытекающего отсюда вывода народно-литературный памятник этих лет «Плач холопов», в котором традиции устного народного творчества сочетаются с традициями рукописной демократической сатиры XVII века. Автор «Плача» — несомненно, крестьянин-самоучка — негодует, что «тиранам-помещикам» дали власть на то, чтобы они «просвещали Россию», а теперь из них «царю послужить ни один не хочет. Лишь только у нас последнее точит». Заканчивается «Плач» призывом к «братцам»-крестьянам сделать «между собою дружбу» с тем, чтобы «выводить» неправду и «злых господ корень переводить». Что в «Плаче» действительно отразились настроения крестьянских масс, наглядно показывают происходившие в это время непрерывные волнения и бунты крестьян, вылившиеся несколько лет спустя в грандиозное восстание под предводительством «доброе царя» Пугачева, исполненное непримиримой ненависти к дворянам-помещикам.

«Мятеж» Пугачева, по словам его первого историка Пушкина «поколебавший государство от Сибири до Москвы и от Кубани до Муромских лесов», произвел немало «колебание» и в умах просвещенных представителей господствовавшего класса — дворянской интеллигенции. Еще до этого некоторым из них стал ясен лицемерный характер «просветительства» Екатерины. Огненная вспышка классовой борьбы — восстания Пугачева — осветила еще ярче произвол, насилия, деспотизм самой Екатерины и наглое самоуправство ее многочисленных «любимцев»,

царившие в «просвещенной» российской монархии и не только не уменьшившиеся после подавления восстания, в период диктатуры Потемкина, а, наоборот, еще более усилившиеся. У одних это способствовало радикализации их общественно-политических взглядов, все более демократической окраске их просветительских идей, толкало на путь активной общественной борьбы. Других это заставило усомниться в самих просветительских идеях, в силе и возможностях разума, который до этого казался всемогущим началом, двигателем исторического прогресса; способствовало развитию мистических настроений, толкало в масонские организации с их призывами к погружению в себя, самосовершенствованию.

Преобразования начала века — петровского времени — дали свои плоды. Стремительный рост внешней мощи России, обострение социальных противоречий, наглядные и жестокие уроки классовой борьбы, бурное развитие общественного сознания; рост влияния самого значительного направления в европейской мысли того времени, французской просветительной философии — «революции в умах», — которая явилась идейной подготовкой революции политической — с одной стороны, кризис рационалистического мировоззрения — с другой, — все это определяло и дальнейшее, также весьма стремительное, сложное, во многом противоречивое развитие русской литературы.

Литература стала занимать все более видное место в общей системе культуры, приобретать все большее общественное значение. Чрезвычайно увеличилось число писателей. Среди них мы не только находим, как в предыдущий период, представителей разных классов, но в связи с ростом «третьего сословия» состав их еще более демократизируется. Так, развивает оживленную литературную деятельность бывший «придворный лакей» М. Д. Чулков, не без вызова именовавший сам себя «мелкотравчатым сочинителем». О широте социального состава литературных деятелей данного периода свидетельствует то, что на одном краю литературы мы находим крепостных крестьян (драматурга и композитора Михаила Матинского, Матвея Комарова), на другом — главу государства, императрицу Екатерину II, которая занимается активной литературной деятельностью в разных областях, стремясь подчинить литературу своему влиянию и посредством ее — тоже симптом возросшего значения литературы — воз-

действовать на общественное мнение. Но в соответствии с классовой структурой русского общества того времени ведущее место в литературе — и в количественном отношении, и по существу — занимают писатели-дворяне, хотя состав их также в сильной степени демократизируется. Кантемир, Сумароков принадлежали к более или менее аристократическим кругам. Один из наиболее значительных представителей литературы конца XVIII века, дальнейшее творчество которого далеко вышло за ее пределы, став первым образцом русской классики XIX века, И. А. Крылов был, в сущности, дворянином только «по паспорту» (отец его вышел в офицеры «из солдатских детей»). Крупнейший поэт XVIII века Державин пришел в литературу из дворянского мелкопоместья.

Параллельно с увеличением числа писателей и в силу тех же причин существенно растет и число читателей. Благодаря значительному расширению читательских кругов складываются и несколько более благоприятные условия для писательского труда. Возникают многочисленные периодические органы, до того, в сущности, почти вовсе отсутствовавшие; значительно увеличивается издание произведений художественной литературы и книготорговля.

Однако журналы, как правило, крайне малотиражны; литературный гонорар еще не существует (оплачиваются обычно только переводы). Поэтому сделать литературу своим главным жизненным делом — профессией, жить на свой литературный труд еще почти невозможно (драматически заканчивается подобная попытка у Сумарокова, умершего в совершенной нищете; в конечном счете отказывается от этого и Карамзин). Все еще приходится ориентироваться на меценатов. По-прежнему даже наиболее передовые писатели, которые не только, как Кантемир и Ломоносов, проникнуты в своей литературной деятельности высоким патриотическим пафосом, но и понимают очень важные общественные возможности литературы, вынуждены в духе господствующих взглядов рассматривать свои литературные занятия как нечто дополнительное к основному и главному — государственной деятельности, нечто такое, чему можно предаваться только на досуге, «от должности в часы свободны» (Державин). Происходит это потому, что читательские круги, хотя и значительно расширившиеся, все же еще очень узки. Вместе с тем весьма своеобразен, на первый взгляд даже

парадоксален, социальный состав читательской аудитории того времени. Если большинство писателей в эту пору — дворяне, то подавляющее большинство их читателей не принадлежит к дворянскому сословию, наиболее образованные круги которого, все более отрываясь от национальной почвы, все более превращаясь в «русских парижанцев» (сатирический термин того времени), не читают русских книг, предпочитая им книги на французском языке (причиной чему, кстати, является не только низкопоклонство перед Западом, но и относительно еще слабое, отстающее развитие русской литературы). Мелкопоместное же дворянство, вроде Викула и Хавроньи (персонажи самой значительной из комедий Сумарокова «Рогоносец по воображению») или Простаковых и Скотининых фонвизинского «Недоросля», не читают вовсе или довольствуются лубочной и даже рукописной литературой. Основные ряды читателей состоят из представителей «третьего сословия» («людей третьего рода»), или, как его тогда называли, мещанства. Н. И. Новиков, неутомимейшая книгоиздательская и книготорговая деятельность которого, лишенная каких-либо корыстных расчетов, движимая ломоносовским стремлением к «пользе общества», в высшей степени способствовала расширению читательской аудитории, на основании своего большого опыта прямо утверждал, что «те только книги четвертым и пятым изданием печатаются», которые приходится «во вкус мещан».

Относительно демократический состав читательской аудитории (примерно таким же был и состав зрителей русского театра) определял и ее «вкус». Ему явно не соответствовали «высокие», аристократические, рационалистически отвлеченные, оторванные от конкретной русской действительности жанры классицизма. Недаром Сумароков возмущался явно непочтительным поведением зрителей во время представления его трагедий. По свидетельству драматурга В. И. Лукина, «великое неудовольствие» и даже «негодование» зрителей вызывали и комедии Сумарокова с их пестрым смешением русской и нерусской действительности.

«Вкус» читателей, зрителей начинает оказывать несомненное воздействие и на писателей. Прямо ориентируясь на него, стремится, пусть еще достаточно внешним образом, приближать в своих пьесах иностранные подлинники к русской жизни и быту сам Лукин. Первый образец



театральной пьесы нового, противоречащего драматургической системе классицизма, «смешанного» рода «Мот, любовью исправленный» Лукина также, по признанию автора, написан им из желания пойти навстречу потребностям и вкусам самих зрителей. «Одна и весьма малая часть партера,— замечает он в связи с этим,— любит характерные, жалостные и благородными мыслями наполненные, а другая, и главная, веселые комедии... угождая первым, включил я... места, к состраданию побуждающие, а достальную часть зрителей старался я по возможности увеселить введенными комическими лицами»<sup>1</sup>.

Лукин не принадлежал ни к крупным, ни к передовым писателям. Его стремление «угодить» и большинству и меньшинству зрителей, «потрафить» и тем и другим носит, по существу, беспринципный характер. Крайне примитивен и тот механический способ создания пьесы, сочетающей в себе «плачевное» и смешное, к которому прибегнул он в своем «Моте». Но новые тенденции, нашедшие свое выражение в потребностях большинства зрителей, не удовлетворенных рационалистическими трагедиями классицизма, потребностях, также истолковываемых Лукиным достаточно наивно, были уловлены им, по существу, правильно. Это показывает последующая история русской драматургии, в которой пьесы «смешанного» рода, сочетающего в себе трагическое и комическое, начинают играть все большую роль.

Еще очевиднее и определеннее «вкус» демократического большинства дал себя знать в реакции читателей на уже упомянутую полемику по вопросу о характере и значении сатиры, вспыхнувшую в «сатирический» 1769 год между «Трутнем» и «Всякой всячиной». Обе стороны знаменательно отдали свой спор на «суд публики». Катастрофическое падение тиража «Всякой всячины» и столь же бурный рост тиража «Трутня» наглядно показали, на чьей стороне оказалась публика — по словам Новикова, «судья справедливый». Мало того, когда Екатерина II, потерпев литературное поражение, прибегла к мерам воздействия нелитературного, заговорила «языком, самовластною свойственным», и Новиков оказался вынужденным изменить направление и резко ослабить характер

---

<sup>1</sup> В. И. Лукин и Б. Е. Ельчанинов, Сочинения и переводы, СПб. 1868, стр. 11.

своей сатиры — изгнать со страниц «Трутня» главного противника «Всякой всячины» «Правдолюбова», — стал стремительно падать и тираж новиковского «Трутня». «Господин Трутень! Кой черт! Что тебе сделалось? Ты совсем стал не тот; разве тебе наскучило, что мы тебя хвалили, и захотелось послушать, как станем бранить?.. — гласит одно из опубликованных Новиковым писем читателей. — Мне сказывал твой книгопродавец, что нынешнего года листов не покупают и в десятую долю против прежнего. Пожалуй послушайся меня и многих со мною; а буде не так, так прощай, «Трутень», навсегда»<sup>1</sup>. Если даже допустить, что это письмо, как и другое подобное же, было составлено самим Новиковым (он указывает, что получил еще несколько таких же писем), — оно несомненно отражало мнение большинства читателей. Кривая тиража «Трутня» — прямое тому доказательство. В то же время в мнении этого большинства явно нашло свое выражение основное направление прогрессивного общественного и, соответственно, литературного развития — «дух времени».

Действительно, в связи с усилением гнета самодержавия, опиравшегося на дворян-крепостников и на широко разветвленный, охвативший своими щупальцами всю страну, продажный снизу доверху, бюрократический аппарат, в связи с резким обострением социальных отношений, усилением классовой борьбы, — потребность в критическом отношении к существующим безобразиям и непорядкам, в сатирическом их высмеивании, изобличении, начинает приобретать все более широкий, почти всеобщий характер. Отсюда одной из самых существенных, значительных черт и особенностей русской литературы последней трети XVIII века является выход в ней на первый план, взамен господствовавших в 40—50-е годы «высоких» жанров, жанров «сатирических». Помимо сатиры как таковой (сатирические произведения в прозе и в стихах Новикова, Фонвизина, Крылова, «Сатира первая и последняя» В. В. Капниста и т. д.), обличительное, сатирическое начало проникает в эту пору почти во все роды и виды тогдашней литературы, в известной мере даже в «высокие», до хвалебной оды включительно. В изобилии представлено оно в комедиях (комедии Фонвизина, Княжнина и др., «комические оперы»), баснях, в возникающих

<sup>1</sup> Н. И. Новиков, Избр. соч., стр. 29, 30.

в эту пору новых повествовательных прозаических жанрах (романы Ф. Эмина, романы и повести М. Д. Чулкова) и одновременно в трагедиях (тираноборческие трагедии Сумарокова, Николева, Княжнина), в эпосе (обличения «злых царей» в «Тилемахиде» Тредиаковского), наконец, в оде: «Ода на рабство Капниста; не только сатирические и обличительные («Вельможа», ода-псалом «Властиителям и судиям»), но и похвальные оды Державина («Фелица», «Видение Мурзы» и т. п.), наконец, «Вольность» Радищева. В результате деятельности «критических писателей» (термин Новикова) складывается отчетливо и ярко выраженное «сатирическое направление» (термин Добролюбова), которое становится самым общественно значимым литературным явлением эпохи, прямым предком будущего «гоголевского направления» в литературе XIX века.

Существенно меняется в эту пору отношение представителей передовой сатиры к той, кто, опираясь на «чрезмерные похвалы» «обольщенных» «иностранных писателей» (слова Пушкина), почитает себя наиболее адекватным воплощением «просвещенного монарха» и о ком передовые русские современники устами Радищева отзываются, что она прослыла в народе «обманщиком, ханжеею и пагубным комедиантом», кого позднее вслед Радищеву Пушкин назовет Тартюфом в юбке и в короне — к философу и литератору «на троне» — Екатерине II. Именно это ярко проявилось в исключительно смелой полемике с «бабушкой» сатирических листков 1769 года, «Всякой всячиной», передовых писателей-сатириков во главе с Новиковым. Если Ломоносов традиционно сопоставлял и даже отождествлял каждого очередного монарха с Петром I, прямой преемницей и наследницей дела которого неоднократно объявляла себя и Екатерина II (вспомним недвусмысленную надпись на памятнике Фальконета: «Petro Primo Catharina Secunda»), — Стародум Фонвизина (в этом смысл и его фамилии-характеристики) сочувственно *противопоставляет* петровское время екатерининскому, то есть, по существу, Петра — Екатерине. И все же, обличая «самовластие» Екатерины, «критические писатели», как правило, остаются в пределах концепции «просвещенного абсолютизма»: нападают лишь на злоупотребления существующего политического строя, а не на принцип монархии вообще, и только некоторые из них (например, Фонвизин) стремятся ввести власть монарха в

рамки «непременных законов» — дворянской «конституции».

С тем же самым сталкиваемся в отношении другого, и, по существу, самого основного объекта сатиры последней трети XVIII века — помещиков-крепостников. И здесь писатели-сатирики нападают на крепостное «рабство», понимая под этим злоупотребления крепостным «правом», но не затрагивают самый институт крепостничества.

В специфически-литературном плане со всем этим связано то, что вся русская дорадищевская сатира этого времени продолжает оставаться в рамках поэтики классицизма, вместе с тем все более и более распатывая и надламывая их изнутри. Закономерным итогом и качественно новой ступенью в развитии «сатирического направления» XVIII века является творчество первого русского революционного писателя Радищева, в основном отбрасывающего и разоблачающего концепцию «просвещенного абсолютизма», нападающего не на злоупотребления того, что само по себе является злом (формула Добролюбова), а на само зло — на самодержавно-крепостнический строй как таковой. В соответствии с этим Радищев отказывается и от рационалистической поэтики классицизма (ода «Вольность», с одной стороны, стихотворение «Оснадцатое столетие», с другой, являются в его творчестве исключениями); становится в ряды нового большого и в целом для того времени прогрессивного общеевропейского литературного направления — сентиментализма, который в его творчестве приобретает непосредственно революционное звучание.

Все усиливающееся внимание к «крестьянскому вопросу» сказывается в литературе не только сатирическими изобличениями «злонравных» крепостников-помещиков. Возникает и все усиливается интерес к народной, крестьянской жизни и быту, к народному творчеству. Если произведения народного творчества в период утверждения и безраздельного господства классицизма (30—50-е гг.) третировались как грубые и «непросвещенные», то теперь начинается не только усиленное собирание и издание их, но обнаруживается явное стремление к внесению фольклорных элементов в литературу и тем самым приданию ей «народности». Сколь бы ни относительна была еще эта «народность», какие бы различные, подчас прямо противоположные, идейные и художественные функции ни приобретала она под пером тех или иных пи-

сателей, стоящих на различных общественно-литературных позициях, эта — тоже почти всеобщая (от Радищева до Екатерины II) — тенденция к сближению в той или иной мере литературы с народным творчеством не только была еще одним из характернейших проявлений «духа времени», но и имела далеко идущие и важные литературные последствия.

Постановка крестьянской темы естественно и, значит, внутренне закономерно ведет к тому, что образы крестьян начинают входить в сферу литературы, становятся сперва допустимым, а затем для некоторых писателей и необходимым объектом литературного изображения.

Если в предлагаемых Сумароковым (в его эпистоле «О стихотворстве») рекомендательных перечнях персонажей, пригодных для сценического воплощения, крестьяне не упоминаются даже в связи с комедией, то в драматургии последней трети века взамен традиционно-условных, заимствованных из французских образцов, ловких слуг и субреток появляются русские крестьянские персонажи. Поначалу — в середине 60-х годов — они выполняют еще сугубо эпизодическую роль и к тому же носят нарочито гротескный характер, особенно подчеркиваемый их речью, резко отступающей от нормы языка «образованных» классов, густо диалектно окрашенной и тем самым рассчитанной на явно комический эффект (работники-крестьяне в комедии Лукина «Щепетильник», смешной и глупый крестьянин в комедии Фонвизина «Коррион»). Однако вскоре создаются пьесы, содержание которых в основном оказывается заимствовано из крестьянской жизни и в которых крестьяне являются уже не эпизодически, а входят в круг основных персонажей. Именно такой пьесой является первый же у нас образец нового, тоже «смешанного» драматургического жанра, так называемой «комической оперы», — «Анюта» М. И. Попова (1772). И пьеса Попова заложила в этом отношении своего рода традицию. Последующие пьесы о крестьянах мы находим — и в довольно большом количестве — именно в жанре комической оперы, который в ближайшие десятилетия приобрел чрезвычайно большую популярность. Самый характер данного жанра также, казалось бы, толкал на постановку крестьянской темы в комическом аспекте. Однако если в комических операх консервативных писателей рисовались в самых розовых тонах отношения между крестьянами и их господами (например, «Деревен-

ский праздник, или Увенчанная добродетель» Василия Майкова, который после пугачевского восстания стал на консервативно-дворянские позиции), в большинство произведений этого рода проникали элементы порой весьма острой социальной сатиры, резких обличений крепостников, прямо перекликающиеся с передовой сатирической журналистикой. Таков, например, первый литературный опыт юноши Крылова — комическая опера «Кофейница», фабула которой непосредственно заимствована из одной заметки новиковского «Живописца».

Постепенно меняется и характер изображения крестьянских персонажей. В первой «крестьянской» пьесе — «Анюте» Попова — еще подчеркнуто противопоставлены «низким» чувствам крестьян (мнимый отец героини, Мирон; батрак Филатка) «благородные» чувства дворянина Виктора и самой героини Анюты, которые, подсказывает автор, могли возникнуть у нее потому, что она оказывается на самом деле не крестьянкой, а дочерью полковника. Но наряду с этим в пьесе рисуется, по существу, совсем уже не «комический», а «плачевный», тяжкий трудовой быт крестьян; звучит в ней в речах и песнях Мирона (вспомним, что «Анюта» появилась буквально накануне пугачевского восстания) и голос озлобленного своим рабским положением и дворянскими «правами» крепостного крестьянства, знакомый нам по «Плачу холопов». Не менее резко звучит этот голос и в появившейся через год после подавления восстания комической опере Н. П. Николева «Розана и Любим», в которой, несмотря на традиционный благополучный конец, «плачевного» действительно больше, чем смешного (недаром автором даже придан ей подзаголовок — «Драма с голосами»). Равным образом именно крестьянские персонажи не только выходят в пьесе Николева на первый план, но в большинстве своем начинают выполнять функцию положительных героев. Таковы главные персонажи, горячо любящие друг друга крестьяне Розана и Любим и отец Розаны, отставной солдат Мирон, которые преподают «урок добродетели», подлинных человеческих чувств развращенному помещику Щедрову. Раскаявшись под влиянием этого урока, Щедров сам вынужден признать это: «Природа! В ком сокрываешь ты прямую нежность человеческого сердца? Прямую верность, которая для того только презираема в городах, что не умеют ею наслаждаться». Стилистическая окраска этой тирады, находящаяся в соот-

ветствии с идиллическими именами любящей крестьянской четы и авторской ее обрисовкой, явно и притом на целых пятнадцать лет предвосхищает Карамзина. Больше того, не сопоставляя, как Карамзин («...и крестьянки любить умеют»), а сочувственно противопоставляя в плане моральных качеств крестьян их господам, Николев идет в этом отношении даже дальше автора «Бедной Лизы» и «Фрола Силина», в какой-то мере подготавливая образ Анюты в одной из глав радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву».

Литературно-музыкальный жанр «комических опер», создававшихся совместно писателями и композиторами, давал возможность включать в них и подлинные народные «голоса», непосредственно заимствуемые из песенного русского фольклора. Это едва ли не еще больше, чем содержание, способствовало «народности» некоторых из комических опер и дало возможность появиться одному из шедевров русской драматургии XVIII века — пронизанной народными мелодиями комической опере «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова, которую реакционные современники объявили «мужидкой пьесой», а Белинский называл прекрасным народным водевилем, считая возможным ставить ее рядом с комедиями Фонвизина. «Народность» музыкального сопровождения «Мельника» находится в соответствии с пьесой в целом. Данные в ней образы крестьян в основном лишены и натуралистической грубости, и идиллической прикрашенности, «естественны в действиях своих и разговорах», как сочувственно отмечал современник. В пьесе нет резкой социальной сатиры, но она полна юмора, того «веселого лукавства ума», которое позднее Пушкин будет так ценить в баснях Крылова, считая это «отличительной чертой в наших нравах», одной из особенностей русского национального характера. Именно эта черта лежит в основе образа главного героя пьесы, лукаво-добродушного мельника, ловко и остроумно разрешающего все возникшие трудности. Недаром Пушкин, стремясь в «Арапе Петра Великого» подчеркнуть национальные черты в облике Петра, намеревался предпослать одной из глав своего романа эпиграф из пьесы Аблесимова — слова мельника: «Я тебе жену добуду, // Иль я мельником не буду».

Зоркий глаз и острый критический ум подчеркивает в некоторых своих крестьянских образах и Фонвизин. В противоположность Сумарокову, который теоретически,

в духе «естественного права», признавая «природное» равенство «барина с мужиком», резкое различие между ними видел в том, что «ясный ум барской мужикова», Фонвизин образом крепостного Ваньки в «Послании к слугам моим» показывает, что ум смышленного и наблюдательного крестьянина нимало не уступает уму его просвещенного господина. И, рисуя Ваньку (портрет его списан Фонвизиним с одного из своих крепостных слуг), автор «Послания» отнюдь не впадает в фальшивую идеализацию. Вспомним проницательный анализ социальных отношений того времени, данный крепостным автором «Плача холопов» — произведения, с которым во многом и многом прямо перекликаются даваемые Ванькой резко сатирические характеристики «сего света». В «Недоросле» смышленность, «умелость» крепостного портного Тришки прямо противопоставляются (излюбленный мотив народной сатиры) его глупой и невежественной госпоже.

Во все усиливающимся проникновении образов крестьян, их «голосов» — речи, напевов — в литературу последней трети XVIII века и в особенности в положительном освещении многих из этих образов — один из наиболее значительных признаков все большей «демократизации» классицизма, в особенности сатирических его жанров.

Что касается «высоких» жанров классицизма, то они в это время не только явно отходят под напором сатирических жанров на задний план, но существенно меняется и идейная их направленность. Если в «сатирическом направлении» все нарастают прогрессивные, демократические тенденции, «высокие» жанры в их чистом виде, наоборот, как правило, все более утрачивают тот прогрессивный характер, который они имели в 40—50-е годы, в особенности под пером Ломоносова.

Уже полемика между «Трутнем» и «Всякой всячиной» — первое в литературе XVIII века не только расхождение, но и прямое столкновение передовых общественных кругов с верховной властью, абсолютизмом — явилась выражением резкой дифференциации между двумя образовавшимися к этому времени лагерями в литературе — лагерем прогрессивных, демократических писателей во главе с Новиковым и Фонвизиним и правительственным лагерем — писателями, группировавшимися вокруг «литератора на троне» и ставшими на защиту



реакционного екатерининского самодержавия. В этих условиях жанр хвалебной ломоносовской оды также неизбежно приобретал реакционную окраску. Резкий пример тому творчество В. П. Петрова — поэта, которому императрица и ее окружение стремились присвоить название «второго Ломоносова», — автора восторженных одических песнопений по адресу Екатерины и Потемкина и героической поэмы «Еней» (перевод «Энеиды» Вергилия), имевшей неприкрытой целью, подобно тому, как Вергилий прославлял абсолютную власть Августа, прославить екатерининское самодержавие («В Вергилии твой славный век трублю», — писал Петров, обращаясь к Екатерине).

Если сатиры Кантемира и оды Ломоносова разными литературными путями шли к одной и той же цели — боролись за торжество просветительных идей, — теперь сатирические жанры и жанры восхваляющие, «высокие» противостоят друг другу не только в собственно жанровом, но и в идейном отношении. Поэтому, если раньше они развивались параллельно друг другу, теперь они неизбежно должны были вступить между собой в борьбу. И, действительно, разгорается ожесточенная схватка между «критическими писателями», «сатириками», как уничижительно называл их Петров, и «карманным Екатерининным стихотворцем», как он же, по-видимому, имея это себе в особенную честь, сам себя именовал. Одним из характернейших эпизодов этой борьбы является смелая пародия на «Енея», ирои-комическая поэма Василия Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх». Причем поэма Майкова, пародийность которой подчеркивается начиная уже с подбобзвучающего его заглавия («Еней» — «Елисей»), по существу, бьет дальше поставленной цели, нападает не только на Петрова, но (вслед «королю бурлеска» Скаррону, на которого Майков подчеркнуто опирается) вообще высмеивает жанр эпопеи, занимавший самое почетное место в жанровой иерархии классицизма.

Сопоставление литературных судеб «Енея» и «Елисея» лучше всего показывает, какое из этих двух произведений стояло на путях поступательного литературного развития. «Еней» Петрова не только не имел успеха у читателей-современников, но и не получил никакого историко-литературного значения. Грубоватый «демократизм» майковской поэмы, воспевающей «подвиги» силача и буяна ямщика, насыщенность ее фольклорными элементами,

«забавность» многих эпизодов не только оказали влияние на современный ей литературный процесс (в частности, на творчество Державина), но продолжали привлекать к себе сочувственное внимание Пушкина, который, зачитываясь ею в свои школьные годы, и позднее, уже в пору начала работы над «Евгением Онегиным», подчеркивал, что «Елисей» «истинно смешон».

Как и в полемике «Трутня» со «Всеякой всячиной», в столкновении «критических писателей» («мизантропов», ненавистников «рода человеческого», как аттестовала их Екатерина) с «льстецами» (Петровым и теми, кто его поддерживал) «суд публики» явно оказался не на стороне последнего. Недаром он был вынужден, как в 1769 году Екатерина, прибегнуть к средствам внелитературного воздействия, угрожая «умонеистовцам» — писателям-сатирикам — «богиней Полицией». В то же время под пером «второго Ломоносова» начинает явно вырождаться не только в идейном, но и в художественном отношении самый жанр торжественно-хвалебной оды.

Утеря Петровым наиболее сильной стороны ломоносовской одописи — ее высокой гражданско-просветительской патетики, обусловившей и особенности ее стиля, — превращение им оды в сугубо официозный жанр сопровождается повышенным вниманием к формальной стороне: крайним усилением риторического начала, нарочитой исхищенностью словаря, усложненностью синтаксиса, погоней за словесными эффектами — трескучими образами, натянутыми метафорами. В результате жанр хвалебно-торжественной оды становится в основном достоянием эпигонов, окончательно обесцениваясь в передовом общественном и литературном сознании эпохи под сатирическими ударами представителей новых литературных направлений (сатира на поэтов-одописцев И. И. Дмитриева «Чужой толк», высмеивание их в «Каиб» Крылова).

Наряду с торжеством сатирических жанров над жанрами «высокими» в литературе классицизма последней трети века начинается усиленное развитие «средних» лирических жанров, в частности и в особенности анакреонтики. В лирике непосредственного преемника Сумарокова, одного из крупнейших представителей классицизма XVIII века, масона Хераскова, явившейся своего рода манифестом литературной «вольности дворянства», происходит как бы «освобождение», «раскрепощение» литерату-

ры от примата государственной, героической тематики. Если Сумароков, хотя он и считал принципиально равноправными оду и эклогу, в основном разрабатывал жанры, преследующие цели воспитания общественных добродетелей и изобличения общественных пороков,— Херасков прямо вступает на путь своего рода разобществления поэзии. Основная теза ломоносовского «Разговора с Анакреоном» — отказ от личного во имя общего, от анакреонтики во имя героики — зачастую решается Херасковым в прямо противоположном, антиломоносовском духе. В сборнике своих стихов, вышедшем в 1762 году и подчеркнуто названном «Новые оды» (позднее переиздан под заглавием «Анакреонтические оды»), Херасков, прося у муз дара, подобного Анакреонту «или каким украшен приятный Сумароков», противопоставляет «гремящей лире» «тихое вздыханье стнящих горлиц»; поэзии героического подвига — лирику «нежного сердца», которая «приводит в слезы». Стремление служить своими стихами «пользе общества» заменяется в «анакреонтических одах» Хераскова желанием «понравиться любезной». Соответственно этому притухают в его творчестве поначалу имевшиеся в нем сатирические темы и мотивы, сменяясь мотивами отхода от общественной борьбы («Только лучше жить потише»), общественным индифферентизмом («Люди будут ли по сих словам умняе?»), скептицизмом («Все суета»). В то же время «элегии», «стансы», «философические оды» Хераскова окрашиваются в пессимистические тона усталости, пресыщенности жизнью, скуки.

Уход Хераскова от государственной, общественной тематики в тематику личную, в анакреонтику был в какой-то мере специфически литературным выражением протеста против давящего деспотизма «самовластия». В этом известная общественно-прогрессивная сторона анакреонтики и, несомненно, одна из причин не только зарождения ее в позднем творчестве оказавшегося в это время в полулегальном положении Кантемира, но и дальнейшего, очень интенсивного развития в поэзии конца XVIII и начала XIX века — в творчестве удалившегося из столицы в добровольное изгнание в свое украинское поместье В. В. Капниста, в стихах «бранившегося с царями» Державина, в поэзии Карамзина, позднее Батюшкова. Но в противоположность «критическим писателям» у поэтов-анакреонтиков протест этот носил сугубо пассивный

характер. Мало того, поскольку абсолютистская государственность являлась, как это наглядно показало пугачевское восстание, единственной защитой дворянства от крепостных крестьян, этот вообще не слишком глубокий протест был, кроме того, и непоследователен. Так, тот же «анакреонтик» Херасков обращается и к героике, пишет не только порой в «высоком» одическом роде, а и осуществляет предпринятую еще Ломоносовым, но не завершенную им (поэма «Петр Великий») попытку создать русскую классическую эпопею. Невзирая на то, что жанр этот, несомненно, уже был в какой-то мере скомпрометирован пародийным майковским «Елисеем», Херасков создает грандиозную по объему героико-патриотическую поэму «Россияда», ставя в центр ее идеализированный образ одного из основоположников русского абсолютизма Ивана IV, в котором автор, следуя в этом отношении за Ломоносовым, видел прямого предшественника Петра I.

Однако, с точки зрения дальнейшего литературного развития, наиболее продуктивным в творчестве Хераскова оказалось не то, что перекликалось с «высоким» классицизмом 30—50-х годов, а то, в чем он от него отходил. Несмотря на шумный успех «Россияды», за которую приверженцы «высокого» классицизма поспешили объявить Хераскова «русским Гомером», жанр русской классической эпопеи на ней, по существу, и кончился, почти сразу же став достоянием эпигонов. Наоборот, совсем иной была судьба «средних» лирических жанров Хераскова, в которых от одической риторики — воспевания земных богов и богинь — он перешел — то в условных формах анакреонтики, а то и непосредственно — к выражению чувств и переживаний более или менее общечеловеческого характера, облекая это в соответствующие формы «среднего штиля», более близкого к обычной речи, по определению Ломоносова — «обыкновенному человеческому слову». Если «критические писатели» исподволь подготовили революционное творчество Радищева, анакреонтика Хераскова, его «средние» жанры начали готовить поэзию Карамзина, который именно его склонен был считать едва ли не единственным своим русским литературным предшественником. В свою очередь, сам Херасков в поздних произведениях прямо перешел на позиции карамзинского сентиментализма.

Средние жанры — анакреонтика — стали завоевывать не только все более видное место в лирической поэзии, они

проникли и в жанр поэмы. Почти одновременно с героической «Россиейдой» Хераскова его учеником — И. Ф. Богдановичем — создается любовная поэма-повесть «Душенька» («старинная повесть» в стихах) — явление, в какой-то мере параллельное майковскому «Елисею» и вместе с тем существенно — даже прямо полемически — от него отличающееся. Майков в пору написания «Елисея» находился в лагере «критических писателей», Богданович в период создания «Душеньки» примкнул к официальному лагерю. Пересмеивая, как и Майков, традиционную условную мифологию «высокого» классицизма, Богданович осуществляет это совсем иными художественными средствами и приемами. Простонародным гудку и балалайке, к звукам которых приравнивает своего «Елисея» Майков, Богданович противопоставляет в «Душеньке» пасторальную свирель. Майков своей поэмой стремился «изнадорвать читателям кишки». Богданович пишет «Душеньку» для того, чтобы «в часы прохлад, веселья и покоя приятно рассмеялась Хлоя». И, действительно, в противоположность грубовато-«демократическому», «мужицкому» хохоту Майкова, его «народности», в какой-то мере близкой к народному творчеству, «Душенька» проникнута скепсисом, тонкой «светской» иронией и хотя и включает некоторые мотивы русских сказок, дает их в плане условной пасторальности, в тона которой обильно окрашены и многие образцы его лирики, продолжающие традицию эклог Сумарокова, но отличающиеся еще большей манерностью и жеманством. Борьба между двумя литературно-общественными лагерями отражена в «Душеньке» и непосредственно. Наряду с прозрачными комплиментами Екатерине, рассыпанными по поэме, в ней имеются и выпады против ее литературных противников — издателей сатирических листков, выдержанные, однако, в тоне той «улыбательной» сатиры, которую в противовес и даже в отмену резко высмеивающей, обличающей сатире Новикова — Фонвизина, стремилась утвердить в литературе императрица. Но при всей противопоставленности «Душеньки» «Елисею» их объединяло нечто общее: оба произведения — каждое на свой лад — наносили удары по поэтике «высокого» классицизма.

Поэма Майкова была прямым — в форме пародии — походом «низких» жанров на жанр классической эпопеи. «Душенька», автор которой также с самого начала, с первых же строк противопоставлял героике высоких эпических поэм частное любовно-семейное содержание своей

«древней повести», не лишённые пикантности любовные «похождения» героини, была своего рода захватом «средними» жанрами командных высот классицизма.

Произведение эпического рода «Душенька» явилось вызовом всем правилам, установленным для него поэтикой Буало — Сумарокова, начиная с сюжета, кончая языком и стихом. Она написана «средним штилем», местами с вкраплениями даже «низкого штиля»; вместо тяжеловесно-торжественных русских «александрийцев» с однообразными смежными рифмами (стих эпических поэм Ломоносова — Хераскова и трагедий Сумарокова) облечена в форму «вольного ямба» (стих сатирических «притч» Сумарокова) со свободной и весьма разнообразной рифмовкой, способствующего легкой и непринужденной, почти нарочито «небрежной» и вместе с тем то лирически окрашенной, то шаловливо-иронической разговорности тона повествования. Именно поэтому, подобно личной лирике Хераскова, стихотворная любовная «повесть» Богдановича является как бы переходной ступенью от классицизма к сентиментализму Карамзина, недаром считавшего ее примером раскрепощения от рассудочных «классических» «правил» — плодом «легкой игры воображения», основанной «на правилах нежного вкуса, а для них нет Аристотеля».

Мало того, «Душенька» сыграла известную роль и в становлении творчества Пушкина, который, с его способностью к широкому литературному синтезу, восхищаясь «народным» комизмом майковского «Елисея», одновременно пленялся стихами «Душеньки», в легкой, непринужденной, порой не лишённой своеобразного изящества форме которых автор в какой-то мере уже сумел, предваряя в этом отношении «Фелицу» Державина, сочетать пронию и лирику, высокое и смешное, то есть стал на путь, который в дальнейшем приведет русскую литературу не только к «Руслану и Людмиле», но и к «пестрым главам» «Евгения Онегина».

Смешанный лиро-эпический жанр «Душеньки» также был весьма характерным явлением литературного развития 70—80-х годов. Наряду с перегруппировкой внутри жанровой системы классицизма (выход на первое место сатирических жанров, развитие «средних» лирических жанров, а также начинающееся вытеснение ими жанров «высоких») в это время происходит и своеобразная ее «демократизация» — стирание непререкаемо установленных

иерархических границ между «высокими» и «низкими» жанрами, между одой и сатирой. Прежде всего и с наибольшей очевидностью сказывается это в драматургии.

Русским читателям и зрителям пьесы нового, смешанного рода, соединявшего в себе и «Мельпомену и Талию», становятся известны с середины 60-х годов: в 1764 году выходит русский перевод «мещанской драмы» Лилло «Лондонский купец, или Приключения Георга Варневаля», в 1765 году появляется «Мот, любовью исправленный» Лукина, в 1766 году — переводы «серьезных комедий» Дидро и т. д. О том, каким потрясением самых основ классицизма было появление пьес «смешанного» рода, наглядно свидетельствует резкое недоброжелательство, с которым встретил Сумароков «Мота» Лукина и в особенности прямо-таки неистовая его реакция на громадный успех у зрителей поставленной в 1770 году на московской сцене «слезной комедии» Бомарше «Евгения». В программном предисловии к изданной Сумароковым в следующем, 1771 году трагедии «Димитрий Самозванец» он прямо характеризует «новый и пакостный род слезных комедий» не только как эстетический нонсенс, противоречащий и здравому смыслу, и нормальному вкусу, но и как признак коренной ломки общественных отношений, социального «конца мира» — вторжения разночинца (переводчиком «Евгения» был, по его словам, «какой-то подъячий») в аристократический, дворянский мир классицизма: «Подъячий стал судьей Парнаса... конечно, скоро преставление света будет... Маломестно подъячому соплетать похвалы вкуса княжичей и господичей московских». Но возмущенные восклицания Сумарокова, хотя и опиравшегося для вящей убедительности на авторитет Вольтера, к которому он обратился по этому поводу со специальным письмом и получил от него сочувственный ответ, оказались мало действенными. Театральную публику, в том числе даже «княжичей и господичей», не говоря уже о демократическом большинстве зрителей, состоявшем, по выражению современника, из «пешеходов, а не ездящих в карете пугом», интересовало не то, кто будет «судиею Парнаса». Выражая новый «дух времени», они рукоплескали пьесам, которые с рационалистических высот классического Парнаса, из мира условных жанров и отвлеченных категорий в какой-то мере сводили их в реальную конкретную действительность. А этому как раз и отвечали «среднего рода драмы», ибо, как писал автор одной из комических опер «Миловзор и Прелеста» в пре-

дисловию к ней, «нет ничего естественнее, как смешивать в действиях забавы с горестью, и нечаянное смятение чувств посреди позорища веселого более действовать может на зрителя». Жанр классической трагедии продолжал существовать и даже развиваться. Появлялись и новые значительные его образцы, в особенности в области «тираноборческой» трагедии («Сорена и Замир» Николева, «Вадим Новгородский» Княжнина). Но «смешанные» жанры («мещанские драмы», «слезные комедии», «серьезные комедии», «комические оперы») в русской драматургии последней трети века начинают занимать все более видное место. Сказывается это и в творчестве тех писателей, которые продолжают оставаться на позициях классицизма, но проявляют большую чуткость к «духу времени». Так, в том же 1771 году, когда Сумароков выступает против «Евгений», Херасков, который создал и довольно много трагедий, пишет пьесу «в новом и пакостном роде» — «слезную драму» о художнике, исполненном крайней чувствительности и всяческих добродетелей, «Друг несчастных». Несмотря на соблюдение формальных правил классицизма, к пьесам «смешанного рода», по существу, относится и «Недоросль» Фонвизина — с образом Простаковой, который, по верному наблюдению П. А. Вяземского, «стоит на меже трагедии и комедии»<sup>1</sup>, с соединением в рамках одной пьесы острой сатиры (отрицательные персонажи) и высокой гражданской патетики (облик и речи Стародума).

Стремление к «естественности» и «простоте», к сближению с жизнью сказывается и в поэзии, в частности, уже в «Душеньке» Богдановича. Но с особенной силой это стремление проявилось в стихах Державина, который по масштабу своего творчества — его размаху и широте, его значению для последующего развития русской литературы — является самым крупным из всех поэтов до Пушкина.

Если в анакреонтических и философских одах Хераскова все сильнее начинает проявляться, в противовес всепоглощающей государственности «высоких» жанров классицизма, личное начало, лирический голос автора, — в поэзии Державина впервые проникает в литературу так полнокровно и с такою разносторонностью живая личность поэта.

---

<sup>1</sup> П. А. Вяземский, Полн. собр. соч. в 12-ти томах, т. V, СПб. 1880, стр. 136.



Державин не пишет в эпических жанрах, как Херасков; к драматургии он обращается только в самый последний период творчества, которое носит в основном исключительно лирический характер. Но в лирике он не замыкается, подобно лирику-масону Хераскову, в круг только личных переживаний. Он начинает отзываться ею, как позднее Пушкин, на «все впечатленья бытия». Наряду с ананкреонтикой, элегическими философско-религиозными медитациями его творчеству в сильнейшей степени присуща государственная, гражданская патетика — героика, резкая сатиричность. Но, если для основоположников русского классицизма, поэтов 30—50-х годов, руководящим началом — мерой всех вещей, критерием всех оценок — был абстрагированный, обезличенный, отвлекающийся от единичного, частного во имя общего, государственного, разум, Державин добавляет к нему живое, горячее человеческое чувство: «Ум и сердце человецье были гением моим». Эта поправка на «сердце» сообщает его поэзии не только гуманистическую окраску, но и известный, в духе просветительских идей времени, хотя, понятно, существенно ограниченный сословно-дворянским мировоззрением поэта «демократизм».

Ломоносов в своих «должностных», по выражению Пушкина, одах восславлял монархов в качестве «земных богов» и «богинь». «Будь на троне человек», — обращается Державин к будущему царю, прямо перекликаясь в этом отношении с Фонвизиним и Новиковым. Вместе с тем в его знаменитом обличительном («якобинском», по слову Екатерины) псалме «Властителем и судиям» выражение «земные боги» приобретает совсем иное, горько саркастическое звучание. Читть «во сане всех вельмож, судей, царей... лишь только человека» и, наоборот, резко и гневно обличать бесчеловечность — таков пафос, с одной стороны, хвалебной одописи Державина, с другой — его сатиры. С этим связана и совсем новая форма его хвалебных од по адресу монархов — опрошенность их жанра, стиля, принципиальный отказ от «велепения и пышности» оды ломоносовского типа. Наоборот, высокий, «трубный» «ломоносовский» тон сохраняет Державин для од, воспевающих славу «россов», блестящие военные победы и триумфы «храбрых русских солдат» во главе с их прославленными военачальниками, которые притом чаще всего находились в опале у «земных богов» — Екатерины II, Потемкина, Павла I, — но для Державина, довольно скоро разочаровав-

шегося в идеализованном им образе Фелицы — Екатерины, — как раз и являлись образцами положительных героев. Такой же «высотой», патетической приподнятостью тона отличаются и сатирические оды Державина, по своей обличительной энергии и одновременно художественной силе не имевшие ничего себе подобного ни в предшествовавшей, ни в современной ему литературе, делавшие его, несмотря на консерватизм политических взглядов, наряду с Радищевым, высоко ценившим его творчество, родоначальником русской гражданской поэзии, предшественником поэтов-декабристов и Пушкина. Появление на классическом «Парнасе» поэта, который воспринимает действительность не только умом, но и сердцем, который прежде и превыше всего «желает быть» человеком и именно это кладет в основу своего отношения к людям и явлениям, подрывало самые основы рационалистического классицизма. Тем более что, входя в поэзию сам, поэт-человек приводит с собой и мир, его окружающий. Действительно, в стихах Державина впервые предстает не условно-пасторальная или аллегорически мифологизированная, а реальная русская природа; появляются широкие картины быта. Этот поток живой жизни, хлынувший в поэзию, естественно, не вмещается в рамки канонических «правил», начинает распатывать и ломать условные перегородки жанров и «штилей». Поначалу любовная лирика (с опорой на Сумарокова) и героика (с опорой на Ломоносова) развиваются в стихах молодого Державина двумя параллельными руслами. Важнейшим поворотным моментом, способствующим сближению его поэзии с жизнью, является развитие в ней резких «кантемировских», сатирических мотивов, возникающих под непосредственными впечатлениями от пугачевского восстания, в рядах активных усмирителей которого он был, но которое вместе с тем открыло ему глаза на беззакония, произвол и насилия «властителей и судий», царившие под эгидой «Российской Минервы» — Екатерины II.

Именно это и явилось толчком к «совсем другому», по отношению к традиционному, ломоносовскому, пути поэта: «не хотев парить», он спускается на землю — облакает хвалебную по своему назначению оду («Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока») в полусушительную (травестирование в манере «Душеньки» традиционных мифологических образов-штампов), полусерьезную (призывы к человечности) форму анакреонтического стихотворения.

Сочетав в «Стихах на рождение...» Ломоносова с Богдановичем, в оде «Фелица» Державин становится на путь еще более широкого и значительного литературного сочетания, совмещая в рамках одного произведения резко расчлененные в жанровом отношении «ломоносовское» и «кантемировское» начала — оду и сатиру. Соответственно «смешению» жанров в стихах Державина смешиваются и «шти-ли». Так, в той же хвалебно-сатирической оде «Фелица», осуществленной в основном в русле «среднего штиля», наряду со строками, написанными «в витиеватом или фигуральном» смысле и соответственно этому «высоким штилем», встречается самое резкое, даже грубое просторечье — «низкий штиль» («...почасту ходишь ты пешком, // И пища самая простая // Бывает за твоим столом», и тут же: «Фелицы слава — слава бога, // Который брани усмирил», или: «Небесные прошу я силы, // Да, их простря сафирны крылы», а несколькими строфами выше: «Не щелкают в усы вельмож... И сажей не марают рож»). Все это в совокупности и образует то, что сам поэт называет «забавным русским слогом». Соединение «патетического элемента с комическим есть не что иное, — справедливо замечал Белинский, — как умение представлять жизнь в ее истине». «Фелица», как и вообще многое и многое в поэзии Державина, является значительным шагом по пути к художественному «представлению жизни в ее истине». Однако условия русской общественно-исторической действительности того времени; консерватизм, а порой и прямая реакционность мировоззрения Державина; в значительной мере сохраняющаяся традиционная рационалистичность его художественного мышления, хотя и с поправкой на богатый и разнообразный личный опыт, на показания чувств; весьма еще недостаточный, с точки зрения поставленных им задач, уровень развития поэтического языка и стиха — все это не дало поэту возможности добиться на его новом и исключительно важном пути полноценных результатов. Свойственная Державину, по меткому выражению Чернышевского, «пестрая смесь мыслей», «внушаемых сердцем, по природе благородным, с господствовавшими тогда идеями совершенно иного характера»<sup>1</sup>, сказывалась не только в его политических взглядах и общественной позиции (ненависть к «злу», порождаемому самодержавно-крепостни-

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в 16-ти томах, т. VII, Гослитиздат, М. 1950, стр. 355.

ческим строем, и безусловное стремление сохранить в полной неприкосновенности этот строй), но и в его отношении к своему литературному делу. С одной стороны, придавая поэзии громадное значение, зная, что именно она способна принести истинную славу и бессмертие, своим взглядом на поэта как на служителя «правды», провозвестника «истины», почти предвосхищая пафос пушкинского «Пророка», Державин, с другой стороны, выше своих «слов» поэта ставил свои дела как государственного деятеля, крупного чиновника-администратора («За слова меня пусть гложет, // За дела сатирик чтит») и, действительно, считал возможным использовать свое громадное поэтическое дарование для устройства служебных дел — «льстил» своими одами монархам и их «любимцам», что и сам с большой горечью признавал. Многие державинские стихотворения продолжали и развивали традицию сатир Кантемира, которые, несмотря на их «старинный слог», Державин чрезвычайно высоко ценил. Но, добываясь, как и Кантемир, наибольшей «правды» в обличении «порока», Державин сумел подчас сообщить своим сатирическим стихам отсутствовавшую у первого русского поэта-сатирика XVIII века «украсу» — высокую художественность (достаточно хотя бы назвать его оду «Вельможа»). Однако при высоком художественном совершенстве некоторых стихотворений Державина или отдельных мест в его стихах творчество его в целом отличается крайней неровностью в эстетическом отношении — «пестрой смесью» истинной поэзии и риторики и даже, чаще всего, с преобладанием именно последней. «Кумир Державина  $\frac{1}{4}$  золотой,  $\frac{3}{4}$  свинцовый» (сперва было «полузолотой», «полусвинцовый»), — замечал высоко ценивший мощь державинского дарования Пушкин, подчеркивая, что «он не только не выдерживает *оды*, но не может выдерживать и строфы», так что, «читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника»<sup>1</sup>. Об авторе «Вельможи», как известно, отличавшемся пылкостью характера и ни перед чем не останавливающейся резкостью в отстаивании того, что он читал правдой («грубил и бранился» при докладах самой императрице), один из современников в связи с очередными служебными его неурядицами замечал: «Державин... прямо из генерал-прокурорского дома взлез опять на Парнас. Опасно, чтобы там не прибил Апол-

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 178, 182.

лона и не обругал муз». Эта шутка не лишена основания. Державин как поэт действительно больше, чем кто-либо из русских поэтов-классиков XVIII века, произвел беспорядка на строгом, чинном и размеренном классическом Парнасе. Но в значительной степени разрушив и, во всяком случае, приведя в хаотическое состояние стройную иерархическую систему жанров и «штилей» классицизма, он еще не смог взамен ее сообщить своему творчеству новую и более высокую художественную гармонию. Его «смешанные» поэтические жанры, сколь бы велико ни было их историко-литературное значение, все же представляют собой скорее механическое соединение разнородных, зачастую прямо противоположных начал, чем их органический художественный синтез. Именно поэтому наиболее совершенные, единственные в своем роде создания Державина осуществлены им не в «смешанной», а во внешне «чистой» форме оды, получившей вместе с тем под его пером совсем иную жанровую озвученность (ода, а по существу элегия, «На смерть князя Мещерского»; ода, по существу сатира, «Вельможа»).

Одной из крупных вех на пути создания русской литературой XVIII века типических обобщений действительности является сатирический образ «мурзы» в державинской «Фелице». Но сколь бы ни восхищал современников этот образ своей художественной живостью, сквозь которую сквозило «веселое лукавство ума» поэта, он все же осуществлен уже известным нам и характерным для сатиры классицизма приемом списывания с «подлинника». С той лишь разницей, что Державин не ограничивается одним «подлинником», а берет их несколько и тоже довольно механическим путем подключения, так сказать, «приплюсования» их друг к другу, создает сатирически заостренный «коллективный» портрет екатерининских вельмож.

Критики романтического периода русской литературы XIX века склонны были считать Державина романтиком; в наше время некоторые исследователи готовы объявить его реалистом. На самом деле Державин на всем протяжении своего творчества оставался в русле классицизма, хотя порой и далеко выплескивался за его берега. В то же время творчество Державина, больше чем какое-либо другое крупное явление литературы того времени, свидетельствовало о глубоком внутреннем кризисе классицизма XVIII века, об исчерпанности путей его дальнейшего прогрессивного развития, о начале его конца и вместе с тем

о том, что созрели сроки для появления новых больших литературных направлений, идущих ему на смену.

Воздействие этих новых, уже начавших складываться литературных направлений сказывается, подобно тому, как это имело место в творчестве Хераскова, и на творчестве самого Державина. В последний период державинского творчества в нем явно притухают общественный пафос, героическая тематика (то, что пишется им в эту пору в связи с наполеоновскими войнами, далеко уступает его прежним победным одам). Наоборот, все большее место, как и в лирике Хераскова, начинают занимать в его поэзии анакреонтические мотивы, которые в еще большей мере, чем у последнего, приобретают характер оппозиционности — также весьма пассивной — «двору», «столице». В то же время многие оды Державина окрашиваются в предромантические, «оссиановские» тона. Не удивительно в связи с этим, что он горячо приветствует литературные дебюты Карамзина, за которого даже позднее, в начале XIX века, в период ожесточенных схваток между сторонниками «нового» и «старого» слога, находясь в лагере последних и считаясь основным столпом классицизма, «стоит горой». Мало того, Державин завещает свою «ветху лиру» Жуковскому, а «в гроб сходя», благословляет отрока Пушкина. Действительно, в богатом и разностороннем творчестве классика Державина уже возникают и складываются те зачатки, которые развернутся в полную силу у сентименталиста Карамзина, романтика Жуковского и в особенности у «поэта действительности», основоположника и родоначальника русского реализма Пушкина. Но окончательно поставить русскую литературу на путь полной самобытности и художественности Державин еще не смог. В творчестве Державина, по образным словам Белинского, загорелась лишь «заря» русской поэзии; в его стихах — только «проблески народности», «проблески художественности».

Классический Парнас потрясали не только внутренние подземные толчки. В последнюю треть века наряду с существенными изменениями, происходившими внутри классицизма, он начинает испытывать все усиливающийся внешний напор со стороны возникающей в это время и довольно скоро получившей весьма широкое распространение третьесословной, «мещанской» литературы.

Чужеродность и даже противопоставленность ее классицизму наглядно проявилась в том, что в ней преиму-

щественно разрабатывались как раз прозаические повествовательные жанры (повесть, роман), которые принципиально изгонялись классической поэтикой, но несомненно отвечали потребностям читателей из средних и низших слоев общества. В 30—50-е годы, пока таких читателей было в виду весьма малого распространения грамотности еще очень немного, они удовлетворялись чтением рукописных — переводных и оригинальных — повестей и «гисторий», которые в большом количестве стали появляться в русской литературе во второй половине XVII — первых десятилетиях XVIII века; в период утверждения классицизма третировались представителями последнего в качестве литературы «непросвещенных» низов, но продолжали бытовать в этой среде — усиленно переписываться, перерабатываться.

Однако в связи с распространением грамотности и ростом «среднего рода людей» — «третьего сословия», — спрос на повествовательную литературу все увеличивается. Романы и повести начинают с середины 50-х годов не только появляться в печати, но через некоторое время выходят в количественном отношении на первое место среди печатной литературной продукции. Прежде всего усиленно издаются переводы западноевропейской повествовательной литературы, от наиболее замечательных образцов ее, несомненно приходящихся «во вкус» просвещенных разночинцев, до всякого рода любовно-авантюрных романов, изобилующих самыми необычайными приключениями, — произведений, не представляющих сколько-нибудь значительной литературной ценности и предназначенных для удовлетворения потребностей широких читательских кругов в развлекательном и увлекающем чтении. Именно такими были и первые появившиеся в печати в 1763 году оригинальные русские романы («Любовный вертоград, или Непреоборимое постоянство Камберы и Арисены» и «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда»), принадлежавшие перу вышедшего из низов и так же, как и его герои, обладавшего весьма причудливой авантюрной биографией Федора Эмина, который, по его собственным словам, взялся за литературное дело ради заработка — «тогда начал петь, когда есть было нечего». Во второй половине 60-х — начале 70-х годов появляются повести и романы Чулкова («Пересмешник, или Славенские сказки» и «Пригожая повариха»), М. Попова, позднее В. А. Левшина, наконец, «московского жителя» Матвея Кюмарова, прямо

адресовавшего свои «повести» массовому «простолюднему» читателю, у которого они и пользовались исключительной популярностью.

Вторжение в литературу повествовательных прозаических жанров вызвало со стороны наиболее ортодоксальных представителей русского классицизма почти столь же негодующую реакцию, как и появление «смешанных» жанров в драматургии. Так, Сумароков уже в 1759 году, предупреждая на несколько лет возникновение оригинальных русских произведений этого рода, выступает с резко полемическим «Письмом о чтении романов». Возмущаясь засильем романов, «которых столько умножилось, что из них можно составить половину библиотеки целого света», Сумароков особенно подчеркивает их общественную бесполезность, делающую чтение их «не препровождением времени, а погублением времени»<sup>1</sup>. В свою очередь, прямой полемикой с основной установкой классицизма на «пользу обществу» звучит демонстративное заявление самого выдающегося из первых русских прозаиков М. Д. Чулкова в «Предуведомлении» к своему «Пересмешнику»: «В сей книге важности и нравоучения очень мало или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправить грубые нравы». Сумароков в эпистоле «О стихотворстве» обращался к автору классических комедий: «Для знающих людей ты игрищ не пиши, // Смешить без разума дар подлая души». Чулков основой своей книги, которую он столь же вызывающе именует «безделицей» и первая глава которой названа «Начало пустословия», делает именно смех, не преследующий никаких общественно-воспитательных целей, смех как таковой, как своего рода удовлетворение естественной физиологической потребности человека, который — пишет он, предваряя словообразовательные эксперименты Велемира Хлебникова, — есть, «как сказывают, животное смешное и смеющееся, пересмехающее и пересмехающееся».

Вместе с тем «смех» Чулкова оказывается отнюдь не нейтральным в социальном отношении — носит резко выраженный антидворянский характер. В то же время дворянским персонажам, изображаемым в нарочито сниженных, грубо натуралистических тонах, являющим собой отвратительное сборище безобразных карикатур и диких нравственных уродов, сочувственно противопоставляется

---

<sup>1</sup> А. П. Сумароков, Стихотворения, стр. 377.



автором образ одного из представителей «третьего состояния» — доброго и великодушного купца (с апологией купечества сталкиваемся и в романах Эмина). Но излюбленным героем «мелкотравчатого сочинителя» Чулкова, который рисуется им с особой симпатией, является человек из «низов»: бедняк, не имеющий ни титулов, ни чинов, ни поместий, но зато наделенный умом и смекалкой, с помощью которых он завоевывает себе место в жизни; унтер-офицерская вдова, ставшая «продажной» не в силу своих порочных наклонностей, а вследствие тех тяжелых и несправедливых общественных условий, в которые поставлена бедная одинокая женщина. Сочувствует Чулков и «горькой участи» крестьянина (повесть под таким названием), угнетаемого не только помещиками, но и нарождающейся деревенскою буржуазией, богатеями-кулаками — «съедугами».

Непосредственная связь писателей, вроде Чулкова, с низовыми слоями общества, к которым они и обращали прежде всего свои произведения, большая близость этих слоев к простому народу обусловили то, что именно у первых новых русских прозаиков с особенной силой проявляется общая тенденция времени — стремление к приданию литературе «народности». Автор «Пересмешника» и «Пригожей поварихи» Чулков, автор первой «крестьянской» комической оперы «Анюта» разночинец Попов не только ведут очень интенсивную работу по собиранию и изданию памятников народного творчества (песен, пословиц и т. п.), но и стремятся сблизить книжную литературу с народными традициями, с фольклором. Некоторые, хотя еще достаточно ограниченные, успехи и на этом пути составляют одну из наиболее сильных сторон докарамзинской повествовательной прозы от «Пересмешника» Чулкова до «Русских сказок» Левшина. Но этим ее значение не исчерпывается. Сильно отстающая по своему просветительскому уровню от передовых явлений литературы классицизма, безусловно уступающая им в художественном отношении, по языку и стилю зачастую не далеко ушедшая от рукописных повестей начала века, проза 60—80-х годов, существенно изменяя представление классиков о литературе как о «словесных науках», положила начало новой русской «беллетристике», настоятельно требовавшейся «духом времени», потребностями и запросами широких читательских кругов.

Первыми уловили эти требования третьесословные пи-

сатели. Однако, в отличие от Сумарокова, литературное сознание которого было почти наглухо замкнуто рамками рационалистической дидактики классицизма, в период, когда эти рамки начали расшатываться, новые требования почувствовали, хотя и стоявшие, как он, на дворянских позициях, некоторые младшие его современники, писатели-классики последней трети века.

Беллетристикой, в известной мере даже романом в стихах, является «Душенька» Богдановича, который по началу автор придал и прямо романное заглавие — «Душенькины похождения», перекликающееся с «Похождением Мирамонда» Эмина. В то же время противостоящая «бурлацкому» хохоту майковского «Елисея» «улыбательная», «изящная» «Душенька» едва ли не полемически противостоит и нарочито грубому, натуралистическому смеху чулковского «Пересмешника». Еще раньше, вскоре после появления романов Эмина и первых частей «Пересмешника», начинает писать повести и романы, притом уже в прозе, Херасков. Правда, первый его опыт этого рода «Нума, или Процветающий Рим», сюжет которого заимствован из легендарной древнеримской истории, принадлежит к единственно допускавшемуся классиками виду дидактико-политического романа типа фенелоновского «Телемака». Но уже следующие его прозаические произведения относятся к любовно-авантюрному жанру, хотя запутанные приключения героев носят в них подчеркнuto аллегорический характер, служат целям масонской дидактики. Прозаическая форма этих произведений Хераскова вызвала явное неодобрение со стороны ревнителей классицизма, которые советовали ему переложить, как это сделал в «Телемахиде» Тредиаковский, второе его «сочинение» в прозе — масонскую повесть «Кадм и Гармония» — стихами, «дабы вид эпической поэмы оно приняло». «Я не поэму писал, — возразил на это Херасков, — а хотел сочинить простую токмо повесть, которая для стихословия не есть удобна». Стилистически проза Хераскова еще очень близка «высокой» стихотворной речи, что делает его прозаические произведения, по существу, более похожими на поэмы, чем на «простые повести». Но, подобно тому как «средние» жанры лирики Хераскова готовили сентиментальную поэзию Карамзина, весьма характерное стремление автора «Россияды» обратиться к жанру «простой повести» вело к Карамзину-прозаику, которому это намерение и удалось в значительной степени осуществить.

К карамзинской прозе еще непосредственнее подвели и некоторые явления третьесословной литературы. Показательна в этом отношении литературная эволюция Федора Эмина, быстро, всего через несколько месяцев после опубликования «Похождения Мирамонда», перешедшего от экзотического любовно-авантюрного романа к роману дидактико-политического типа из традиционной античности «Приключения Фемистокла» (1763) и закончившего свой короткий путь писателя-романиста эпистолярным романом из современной «частной» жизни, густо окрашенным в «чувствительные» тона, «Эрнест и Доравра» (1766), литературным образцом для которого непосредственно послужила знаменитая «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо. Еще ближе к чувствительной прозе Карамзина ряд прозаических произведений 80-х годов, например, повести сына автора «Эрнеста и Доравры», Николая Эмина, герои которых «утопают в слезах» над «Ночными думами» Юнга, а «Вертера знают наизусть». Наконец, вплотную подводит к карамзинской «Бедной Лизе» появившийся за три года до нее роман Павла Львова «Российская Памела, или История Марии, добродетельной крестьянки» (1789).

\* \* \*

Исподволь, с разных сторон подготовлявшееся, с опорой на соответствующие западноевропейские образцы, новое большое литературное направление — сентиментализм — окончательно оформляется в 90-е годы XVIII века, оттесняя назад классицизм и в боях с ним победоносно выходя на первый план новой русской литературы.

Своеобразным катализатором русского сентиментализма, превратившим постепенные количественные накопления новых элементов в глубокие качественные изменения, явилась надвигавшаяся, а затем и грянувшая революционная гроза во Франции — событие хотя и происшедшее за русскими рубежами, но имевшее всемирно-историческое значение, явившееся гранью двух общественных формаций, двух больших исторических эпох.

Классицизм был господствующим общеевропейским литературным направлением эпохи феодального абсолютизма. Сентиментализм тоже как большое общеевропейское литературное направление возникает на почве развития новых буржуазных общественных отношений, расшатывавших старый феодальный строй. Философской основой

классицизма был рационализм, сентиментализма — сенсуализм в его различных разветвлениях, ведущих, с одной стороны, к субъективному идеализму, с другой — к материализму. «Разум», как основа творческого метода писателей-классиков, сменяется «сердцем», чувством — на языке того времени «чувствительностью». Культ государства, как политического олицетворения сверхличного разумного начала, сменяется выдвиганием на первый план человека, его частной жизни, мира его внутренних переживаний, потребностей, интересов. Все это влечет за собой решительное отбрасывание «правил» рационалистической поэтики классицизма, полную смену литературных авторитетов и образцов и коренные изменения во всех элементах, из которых складывается литература, — в ее тематике, сюжетике, «героях» и соответственно в жанрах, стиле.

Взамен Буало и французских классиков XVII века, опиравшихся на соответствующие античные образцы, «властителями дум» приверженцев нового направления становятся «непросвещенный», с точки зрения классиков, Шекспир, Мильтон, английские и немецкие поэты-предромантики — Юнг, Клопшток, певец природы Томсон, «живописец чувствительности» Стерн, «Сентиментальное путешествие» которого и подсказало название всего нового направления. Вольтера сменяет Руссо, Гомера — макферсоновский «Оссиан»; Анакреонта — поэты-идиллики вроде одного из литературных кумиров Карамзина — «сладчайшего песнопевца», «учителя добродетели и невинности» Геснера.

Общее направление в изменении содержания литературы сентиментализма по сравнению с классицизмом — ее тематики, сюжетики, героев — может быть определено словами: от дворца к хижине (не только как к перифрастическому обозначению дворянской усадьбы, с чем неоднократно будем сталкиваться в поэзии конца XVIII — начала XIX века, а как и к реальной крестьянской избе). С олимпийских высот хвалебно-торжественной одописи, из аристократического мира трагедий литература спускается в обыкновенную жизнь обыкновенных людей. Соответственно этому происходит коренная перегруппировка и решительные изменения всей жанровой системы. Вместо стихотворных жанров на первое место выходят жанры прозаические, в которых в связи с повышенным вниманием к внутреннему миру человека повествование, как правило, ведется от первого лица. Отсюда возникают такие

характерные и излюбленные сентименталистами жанровые формы, как дневник, автобиография-исповедь, путевые записки, письма. В поэзии преобладающими становятся жанры личной, интимной лирики (элегия, окрашенная в меланхолические тона, религиозная или философская медитация).

Все только что перечисленные специфические черты нового литературного направления присущи обоим наиболее выдающимся представителям его — и Радищеву и Карамзину. В то же время по своему общему мировоззрению, социально-политическим взглядам, отношению к самодержавно-крепостническому строю Российской империи, к революционным событиям современности Радищев и Карамзин не только резко отличаются друг от друга, но во многом являются прямыми антиподами.

В творчестве Радищева, почти полностью осуществляемом в специфических жанрах сентиментализма («Дневник одной недели», мемуарно-автобиографическое «Житие Федора Васильевича Ушакова», «Путешествие из Петербурга в Москву»), в соответствии с основным принципом нового направления чрезвычайно большое место занимает субъективное начало, личность и переживания «чувствительного» автора. «О, чувствительность, о сладкое и колющее души свойство! Тобою я блажен, тобою я стражду»<sup>1</sup>, — замечает Радищев в философском трактате «О человеке, о его смертности и бессмертии». Но Радищев — по своему философскому мировоззрению в основном материалист, понимающий, что «бытие вещей независимо от силы познания о них и существует по себе»<sup>2</sup>, хотя и прокрашивает изображение объективно существующей действительности ярко выраженным авторским отношением к ней и ее оценкой, но не подменяет объекта субъектом. «Чувствительность» Радищева — это лишь его повышенная восприимчивость к явлениям объективной действительности и вызываемая этим крайняя эмоциональная приподнятость. Поэтому субъективная лирическая окрашенность основного и значительнейшего произведения писателя-революционера Радищева — его «Путешествия из Петербурга в Москву» — не вступает в противоречие с основным пафосом автора: снять «завесу с очей» читателей, развернуть ши-

---

<sup>1</sup> А. И. Радищев, Полн. собр. соч. в 3-х томах, т. 2, АН СССР, М.—Л. 1941, стр. 55.

<sup>2</sup> Там же, стр. 59.

рокую панораму действительной русской жизни, реальных русских общественных отношений (прежде всего отношений между помещиками и крестьянами), разоблачить весь российский социально-политический строй, показав его без всяких одических прикрас, во всей его безобразной наготе. Центральное место в этом отношении занимает аллегорический сон путешественника в главе «Спасская Полесь», где происходит наглядная смена двух типов видения и изображения действительности, где после снятия «глазным врачом» Прямовзорой белым с глаз царя блеск, пышность и великолепие оказываются грязью и кровью, торжественно-хвалебная «ода» превращается в хлещущую, уничтожающую «сатиру».

Радищев высоко ценил общественно-патриотический пафос творчества Ломоносова, «жар, душу его исполнявший», но его собственный патриотизм, «готовность жертвовать и жизнью для пользы отечества» носил революционный характер. «Польза отечества» не в том, чтобы поддерживать и укреплять абсолютную монархию — «устройство на щет свободы», а в том, чтобы освободить «невольников, пригвожденных ко скамьям» «государственного» корабля, который величественно плывет вперед, движимый ударами их весел. Задавить «хищного волка» — царя, а не «льстить» ему, именуя его «отцом» народа, призывает Радищев в своей оде «Вольность», в которой он, самый репительный и последовательный из всех сатириков XVIII века, вступает в резкую и прямую полемику с апологетом «просвещенного абсолютизма», одописцем Ломоносовым, осуществляемому его же литературным оружием, на его, так сказать, жанровой территории.

Беспощадная правда в изображении социальной действительности, античеловеческих общественных отношений, убежденность в неизбежности грядущей всенародной революции и страстные призывы ее — все это делает «Путешествие» Радищева, выросшее на почве социальных бурь и потрясений современности (восстание Пугачева, американская революция), отражающее и страдания, и протест угнетенных крестьянских масс, своего рода русским литературным эквивалентом революционных событий во Франции, примерно за полгода до начала которых оно уже было в основном завершено. В этом единственное в своем роде значение книги Радищева, которая не только впервые внесла в русскую литературу революционную идеологию, но с которой вообще начинается кровавая органическая

связь развития русской литературы с развитием русского освободительного движения.

Предельная правда книги Радищева, как и ее революционная народность, делает ее огромным шагом вперед и по пути к развитию русского критического реализма XIX века. Если *классик* и вместе с тем *предреалист* Фонвизин в своих комедиях зачинает метод реалистической типизации, *сентименталистом* и вместе с тем *предреалистом* Радищевым начинается глубокое проникновение в подлинное существо общественных отношений, основанных на порабощении человека человеком, и вынесение им сурового обвинительного приговора<sup>1</sup>. Но, как и у зачинателя сатирического направления в литературе XVIII века, Кантемира, у его завершителя — Радищева — «правда» еще не сделалась эстетической категорией, еще не стала «красотой».

Радищев, как известно, исключительно высоко ценил заслуги Ломоносова в деле формирования русского национального языка («Слово о Ломоносове»). Однако перед поставленной себе Радищевым целью — предельного обнажения общественного зла — заботы о языке отступали далеко на задний план. С этим, несомненно, связан отнюдь не соответствовавший «законам красоты», трудный, тяжеловесно-книжный, «для простого народа», как Радищев сам это с горечью сознавал, «невнятный», «варварский», по резкому определению Пушкина, «слог» его «Путешествия». Столь же прямо сознавал Радищев недостатки стихотворного языка своей оды «Вольность»: «Смысл в стихах неясен, и много стихов топорной работы»<sup>2</sup>. Однако, поскольку автор «Вольности» стремился не «усладить» своих читателей, не «ласкать их ухо» «благогласием», а наоборот, «разодрать» у них «нервы осязательности», дать резко почувствовать всю «шероховатость» самодержавно-крепостнического строя, самая «топорность» стихов становилась, с его точки зрения, их своеобразным целенаправленным качеством. Так, в связи с одним из таких «топорных» стихов, «Во свет рабства тьму претвори», Радищев указывал, что некоторые осуждали его за то, что «он очень туг и труден

---

<sup>1</sup> Предлагаемый мною термин «предреализм» считаю для явлений русской литературы XVIII в. более исторически точным, чем получивший за последнее время широкое распространение термин «просветительский реализм». См. об этом мою статью «О русском предреализме XVIII века» в кн.: «Проблемы Просвещения в мировой литературе», «Наука», М. 1970, стр. 185—189.

<sup>2</sup> А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 354.

на изречѣніе», тогда как «на Россійскомъ языкѣ толико же можно писать сладостно, как и на италианскомъ». В ответ Радищев от имени автора «Вольности» добавлял: «Согласен... хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия...»<sup>1</sup>

Совершенно ту же позицію занимает Радищев в предпринятой им позднее полушутливой апологии политически оппозиционного произведения Тредиаковского — его пресловутой «Тилемахиды» («Памятникъ дактило-хореическому витязю»), к «дерущимъ слухъ» стихамъ которой он, по его демонстративному заявлению, обращался «для отдохновения от чтенія торжественныхъ песенъ» (под «торжественными песнями» Радищев явно имеет в виду оды Ломоносова с их «изящными и непрерывно благогласными» стихами). «Смейтесь, как хотите: «Чудище обло, огромно, стризовно и лаяя» не столь дурной стихъ»<sup>2</sup>, — читаем в одном из вариантов «Путешествія», к которому именно этот слегка измененный стих, как известно, и взят эпиграфом. Все эти сужденія, собранные вместе, показывают, что мы сталкиваемся здѣсь не с случайными замечаніями, а со своеобразной эстетической системой взглядов, глубоко уходящихъ корнями в почву русскаго освободительнаго движенія. Именно поэтому литературный споръ Радищева с Ломоносовымъ и вообще со сторонниками «гладкости», «изящности» и «благогласія» во имя силы и революціонно-идейной выразительности слова повторится в диаметрально противоположной оценкѣ революціонными демократами и Тургеневымъ «топорныхъ» стиховъ Некрасова. Повторится он и в своеобразной демонстративной похвалѣ, высказанной Маяковскимъ русскимъ «хорошимъ буквамъ *p, ш, щ*», по видимому, в противовес Батюшкову, который как раз жаловался на грубость этихъ звуковъ и, действительно, сумелъ придать «сладостную», «италианскую» гармонию своему стиху («...звуки италианскіе! Что за чудотворецъ этотъ Батюшковъ»<sup>3</sup>, — восхищался Пушкин).

В противоположность предреалисту Радищеву характеръ литературнаго творчества Карамзина в основномъ определялся его консервативнымъ, сословно-дворянскимъ мировоззреніемъ, которое особенно окрепло в связи с глубоко

<sup>1</sup> А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 354.

<sup>2</sup> Там же, стр. 431.

<sup>3</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 267.



потрясшими его революционными событиями во Франции. Не сорвать покровы с существующих общественных отношений, а, наоборот, стараться всячески сгладить, притушить социальные противоречия, прикрыть розовым идиллическим флером умиляющейся «чувствительности» резкий классовый антагонизм между помещиками и крестьянами — таков основной внутренний пафос его творчества.

В полном соответствии с этим находится субъективно идеалистический — предромантический — метод Карамзина, с особенной силой проявляющийся в его повестях, в которых на место широкой и правдивой картины русской жизни он ставит «китайские тени» своего «воображения», подчеркнуто стремясь придать им вид естественности и правдоподобия и вместе с тем напечатлеть на всем, о чем бы и как бы он ни писал, прежде всего самого себя — «портрет» своей «души и сердца». Даже знаменитое описание Карамзиным своего путешествия по «чужим краям» — «Письма русского путешественника», заключающие в себе обильный познавательный материал, он рассматривает прежде всего именно в этом субъективно-лирическом ключе: «Вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев! — рекомендует он свою книгу в заключительном письме. — Оно через двадцать лет (если столько проживу на свете) будет для меня еще приятно — пусть для меня одного! Загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал; а что человеку (между нами будь сказано) занимательнее самого себя?..»<sup>1</sup> Этот субъективно-лирический характер карамзинской прозы делает ее, как и прозу Хераскова, стилистически и даже интонационно еще очень близкой к стихотворной речи. «Пой, Карамзин! — И в прозе // Глас слышен соловьиный», — приветствует его в 1791 году Державин. А одну из его повестей, «Остров Борнгольм», особенно густо окрашенную в романтические тона, восхищенные современники заучивают наизусть как стихи.

Камерность творчества Карамзина, уход его, как правило, от широкой общественной тематики в частную, личную, преимущественно любовную тему («Любовь сильнее всего, святее всего, несказаннее всего») еще отчетливее, чем в его прозе, проявляется в его поэзии. Взамен державинского представления о поэте как о слугителе «правды», «пророке» Карамзин склонен считать его всего лишь

---

<sup>1</sup> Н. М. Карамзин, Соч. в 3-х томах, т. II, СПб. 1848, стр. 790.

«искусным лжецом», украшающим «бедную существенность» «приятными вымыслами». Частная, независимая жизнь на лоне «натуры», воспевание меланхолии как «страсти нежных, кротких душ», дружба, любовь — таковы основные мотивы лирики Карамзина, его дружеских посланий, элегий, антологических стихов и т. п. Немалое место в поэзии Карамзина занимают и всякого рода стихотворные безделушки: альбомные стихотворения, надписи, салонные мадригалы и т. п. «Мои безделки» — вызывающе, почти в духе чулковского «Пересмешника», назвал Карамзин сборник своих сочинений как в прозе, так и в стихах, напечатанных ранее в его журнале «Московский Вестник» и явившихся своего рода программными образцами нового литературного направления. «И мои безделки» — вторя ему, назвал сборник своих стихов его литературный соратник, поэт И. И. Дмитриев.

Тем не менее демонстративные «безделки» Карамзина и Дмитриева имели серьезное и в своем роде весьма важное значение для процесса становления новой русской литературы.

Тщетно было бы искать в произведениях Карамзина той «голой правды», которая предстала перед читателями в сатирических произведениях «критических писателей» XVIII века и достигла такой предельной силы в «Путешествии» Радищева.

Но Карамзин, как в свое время Ломоносов, много сделал для дальнейшего формирования русской литературы «по законам красоты».

Решительно отталкиваясь, с одной стороны, от рационалистической сухости и дидактической отвлеченности «высоких» жанров классицизма и сатирической резкости «низких» его жанров, с другой стороны — от натуралистической грубости и литературной примитивности третьесословной повествовательной прозы, на которой он в известной степени был поначалу воспитан (в отроческие годы зачитывался переводными и оригинальными романами типа «Похождения Мирамонда»), Карамзин, выражая новый «дух века», «идеи времени», стремится создать новую же «изящную» литературу, повествующую о русской жизни, но стоящую во всех отношениях на высоком «европейском» уровне и потому способную заинтересовать образованную дворянскую читательскую аудиторию, дотоле чуждавшуюся русских книг. В соответствии с этим Карамзин осуществляет реформу литературного

языка, имеющую своей целью установить норму салонно-дворянской «светской» речи, одинаково пригодной и для разговора и для письма, развивающейся в русле «среднего штиля», не допускающей в себя ни высокой «славенской» риторики, ни «низкости» просторечия. И он во многом успел в этом. Карамзин «первый на Руси заменил мертвый язык книги живым языком общества... первый на Руси начал писать... повести, в которых действовали люди, изображалась жизнь сердца и страстей посреди обыкновенного повседневного быта», — совершенно правильно определял историко-литературное значение карамзинского творчества весьма критически относившийся к нему зрелый Белинский<sup>1</sup>. Значение языковой реформы Карамзина — «нового слога» его прозы — чрезвычайно высоко оценил хотя и далеко ушедший от него в этом отношении вперед Пушкин: «Карамзин освободил язык от чуждого ига», от «схоластической величавости, полуславенской, полулатинской», присущей прозе Ломоносова, он «возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова»<sup>2</sup>. Все это действительно начало приближать русскую литературу к наиболее тогда образованным дворянским кругам русского общества. Явил собой Карамзин и новый тип писателя, для которого его занятия литературой являются не чем-то попутным, а «главным делом жизненным», который рассматривает это как свое «ремесло»; не только пишет, но, как ранее Новиков, занимается оживленной литературно-издательской деятельностью, выпускает журналы, альманахи, сборники (по словам Пушкина, он «первый у нас показал пример больших оборотов»<sup>3</sup> в литературе и вместе с тем считает это свое «ремесло» «не постыдным, а святым делом». Это было существенным вкладом в утверждение независимости писателя и высокого общественного значения литературы. Недаром карамзинское слово «ремесло» неоднократно употребляет в письмах Пушкин, отстаивая право на профессионализацию своего писательского дела, а в его стихотворении «Поэт» повторяется и карамзинский эпитет: «Молчит его святая лира». Прямо словами Карамзина говорит о поэзии Каролина Павлова: «Мое святое ремесло» — формула, которую с таким сочувствием принимает Валерий Брюсов.

<sup>1</sup> См.: В. Г. Б е л и н с к и й, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 132, 133.

<sup>2</sup> П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 249.

<sup>3</sup> Т а м ж е, т. 16, стр. 11.

Литературная судьба двух крупнейших и вместе с тем идейно и литературно противостоящих друг другу представителей русского сентиментализма — Карамзина и Радищева — в значительной степени повторяет литературную судьбу основоположников двух основных и противоположных жанровых линий русского классицизма — Кантемира и Ломоносова. Перефразируя уже приводившиеся выше слова о них Пушкина, мы также можем сказать, что влияние Радищева уничтожается Карамзиным. И происходит это тоже в силу внелитературных причин. Кантемир так и не смог при жизни добиться разрешения на напечатание своих сатир. Радищеву ценою немалых усилий удалось выпустить в свет свое «Путешествие», но оно сразу же было признано «зловредной» и запретной книгой, а сам автор ее был объявлен «бунтовщиком хуже Пугачева» и приговорен не более и не менее как к смертной казни, замененной ссылкой на десять лет в Сибирь. Расправа над Радищевым явилась началом репрессий «литератора на троне» Екатерины II, напуганной революционным ниспровержением феодализма во Франции — «заразой французской», по отношению к обличительной и сатирической литературе вообще. Та же участь, что и «Путешествие» Радищева, постигла трагедию Княжнина «Вадим Новгородский», которая была публично сожжена. Некогда издатель «Трутня» и «Живописца», а теперь масон-просветитель Новиков был заключен без суда в крепость. Самый блестящий из писателей-сатириков XVIII века, по силе и резкости иных своих обличений приближавшийся к Радищеву, Крылов вынужден был не только прекратить издание своих сатирических журналов, но больше чем на десять лет, по существу, вовсе уйти из литературы.

В годы тиранического режима русского «Калигулы» (словцо о нем Пушкина) — полубезумного Павла I — цензурные затруднения наталкивался даже Карамзин. Тем не менее и в павловский период, и в особенности позже — в период либеральной александровской «весны» — Карамзин мог, несмотря на то, что литературные мракобесы и его провозглашали якобинцем, невозбранно продолжать свою литературную деятельность. Александром I был восстановлен в гражданских правах и Радищев, который даже поддался было иллюзиям в отношении нового царя. Но иллюзии эти, мы знаем, длились недолго, и автор «Путешествия» заплатил за них дорогой ценой: не выдержав их

крушения, под недвусмысленными угрозами новой ссылки в Сибирь в 1802 году покончил с собой.

В какой-то мере в духе Радищева продолжали писать поэты, составлявшие левое крыло «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», возникшего незадолго до самоубийства их учителя. Однако творчество этих писателей, хотя в историко-литературной перспективе оно и явилось соединительным звеном между Радищевым и поэтами-декабристами, гораздо более умеренное по сравнению с автором «Путешествия» в идейном отношении и слабое художественно, находилось на периферии литературного движения начала XIX века. На его магистральных путях оказалось в эту пору творчество писателей, группировавшихся вокруг Карамзина и развивавших его традиции, — драматурга Озерова и в особенности поэтов-романтиков Жуковского и Батюшкова.

1958

## ОТ ПУШКИНА ДО ГОРЬКОГО

В процессе развития литературы каждого народа, как и вообще в процессе любого развития, одновременно действуют два диалектически связанных между собою фактора: фактор изменяемости и фактор непрерывности. В разные периоды действия каждого из этих факторов проявляется с различной же степенью интенсивности. Бывают периоды, когда фактор изменяемости действует с особенной силой, сообщая литературному развитию этого времени характер крутого перелома, переворота, своего рода литературной революции. Такой была у нас эпоха XVIII века — конца древней и первых этапов становления новой русской литературы. Подобным же, хотя и в меньшей степени, периодом (в рамках развития новой русской литературы) является переход от литературы XVIII века к творчеству Крылова, Грибоедова и в особенности Пушкина, начинающих собой важнейший этап литературы XIX века — создания полноценного национального искусства слова и блистательного развития русского критического реализма.

Литература XIX века резко отталкивалась от литературы XVIII века в целом: ниспровергала и откидывала со своего пути отжившее, устарелое, подымала на новую, качественно высшую ступень то, что продолжало сохранять значение, действительную силу для современности. Но в порядке непрерывности развития — литературной преемственности, диалектически складывающейся из усвоения и отбрасывания, литература XIX века продолжала и с огромной энергией развивала дальше основные начала, ведущую прогрессивную тенденцию, заложенную в непосредственно предшествовавшем ей литературном развитии, органически связанном с общим процессом развития русского народа, как подымающейся, растущей нации.

Эта ведущая тенденция была точно подмечена и отчетливо сформулирована Белинским.

«Литература наша,— писал критик в своей итоговой статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»,— была плодом сознательной мысли, явилась как нововведение, началась подражательностью. Но она не остановилась на этом, а постоянно стремилась к самобытности, народности, из риторической стремилась сделаться естественною, *натуральною*»<sup>1</sup>.

В этой формуле Белинского содержится четкая характеристика русской литературы XVIII века: указывается, чем она была и что стремилась преодолеть, верно намечено то, что, по его же словам, составляет «душу и смысл» движения и развития новой русской литературы, и тем самым понято и осмыслено отношение к литературному наследию предшествующего столетия прогрессивных писателей XIX века — новой литературной эпохи — и его самого, как ее крупнейшего критика и теоретика.

Вместе с тем в формуле Белинского сделан полемически понятный и исторически оправданный, но чрезмерный упор на рационалистическую преднамеренность, сознательность, своего рода почти насильственное введение в русскую действительность, русскую культуру новой литературы. На самом деле, в той же мере, как петровские реформы начала XVIII века, органическим следствием которых она явилась, возникающая новая русская литература — не только и даже не столько плод отвлеченной мысли, сколько адекватный — в меру ее сил и возможностей — ответ на запросы и потребности самой русской жизни в ее исторически закономерном развитии. В этом отношении более исторически проникателен и точен Пушкин, рассматривая литературу XVIII века как «отроческий» период новой русской литературы и подчеркивая, что за «народным преобразованием» Петра «новая словесность, плод новообразованного общества, скоро *должна* была родиться»<sup>2</sup>.

Стремление преодолеть отсталость, догнать, а по возможности перегнать Западную Европу, осознанное и, по свидетельству современников, прямо высказывавшееся Петром I, обусловило и характер первого — допушкинского — периода развития новой русской литературы, который Белинский определил словом «подражание» и который точнее будет определить как настойчивое и жадное стремление новой русской литературы — в ее прогрессив-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 294.

<sup>2</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 41, стр. 269.

ных явлениях — как можно скорее и полнее овладеть опытом и достижениями передовых европейских литератур.

С этим связана начинающая сказываться, в соответствии с русской исторической жизнью вообще, уже в XVIII веке характерная особенность русского литературного развития, проходившего основные стадии развития новых европейских литератур в значительно более короткие и все убыстряющиеся сроки.

Но, опережая западноевропейские литературы по темпам своего развития, русская литература XVIII века, несмотря на ряд отдельных и в высшей степени замечательных ее явлений, продолжала отставать от них по своему уровню.

Поэтому первый этап развития новой национальной русской литературы — литературы, говоря языком того времени, русских Буало, русских Пиндаров и Малербов, Горациев и Анакреонов, русских Корнелей и Расинов, русских Руссо и Стернов — в основном протекал в формах следования — «подражания» западным образцам.

В то же время, как это и подчеркивается в формуле Белинского, подымающаяся, развивающаяся русская литература все сильнее стремилась сбросить исторически необходимую, но стесняющую ее естественный национальный рост западную оболочку, западную форму, стремилась из подражательной стать самобытной и в этом смысле народной.

Стремление к национальной самобытности сопровождалось органически связанным с этим стремлением к выходу из условного мира литературных отвлеченностей и штампов, литературно-«космополитических» общих образов и «общих мест» в живой мир окружающей национальной действительности, стремлением к сближению художественного творчества с реальной русской жизнью, с ее нуждами и потребностями, с неотступно ставившимися перед общественным сознанием всем процессом исторического развития кровными, насущными вопросами, требующими всяческого, в том числе и художественного, эстетического разрешения. Говоря словами Белинского, литература стремилась к тому, чтобы из «реторической» стать естественной, натуральной<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Под «реторикой» Белинский, как он сам пояснил, понимает «вольное и невольное искажение действительности, фальшивое идеализирование жизни».



Для того чтобы осуществить это стремление, требовалось, с одной стороны, в наивозможно большей степени насытить литературу национальным содержанием, с другой — и это было взаимосвязанным — установить и усовершенствовать самый материал литературы, национальный литературный язык, сложить и выработать отечественную художественную форму.

Причем главные усилия поначалу были направлены на создание именно национальной формы — национального языка и соответствующего его законам стиха — основной литературно-языковой формы эпохи классицизма. И это вполне соответствовало как первостепенной важности задачи, так и теоретическому сознанию «классиков» XVIII века, мышление которых было воспитано в школе догматического рационализма. Тредиаковский в своем трактате 1735 года — «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», — ратуя первым из всех за национальную форму русского стихотворства, ибо «способ сложения стихов весьма есть различен по развитию языков», одновременно с этим считал «материю», то есть содержание, стихотворных произведений общим для всех народов.

Примерно на такой же позиции стояли и все основоположники русского классицизма от Кантемира, хотя именно он начал в своих сатирах сближать литературу с жизнью, до Ломоносова, который, несмотря на весь патристический накал своего творчества, не смог свести его с условных абстрактно-рационалистических высот и поставить на реальную, национально-конкретную русскую землю.

Только в последнюю треть века, когда первый этап развития русской национально-литературной формы — языка и стиха, — в результате теоретической и непосредственно литературной деятельности Ломоносова, был осуществлен, когда в связи со стремительно возрастающей мощью и международным весом Российской империи стало все возрастать национальное самосознание, когда классицизм начал подвергаться напору новых предромантических течений, когда писательские ряды стали существенно расширяться, а состав их относительно демократизироваться, все сильнее и настойчивее начинает возникать стремление к внесению в литературу и национальной «материи» — национального содержания.

Стремление это охватывает писателей различных литературных лагерей и позиций — от развивавших тради-

цию Кантемира деятелей так называемого сатирического направления до зачинательницы линии будущей «официальной народности» — императрицы Екатерины II, от распатывавших классицизм изнутри Державина и предреалиста Фонвизина до выступающего против классицизма извне главы русского сентиментализма, предромантика Карамзина.

Именно на этих путях возникает и возможность появления первых, гораздо более литературно полноценных и более самобытных явлений русской литературы, отражающих довольно разнообразные стороны отечественной действительности, таких, как «Недоросль» Фонвизина, как ряд созданий Державина, как некоторые образцы сатирической прозы Новикова и Крылова, наконец, как, с одной стороны, «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, и, с другой — повести из русской жизни Карамзина.

Причем уже в эту пору проступает определенная закономерность, которая будет все сильнее проявляться в дальнейшем развитии литературы. Чем общественно-прогрессивнее позиция подлинно талантливого писателя, тем теснее его связь со своей страной, с ее кровными нуждами и интересами, а отсюда тем ближе к реальной русской жизни, другими словами, тем самобытнее, естественнее, натуральнее оказывается его творчество.

В то же время для литературно-художественного воплощения новой, национальной «материи» — нового содержания, связанного с реальной русской жизнью, «ломаносовский» этап развития языка, с присущей ему книжностью, библеизмами и мифологизмами, с основной установкой на придворное великолепие — условный, порой почти этикетный, «высокий штиль» резко не подходил. Наглядное подтверждение тому — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, — произведение, с наибольшей широтой включившее в себя национально-русскую «материю» и вместе с тем написанное, по известному выражению Пушкина, «варварским слогом», представляющим собой смесь библейско-ломаносовской высоты с «чувствительностью» эпохи сентиментализма и делающим его, как это с горечью сознавал сам автор, одной из наиболее трудно читаемых книг всей новой русской литературы.

Ответом на требование времени явился новый — карамзинский — этап в развитии русского литературного языка, гораздо более приближенного к живой разговорной речи, осуществляемой — с установкой на языковую прак-

тику дворянской интеллигенции, среднего дворянства — в рамках «среднего штиля», в равной мере ограждаемого как от «славяно-росской» высококости, так и от «низкой» простонародности. Но если Радищев наполнил свою книгу национальной «материей», не дав ей соответствующей языковой формы, Карамзин, наоборот, сделал следующий после Ломоносова и важнейший шаг к установлению такой формы; но «материя» его произведений, являющих собой сентиментальное и потому «фальшивое идеализирование жизни», еще продолжала носить «реторический», в понимании этого слова Белинским, характер.

Так с разных сторон в литературе XVIII века настойчиво подготовлялся необходимый для образования самобытной русской литературы синтез национальной формы и национальной «материи». Однако понадобился могучий толчок, данный — уже за пределами литературы XVIII века — новой исторической эпохой, для того, чтобы этот синтез смог быть осуществлен.

\* \* \*

Новую «большую историческую эпоху», начало которой было положено Великой буржуазной французской революцией, Ленин определял как эпоху «буржуазно-демократических движений вообще, буржуазно-национальных в частности», эпоху «быстрой ломки переживших себя феодально-абсолютистских учреждений»<sup>1</sup>. Новая эпоха затронула и Россию (Отечественная война 1812 года, движение декабристов). Передовым русским людям этого времени было присуще сознание необходимости преобразования страны, «ломки феодально-абсолютистских учреждений». (Проявлением этого являются хотя бы знаменитые строки пушкинского послания к Чаадаеву об «обломках самовластья».) Но в России не было сил, чтобы ее осуществить. Революционной буржуазии, подобной французской, в стране не было. Во главе освободительного движения, в существе своем буржуазно-демократического, встали лучшие люди из дворян — дворянские революционеры, составлявшие ничтожное меньшинство в своем классе и опасавшиеся «бунта бессмысленного и беспощадного» со стороны закрепощенного крестьянства, в свою очередь, относившегося к ним, как к «барам», с недоверием и неприязнью,

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 143.

столь резко заявлявшей себя в систематических стихийных волнениях, которые в последнюю треть XVIII века приобрели такой грозный характер в восстании под предводительством Пугачева. В связи со всем этим быстрой ломки социально-политического строя в России не только не произошло (восстание декабристов было легко разгромлено), но императорская Россия, наоборот, стала оплотом «русской и мировой» реакции — «тюрьмой народов».

Специфика русских исторических условий определила собой специфику и связанные с этим закономерности развития национальной русской литературы, в своих прогрессивных явлениях не только органически связанной с освободительным движением в стране, но и ставшей — прямо или косвенно — одним из существеннейших факторов — знаменосцем передовых идей, носительницей высоких освободительных идеалов.

Порождением новой большой исторической эпохи явилось в конце XVIII — первых десятилетиях XIX века новое большое литературное направление — романтизм, воинствующе противопоставившее себя классицизму, развивавшее в новом качестве предромантические тенденции сентиментализма и широко разлившееся по большинству европейских и связанных с ними литератур. Социально-психологической подпочвой романтизма был остро кризисный период начавшейся смены двух общественно-исторических формаций — феодальной и капиталистической — пора неудовлетворенности сущим, пора великих надежд и великих разочарований. В связи с принадлежностью писателей — приверженцев нового направления — к различным общественным лагерям, разностью мировоззрений, политических взглядов, с самого начала в романтизме определились два существенно различных вида, которые Белинский обозначил терминами «романтизм средних веков» и «романтизм нового времени», «новейший романтизм». Представители первого «спасались» от не удовлетворявшей их современности в феодальное прошлое, в мир народных сказок и легенд или уединялись в себя, в свой замкнутый внутренний мир — в область интимных чувств и переживаний, личных радостей и страданий, чаяний и упований, окрашенных чаще всего в религиозно-мистические тона. Представители второго вида романтизма, наоборот, смотрели не назад, а вперед, во имя утверждения нового вмешивались своим творчеством в общественную жизнь и борьбу, стремясь активно воздействовать на также не

удовлетворявшую их современность. Однако, помимо того, что оба эти основных вида романтизма не были наглухо отделены друг от друга, зачастую прихотливо сочетаясь между собой в творчестве отдельных писателей, всем видам — течениям — романтического направления было присуще общее, их объединявшее.

Прежде всего это был единый — субъективный, лирический, по преимуществу, творческий метод. Равным образом все романтики выступали с лозунгами национальной самобытности, народности, высвобождения личности из феодально-абсолютистских оков, права человека на независимое внутреннее существование и, наконец, — эстетически это было самое главное — с утверждением полного простора творческому воображению, поэтическому вымыслу — свободы творчества от рационалистических законов и правил поэтики классицизма с ее принципом подражания раз и навсегда признанным древним образцам.

В начале XIX века закономерно — в силу общих социально-исторических и собственно литературных предпосылок — входит в русло романтического направления и русская литература.

В истории русского романтизма снова отчетливо сказываются те сформулированные Белинским специфические особенности и тенденции, которые были присущи предшествовавшему литературному процессу и обрели в новом направлении весьма благоприятную почву для своего дальнейшего роста.

\* \* \*

По сравнению с предшествовавшими литературными направлениями — сентиментализмом и особенно классицизмом — романтизм возникает на русской литературной почве со значительно меньшим запозданием, но по отношению к западноевропейским литературам он все же является вторичным.

Вместе с тем сказывается на нем уже отмеченный мною общий закон исторического развития не по прямой линии и не по кругу, а по спирали.

Подобно литературной деятельности одного из зачинателей русского классицизма, Тредиаковского, творчество зачинателя и главы русского романтизма первых двух десятилетий XIX века Жуковского носило по преимуществу переводческий характер. Основной новый жанр, введенный в русскую поэзию Жуковским, его романтические баллады

являются, как правило, переводами из немецких и английских поэтов, которым только иногда (еще в духе бытовавшей в нашей литературе XVIII века со времени Лукина концепции переложения иностранных подлинников на отечественный лад) придан, как в «Душеньке» Богдановича, чисто внешний отечественный колорит. По существу же все это было не только чужим, но во многом (пиэтистический мистицизм) и прямо чуждым русской жизни, русскому национальному характеру. Однако, в отличие от Тредиаковского, в связи не только с бóльшим художественным дарованием первого русского поэта-романтика, но и с наличием к этому времени почти вековой отечественной литературной традиции, наконец, с самим методом романтизма как такового Жуковский не просто перелagal в русские стихи выдающиеся произведения западноевропейских, немецких и английских романтиков, а, глубоко *перезживая* их, создавал единственные в своем роде полноценные художественные творения. «Гений перевода», по меткому выражению Пушкина, Жуковский умел точно, притом с небывалой у нас дотоле художественностью следовать своим оригиналам и вместе с тем — здесь в какой-то мере зерно последующей замечательной пушкинской способности к «перевоплощению» — не растворяться в них, сохранять себя, свою поэтическую индивидуальность. «У меня все чуждое и все свое», — отзывался, как известно, сам Жуковский о своем творчестве, непосредственно развивавшем предромантические тенденции уstraшенного французской революцией Карамзина и в основном относящемся к «романтизму средних веков». И этому были свои причины.

В русской исторической действительности не было средневековой культуры, аналогичной западноевропейской с ее крестовыми походами, рыцарством, культом прекрасной дамы, католическим мистицизмом. С этим также несомненно связано обращение Жуковского к западноевропейскому материалу. Вместе с тем уже Белинский подчеркивал, что приобщение к этому русских читателей имело важнейшее общекультурное и эстетическое значение и сыграло выдающуюся историко-литературную роль. Она была тем сильнее, что в отличие от стихов Державина, представлявших смесь «золота» и «свинца» — поэзии и риторики, лучшие стихи Жуковского являют собой чистейшее золото поэзии. В этом отношении они имеют новое качество по сравнению с наиболее непосредственно пред-

шествовавшей им лирикой Карамзина. Вместо карамзинской «чувствительности», порой приобретающей характер явной манерности, стихи Жуковского проникнуты большим, искренним, овеянным мягкой гуманностью чувством, для выражения которого он создает и соответствующую необыкновенно гибкую, мелодичную, богатую оттенками, полутонами, переливами, исполненную «пленительной сладости» (известные слова Пушкина о его лирике) стихотворную форму. По выражению Белинского, «романтическая муза» Жуковского «дала русской поэзии душу и сердце». Но на путях романтико-мистической отрешенности от современности, при почти совершенном отсутствии в творчестве Жуковского связи с объективной русской действительностью — отсутствием собственно национальной «материи», он, конечно, не мог осуществить основные стремления, двигавшие вперед развитие новой русской литературы.

Ипой, чисто «земной» характер носит романтизм его сверстника и во многом литературного соратника Батюшкова, вырастающий на почве обращения не к средним векам, а к романтизированной античности.

Поэзия Батюшкова даже в еще большей степени, чем творчество Жуковского, очерчена кругом сугубо личных переживаний, но в духе не «романтизма средних веков», а традиций отечественной «легкой поэзии» XVIII века и эротико-элегической лирики французского поэта-предромантика Парни. Основное содержание его поэзии — культ земных радостей и наслаждений, дружбы, любви и элегическая скорбь об их утрате. Отсюда Батюшков писал по преимуществу в малых стихотворных жанрах — послания и элегии, — вид, который Пушкин считал столь же характерным для нового века — литературы романтизма, сколь характерна была для века минувшего — века классицизма — ода. И Батюшкову удается создать для этого адекватную и высоко художественную форму, свободную и от натуралистической грубоватости, свойственной некоторым анакреонтическим стихам Державина, и от сентиментально-салонного жеманства «легкой поэзии» Дмитриева.

Особенно высокой степени художественности достиг Батюшков в своих переводах из греческой антологии и «подражаниях древним», написанных стихом, непосредственно подводящим к стиху антологическим произведениям Пушкина. Вместе с тем поэзии Батюшкова присущ особый элегический колорит, снимающий условную, заранее задан-

ную правилами жанра, ничем не омрачаемую беспечность «анакреонтики» классицизма и восходящий к традиции особенно любимых им древнеримских поэтов-элегиков. И этот колорит в его стихах все сгущается. Легкая мечтательная грусть начинает окрашиваться во все более печальные тона, а затем и прямо переходит в духе «романтизма нового времени» (романтизма отчасти Шатобриана и в полной мере Байрона, творчество которых производит на «российского Тибулла и Парни», как именовал Батюшкова Пушкин-лицеист, сильнейшее впечатление), — в глубокую неудовлетворенность окружающим, во все усиливающееся пессимистическое созерцание действительности, мрачную тоску.

Обращенность на себя, на свой внутренний мир, мир личных, интимных переживаний, придающая стихам Батюшкова и Жуковского характер глубоко искренней лирической исповеди, была тем новым и в высокой степени значительным, что вносило их романтическое творчество в русскую литературу. Но в то же время эта преимущественная интимность оборачивалась у обоих поэтов камерностью, замкнутостью в узколичном, отходом от основной общественной, гражданской, ломоносовско-радищевской традиции русской литературы. Отсюда и суженность адресата их творчества, обращаемого к тесному кружку друзей, к немногим истинным ценителям прекрасного (недаром в поэзии обоих усиленно культивируется жанр дружеских посланий). Жуковский сознательно именно так и ориентировал свое творчество. Зрелый Батюшков стал переживать уозсть своей поэзии как большую творческую трагедию.

Гражданско-патриотический подъем, охвативший широкие круги русского общества в связи с войной 1812 года, ярко сказался в творчестве и Жуковского («Певец во стане русских воинов» и др.) и Батюшкова («Послание к Дашкову»). Но если народная война 1812 года и события, за нею последовавшие (вспышки национально-освободительных движений, образование Священного союза монархов против народов), явились стимулом для воскрешения насильственно подавленного радищевского начала — развития освободительных и революционных идей в творчестве Пушкина и декабристов, Батюшков и Жуковский, сами в значительной степени поддавшиеся реакционным настроениям, снова возвращаются в лоно карамзинистской камерности, узколичной лирики, отрешенной от больших проблем, волновавших передовые круги русского общества.



Вместе с тем под влиянием крупных исторических событий (Отечественная война 1812 г., заграничные походы) Батюшков начинает испытывать резкую неудовлетворенность интимно-камерными рамками своего поэтического творчества. С горечью называя свои стихи «безделками», «бесполезными для общества и для себя», он порывается в духе «романтизма нового времени» к большим национально-историческим, гражданско-патриотическим и общественно-психологическим темам и соответственно к большим жанровым формам — поэмы, романа. Вникая в эти тенденции, в отдельные мотивы и элементы творчества Батюшкова и в особенности в его дальнейшие нереализованные замыслы, убеждаешься, что они находятся как раз на том основном пути, по которому вскоре пойдет творческое развитие гениальнейшего его ученика Александра Пушкина — одно из замечательных подтверждений глубокой закономерности творческого пути последнего. Однако в прямую противоположность передовым своим современникам, будущим декабристам, Батюшков под влиянием тех же больших исторических событий отходит от передовых просветительских идей; в его сознании нарастают религиозные настроения, его творчество, вскоре навсегда оборванное неизлечимой душевной болезнью, окрашивается в безысходно пессимистические тона.

Мыслящий глубоко исторически, диалектическими категориями Белинский, имея в виду могучую поэтическую одаренность Державина и основные тенденции его творчества, называл творца «Фелицы» и «Водопада» не вовремя родившимся Пушкиным. Батюшкова, учитывая намечавшиеся пути его дальнейшего развития, можно в какой-то мере назвать Пушкиным, до времени погибшим, не перешедшим, в сущности говоря, границ его лицейского периода. «Уважим в нем несчастья и несозревшие надежды»<sup>1</sup>, — писал в 1825 году о Батюшкове Пушкин Рылееву. Надежды, вызванные в наиболее пронизательных современниках первыми же стихотворениями вошедшего в 1814 году в литературу Пушкина, осуществились с таким избытком, который никто не мог тогда предполагать.

Развитие в русской поэзии последней трети XVIII — начала XIX века «средних» лирических жанров дало в своем конечном — предпушкинском — результате романтическую лирику Жуковского и Батюшкова. Неуклонно

---

<sup>1</sup> П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 135.

нараставшее, несмотря на всякого рода внешние препоны, развитие сатирических жанров — «сатирического направления», — насильственно задержанное в 90-е годы XVIII века и снова — уже в новом качестве — возобновившееся в первые десятилетия XIX века, приводит к басням Крылова.

Крылов, получивший возможность при наступивших более благоприятных условиях «дней александровых прекрасного начала» снова вернуться в литературу, в своих баснях, ставших теперь его основным, а вскоре и единственным жанром, нападает на те же «злонравие», «зверство и безумство», которые бичевали сатирики XVIII века, в том числе и он сам. Но если мишень у Крылова-баснописца осталась прежняя, коренным образом меняется его метод. В сатирах Крылова фигурировали люди, но они были гротескно «оскотинены», даны в прямолинейно «порочном» плане рационалистических образов-схем классицизма. В баснях Крылова, исполненных сатиричности не менее острой, чем прежде, но искусно прикрытой покровами эзоповского языка, чаще всего фигурируют звери, но они, так сказать, «очеловечены»: под традиционными условно звериными басенными масками предстают образы, полные жизни, обладающие и широчайшим типизмом, и четкостью индивидуализации, то есть образы по существу своему реалистические.

Реализму басен Крылова соответствует их народность. Жанр «притч» — басен — был одним из самых распространенных жанров в русской литературе XVIII века. Но этот древнейший и по природе своей наиболее непосредственно связанный с народным творчеством жанр чем дальше, тем все более отрывался от своих народных корней.

Один из критиков начала XIX века так наметил общий ход развития русской басни: «Мы очень богаты притчами. Сумароков нашел их среди простого, низкого народа; Хемницер привел их в город; Дмитриев отворил им двери в просвещенные образованные общества»<sup>1</sup>, иными словами, в карамзинистский дворянский салон. Подхватывая и развивая это сравнение, один из реакционных современников презрительно добавил, что Крылов «вывел» басню «на

---

<sup>1</sup> А. Ф. Мерзляков, Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии. — «Труды Общества любителей российской словесности при Московском университете», ч. I, 1812, стр. 103.

площадь». Действительно, Крылов вернул басне ее исконную природу. Проникнутые демократическим духом, басни Крылова в еще неизмеримо большей степени, чем сатиры Кантемира и некоторые оды Державина, написаны русским умом и русским языком, притом уже не «почти», как у Кантемира, а по-настоящему народным и вместе с тем обработанным рукой великого мастера-художника.

Получившие сразу же огромную популярность, завоевавшие небывало широкую по тому времени читательскую аудиторию, басни Крылова, завершая начатую Кантемиром вековую линию все большего сближения литературы с жизнью, приводят к ее закономерному результату — несмотря на условность басенного жанра, являются первыми полноценными образцами реалистического искусства слова. Последний и один из самых не только ярких и талантливых, но и «колких» и вместе с тем демократических сатириков XVIII века, автор «Почты духов», «Кайба», «Похвальной речи в память моему дедушке», Крылов, автор басен, является живым связующим звеном между «сатирическим направлением» Кантемира, Новикова, Фонвизина и критическим реализмом XIX века. Поэтому глубоко органической является преемственность между реалистически выразительным стихом крыловских басен и стихом одного из следующих замечательных образцов нового реалистического искусства слова — «Горя от ума» Грибоедова, так же и с тем же результатом завершающего основную линию развития русской сатирической комедии XVIII века, как Крылов завершил линию развития басни.

\* \* \*

То, что Крылову и Грибоедову удалось осуществить в ограниченных рамках одного жанра и притом по линии, так сказать, наименьшего сопротивления, развивая реалистические тенденции, с самого начала присущие «сатирическому направлению», то по линии наибольшего сопротивления — не только в таких жанрах, которые в литературе XVIII века были наиболее далеки от жизни (стихотворные эпические жанры, трагедия), но и в объеме, охватывающем по существу всю литературу, — осуществил Пушкин.

В Пушкине соединились все личные, общеисторические и историко-литературные условия, необходимые для того, чтобы вековые стремления новой русской литературы к

самобытности и народности, к естественности и натуральности смогли обрести свое полноценное осуществление.

Предельно одаренная творческая индивидуальность, в которой воистину гениальное художественное дарование сочеталось с исключительно глубоким и светлым умом, с передовым философским и общественным мировоззрением, — Пушкин, в отличие от Державина, действительно «родился» во всех отношениях вовремя.

Его творчество выросло на почве не грандиозного роста могущества Российской империи — громких военных побед, внешнеполитической славы «века Екатерины», как поэзия Державина, а на почве великого воодушевления нации, не только отстоявшей свое отечество от иноземного порабощения, но и освободившей другие порабощенные народы Европы. Литературное созревание молодого Пушкина протекало на волне небывалого дотоле подъема передовых общественных кругов, поставивших своей задачей освобождение народа-освободителя из оков внутреннего порабощения — крепостного рабства.

В прямую противоположность Державину мировоззрение самого Пушкина носило не консервативный, а передовой характер; он находился на переднем крае прогрессивной общественной и литературной борьбы своей эпохи.

Родился Пушкин «вовремя» и в собственно литературном отношении. В его творчестве, развивавшемся путем широчайшего литературного синтеза, как в фокусе, сошлись основные прогрессивные линии развития русской литературы XVIII века от Кантемира и Ломоносова до Державина и Радищева. В результате карамзинской реформы русский литературный язык достиг значительной степени своего национального развития по законам красоты, а в басенном творчестве Крылова обрел и подлинную народность. Культура русского стиха достигла очень высокого уровня в поэзии Батюшкова и Жуковского. Мелодичность, музыкальность стиха Жуковского в сочетании со «скульптурностью» батюшковского стиха непосредственно подготовили стих Пушкина. В известной степени уже Фонвизиним и в полной мере Крыловым были явлены первые образцы метода художественно-реалистического воспроизведения действительности.

Под влиянием национального подъема периода Отечественной войны и движения декабристов стремительность темпов, присущая русскому национально-историческому развитию, олицетворилась в творческой деятельности Пуш-

кина с полнотой и энергией, дотоле невиданными. В течение всего двадцати с небольшим лет своей творческой жизни Пушкин решил труднейшие задачи, решение которых было необходимо для развития русской литературы в великую национальную литературу великого народа, — развил до величайших степеней художественности и национальную форму искусства слова — язык, — и его национальную «материю» — национальное содержание. Тем самым, опираясь на вековые достижения своих предшественников в области, с одной стороны, преимущественно национальной формы, с другой — преимущественно национального содержания, он осуществил то, перед чем все они остановились, — синтез того и другого.

Синтез — один из основных законов творчества Пушкина, впитавшего в себя опыт «великанов» мирового искусства слова (античных поэтов, Данте, Шекспира, Вольтера, Гете, Байрона), стремительно прошедшего через все стадии развития непосредственно предшествовавшей и современной ему литературы — «легкой поэзии» Батюшкова, элегизма и средневекового романтизма Жуковского, наконец, «романтизма нового времени» и вслед за этим впервые поставившего литературу на качественно новый путь — той художественной естественности и натуральности, той «поэзии действительности», которая легла в основу одного из величайших литературных достижений человечества — русского реализма XIX века.

В то же время все основные вехи пушкинского творческого пути ни в какой мере не являлись произвольными, а замечательнейшие на нем достижения — только удачей, обусловленной личной гениальной одаренностью великого художника, в котором поэтический гений и разум, вдохновение и труд сочетались в некое нерасторжимое единство. *Свободная* дорога, по которой, как и требовал Пушкин от поэта, его вел «свободный ум», была вместе с тем той исторической магистралью, по которой должна была пойти русская литература для ее наиболее правильного и полного развития. Пушкин был не гениальным отступлением от «правила», а, наоборот, гениальным воплощением этого «правила» — закономерностей, присущих ходу современного ему литературного процесса. Вообще следует тут же подчеркнуть (творчество Пушкина дает этому особенно наглядное подтверждение), что закономерности литературного развития отнюдь не представляют собой чего-то отвлеченного, внешне принудительного, стоящего над

литературой и ею распоряжающемся, а возникают и осуществляются, при всей связи литературы с исторической жизнью народа, в процессе ее собственного движения, ее саморазвития, то есть творческой деятельности писателей, в данный момент в своей совокупности литературный процесс составляющих. Равным образом писатель (и чем он крупнее, значительнее, тем в большей степени) является не только объектом, а и субъектом закономерностей развития литературы — не только исполнителем законов, которые проступают, конкретизируются в его творчестве, а и *законодателем*, в той или иной мере вносящим свою долю в общий ход литературного развития, оказывающим на него то или иное влияние.

С предельной для того времени полнотой и силой олицетворением закономерностей предшествовавшего и современного ему развития русской литературы и вместе с тем именно таким великим *законодателем* был Пушкин.

Глубокая закономерность основных этапов творческого пути Пушкина, органическая связь его со своей современностью, — «духом века», как тогда это называли, — наглядно подтверждается и тем, что в данном же направлении двигались многие другие писатели-современники, в творчестве которых также проступали различные стороны, присущие пушкинскому творчеству. Но разница заключается в том, что Пушкин, наиболее широко и полно выражая «дух века», быстрее и дальше всех продвигался по этому пути и вместе с тем соединял, как бы концентрировал в своем исключительном по широте и многогранности творчестве отдельные стороны, грани, проявляющиеся у его современников, в некое блистательное художественное единство.

Пушкин зачинает свой творческий путь в основном в рамках камерной лирики Жуковского и в особенности Батюшкова, их литературным учеником. Но как и Батюшков, он вскоре — уже в лицейские годы — начинает ощущать глубокую неудовлетворенность тесными пределами своего творчества, — «лепетаньем» «на рифмах», писаньем стихов, столь суженных тематически и отсюда столь неинтересных для сколько-нибудь широкого читателя, что их приходится шептать «друг другу на ухо» (см. стихотворное послание «Шишкову» 1816 г.).

Но, в противоположность Батюшкову, передовое мировоззрение, передовая общественно-политическая позиция Пушкина дают ему возможность вырваться из рамок ка-

рамзинистской камерности, широко раздвинуть границы своего творчества, наполнить его важнейшей общественной проблематикой, стать — и не только в собственно политическом отношении, а и во всех смыслах этого слова — «певцом» наиболее передовых людей своего времени, первого отряда революционных борцов с самодержавием и крепостничеством — декабристов. Даже сама анакреонтика теряет под пером Пушкина свое внеобщественное звучание, приобретает характер *активного* политического протеста, окрашивается в ярко выраженные свободолюбивые тона. А в оде «Вольность» поэт прямо призывает вместо прежней анакреонтической музы музу политическую, революционную — «грозу царей», «гордую певицу свободы».

Личное, интимное — все богатство внутреннего мира человека, его чувств и переживаний — отнюдь не уходит из творчества Пушкина с его «мирообъемлющим», по точному слову Белинского, кругозором, с его способностью, по восторженному выражению Достоевского, к «всемирности, всечеловечности, всеотклику».

Но когда встает вопрос о необходимости выбора между личным и общественным, о предпочтении того или другого, Пушкин дает на это ломоносовский, радищевский, декабристский ответ. Достаточно вспомнить его «Андрея Шенье» — своеобразную, в форме исторической элегии вариацию «Разговора с Анакреоном» Ломоносова. И это отнюдь не единственный пример. По существу, тот же мотив звучит и тот же ответ будет дан — на языке художественных образов — Пушкиным и в «Арапе Петра Великого», и в «Полтаве», и в «Капитанской дочке», и в особенности в «Медном Всаднике».

Но в противоположность поэтам-декабристам гражданственность Пушкина не вступала в противоречие с предъявляемым им к литературе требованием предельной художественности, с его глубоким пониманием природы литературы как творчества по законам красоты, как *искусства*. Именно к этому сводится существо его иронических реплик по поводу формулы самого значительного из поэтов-декабристов — Рыльева: «Я не поэт, а гражданин», выдвинутый последним в ответ на острую критику Пушкиным его «Дум». Если ты «не поэт», считал Пушкин, зачем же ты пишешь стихи? А если ты пишешь их, то есть говоришь на языке искусства, то ты должен стремиться быть поэтом, ибо только тогда и твои гражданские призывы обретут свою максимальную действенность и

полную силу, только тогда ты действительно сможешь глаголом жечь сердца людей.

Сам Пушкин органически сочетал в себе и то и другое: был и подлинным гражданином, и великим поэтом-художником. Именно потому при всем идейном накале многих и многих произведений Пушкина, при публицистичности, то есть широком общественном значении его основной тематики (публицистичны не только «вольные стихи», но и тема Петра, настойчиво подымавшаяся им после крушения восстания декабристов, и тема крестьянского восстания — в 30-е годы), пушкинское творчество явилось замечательным осуществлением литературы как искусства.

Как никто из его предшественников, Пушкин овладел *художественным* мышлением как таковым.

Художественное — образное — мышление по самой природе своей должно носить конкретно-чувственный характер. Именно таким было мифологическое мышление древних греков. Потому-то и могло, по словам Маркса, достигнуть такой высоты, не находившейся «ни в каком соответствии с общим развитием общества» древнегреческое искусство, сохраняющее в известном смысле и по настоящее время значение «нормы и недосягаемого образца»<sup>1</sup>, являющееся, по меткому выражению Белинского, «художественной мастерской», через которую должен пройти каждый писатель, для того чтобы его творчество стало подлинным искусством.

Наоборот, не только в отталкивающемся от «языческой» древности средневековом искусстве, но и в рационалистическом искусстве европейского классицизма, в том числе и русского классицизма XVIII века, хотя представители его ориентировались на античные образцы и старались создавать свои произведения по правилам античных поэтик, образное мышление в значительной степени утратило свою природу, стало носить абстрактный, рассудочно-метафизический характер. Поэтому борьба с рассудочностью классицизма, которую повели представители новых литературных направлений — сентиментализма, романтизма — являлась тем самым и борьбой за художественность литературы, за возвращение образному мышлению его истинной природы. Больших успехов добились здесь романтики, творчество которых было связано с новым этапом в развитии мировой философской мысли — немецкой

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 737.



идеалистической философией конца XVIII — первых десятилетий XIX века, преодолевшей метафизический рационализм. В предпушкинской русской литературе это было представлено Жуковским. С другой стороны, важнейшее значение имело обращение русских поэтов, отчасти уже Державина, В. Капниста, но в особенности Батюшкова, через голову рационалистического классицизма XVIII века, непосредственно к образцам античной поэзии. Эти два раздельных течения синтетически слились в Пушкине.

В творческом становлении Пушкина романтический этап, связанный не с его юношеским восхищением «мечтательной», «небесной» лирикой Жуковского, а с «романтизмом нового времени», озаменованным главным образом именем Байрона, сыграл весьма важную роль. Вместе с тем — одновременно и параллельно — Пушкин прошел своего рода курс художественного обучения в «мастерской» древнегреческой поэзии, хотя, как и Державин и Батюшков, он знал ее только по переводам. В те же годы, когда Пушкиным создаются романтические поэмы, он пишет и многочисленные «подражания древним», стихотворения в антологическом роде. Недаром, сходя, по его собственным словам, с ума от чтения Байрона, Пушкин тогда же исключительно высоко ценил поэзию Шенье, считая ее одним из замечательнейших образцов проникновения в художественную сущность древнегреческого искусства («От него так и несет древней греческой поэзией», — замечал он о Шенье). Именно «древнегреческое», материально чувственное, пластически осязательное воспроизведение объективного мира помогло Пушкину преодолеть односторонний субъективизм романтиков, стать «поэтом действительности» — определение, которое, как известно, дано себе им самим и в котором, как я неоднократно подчеркивал, логическое ударение следует ставить одновременно и на слове «действительность», и на слове «поэт».

«Поэт действительности» — это и есть органическое слияние воедино тех двух начал: «голой правды» и «красоты», которые в допушкинской литературе были, как правило, не только разъединены, но — у Радищева и Карамзина, позднее в какой-то мере у Рыльева и Жуковского — прямо противопоставлены друг другу.

То, что Пушкин стал в полную силу этого слова *поэтом* действительности, позволило ему не только развернуть во всю мощь свое гениальное дарование, но и осуществить ос-

новные исторически назревшие задачи, разрешение которых было необходимо для окончательного становления русской литературы.

Еще на ученической скамье Пушкин принял активное участие во вспыхнувшей как бы на пороге литературы XIX столетия, в самом начале его, борьбе старины и новизны — «старого и нового слога», явившейся своего рода эпилогом полувековых усилий писателей XVIII века — от Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова до Карамзина включительно — по установлению и усовершенствованию русского литературного языка и вместе с тем ставшей как бы литературной колыбелью родоначальника всей последующей русской литературы XIX века.

Пушкин безусловно стал на сторону карамзинского нового слога, прогрессивное значение которого по отношению к языковой системе Ломоносова подчеркивал и в 30-е годы. Вместе с тем вскоре же он начал выходить за его ограниченные пределы — все более и все настойчивее демократизировать язык. В первое же крупное, своего рода дебютное, произведение — поэму «Руслан и Людмила», написанную в основном «средним стилем» карамзинистов, Пушкин в согласии с противниками карамзинского «нового слога», к которым, помимо реакционных «шпиковистов», принадлежали такие передовые писатели, как Крылов, Грибоедов, Катенин, вносит простонародную — «мужицкую», по прерзительному отзыву дворянских пуристов, — речевую струю.

К тому же, и теперь уже принципиально, он прибегает в одной из своих южных поэм, «Братья разбойники», с тем, чтобы, начиная с «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова», путем своего рода «химического» взаимопроникновения всех трех ломоносовских «штилей» осуществить наконец громадную общекультурную задачу — установить на широко демократической — общенародной — основе норму национального литературного языка, по отзыву одного из компетентных современников, одинаково понятного и доставляющего наслаждение всем классам общества.

Формируя язык, не только понятный каждому русскому человеку, но и «доставляющий наслаждение», другими словами, устанавливая норму русского языка, находившуюся в соответствии как с внутренними его законами, так и с законами красоты, то есть и эстетическую его норму, Пушкин создал необходимую и важнейшую предпо-

сылку для развития русской литературы, образовал ее прекрасную плоть, ее материал и орудие — национальную художественную форму искусства слова. Это-то и давало полное основание Белинскому, оговаривавшему, что были хорошие русские поэты и до Пушкина, назвать именно его первым поэтом-художником на Руси.

Если литература XVIII века в своих наиболее общественно значимых явлениях была скорее публицистикой — выражением взглядов автора, облеченных в более или менее художественную форму — в творчестве Пушкина, давшего совершеннейшие образцы искусства слова почти во всех его областях, новая русская литература впервые в полной мере обретает себя, становится действительно *художественной* литературой, литературой-искусством.

Глубоко знаменательно и то, что «первый поэт-художник Руси» является «поэтом действительности». Национальная специфика русской литературы из всех литературных методов и направлений нашла в ее дальнейшем развитии свое наиболее полное выражение в реализме, который является самым основным, всеми признанным вкладом ее в сокровищницу мировой литературы. Родоначальник новой русской литературы, Пушкин, не только прежде всего и больше всего является родоначальником реализма как основной, магистральной линии ее развития, но в его творчестве уже ярко проявляется своеобразный характер русского реализма, присущие ему особые национальные черты.

Пушкин органически сочетал в своей поэзии действительности *правду с красотой*. Но *красота* не являлась в его творчестве эстетическим *украшением* жизни, не приносилась в нее извне, а обреталась поэтом в ней же самой. *Поэт* действительности Пушкин явил величайшие образцы художественности, *красоты*, но приматом его эстетики была *правда*. Как известно, это тонко и верно подметил один из самых ранних западноевропейских ценителей творчества Пушкина и вообще русской литературы Проспер Мериме, сказав Тургеневу: «У Пушкина поэзия чудным образом расцветает как бы сама собою из самой трезвой прозы» и прозорливо распространив эту черту на русское искусство слова вообще: «Ваша поэзия ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собою»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Сочинения, т. XV, «Наука», М.—Л. 1968, стр. 70.

Совсем недавно эту же черту — соединение красоты и правды, идейности и художественности — в других словах и с иными акцентами, но по существу именно так же — как в высшей степени своеобразную черту русской литературы — отметил профессор Максимилиан Браун: «Удивительно и необычно, что она (русская литература, — Д. Б.), несмотря на перегрузку идейным содержанием, не опустилась до публицистики, а оставалась художественной литературой в лучшем смысле этого слова»<sup>1</sup>.

Возможность и стать и остаться художественной дал новой русской литературе ее великий родоначальник, считавший «истинной жизнью» художественного слова «мысль» и вместе с тем явившийся одним из величайших в мире художников словесного искусства.

Пушкинское творчество поражает своим жанровым многообразием. Его творцом словно даны художественные образцы почти во всех литературных жанрах и формах. В этом отношении из всех своих предшественников он ближе всего к Тредиаковскому, литературную деятельность которого, как мы знаем, сам он, вопреки карамзинистам и следуя за Радищевым, высоко ценил. Но об этой близости можно говорить лишь в плане нового крутого завитка спирали. Тредиаковский работал на целине, был больше всего неутомимым экспериментатором, который впервые прививал к русской литературе новые, дотоле ей неизвестные западные виды и формы. Пушкин, который лучше, чем кто-нибудь, понимал все значение художественной формы, но вместе с тем твердо считал содержание — «мысль» — «истинной жизнью» слова, ни в какой мере, вопреки мнению некоторых критиков, например, Валерия Брюсова, не был только формальным экспериментатором. Новые формы, в известной мере аналогичные западным, он создавал в порядке не просто гениального освоения чужого опыта, а для выражения *художественных мыслей* — нового национального содержания, вносимого им в литературу.

Громадным объемом и разнообразием последнего определяется и многообразие форм пушкинского творчества.

---

<sup>1</sup> «Es ist ja gerade das Erstaunliche und Ungewöhnliche, das sie trotz dieser Überlastung durch den Ideengehalt nicht durchweg zur Publizistik absank, sondern eine Dichtung im besten Sinne des Wortes blieb». — Maximilian Braun, Russische Dichtung im XIX Jahrhundert, 2 Auflage, Heidelberg, 1953, S. 11.

Основной движущей силой Пушкина-писателя, проникнутого передовым освободительным духом новой большой исторической эпохи, было стремление все теснее связать литературу с современностью, с требованиями и запросами «духа века». Так, традиционная «легкая поэзия» — одно из основных слагаемых его раннего творчества — скоро окрашивается под его пером в нетрадиционные вольнолюбивые тона. Поэтому же в своих послелицейских «вольных стихах» он решительно выходит за пределы только интимной лирики Батюшкова и Жуковского: слагает подчеркнуто «вслед Радищеву» гражданскую оду «Вольность»; преобразует сельскую идиллию в манере Карамзина — Жуковского в негодующее разоблачение «рабства дикого»; дружеское послание — характерный жанр Батюшкова — пронизывает революционно-романтическим духом, наиболее соответствующим настроениям и порывам передовых кругов общества этой поры. Наоборот, эстетически во многом пленявшая Пушкина поэзия Жуковского, проникнутая «небесным» романтизмом, оторванным от общественной жизни и борьбы, зовущая в некую неведомую даль, не только не отвечала этим настроениям, но и становилась им поперек пути. С этим связана последующая крайне резкая оценка поэзии Жуковского и его влияния на «дух словесности» декабристами: «К несчастью, влияние это было слишком пагубно: мистицизм, которым проникнута большая часть его стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность... растлили многих и много зла наделали»<sup>1</sup>, — писал Рылеев в год восстания декабристов Пушкину.

Сам Пушкин, как позднее и Белинский, смотрел на историческое значение Жуковского гораздо шире. Но именно он, вслед за Катениным, написавшим в противовес «Людмиле» Жуковского свою балладу «Ольга» (в вызванной этим критической полемике на сторону Катенина решительно встал Грибоедов), и задолго до писателей-декабристов, вступил в оживленную художественную полемику с главой русского «средневекового романтизма». Пойдя, как и Жуковский в его поэме «Двенадцать спящих дев», состоящей из двух баллад, путем не связанного с современностью, сказочного романтизма, Пушкин вместе с

---

<sup>1</sup> Избранные социально-политические и философские произведения декабристов в 3-х томах, т. I, Госполитиздат, М. 1951, стр. 548.

тем приемом иронии, вольтеровского пародийного переиначивания переключает «небесные», мистические мотивы Жуковского в земной, чувственный план. Тем самым подобно тому, как в отношении языка поэма «Руслан и Людмила» представляет собой сочетание слога карамзинистов и слога Крылова («один Крылов, коего слог русский»<sup>1</sup>, заметит он несколько позднее), со стороны содержания — «мысли» — она являет собой своеобразный синтез «средневекового романтизма» и просветительских идей XVIII века.

Появление в печати поэмы Пушкина, которая осуществила неудавшиеся попытки Жуковского и Батюшкова создать русский романтический эпос на материале национальной древности, ниспровергла все правила классицизма и вызвала своим «мужичким» «русским духом» резкое недовольство со стороны Карамзина и его школы, явилось крупнейшим литературным событием и, по вескому свидетельству Белинского, «сделало эпоху в истории русской литературы»<sup>2</sup>.

Но именно по преимуществу литературный характер сказочной поэмы Пушкина никак не мог удовлетворить самого ее автора, особенно в ту пору, когда между передовыми вольнолюбивыми кругами дворянства и правительственной реакцией стала все резче усиливаться борьба, одним из симптомов чего явилась ссылка Пушкина за его «вольные стихи» на далекую окраину страны.

Закономерно, что в следующем же году Пушкин круто поворачивает на путь «романтизма нового времени», прославленным главой которого был Байрон. Явившееся одним из наиболее характерных и ярких порождений и проявлений новой большой исторической эпохи, пронизанное страстным протестом против всего строя современной жизни, проникнутое вольным, мятежным духом творчество Байрона не только оказало громадное влияние на европейские литературы первых десятилетий XIX века, но и послужило толчком к возникновению умственного движения, также охватившего почти все европейские страны и получившего название «байронизма».

Как и романтизм вообще, русский байронизм, столь созвучный настроениям и чувствам передовых общественных кругов и нашедший при своем возникновении наиболее сильное литературное выражение в творчестве Пуш-

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 191.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 102.

кина было по отношению к западноевропейским литературам явлением вторичным. Вместе с тем именно пылкое увлечение поэзией Байрона, которое Пушкин делил с большинством писателей-современников, не только было изжито им в чрезвычайно короткий, по сравнению как с писателями-декабристами, так и со многими западными писателями, срок (по существу, в течение всего трех лет), но диалектика пушкинского байронизма послужила исходным толчком к важнейшему переломному моменту в движении русской литературы от «подражательности» к «самобытности» и в связи с этим к изменению временных соотношений между нею и литературами западными.

Старшие современники Пушкина, как и он, захваченные поэзией Байрона, стремились перевести ее на русский язык. Батюшков перевел строфу из «Странствований Чайльд Гарольда». Несколько позднее «гений перевода» Жуковский дал изумительный по своей художественной силе перевод «Шильонского узника», как всегда внося в чужое свое (Байрон в Жуковского пудре — по суждению декабристов). Особые надежды также восторгавшийся Байроном П. А. Вяземский возлагал в этом отношении на Пушкина. Пушкин и в самом деле стал было переводить байроновского «Гяура», однако сразу же отказался от этого. Но тогда же Пушкин создает свою первую южную поэму «Кавказский пленник», которая хотя и «отзывается», по его собственным словам, «чтением Байрона, от которого,— добавляет он,— я с ума сходил»<sup>1</sup>, но ни в какой мере не является произведением только подражательным.

Следуя методу Байрона, в рамках созданного им нового жанра лиро-эпической поэмы Пушкин стремится решить самостоятельную художественную задачу: «изобразить» типический характер вольнолюбивого героя — современника, наделенного такими «отличительными чертами молодежи XIX века», как «равнодушие к жизни и к ее наслаждениям», «преждевременная старость души»<sup>2</sup>. Однако это по существу своему объективно-реалистическое, художественно-познавательное задание вступило в прямое противоречие с субъективно-романтическим методом и соответствующим ему жанром байронической поэмы. Отсюда, несмотря на грандиозный успех «Кавказского пленника» в читательских кругах и особенно у писателей и критиков

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 145.

<sup>2</sup> Там же, т. 13, стр. 52.

декабристского лагеря, несмотря на то, что после выхода его в свет Пушкин становится признанным главой русского романтизма первой половины 20-х годов, сам он сразу же начинает остро осознавать свою поэму как резкую творческую неудачу.

Вместе с тем политические события в России и во всей Европе (разгром национально-освободительных движений, торжество реакции) побудили поэта горько усомниться в надеждах на близкий восход «звезды пленительного счастья» — торжества свободы над «самовластьем» — и отсюда в своевременности и плодотворности своей вольнолюбивой пропаганды (образ сеятеля, вышедшего слишком рано, «до звезды»). Мы знаем сейчас, что подобные настроения охватили не одного только Пушкина, а и многих его современников, в том числе некоторых из числа декабристов. Жизненно и общественно необходимым стало для поэта трезво, без субъективных пристрастий и иллюзий разобратся в объективной действительности, понять и показать ее такую, как она есть. А это естественно возвращало Пушкина к художественной задаче, поставленной и очень эскизно решенной им в «Кавказском пленнике». Меньше чем через год после опубликования последнего и в год окончания наиболее «байронической» поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» он принимается за длительный многолетний труд над произведением, которое стало центральным в его творчестве, — работу над «Евгением Онегиным».

Внешней своей формой «Евгений Онегин», хотя и развивающий некоторые жанровые особенности «Руслана и Людмилы», еще связан с байроновским «Дон-Жуаном», который и послужил для него непосредственным образцом. Но по существу своему это произведение с самого начала осознанно антибайроническое. С первой же главы «Онегина» «одностороннему», субъективно романтическому методу обрисовки героя Байроном Пушкин, подчеркнуто отделяя героя от автора, противопоставляет метод объективного его изображения. Одновременно Пушкин вступает и в прямую полемику с мировосприятием Байрона — его «унылым романтизмом», «безнадежным эгоизмом» его героев-индивидуалистов.

Чрезвычайно важное значение имеет и то, что новый — в основах своих реалистический — метод Пушкина возникает в результате не только его литературных, но и философских исканий. «Пишу пестрые строфы романтиче-



ской поэмы — и беру уроки чистого афеизма»<sup>1</sup>, — сообщает Пушкин одному из своих друзей-литераторов о работе над первыми главами «Евгения Онегина».

«Уроки чистого афеизма» — стремление к «резвому», по существу материалистическому, *научному* пониманию действительности, несомненно обусловили глубоко реалистический национально-самобытный характер нового пушкинского произведения по сравнению и с творчеством Байрона, и с южными романтическими поэмами самого Пушкина. Если в «Кавказском пленнике» был намечен облик современного молодого человека вообще, показанного к тому же в романтически исключительной, экзотической обстановке, — в «Евгении Онегине» дан типический *русский* характер («москвич в гарольдовом плаще»), поставленный на реальную национально-историческую почву: в типические условия русской жизни, определенной социальной среды, которые способствуют формированию характера героя и помогают «отыскать причину» его «*русской* хандры». Расширение замысла и коренное изменение метода закономерно ведет и к созданию новой художественной структуры «Онегина», как и сам замысел, связанной со структурой «Кавказского пленника» и вместе с тем существенно от нее отличающейся. Как и в южных поэмах, в «Онегине» сочетаются лирика и эпос, но они как бы меняются местами. В южных поэмах определяющим, находящимся на первом плане является лирическое начало, в «Онегине», наоборот, на первом плане — начало эпическое, повествовательное; лирическое же начало — «мечтательная часть» (по определению Александра Бестужева, подобно Рылееву, особенно ее ценившего) отодвигается на второй план, уходит в то, что сам Пушкин называет «отступлениями». Лиро-эпический жанр становится жанром эпико-лирическим, романтическая поэма о героине-одиночке превращается в реалистический роман в стихах, развертывающий, по известному позднему определению Пушкиным жанра романа, «на вымышленном повествовании»<sup>2</sup> картину целой национально-исторической эпохи, столь восторгавшую Белинского энциклопедию русской жизни пушкинского времени. В результате возникает произведение не только национально-самобытное, но и естественное, натуральное и одновременно произведение

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 92.

<sup>2</sup> Там же, т. 11, стр. 92.

совершенно новаторское, неизвестное до того ни в русской, ни в мировой литературе — первый реалистический роман о современности, притом роман в стихах («дьявольская разница»<sup>1</sup>, как замечал об этом сам Пушкин), не только облеченный в стихотворную форму, но и исполненный в органическом соответствии с этим подлинной «поэзией действительности».

Вместе с тем становление Пушкина на новые, реалистические позиции, сколь бы ни было оно органически связано с его индивидуальным литературным развитием, не являлось — и в этом одно из веских подтверждений закономерности в данных исторических условиях этого становления — только его творческим достижением. Еще лет за пятнадцать на эти же позиции становится своими баснями, непосредственно развивающими традиции русского предреализма XVIII века, обогащаемого предромантическим лозунгом народности, Крылов. На этой же историко-литературной почве, развивая вместе с тем уже крыловские традиции и сочетая их с передовым общественно-политическим мировоззрением эпохи декабризма, ведет (одновременно с трудом Пушкина над «Евгением Онегиным») работу над комедией «Горе от ума» Грибоедов. На путях приближения к реализму разворачивается деятельность и некоторых других, менее значительных писателей, например, Нарезного. Но басни Крылова еще создаются в узких рамках всего лишь одного сугубо традиционного, правда, в истоках своих выросшего на народной основе жанра; разрабатывают чаще всего традиционные, идущие из глубокой древности сюжеты, хотя — тоже своего рода «гений перевода», но не романтик, а реалист — Крылов сообщает им глубокую национальную самобытность. В узких рамках, развивая традиции лишь одного и того же традиционного жанра — сатирической комедии — классицизма, правда, на предреалистической — фонвизинской — стадии ее развития, становится реалистом автор «Горе от ума». «Евгений Онегин» по своей жанровой широте, соответствующей широте охвата им явлений действительности, несоизмерим и с баснями Крылова, и с комедией Грибоедова. В то же время роман в стихах Пушкина, знаменательно открывающийся строкой, перефразирующей одну из басен Крылова, безусловно, вбирает в себя и опыт последнего («русский слог», «прозаические бредни» — «пестрый сор»

<sup>1</sup> П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 73.

бытовой повседневности), и опыт Грибоедова (изображение дворянской Москвы в седьмой главе романа). Но и то и другое входит в пушкинское создание как отдельные его стороны, грани. В результате — именно «Егений Онегин» с наибольшей полнотой и силой закладывает основы главного направления русской литературы XIX века — русского реализма. Именно с романом в стихах Пушкина, представляющим собой принципиально новое слово в мировой поэзии по сравнению с непосредственно предшествовавшим этапом ее развития — творчеством Байрона, связан и важнейший перелом в отношении между русскими и западными литературами: русская литература становится не только вровень с западным литературным развитием («Онегин» начат почти непосредственно за первыми песнями байроновского «Дон-Жуана»), но и начинает выходить вперед (первые реалистические романы Бальзака появятся лишь семь лет спустя после написания двух начальных глав пушкинского стихотворного романа).

Первые же главы «Онегина», писавшегося больше восьми лет (полное отдельное издание романа вышло только в 1833 г.), не только оказались важнейшим переломным моментом в творческом развитии Пушкина, установив новый, реалистический метод как основной метод всего последующего его творчества, но и сразу стали оказывать влияние на ряд литературных явлений этого времени. Однако, как и «Горе от ума», они не изменили общий облик литературного процесса 20-х годов.

И в этом уже наглядно дает себя знать характер отношений между Пушкининым и остальной современной ему литературой. Полнее, глубже и быстрее, чем кто-либо из современников, выражая «дух времени» во всей динамике его развития, Пушкин столь стремительно продвигался вперед, что остальная литература все меньше и меньше поспевала за ним. Все время вспахивая целину, Пушкин не останавливался на пути, а непрерывно двигался дальше и дальше, как бы предоставляя своим сверстникам разрабатывать впервые поднятые им художественные пласты. В силу этого наиболее зрелые создания пушкинского гения встречали все меньше понимания и сочувствия, хотя позднее, по мере поступательного движения всей литературы по им же открытым путям, они начинали — подчас многие десятилетия спустя — оказывать мощное воздействие на тех или иных литературных потомков.

И вот, хотя Пушкин к середине 20-х годов уже полностью вышел на путь поэзии действительности, создав в период работы над последующими главами «Онегина» такие свои новые реалистические шедевры, как, с одной стороны, «Борис Годунов», с другой — «Граф Нулин», господствующим литературным направлением продолжал оставаться романтизм, в особенности романтизм нового времени, нововводителем которого был Пушкин — автор южных поэм и южной лирики. Природа романтического метода с его художественным субъективизмом, преимущественной установкой на личность поэта, определяла собой содержание и формы литературы той поры. В ней почти безраздельно господствовали стихотворные жанры, причем наряду с лиро-эпическими поэмами, явившимися наиболее характерной формой времени, исключительного расцвета достигала лирика. Творчество Пушкина — по метафорическому выражению Гоголя, «точно сброшенный с неба огонь, от которого, как свечки, зажглись другие самоцветные поэты»<sup>1</sup>, — и здесь сыграло важную роль. Достигнутый в нем русской литературой исключительно высокий уровень поэтического искусства слова дал возможность поэтам-современникам довести до наиболее полного развития свои собственные «самоцветные» дарования. Это сделало 20-е годы XIX века одним из самых блистательных периодов в истории русской поэзии. В то же время, хотя каждый из крупных поэтов — современников Пушкина — отличался «лица необщим выраженьем» (известное определение своего поэтического творчества Баратынским), каждый из них относился к Пушкину, в поэзии которого, как в солнечном луче, сливались все цвета спектра, как часть к целому. В поэзии Пушкина сочетались революционно-политические мотивы поэзии Рыльева и других поэтов-декабристов и античная антологическая струя, составляющая существо поэзии Дельвига; лирика мысли, достигшая такого исключительного развития в творчестве Баратынского и Тютчева, и «буйство молодое» — лирический «избыток чувств и сил» (слова Пушкина о поэзии Языкова), свойственный раннему творчеству этого поэта.

Как видим, и в лирике Пушкина проявляется тот же широчайший синтез, которым определяется одна из основных особенностей его творчества.

---

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 385.

Глубокий отпечаток на весь ход и характер литературного процесса наложил трагический финал восстания декабристов и наступившая затем жесточайшая правительственная реакция. Разгром лучших людей из дворянского класса нанес тяжкий удар по всей дворянской интеллигенции, составлявшей образованнейшую часть русского общества того времени и определявшей основной облик русской литературы первой четверти XIX века. Об этом по непосредственным впечатлениям живо вспоминал Герцен:

«Первые годы, последовавшие за 1825-м, были ужасны. Понадобилось не менее десятка лет, чтобы человек мог опомниться в своем горестном положении поработанного и гонимого существа. Людями овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние»<sup>1</sup>. С полной ясностью обнаружилось то, что, как мы видели, начало звучать в поэзии Пушкина еще в 1823 году: «Народ оставался безучастным зрителем 14 декабря. Каждый сознательный человек видел страшные последствия полного разрыва между Россией национальной и Россией европеизированной. Всякая живая связь между обоими лагерями была оборвана, ее надлежало восстановить, но каким образом? В этом-то и состоял великий вопрос...»<sup>2</sup>

В правительственных и реакционно-дворянских кругах также понимали, что «равнодушие» народа к восстанию декабристов обеспечило легкую над ним победу. Поэтому, если для носителей передового общественного сознания важнейшей задачей было уничтожить разрыв между ними и «народной Россией», установить связь с народом,— деятели реакции, наоборот, стремились всячески этому воспрепятствовать. Именно с этой целью была создана опиравшаяся на царистские предрассудки народа теория так называемой официальной народности, с которой и завязалась упорная борьба прогрессивных сил страны. Однако, независимо от этого, обоими противоположными лагерями была осознана огромная потенциальная сила народа, того «мнения народного», о решающем значении которого так твердо говорил в законченном за месяц с небольшим до восстания 14 декабря пушкинском «Борисе Годунове» боярин Гаврила Пушкин. Это, в свою очередь, оказывало

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, АН СССР, М. 1956, стр. 214 (перевод; подлинник по-французски).

<sup>2</sup> Там же.

очень важное влияние на развитие всей передовой общественной мысли, нашедшее яркое выражение и в художественной литературе. Если наиболее характерным явлением литературы первой половины 20-х годов были ожесточенные бои между «классиками» и романтиками, хотя и имевшие общественный подтекст, но все же носившие по преимуществу литературный характер, теперь в центр литературы 30—40-х годов стала — и это наглядный признак все большего сближения ее с жизнью, с насущнейшими общественными интересами — проблема народности, настойчивая борьба передовых литературных деятелей с теорией «официальной народности», которая нашла многочисленных приверженцев и подголосков в литературе из числа, хотя порой и не лишенных таланта, но второстепенных писателей. «Официальной народности» Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Белинский противопоставляли народность истинную — просвещение народа и тем самым возможность сближения между ним и передовой частью русского общества.

Самое понимание проблемы народности в сознании передовых писателей также начинает выходить за рамки трактовки ее романтиками как национальной самобытности, приобретает только что указанный герценовский смысл. Именно такое понимание проблемы народности дает новый и существеннейший толчок тому процессу демократизации литературы — ее содержания, ее форм, ее языка, — который закономерно начался в русском предреализме XVIII века — «сатирическом направлении» — и получил дальнейшее и значительнейшее развитие в баснях Крылова, в комедии Грибоедова, в «мужицкой» поэме «Руслан и Людмила», в «Братьях разбойниках» и «Цыганах» Пушкина, в первых главах «Евгения Онегина», в «Борисе Годунове» — произведении, в котором в противовес «придворной трагедии» в духе Расина автор стремился, опираясь на народные традиции драматургии Шекспира, явить образец «трагедии народной».

Демократизация литературы дает себя знать по всем направлениям. Уже Пушкин, отмечая в своем «Путешествии из Москвы в Петербург» (1833—1834), что «даже теперь наши писатели, не принадлежащие к дворянскому сословию, весьма малочисленны», вместе с тем добавлял: «Несмотря на то их деятельность овладела всеми отраслями литературы, у нас существующими», — и заканчивал: «Это есть важный признак и непременно будет иметь важные

последствия»<sup>1</sup>. Говоря так, Пушкин с необыкновенной прозорливостью не только предвидел появление литературных деятелей такого рода, как Кольцов и Белинский, но предвидел он и дальнейший ход литературного развития, уже выходящего за пределы первого периода русского освободительного движения — дворянской революционности.

Важнейшее влияние на литературный процесс имело и все большее расширение, демократизация читательской аудитории. Чем более литература утрачивала характер эстетической улады сравнительно небольшого круга любителей изящной словесности, чем большее приобретала она жизненно важное значение, тем все усиливались интерес и внимание к ней со стороны все более широких читательских кругов, потребности которых, в свою очередь, оказывали существенное воздействие на самих писателей. Это прямо признавал даже такой свободный, предельно независимый творческий гений, как Пушкин, который полуплутиливо, но по существу совершенно серьезно, замечал в 1826 году: «Искренно признаюсь, что я воспитан в страхе почтеннейшей публики и что не вижу никакого стыда угождать ей и следовать духу времени»<sup>2</sup>. Именно «дух времени» побуждал Пушкина созидать литературу, своим потенциальным адресатом имевшую весь народ, установление связи с которым, «просвещение» которого он еще до восстания декабристов начал считать важнейшей задачей современности.

Существенный сдвиг в сторону демократизации литературы сказывается и на изменении облика тогдашней периодики. Для 20-х годов наиболее характерным типом ее был альманах — «карманная книжка», рассчитанная на небольшой круг любителей литературы и тесно связанная с традицией рукописного «дамского» альбома. Начиная с 30-х годов «альманашный период», по существу, заканчивается. На первый план начинает выходить «толстый журнал», уже не чисто литературного характера, а смешанного «энциклопедического» типа, рассчитанный на несравненно большую аудиторию, становящийся органом общественного мнения. Недаром Пушкин так настойчиво, в течение ряда лет, добивается разрешения на издание своего журнала. Недаром, когда за год до его трагической гибели такое разрешение было получено, Гоголь в первом

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 229.

<sup>2</sup> Там же, стр. 66.

же номере пушкинского «Современника» выступает со специальной статьей «О движении журнальной литературы», в которой подчеркивает, что журнал так же необходим «в области наук и художеств, как пути сообщения для государства, как ярмарки и биржи для купечества и торговли».

Вместе с тем — и это, конечно, всего важнее — процесс демократизации художественной литературы сказывается на ее собственном внутреннем движении и развитии — ее новом содержании и соответственно новых художественных формах, новой речевой структуре.

В литературу все сильнее проникает фольклорная струя, все явственнее обнаруживается стремление к изображению реальной жизни, «натурального» русского быта, к расширению самой сферы изображаемой действительности и нарастанию все более критического отношения к жизни высших классов общества — «света», к показу, наряду, а порой и вместо, «высоких» героев, образов простых, обыкновенных людей, до крепостных крестьян включительно. Со всем этим связан и коренной жанрово-речевой переворот, сразу же чутко подмеченный Белинским: движение от стихотворных форм, господствовавших в 20-е годы, к формам прозаическим, вышедшим в 30-е годы, безусловно, на первый план, от жанра романтической поэмы — к жанрам повести и романа.

Все эти новые черты являются в известной мере принадлежностью литературного процесса в целом, проявятся в той или иной степени, но чаще всего враздробь, в творчестве большинства писателей этой поры. Но с особенной рельефностью и полнотой, в наиболее концентрированном виде и, главное, с максимальной художественной силой указанные закономерности литературного развития проступают прежде всего в творениях последекабрьского Пушкина, а вслед за ним в творчестве Гоголя и Лермонтова.

В этом отношении весьма показательно сопоставить творческие пути и судьбы, с одной стороны, Пушкина, с другой — наиболее значительного поэта пушкинского круга, Баратынского. И тот и другой (Пушкин в особенности) были глубоко потрясены трагической гибелью декабристов. Именно с этого времени поэзия Баратынского, полностью уединяющегося в свое замкнутое лирическое «я», окрашивается в тона мрачной безнадежности, неверия в будущее, глубочайшего пессимизма. Не приемля «духа



века», поэт придает отталкивающим его явлениям современности широкое обобщающее значение. Все явственнее обозначавшееся равнодушие читателей к стихам осознается им как неминуемая, в связи с развитием науки, научного познания действительности, гибель искусства, поэзии, ненужной преданным «промышленным заботам» людям («Последний поэт»). Тяжесть жизни в условиях николаевской реакции ощущается им как тщета человеческого бытия вообще («На что вы, дни...»). Баратынский слагает восторженный гимн смерти («Смерть дочерью тьмы не назову я...»), рисует «ужасную картину» неизбежного вырождения и гибели всего человечества («Последняя смерть»). Поэт острой, как «нагой меч», мысли, Баратынский сам сознает безысходность того узкого круга, в который он себя заключил, но вырваться из него не может. «Время индивидуальной поэзии прошло, другой еще не созрело»<sup>1</sup>, — замечает он в 1832 году, а в одном из стихотворений, написанных незадолго перед смертью («На посев леса», 1843), прямо заявляет о своем отказе от дальнейшего поэтического творчества.

В некоторых лирических стихах Пушкина второй половины 20-х годов также звучат глубоко пессимистические ноты, отражающие ту тоску, безнадежность, подавленность, которые охватили передовые круги общества в «ужасающее» последекабрьское десятилетие. Но Пушкин преодолевает эти настроения на путях движения к национальной, народной России.

Обращая именно к этой России свое творчество, проникнутое передовой идейностью — прославлением свободы — и высокой гуманностью — «чувствами добрыми», — Пушкин стремится «просветить» народ, приблизить его к передовому сознанию. Вместе с тем, принимая к кипучим ключам народного творчества, создавая ряд произведений в народном духе и стиле («Песни о Стеньке Разине», ряд стихотворений 30-х годов, стихотворные сказки, представляющие собой своеобразнейший художественный синтез «народной России» и «России европеизованной»), Пушкин стремится сам приблизиться к народу. На этом двуедином пути и развертывается, начиная в основном с «Полтавы», его дальнейшее творчество, с этим связано и большинство его последующих достижений.

---

<sup>1</sup> Письмо П. А. Вяземскому. — Е. А. Баратынский, Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма, Гослитиздат, М. 1951, стр. 521.

Испытывая глубочайшую потребность исторически осмыслить «трагедию» декабристов, «отыскать причину» их исторически обусловленного поражения, Пушкин все теснее связывает свое творчество с насущными задачами современности, все настойчивее ставит вопрос о путях развития страны, народа (циклы произведений, связанных, с одной стороны, с темой Петра, с другой — с темой народного протеста — крестьянских восстаний, замыслы произведений о декабристах — десятая глава «Евгения Онегина», «Русский Пелам»). Это все больше привлекает его внимание к реальной русской действительности, все расширяет и углубляет метод ее объективного — реалистического — художественного воссоздания. В свою очередь, все это обуславливает движение Пушкина от стихов к прозе как художественно речевой форме, по самой природе своей наиболее отвечающей методу, задачам и цели реалистического искусства слова.

По времени выхода в свет первые завершенные образцы пушкинской художественной прозы отстают от аналогичных произведений многих писателей-современников (повести Бестужева-Марлинского, Погодина, Н. Полевого, романы Нарезного, Загоскина, Булгарина). Но именно во внутреннем развитии пушкинского творчества (переход от романтических поэм через реалистический роман в стихах и реалистические же стихотворные повести к жанрам повести и романа в прозе) постепенное оттеснение стихов прозой и зарождение самой прозы проступают с наиболее органической последовательностью, наглядно обнаруживая не только общую, но и собственно литературную закономерность этого процесса, который в литературе 30-х и последующих годов приобрел типовой, массовый характер. Больше того, именно Пушкин, раньше чем кто-либо из его современников, осознал эту закономерность, обусловленную и «духом века» («Век наш не век поэтов»<sup>1</sup>, — писал он П. А. Вяземскому еще в 1820 г.), и потребностями широкого читателя («...поэзия не всегда ли есть наслаждение малого числа избранных, между тем как повести и романы читаются всеми и везде»<sup>2</sup>). Вместе с тем, помимо гениального дарования Пушкина, органичность становления пушкинской прозы определила ее своеобразие, ее особые индивидуальные качества.

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 15.

<sup>2</sup> Там же, т. 12, стр. 98.

В литературе русского «высокого» классицизма XVIII — начала XIX века господствовали стихи, но вследствие рационалистической эстетики классицизма и недостаточной разработанности языка и стиха они, за отдельными исключениями, были лишены подлинной поэтичности. Процесс поэтизации стихотворных форм был осуществлен в творчестве романтиков — Жуковского, Батюшкова и достиг своей полной силы в поэзии Пушкина — и романтика и в особенности реалиста. В русском сентиментализме, в особенности в творчестве его главы, Карамзина, сделавшего по сравнению с «высоким» классицизмом несомненный шаг к сближению литературы с жизнью, на первый план выходят жанры художественной прозы. Но проза Карамзина — и в этом сказывается ограниченность его сентиментального изображения действительности — по своей структуре еще очень близка к стихам. Именно традиция этой «цветной», «гармонической» прозы (определения самого Карамзина), в которой автор, по восприятию современников, еще продолжает «петь», определила дальнейшее развитие русской прозы писателями-романтиками — от опытов в прозе Батюшкова и Жуковского до повестей Бестужева-Марлинского. Пушкин, положив в основу своих прозаических произведений принцип краткости, ясности и простоты, первый образовал русскую прозу именно как таковую, как высокохудожественный «язык мысли», близкий по своей структуре к «внелитературным» жанрам письменной речи — письмам, мемуарам — и, наоборот, четко отграниченный от стихов. В то же время эту структурно, в самом деле, вполне прозаическую прозу, принципиально лишенную внешних поэтических прикрас, Пушкин сумел осветить особым внутренним светом той «лелеющей душу гуманности», которая так пленяла Белинского в его стихах, и тем самым сумел сделать и ее подлинной «поэзией действительности». Здесь несомненно сказалось значение опыта «Евгения Онегина» как органического промежуточного звена между пушкинскими стихами и пушкинской прозой. Недаром в итоге работы над первыми же двумя главами романа в стихах, в начале третьей его главы, Пушкин уже предуказывает свой дальнейший творческий путь, предвидит время, когда он перестанет «быть поэтом», «унизится» «до смиренной прозы».

Все сказанное резко отделяло Пушкина от других прозаиков, ему современных, хотя и его, и их — в том числе даже писателей-романтиков, таких, как Марлинский, как

Вельтман,— роднило сказывающееся, по верному замечанию Белинского, в их творчестве и, как правило, вообще во всей прозе 30-х годов, «стремление» сблизить свои произведения с действительностью. «Между этими попытками,— добавлял критик,— были очень замечательные, но тем не менее все они отзывались переходною эпохою, стремились к новому, не оставляя старой колеи»<sup>1</sup>.

Под «старой колеей» Белинский понимал «ложную манеру», нашедшую свое наиболее выпуклое выражение в романтической прозе Марлинского, который стремился больше к «эффектной красоте», чем к «благородной простоте, строгой точности и ясной определенности выражения»<sup>2</sup>.

Как раз такими — истинно художественными — чертами и отличалась прямо противостоящая Марлинскому проза Пушкина. Вместе с тем ее новаторский характер по отношению к «старой колее» был столь велик, что, как известно, даже Белинский не смог по-настоящему оценить ее.

Однако для самого Пушкина именно такая созданная им проза явилась могучим средством, способствовавшим еще большему приближению его творчества к русской действительности во всей ее полноте и широте.

Содержание пушкинского романа в стихах, который Белинский, восхищаясь его небывалым дотоле литературным диапазоном, назвал энциклопедией русской жизни, все же составляло по преимуществу изображение жизни русского дворянства, главным образом в лице его выдающихся представителей.

Новые повествовательно-прозаические жанры наиболее соответствовали творческой потребности Пушкина выйти за эти пределы, развернуть картины различных общественных слоев и состояний — мелких чиновников («Станционный смотритель»), ремесленников («Гробовщик»), крестьянства («История села Горюхина»); помимо героев, резко выделяющихся из окружающей их среды, ввести в большую литературу впервые реалистически данные образы простых, заурядных людей и целую галерею крестьянских образов от Савельича до кузнеца Архипа, до вождя крестьянского восстания Пугачева. Все это в высшей степени способствовало дальнейшей демократизации пушкинского творчества, в том числе (поскольку, обратив-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 291.

<sup>2</sup> Там же, т. VIII, стр. 57.

пись к прозе, Пушкин и в 30-е годы отнюдь не перестал быть стихотворцем) и его поэзии, в которую он тоже демонстративно, вместо «возвышенного предмета», начал вносить и картины мелкогородского быта, и образцы подчеркнута «обыкновенных» людей, «новой знакомки» — «простой» мещаночки Параши, нового героя — Евгения из «Медного Всадника», совсем непохожего, больше того, контрастного по отношению к одноименному герою романа в стихах.

В результате творчество Пушкина действительно обрело беспримечную, «энциклопедическую» полноту охвата явлений своей современности, идейно-художественных проблем и тем, ею подсказываемых, типических образов русской жизни того времени, и соответствующее этому, тоже в своем роде «энциклопедическое», многообразие художественных форм, что вместе взятое и определило его значение как основоположника всей последующей русской литературы.

Но стать им Пушкин смог не только в силу своей гениальности, но и потому, что сама его современность, столь полно им художественно осознанная и отраженная, была началом новой эпохи русской исторической жизни — началом русского освободительного движения, уже заключавшим в себе, как в зерне, узел всех тех коренных вопросов и задач русской действительности, которые продолжали сохранять свою силу вплоть до Октябрьской социалистической революции. Значительно позднее, в 50-е годы, Герцен писал о главном лице пушкинского романа в стихах: «Образ Онегина настолько национален, что встречается во всех романах и поэмах, 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»<sup>1</sup>. То, что сказано здесь об Онегине, можно распространить на все зрелое творчество родоначальника новой русской литературы. Многочисленнейшие «встречи» с проблематикой пушкинского творчества — его темами, образами, мотивами — в творчестве последующих писателей-классиков объясняются отнюдь не «копированием» или подражанием, а именно тем, что Пушкин впервые подметил соответствующие явления в самой русской жизни, продолжавшие существовать и развиваться в ее последующем течении, и дал им полноценно художественное и потому

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 204.

основополагающее воплощение. Опирались на подобные образы было вполне естественно в порядке закономерной литературной преемственности, диалектически включающей в себя не только притяжение, но и отталкивание<sup>1</sup> и потому не только не мешающей, а, наоборот, помогающей каждому сколько-нибудь крупному писателю разворачивать в полную силу свое оригинальное дарование. Ярчайшим примером именно такой преемственности и является творчество самого Пушкина, в порядке нового — глубоко национально-русского — синтеза впитавшего в себя опыт и наиболее значительные достижения как отечественной, так в особенности мировой литературы. Причем отношение Пушкина к этому опыту отличается исключительной широтой. Уже в 1828 году, в период, когда еще продолжались бои вокруг пушкинского творчества между классиками и романтиками, сам Пушкин прямо признавался, что «все ее секты» для него «равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону». Действительно, безусловное предпочтение в период работы над «Борисом Годуновым» опыта Шекспира не мешало Пушкину несколько позднее утверждать великое значение Расина: «Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии... Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки»<sup>2</sup>. И в своих написанных одновременно с этим суждением, той же осенью 1830 года, маленьких трагедиях, отличающихся исключительным мастерством «отделки», Пушкин дает своеобразнейший художественный синтез «узкой формы» Расина и глубочайшего «шекспировского» проникновения в диалектику человеческих страстей.

Примерно таким же было отношение Пушкина к Мольеру. Прямо и с полным сочувствием противопоставляя методу последнего метод Шекспира, Пушкин вместе с тем, по свидетельству Гоголя, пенял ему за недостаточное уважение к великому французскому комедиографу. В то же время колоссальный груз многовекового литературного опыта ни в малейшей мере не отягощал дарования Пушкина и, главное, не загораживал от него всякого рода литературными условностями живого мира явлений действительности, отражаемой им в своем творчестве. Об этом очень точно сказал в своей речи на пушкинских торжест-

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее выше в моей статье «Диалектика литературной преемственности».

<sup>2</sup> П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 419.

вах 1880 года А. Н. Островский. Подчеркивая, что Пушкин первым в русской литературе стал относиться к «темам своих произведений прямо, непосредственно», вне «условного угла зрения», «условных направлений», Островский считал это одним из важнейших пушкинских заветов всей последующей литературе: «Он завещал... искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским»<sup>1</sup>.

Все великие русские писатели-реалисты неизменно утверждали свою преемственность с Пушкиным, как первым «русским национальным поэтом», «чрезвычайным... явлением русского духа» (Гоголь), как «учителем» (Лев Толстой), «наставником и вождем» (Тургенев). «Пушкин — отец, родоначальник русского искусства... В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках»<sup>2</sup>, — писал Гончаров. «У нас все от Пушкина», — утверждал Достоевский.

Пушкинские зачатки и семена на подготовленной, взрыхленной им почве — русского языка, русского искусства слова — дали обильные всходы, великолепные цветы и плоды. Полностью воспринят был великими последователями Пушкина и сформулированный Островским его завет: «Каждому быть самим собой». Русская классика исключительно богата самыми разнообразными творческими индивидуальностями, гигантски продвинувшими вперед развитие русской и мировой художественной литературы. Но для всех них впервые обративший свое творчество ко всей нации, возведший литературу в значение важнейшего национального дела, поэт действительности Пушкин неизменно сохраняет значение нормы русского искусства слова и недосягаемого его образца.

\* \* \*

В отношении последующей русской литературы и Пушкина наблюдаются определенные закономерности. Выше уже указывалось, что в пушкинском творчестве слито во-

---

<sup>1</sup> А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. 13, Гослитиздат, М. 1952, стр. 166—167.

<sup>2</sup> И. А. Гончаров, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, Гослитиздат, М. 1955, стр. 47.

едино то, что в отдельности, как особая отличительная черта, было присуще творчеству многих его современников.

В дальнейшем, послепушкинском литературном развитии происходит — и чем дальше по времени от Пушкина, тем отчетливее — как бы обратный процесс, связанный с обогащением жизни и самой литературы, процесс дифференциации единственного в своем роде «энциклопедического» пушкинского синтеза. Каждый из последующих великих русских писателей-классиков или непосредственно, или опосредствованно — через воздействия тех или иных преемников Пушкина — как бы отбирает из «всех родов и видов» пушкинского творчества то, что наиболее соответствует отличительным особенностям его дарования и потребностям развивающейся общественно-исторической действительности, тот или иной род и вид, ту или иную грань пушкинского синтеза (Некрасов и в особенности поэты так называемого «чистого искусства» — поэзию, Островский — драматургию, Гончаров, Лев Толстой, Достоевский — повествовательные прозаические жанры), и вместе с тем сообщает тому, что порой лишь эскизно намечено Пушкиным — данному пушкинскому «семени», «зачатку», напитывая его новым жизненным содержанием, полный рост, могучее развитие.

Вместе с тем — и в этом исключительная перспективность пушкинского творчества — различные его «начала» развиваются его великими преемниками отнюдь не все сразу, входят в дальнейший литературный процесс порой много десятилетий спустя и зачастую совсем в новых художественных формах (таково, скажем, многообразное использование Достоевским в своих романах творческого опыта Пушкина — автора «маленьких трагедий»).

Обе эти закономерности начинают отчетливо проявляться уже при жизни Пушкина и особенно в последний период его творчества.

Тогда как Пушкин в 30-е годы продолжает все более раздвигать границы охвата явлений действительности, развивать и обогащать свой метод, создавать новые виды и формы реалистического искусства слова — в литературе этого времени еще продолжает — за отдельными немногими исключениями — преобладать романтизм. Это объясняется всей общественно-политической обстановкой той поры. «В России канцелярия и казармы. Все движется во круг кнута и чина», — метко сказал за несколько месяцев до декабрьского восстания монархист, царский дипломат,



поэт Тютчев<sup>1</sup>. Почти теми же словами и с еще большим основанием скажет об этом, характеризуя последекабрьскую николаевскую Россию, автор трактата «О развитии революционных идей в России», писатель-революционер, преемник декабристов и приверженец утопического социализма Фурье и Сен-Симона, Александр Герцен: «Казарма и канцелярия стали главной опорой николаевской политической науки»<sup>2</sup>.

Не удивительно, что люди, не удовлетворенные этой тусклой, ничтожной казарменно-чиновной действительностью, стремились вырваться из нее, уходили в романтический мир яркой экзотики и мятежных порывов, подымающей над нею мечты. «Горе от ума» Грибоедова, «Евгений Онегин» и «Борис Годунов» Пушкина, несомненно, свидетельствовали, что романтизм, оплодотворивший в 20-е годы, порой продолжавший оплодотворять и позднее многие замечательные художественные явления, по существу, стал уже пройденным моментом развития литературы и в этом смысле ее вчерашним днем. Однако в то время, как новые произведения Пушкина находили все менее признания и понимания и у читателей и в критике, огромный успех возымели, с одной стороны, «ультраромантические» поэзия Бенедиктова и драматургия Кукольника — эти, по острой характеристике Герцена, фальшивые цветы, которые «могли расцвести лишь у подножия императорского трона да под сенью Петропавловской крепости»<sup>3</sup>, — с другой — «ультраромантические» повести ссыльного декабриста Бестужева-Марлинского. Мало того, романтическим этапом открывали в эту пору, как в конце 10-х — начале 20-х годов молодой Пушкин, свой литературный путь — и это сыграло свою положительную роль в дальнейшем развитии их творчества — почти все наиболее крупные писатели-реалисты XIX века — Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Герцен, Некрасов, Гончаров и даже в своих первых, стихотворных литературных опытах Салтыков-Щедрин.

Наиболее значительным и по времени, и по своим художественным достижениям, явившимся вершиной русского романтизма нового времени был романтический период в творчестве Лермонтова.

---

<sup>1</sup> Свидетельство М. Погодина. — См.: Н. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 1, СПб. 1888, стр. 310.

<sup>2</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 210.

<sup>3</sup> Там же, стр. 221.

Как бы заполняя зияющую брешь, образовавшуюся после гибели автора «Евгения Онегина», Лермонтов, вошедший по-настоящему в литературу стихами на его смерть, был непосредственнее, чем кто-либо другой, связан с творчеством Пушкина, являлся прямым его наследником. Насыщенное пушкинскими темами и мотивами, изобилующее многочисленными реминисценциями из пушкинских произведений творчество Лермонтова, развивавшееся в таких же трудных общественно-исторических условиях, как и творчество Пушкина, и столь же трагически оборвавшееся, отличалось почти пушкинским литературным «энциклопедизмом». Сам творческий путь Лермонтова (развитие через романтизм к реализму и народности и основные этапы этого развития — лирика, романтическая поэма, драматургия, реалистическая стихотворная повесть, реалистическая проза) как бы повторяет последовательное развертывание пушкинского творческого пути. Центральное романтическое произведение Лермонтова «Демон» блистательно развивает зерно пушкинского «Кавказского пленника». Главное лицо основного произведения Лермонтова-реалиста, «Героя нашего времени» Печорин, по выражению Герцена, — «младший брат» Онегина; равным образом Максим Максимыч относится к тем простым, обыкновенным людям, образы которых настойчиво появляются в творчестве Пушкина 30-х годов. И вместе с тем творчество Лермонтова, безусловно, являет собой по отношению к Пушкину новый виток спирали. Усвоение пушкинских традиций, тем, образов, жанров обретает в творчестве Лермонтова — и это связано с новым этапом общественно-исторического развития — не только глубоко свой, но и во многом резко отличающийся от Пушкина характер, доходящий до сознательного противопоставления, прямой полемики (ср., например, благодарное прощание в «Онегине» со своей юностью Пушкина и горько сатирическое стихотворение Лермонтова «За все, за все тебя благодарю я...»<sup>1</sup>). Образ своего Демона, которого Лермонтов порой рисует стихами, буквально заимствованными из пушкинского «Кавказского пленника», поэт до предела насыщает мятежным богоборческим духом.

Следуя Пушкину в методе изображения «героя време-

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. в моей статье «Лермонтов и Пушкин» в сб. «Жизнь и творчество Лермонтова», Гослитиздат, М. 1941, стр. 356—424.

ни», «современного человека» (подчеркнутая объективация образа Печорина, четкое отделение от него авторарассказчика, вплоть до аналогичного приема заключения последнего в ткань повествования), Лермонтов вместе с тем наделяет свой образ «лишнего человека» существенно новыми относительно Онегина чертами — жаждой жизни, действия, активной борьбы с окружающим. Характерен, кстати, и новый вариант мотива дуэли: Онегин убивает совершенно неискущенного жизненным опытом — «прозой» действительности, поклонника Шиллера, вольнолюбивого поэта-романтика первой половины 20-х годов, Ленского. Печорин убивает псевдоромантика — пародию на «ультраромантических» героев Марлинского — Грушницкого. В то же время Лермонтов раскрывает характер Печорина новым субъективно-объективным путем, путем самораскрытия — приемом дневника, «зерно» которого в «альбоме» пушкинского Онегина, в роман, однако, не включенном, и во фрагментах незаконченного пушкинского «Романа в письмах». Все это делает Лермонтова зачинателем нового аналитического начала в развитии повествовательных жанров русского реализма — предшественником психологического метода в романах Льва Толстого и Достоевского.

Теснейшим образом связано с творческим опытом Пушкина-реалиста и творчество Гоголя. Если лермонтовское творчество развивалось аналогично пути Пушкина, но без какого-либо непосредственного участия последнего, то на творческое развитие Гоголя Пушкин оказывал и прямое воздействие. «Ничего не предпринимал я без его совета, — свидетельствует сам Гоголь. — Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его пред собою»<sup>1</sup>.

Именно под влиянием движения Пушкина к реалистическому творчеству 30-х годов — от «необыкновенного» к «обыкновенному», от «дикого горца в своем воинственном костюме» к «судье в истертом фраке, запачканном табаком», — Гоголь переходит от стихотворной романтической поэмы «Ганц Кюхельгартен», ранних опытов в духе «неистой школы» французского романтизма и даже «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (подчеркнуто «мужицкого» произведения, в известной мере — опять-таки на новом витке спирали — аналогичного пушкинской «мужицкой» поэме «Руслан и Людмила» и столь сочувственно встречен-

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 88.

ного Пушкиным) к реалистической прозе «Миргорода» и «петербургских повестей», эстетическую программу которой он предварительно формулирует как раз на даваемой им критической оценке Пушкина (статья 1832—1834 годов «Несколько слов о Пушкине», в которой впервые полным голосом утверждается его значение как русского «национального поэта»).

В дальнейшем — мы знаем это со слов самого Гоголя — Пушкин не только подсказал, но и уступил ему сюжет «Ревизора» и побудил его к созданию главного его творения — монументального эпического произведения «Мертвые души», опять-таки подсказав их творцу и самый сюжет. Это мудрое и прозорливое вмешательство Пушкина, в свою очередь, пронизательно распознавшего своеобразнейшие свойства гоголевского гения, ни в малейшей мере не нарушало самостоятельного развития последнего. Наоборот, оно указывало, можно сказать, даже расчищало для этого наиболее верный путь. Именно на этом пути развивая, вслед за Крыловым и Грибоедовым, традиции предреалистического «сатирического направления» XVIII века, оплодотворенные опытом западноевропейского и русского романтизма и особенно творчеством Пушкина-реалиста, Гоголь развернул в полную мощь свое дарование, стал родоначальником реалистического «сатирического направления» XIX века.

В то же время связь основных гоголевских созданий с творчеством Пушкина значительно глубже, чем просто использование в них сюжетов, подсказанных Пушкиным. Развивающая особый вид «комедии общественной» (термин Гоголя), сложившийся еще в XVIII веке в «Недоросле» Фонвизина, гоголевская пьеса о «Хлестакове, невольном оказавшемся в роли самозванца» — явление в комедийном плане аналогичное «общественной» — социально-исторической — трагедии Пушкина «Борис Годунов». Не случайно «немая» концовка «Ревизора» перекликается (опять-таки в комедийном преломлении) с «безмолвствующим» финалом «Бориса Годунова», едва ли не подсказавшего — в подобном же комедийном преломлении — прыжок в окно героя гоголевской «Женитьбы».

Если взглянуть повнимательнее, мы убедимся, что бесспорно преемственно связано в жанрово-структурном отношении с центральным произведением Пушкина — «Евгением Онегиным» — центральное произведение Гоголя «Мертвые души».

Характерное для русского романтизма нового времени стремление наряду с критическим отношением к дворянскому обществу — «свету», а порой и ко всему общественному строю той поры, отыскать в современной жизни и ее представителях положительное, «возвышающее» свойственно всем великим основоположникам русского реализма. Однако стремление это наталкивалось на сопротивление самой действительности, не считаться с которым, если писатель оставался реалистом, для него было невозможно. Отсюда в творческом сознании писателя происходит в ряде случаев своеобразная борьба между замыслом и его художественным воплощением. С этим связано и динамическое возникновение многих сложных и весьма оригинальных жанровых форм в развитии русской литературы. Так, Грибоедов указывал, что сперва он задумывал «Горе от ума» как поэму, судя по всему, поэму романтическую, типа пушкинских южных поэм. Однако можно было написать подобную поэму о Чацком — герое-одиночке, с его чувством, оскорбленным московским, закосневшим в «предрассудках», патриархально-дворянским обществом, но нельзя было написать «поэму», правдиво изображающую быт и нравы такого общества. А в столкновении положительного героя с этим обществом, со всей беспощадной правдивостью обрисованным, — суть замысла. Жанр поэмы вступал в явное противоречие с заданием — и вот романтическая поэма обернулась сатирической комедией (для Грибоедова, который до этого писал по преимуществу для театра, это было особенно органично), развивающей традиции общественной комедии Фонвизина «Недоросль» с его Простаковыми и Скотининными по одну сторону, Стародумами и Правдинами по другую и вместе поднимающейся на подлинно реалистическую высоту. Это сказывается даже на образе Чацкого, созданном романтическим — субъективно-лирическим — методом и наряду с этим получившем широкое типическое значение, явившемся, по слову Герцена, хотя он и называл его Онегиным-резонером, типом декабриста в тогдашней русской литературе. Поэмой, и даже «поэмой романтической», называл было подчас своего «Евгения Онегина» и Пушкин, (с этим связаны и его колебания — делить свое новое произведение на главы или песни); но будничная «проза» жизни, которая при не односторонне-романтическом, а широком — энциклопедическом изображении действительности все сильнее проникала в его сознание, и объективно-критический метод изображе-

ния «главного лица» все тверже и определеннее претворяли романтическую поэму в реалистический роман в стихах. «Возвышающий» замысел «Мертвых душ» подчеркнуто выражен в жанровом их обозначении как поэмы. Но то, что, хотя и имелось в романе в стихах Пушкина — изображение рядовой дворянско-помещичьей среды, — оставалось все же только задним планом, фоном (например, изображение, вслед Фонвизину, соседей Лариных, съехавшихся на именины к Татьяне), в «Мертвых душах» не только вышло на передний план, но и стало их основным жизненным содержанием: пушкинское «зерно» дало богатейшие всходы. Равным образом вместо Онегина, человека высокой интеллектуальной культуры, не удовлетворенного окружающей средой, «главным лицом» произведения — «спутником», столь же настойчиво идущим бок о бок с автором, как шел с Пушкиным Онегин, оказывается герой-«подлец» — плоть от плоти «века-торгаша» (формула Пушкина), движимого «электричеством» денег и чина, как осмыслял новую эпоху Гоголь. И вот *роман в стихах* оборачивается романом *в прозе* («дьявольская разница!» — можем сказать мы словами Пушкина), но, как и «Онегин», романом с лирическими отступлениями, что и объясняет в какой-то мере авторский подзаголовок «поэма». Однако больше всего название это связано со своего рода «дантовским» творческим замыслом гоголевского создания: провести читателей по кругам современного — для России — чиновничье-помещичьего ада («Верь, ад на свете...», — горестно писал о той же николаевской Руси поэт Дмитрий Веневитинов; «ледяным адом» называл его Герцен), — замысел в этой его части в какой-то мере аналогичный грандиозному замыслу автора «Человеческой комедии» Бальзака, — чтобы в дальнейшем, через чистилище, в котором должно очиститься «главное лицо» романа, ввести их в некий дворянско-помещичий рай.

Такой замысел, весьма характерный не для западноевропейской, буржуазной, а именно для русской, феодально-крепостнической действительности, явился еще более утопичным, чем первоначальный грибоедовский замысел «Горя от ума». Невозможность для Гоголя, оставаясь художником-реалистом, осуществить его породила трагический исход: в начале творческого пути Гоголь сжег свою романтическую поэму, в конце его — второй том «Мертвых душ». За гибелью творческой почти немедленно последовала — лучшее свидетельство того, каким важнейшим жиз-

ненным делом была для Гоголя его литературная работа, — гибель физическая.

Сам Гоголь понимал, что с отсутствием в его «поэме» героев, подобных Онегину, Печорину, пушкинской Татьяне, которые, оставаясь в своем классе, головой и сердцем уже выходят за его пределы, он показывает Русь «с одного боку»<sup>1</sup>. Но этот «один бок», издавна являвшийся мишенью для писателей-сатириков, он развернул с небывалой дотоле, подлинно реалистической правдой и полнотой. В Онегине и Печорине перед читателями предстали образы людей, не приемлющих общества, в котором они живут, и вместе с тем бессильных что-либо изменить и потому обреченных на бесплодную «тоску» или растрачивающих свою энергию по пустякам, ни на что. Это был, как подчеркивал Пушкин и следом за ним Лермонтов, конечно, «недуг», «болезнь», но болезнь высокая. В «Ревизоре» и в особенности в «Мертвых душах» Гоголь, по крылатому выражению Герцена, развернул курс патологической анатомии, показал, что заражено, болеет — и болезнью отнюдь не высокою — все общество, что вся помещицья бюрократическая Россия по существу своему патологична. Сняв со своих персонажей звериные маски, которыми были одеты аналогичные персонажи басен Крылова, и тем самым обнаружив воочию их скотининскую сущность, Гоголь выставил оружием смеха, взрывчатую силу которого сам настойчиво подчеркивал, все это зараженное общество на публичное позорище. Тем самым он гигантски развил *критическое* начало русского критического реализма, особенно необходимое в условиях не только того времени, но и всей последующей русской дореволюционной действительности и потому сыгравшее такую важную роль в развитии освободительной мысли в России. Этим объясняется и глубочайшее воздействие Гоголя на русскую литературу, и закономерное в общественной обстановке тех лет предпочтение Белинским и, следом за ним, революционными демократами «энциклопедическому» Пушкину одностороннего по сравнению с ним автора «Мертвых душ».

Способствовало этому и то, что в своем изображении «прозы» и «пошлости» жизни во всей ее неприкрытости, наготы Гоголь, завершающий первый великий этап развития русского реализма, достиг такой естественности, «натуральности», которая явилась дальнейшим и громадным

---

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. X, стр. 375.

шагом вперед в движении всей русской литературы по пути национальной самобытности. В отношении «миро-объемлющего» (слово Белинского) гения Пушкина современниками еще проводились, порой даже с некоторым основанием, те или иные параллели с зарубежными художниками (широко, как мы знаем, было распространено, хотя в существе своем и глубоко неверное, название Пушкина «русским Байроном»). В отношении Гоголя сопоставления этого рода уже не имеют никаких оснований, да они и не делались (сближение «Мертвых душ» славянофильской критикой с поэмами Гомера — явная натяжка, а провозглашение Гоголя реакционной критикой «русским Поль де Коком» носило совершенно нелепый характер).

К первому этапу развития русской реалистической литературы относится и поэтическое творчество Кольцова, явившееся закономерным и замечательным плодом стремлений и усилий писателей-реалистов 20—30-х годов, особенно Пушкина, приблизить народ к передовому общественному сознанию, приобщить его к передовой литературе.

Подобно Крылову-реалисту, Кольцов творил по преимуществу в области одного жанра — литературной народной песни. Но он не только пришел в литературу из народной демократической среды, но, в отличие от других поэтов-крестьян (Алипанов, Слепушкин), также появившихся в это время в литературе и подпавших под влияние «официальной народности», сумел в рамках этого одного и даже более узкого, чем басни Крылова, жанра достигнуть народности истинной. Подобно жанру басни, жанр литературной народной песни сложился еще в классицизме XVIII века — в творчестве Сумарокова; дальнейшее развитие он получил в поэзии сентиментализма — И. И. Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, Мерзлякова, наконец, поэтов пушкинского круга — Дельвига, Баратынского. Но все это были, за исключением «Песен о Стеньке Разине» Пушкина и его же «Сват Иван, как пить мы станем...» (и то и другое опубликовано много позже) и исторической песни-поэмы «про купца Калашникова» Лермонтова, стилизации, порой более или менее удачные, под народное творчество. В стихах Кольцова был впервые осуществлен действительный синтез фольклора и книжной литературы; в них зазвучал голос не «под народ», а подлинный голос самого народа: народные песни обрели литературность, и вместе с тем, в существе своем, были действительно народными. В баснях Крылова, по верному восприятию



Пушкина и Гоголя, сказался и выразился особый склад русского — народного — ума. С песнями Кольцова вошла в русскую литературу эмоциональная народная стихия. Радищев писал в «Путешествий из Петербурга в Москву», в связи с «заунывной песней» ямщика: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто скорбь душевную означающее», видя в этом характерное выражение «души нашего народа». Об этом же писали позднее и Пушкин и Гоголь. В песнях Кольцова присутствуют и традиционные печальные мотивы (например, подсказанный крепостнической действительностью мотив насильственной разлуки любящих), но гораздо громче звучит в них другое — широта натуры, могучий размах в жизни, труде и борьбе, вызов судьбе, готовность смело вступить с ней в бой. Во всем этом ощутима характерная, причем, видимо, вне всякого литературного влияния, — переключка не только с пушкинскими «Песнями о Стеньке Разине», но и с его же «Гимном чуме», что подчеркивает глубокий национально-русский характер гимна, как известно, сложенного поэтом, хотя и при наличии иностранного подлинника, в совершенно оригинальном духе. В связи с этим стоит отметить, что Кольцов, в свою очередь, знаменательно сопоставляет творчество Пушкина в стихах его памяти с образом леса — глубоко народный образ-символ воли, неоднократно именно в таком смысле употреблявшийся и самим Пушкиным (от «Братьев разбойников» до «Не дай мне бог сойти с ума...»).

Народность творчества Кольцова при всей его жанровой ограниченности сыграла наряду с созданиями Пушкина, Лермонтова, Гоголя великую роль в движении и развитии русской литературы. «Можно ли сомневаться в существовании находящихся в зародыше сил, когда из самых глубин нации зазвучал такой голос, как голос Кольцова?» — спрашивал Герцен, считавший, что «мощные голоса» двух поэтов — Лермонтова и Кольцова, — «доносившиеся с противоположных сторон», знаменуют «новую эпоху русской поэзии»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Закономерным итогом складывания новой, реалистической русской литературы и вместе с тем важнейшим фактором ее дальнейшего развития по путям самобытности,

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 226, 224.

естественности, натуральности было возникновение литературной критики принципиально нового типа.

По отношению к художественной литературе критика, естественно, — явление вторичное. Поэтому метод, характер и уровень ее в основном соответствуют характеру литературы. Критика допушкинского и почти всего пушкинского периода, как правило, носила замкнуто-литературный — поверхностно-эстетический, узкостилистический и сугубо догматический или чисто вкусовой характер.

Только по мере сближения литературы с жизнью, в стремлении дать художественное воссоздание действительности на основе пристального, своего рода научного, ее изучения и осмысления стало возможным и появление новой критики, рассматривающей литературу в тесной связи с ее предметом — самой действительностью, высказывающей свои суждения и дающей свои оценки, исходя не только из эстетических критериев, но и из соответствия литературных явлений их жизненному материалу.

Уровнем критики 20-х годов Пушкин был остро не удовлетворен. «Литература кой-какая у нас есть, а критики нет»<sup>1</sup>, — прямо заявлял он писателю-декабристу А. А. Бестужеву, который сам выступал с критическими статьями и обзорами, являясь наиболее значительным и передовым критиком преддекабрьской поры.

Вместе с тем, понимая, что время для возможности появления иной критики «еще не приспело» (ср. радищевское — в оде «Вольность» — «но не приспе еще година»), то есть глубоко проникая в закономерную историческую последовательность литературного процесса, Пушкин всего год спустя после письма к Бестужеву, в 1826 году, будучи уже автором «Бориса Годунова», «Графа Нулина» и большей части «Евгения Онегина», не только предвидел, что «истинная критика» — критика-«наука» — вскоре должна будет возникнуть, но и почти с календарной точностью предрекал срок ее появления: «лет через десять»<sup>2</sup>. Действительно, в конце 1834 года вышли в свет встреченные в штыки консерваторами от литературы и весьма сочувственно принятые Пушкиным «Литературные мечтания» Белинского, а в сентябре 1835 года — его же своего рода программная статья «О русской повести и повестях г. Гоголя», намечающая принципы «реальной» литературы.

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 178.

<sup>2</sup> Там же, т. 11, стр. 143, и т. 12, стр. 242.

Настойчивые и мучительные общественно-политические и философские искания Белинского и соответствующее этому развитие его эстетических взглядов характерно шли по тому же главному направлению, по которому двигалось и развитие художественной литературы — через романтизм к реализму. Огромным подспорьем для него в этом было творчество основоположников русского реализма. Белинский сам признавал, что он развил свой эстетический вкус «в лоне пушкинской поэзии»<sup>1</sup>. Мятёжное творчество Лермонтова явилось той литературной почвой, которая помогла ему преодолеть «примирение» с николаевской действительностью. «Ревизор» и «Мертвые души» воочию представили ему, сколь эта действительность «гнусна». Сам революционный пафос знаменитого зальцбруннского письма к Гоголю — непримиримо-суровый обвинительный акт писателю, который, по словам Белинского, был любим им «со всей страстью, с какою человек, кровно связанный со своею страной, может любить ее надежду, честь, славу, одного из великих вождей на пути сознания, развития, прогресса»<sup>2</sup> и который вдруг сошел с этого пути, — этот пафос был, несомненно, обращен гоголевскими же реалистическими шедеврами. Новая реалистическая литература определила сущность и развитие эстетических взглядов Белинского и его «движущейся эстетики», как называл он критику.

Основные задачи, стоявшие перед «истинной критикой», как понимал их Пушкин, Белинский выполнил: он ниспроверг старое, отжившее, ложное в литературе (и лжеклассицизм, и лжеромантизм, и лженародность) и, наоборот, утвердил в сознании широких читательских кругов новое, передовое, глубоко раскрыв подлинное существо и истинную народность творений основоположников литературы «реальной». На основе этих творений и в качестве их теоретического итога разработал он и новую реалистическую эстетику, являвшуюся замечательным вкладом русского критика в мировую эстетическую мысль. Всем этим Белинский поднял критику на тот же уровень, на какой Пушкин поднял художественную литературу, придал ей значение великой духовной силы. Мало того, своей литературно-критической деятельностью Белинский не только воздействовал на общественное сознание, но оказывал сильнейшее обратное влияние и на саму литературу,

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 535.

<sup>2</sup> Там же, т. X, стр. 212.

помогая ей осознать наиболее насущные задачи, подсказываемые современностью, и наиболее правильный путь их разрешения. Вместе с Гоголем-художником, Белинский, синтетически сочетавший в себе критика, историка литературы и теоретика, с полным правом может быть назван, говоря его же только что процитированными словами, обращенными к Гоголю, «великим вождем на пути сознания, развития, прогресса». Именно такая роль была определена Белинскому специфически русскими условиями — всей общественно-политической и литературной обстановкой того времени.

В условиях все усиливающегося реакционного гнета жизнь предъявляла к литературе все более высокие и ответственные требования. «У народа, лишенного общественной свободы, литература — единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести»<sup>1</sup>, — писал Герцен. И передовая литература в лице ее великих представителей — Пушкина, Лермонтова, Гоголя — выполняла эту важнейшую историческую функцию. Но в 40-е годы, в которые с наибольшей зрелостью и силой развернулась критическая деятельность Белинского, русская художественная литература переживала острый кризис. На спровоцированных дуэлях погибли Пушкин и Лермонтов. Гоголь после «Мертвых душ» и «Шинели» (1842) перестал быть действующим лицом литературы. В 1842 году не стало Кольцова. В литературе, по существу, оставались только второстепенные писатели да еще не созревшая молодежь, только ищущая своего литературного пути и в этих своих поисках влекущаяся к тому, что представлялось ей наиболее смелым, ярким, новаторским. Именно этим объясняется столь трудно (если не стать на историческую почву) сейчас нам понятное восторженное увлечение молодых Тургенева и Некрасова, «упивавшихся» «ультраромантическими» стихами Бенедиктова, увлечение молодого Герцена «ультраромантической» прозой Марлинского. Тургенев, тогда студент, вспоминает, каким негодованием «воспылал» и он сам, и его товарищи, когда в 1835 году появилась статья Белинского, «в которой этот «критикан» осмеливался заносить руку на наш общий идол». «Но, — добавляет Тургенев, — к собственному моему изумлению и даже досаде, что-то во мне невольно соглашалось с «критиканом», находило его доводы

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 198.

убедительными... неотразимыми... Прошло несколько времени — и я уже не читал Бенедиктова»<sup>1</sup>. Беспощадно суровой рецензией отозвался Белинский на первый сборник стихов Некрасова, в которых, наряду с другими влияниями, явно ощущалось воздействие все того же Бенедиктова. Некрасов уничтожил свою книжку, как за десять лет до того Гоголь уничтожил свою дебютную романтическую поэму-идиллию «Ганц Кюхельгартен». Столь же необходимым и прогрессивным было резкое выступление критика против Марлинского. Одновременно в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский выдвинул важнейшее положение, согласно которому «высочайшая поэзия» состоит «не в том, чтобы украшать» существующее, а «чтобы воспроизводить его в совершенной истине и верности», и что именно «поэзия *реальная*, поэзия жизни, поэзия действительности» и является «истинной и настоящей поэзией нашего времени»<sup>2</sup>. В той же статье, в качестве высшего образца такой «реальной поэзии», Белинский выдвинул творчество Гоголя. Оба положения по мере развития, с одной стороны, критической мысли Белинского, с другой — дальнейшего гоголевского творчества, все более освобождавшиеся от первоначальной идеалистической оболочки, наполнявшиеся все более конкретным содержанием, прозорливо наметили закономерный ход последующего русского литературного процесса. Именно под знаменами Гоголя стала развиваться в 40-е годы русская литература. Но собрал ее под эти знамена, сплотил все сколько-нибудь прогрессивные писательские силы и прежде всего передовую талантливую молодежь в особое литературное течение, которое стало ведущим течением периода, именно Белинский.

Реакционные противники этого течения, стремясь принизить его, бросили устами Булгарина пренебрежительную кличку «натуральная школа». Белинский подхватил ее и принял как боевой клич, вполне отвечавший ведущей тенденции развития новой русской литературы к естественности — «натуральности», — которая им же как раз и была сформулирована. В «натуральную школу» входили писатели не только разной степени талантливости, но и различных общественных взглядов, социально-политических по-

---

<sup>1</sup> И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. XIV, стр. 23.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 267.

зиций: консервативно настроенные Даль и Соллогуб; давший «аннибалову клятву» борьбы с крепостным правом Тургенев; демократически настроенные Некрасов и Бутков; давший вместе с Огаревым «клятву» борьбы с самодержавием и крепостничеством Герцен; петрашевец Достоевский. Но все они объединялись на общей платформе, творчески подготовленной Гоголем и теоретически осмысленной и сформулированной Белинским, — воспроизведение «с природы» различных сторон русской жизни такой, как она есть, без всяких прикрас. Это предполагало пристальное вглядывание в действительность, своеобразное ее изучение. Вообще, если романтики, в особенности немецкие, прокламировали союз поэзии с религией и философией — идеалистической, — то становление реализма, как особого художественного метода и направления, по самому существу своему определяло сближение художественной литературы и науки. Романтики типа Баратынского и Тютчева противопоставляли «поэзию» научному познанию действительности; шедший к реализму и утверждавший его Пушкин, как известно, стремился «в просвещении стать с веком наравне», провозглашал совместную здравницу в честь и разума и муз, немецкой идеалистической философии — метафизике — противопоставлял материалистическое понимание действительности и законов, ею управляющих. С этим связано обращение его к собственно научным, историческим исследованиям. Предшественником Пушкина в этом отношении, несомненно, был автор «Истории Государства Российского». Но путь Карамзина от литературы в историю шел через сентиментально-исторические повести, что и наложило явный отпечаток на его исторический труд, в котором наибольшую научную ценность представляли, как правило, не столько самый текст, сколько приложенные к нему обширные примечания — выписки из летописей, архивных материалов и т. п. Наоборот, созданный Пушкиным и по-настоящему научный труд — «История Пугачева» — явился твердым фундаментом для его «Капитанской дочки». Сходен с пушкинским и путь автора «Тараса Бульбы» Гоголя, который, как известно, одно время прямо намеревался стать профессиональным историком. Равным образом сочувственное внимание к точным наукам, к развитию техники, уверенность в том, что человечество стоит на пороге новых великих достижений в этих областях, тоже отчетливо проявившееся уже у Пушкина (отрывок конца 20-х годов: «О сколько нам от-

крытий чудных // Готовят просвещенья дух // И Опыт, сын ошибок трудных...»), в 40-е годы все повышались. Ярчайший пример тому — Герцен, который поступил в университете не на гуманитарное, а на физико-математическое отделение. Одновременно и параллельно с художественными интересами в нем был не менее сильно развит интерес и к естествознанию, в частности к анатомии. С полной силой сказалось это в его замечательных научно-философских трактатах «Дилетантизм в науке» и «Письма об изучении природы», в которых писатель-художник и ученый сливались воедино («Тут моя поэзия»<sup>1</sup>, — замечал сам Герцен), в которых, по 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»<sup>2</sup>. О том, что у художественной литературы и науки нет различия в предмете — «содержании» (действительность), «а только в способе обрабатывать данное содержание», настойчиво твердил в ту же пору и Белинский: ученый «доказывает», писатель «показывает», один логическими доводами, другой — картинami. Но, — добавляет Белинский, подчеркивая широчайшую доходчивость литературы, — «первого слушают и понимают немногие, другого — все»<sup>3</sup>.

Заявление это находится в теснейшей связи с теорией и практикой натуральной школы. Этим обусловлена и ее жанровая специфика. В 20-е годы основной литературной «формой времени» была романтическая поэма; в 30-е — рассказ и повесть. Писатели натуральной школы выступали и с рассказами и с повестями, писали они порой и поэмы, но не романтического типа, а в традиции пушкинского «Домика в Коломне». Однако наиболее характерной, специфической для 40-х годов «формой времени» был «физиологический очерк» — жанр, в самом названии которого подчеркивается стремление к наукообразности, желание «сродниться с наукой»<sup>4</sup> (слова Белинского). То, что этот жанр пришел в русскую литературу из литературы французской, не имеет существенного значения, поскольку

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. III, стр. 328.

<sup>2</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 256.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 311.

<sup>4</sup> Там же, т. XI, стр. 527.

«просвещения дух» — все большее развитие естественных «точных» наук — веял над всей Европой.

Художественное воссоздание жизни осуществлялось многочисленными авторами физиологических очерков, в особенности передовыми представителями литературы, в духе идей Гоголя и Белинского.

В прозе 30-х годов видное место занимали исторические жанры, был весьма распространен жанр так называемой «светской повести». В центре внимания писателей «натуральной школы» — современность, быт и нравы современного города, по преимуществу притом не верхних, а нижних, демократических его слоев — мелкого городского люда (дворников, шарманщиков и т. п.), обездоленных бедняков, обитателей подвалов и чердаков — «петербургских вершин» (ироническое название сборника очерков Буткова), «петербургских углов» (название одного из наиболее замечательных некрасовских физиологических очерков, живописующего задолго до Максима Горького обитателей столичного «дна»). Если Пушкин 30-х годов полемически начал вводить в поэзию и в литературу вообще вместо традиционно указанного для «изящной словесности» «возвышенного предмета» «низкую природу», героя — простого «обыкновенного человека», «коллежского регистратора», гробовщика, иронически добавляя: «изящного немного тут», — «низкий предмет» стал основным и доминирующим в «натуральной» литературе 40-х годов, в которой вместо недавней «светской повести» особенное распространение получили многочисленные повести о «бедном чиновнике». С этим связано и характерное видоизменение самой темы города. Уже у Пушкина наряду с великолепной солнечной панорамой «Петра творенья», так вдохновенно развертываемой во «введении» к «Медному Всаднику», в самой поэме, не случайно сопровождаемой подзаголовком «Петербургская повесть», показана «изнанка» столицы, ее окраина — все та же Коломна — город не «дворцов», а «хижин» — обиталище бедняков, данное в колорите «сердитого дождя» и «уныло» воющего ветра. Причем у Пушкина эти два облика города как бы поставлены друг подле друга. Гоголь делает в разработке темы Петербурга шаг вперед. Если Пушкин восторгается во «введении» пышностью и великолепием юного «града Петра», автор «Невского проспекта» объявляет все это «ложью», разрабатывая в своих «петербургских повестях» тот облик города, который аналогичен городу «бедного Евгения». Именно этот гоголев-



ский Петербург с его обывателями и предстает перед нами в очерках писателей-«физиологов», являющих собой зрелище своего рода смены двух литературных действительностей — резкую демократизацию предмета изображения.

Это расширение литературного горизонта, художественного кругозора влекло за собой расширение и жанровой сферы литературы, и самого характера литературного мышления, творческого процесса писателя. Если в жанрах поэмы, повести, романа ведущее место занимала творческая фантазия, художественный вымысел, — в произведениях писателей натуральной школы роль последнего все уменьшается.

Уже Гоголь, стремясь проникнуть «глубже» во «внутренность России», рассказывает о процессе своего творчества: «У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных, мне известных... воображение мое до сих пор не подарило меня ни одним замечательным характером и не создало ни одной такой вещи, которую где-нибудь не подметил мой взгляд в натуре». Однако тут же Гоголь замечает: «Я никогда не писал портрета в смысле простой копии. Я создавал портрет, но создавал его вследствие соображенья, а не воображенья»<sup>1</sup>. Авторы физиологических очерков, в особенности менее одаренные, не столько «создавали», сколько снимали «копии» с натуры. Вместо проникновения во «внутренность» они давали внешние описания, порой с сильной примесью уже не «натуральности», а натуралистичности, вместо психологии — физиологию, вместо портретов — литературные «дагерротипы», фотографии. Это существенно ограничивало реалистические тенденции жанра и в особенности художественные его возможности. Не случайно в этом отношении, что в жанре собственно физиологического очерка не было создано ни одного подлинно высокого художественного произведения. Это понимал и Белинский. И все же он подчеркивал относительное значение физиологических очерков. В отзыве на вторую книгу «Петербургских вершин» Буткова он писал: «По нашему мнению, у г. Буткова нет таланта для романа и повести, и он очень хорошо делает, оставаясь всегда в пределах им же созданного особенного рода дагерротипических рассказов и очерков. Это не творчество, не поэзия, но в этом есть свое творчество, своя поэзия. Рассказы и очерки

---

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 446—447.

г. Буткова относятся к роману и повести, как статистика к истории, как действительность к поэзии. В них мало фантазии, зато много ума и сердца; мало юмору, зато много иронии и остроумия...»<sup>1</sup> Для отличия этого особого рода литературы от высоких творческих созданий Белинский стал употреблять термин «беллетристика».

Считая наличие последней необходимым для всякой развитой литературы и чрезвычайно полезным с точки зрения познания окружающей действительности, Белинский отнюдь не стремился к «размножению посредственности», в чем его упрекала реакционная критика, а расширял, демократизировал самое представление о художественной литературе как достоянии одних только гениев и раздвигал границы литературы как искусства, путем включения в нее и новых жанров, таких, как этнографические и иного рода очерки, мемуары, письма и т. п., и таких произведений, «главная сила» авторов которых (примером их является для Белинского Герцен) «не в творчестве, не в художественности, а в мысли, глубоко прочувствованной, вполне сознанный и развитой»<sup>2</sup>. Последующий ход русского литературного процесса показывает, как проницательно провидел Белинский дальнейшее его развитие и закономерности последнего.

Наряду со всем этим как для реализма Пушкина и Лермонтова — романтическая поэма, так жанр «физиологического очерка» с бесспорно присущим ему «достоинством правды»<sup>3</sup> (Некрасов) явился не только чрезвычайно важным, но и необходимым этапом для развития и в полную силу, и в наиболее органичном для данного писателя направлении индивидуальных дарований ряда великих художников-реалистов середины и второй половины XIX века. Так, Некрасов после неудачи со своим первым эпигонским стихотворным сборником вовсе было отказался от писания лирических стихов и обратился в основном к «физиологической» прозе. И именно эта последняя дала возможность ему, обогащенному знанием жизни и опытом ее литературного отражения, снова вернуться к поэзии, которая, безусловно, была художественной сферой, наиболее ему свойственной.

Примерно через два года после «Петербургских углов»,

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 39.

<sup>2</sup> Там же, стр. 318.

<sup>3</sup> Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. IX, Гослитиздат, М. 1950, стр. 143.

в 1847 году появилось стихотворение Некрасова «Еду ли ночью по улице темной...», полностью соответствующее духу «гоголевского направления», развертывающее в высшей степени характерную петербургскую «натуральную» тему и вместе с тем пронизанное глубочайшим, надрывающим душу лиризмом, заключающее в себе обобщение одного из типичных явлений современности, исполненное громадной художественной правды и силы. Недаром, подобно тому, как молодой Пушкин «с ума сходил» от поэм Байрона, стихотворение это «совершенно с ума свело» Тургенева, работавшего тогда над первыми рассказами из цикла «Записок охотника»<sup>1</sup>, вызвало слезы и восторг у окружения Белинского, а по словам Чернышевского — «первое показало: Россия приобретает великого поэта»<sup>2</sup>. Недаром острейшая ситуация стихотворения — молодая женщина идет на улицу, чтобы получить возможность купить «гробик» для умершего от холода и истощения сына и ужин его «больному и голодному», выбившемуся из сил отцу, — была повторена не только Салтыковым-Щедриным в его «Запутанном деле», но и Достоевским в «Преступлении и наказании» («падение» Сони Мармеладовой).

Если Некрасову прохождение через теорию и практику натуральной школы — жанр «физиологического» очерка — открыло возможность прийти в поэзию с «новым словом» и развернуться в великого поэта-реалиста, Тургеневу, в соответствии с основной особенностью его многостороннего дарования, отличавшегося почти пушкинской и лермонтовской многогранностью, это же помогло найти свою главную, «настоящую дорогу» — стать великим прозаиком-реалистом. Первые из рассказов «Записок охотника», начиная с «Хоря и Калиныча», были восприняты современниками в качестве «физиологических очерков», в которых, по словам Белинского, он «знакомит своих читателей с разными сторонами провинциального быта, с людьми разных состояний и званий» и в особенности с крепостным крестьянством. По этим рассказам Белинский, хотя он и считал, что у их автора нет «таланта чистого творчества», точно определил основное свойство реалистического художественного мышления и метода Тургенева: «Он всегда должен дер-

---

<sup>1</sup> См. письмо Тургенева Белинскому от 26/14 ноября 1847 г. — И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем, Письма, т. I, стр. 264.

<sup>2</sup> «Н. Г. Чернышевский. Литературное наследие», т. II, М.—Л. 1928, стр. 509.

жаться почвы действительности»<sup>1</sup>. Как прозорливо было это определение, показывает позднейшее и в высшей степени знаменательное заявление самого Тургенева, который своим более поздним творчеством блистательно доказал, что он обладает талантом не только «физиологического», а и «чисто творческого» — «романного» типа: «Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни — есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями»<sup>2</sup>. Создали необходимые условия для развития тургеневского таланта, поставили его на почву действительности опыты его работы в духе «натуральной школы». Вместе с тем выросшие из «физиологического очерка» рассказы «Записок охотника» далеко переросли — переросли качественно — рамки этого жанра. В связи с общим демократическим направлением «натуральной школы» в литературу начинают широко входить образы крепостных крестьян, картины крестьянской жизни и быта. Почти одновременно с первыми рассказами Тургенева появились повести Григоровича, писателя, также вошедшего в литературу «физиологическими очерками» («Петербургские шарманщики», «Деревня» — 1846) и «Антон Горемыка» (1847). Дающие резко «натуральное», неприкрашенное изображение крестьянского быта, проникнутое сочувствием к тяжкому положению крепостного крестьянина, повести Григоровича произвели огромное впечатление на передовых современников — Белинского, Герцена. Салтыков-Щедрин позднее писал: «С легкой руки Григоровича мысль о том, что существует мужик-человек, прочно залегла и в русской литературе, и в русском обществе»<sup>3</sup>. И все же произведения Григоровича по своему художественному уровню не вышли за рамки весьма прогрессивной для своего времени беллетристики: мало того, не они, а именно «Записки охотника» явились, по выражению Герцена, «поэтически написанным обвинительным актом против крепостничества»<sup>4</sup>. Поэтичность «Записок охотника», которая действительно придала им и их художественную силу, и в огромной степени умноженное ею, по сравнению с повестями Григоровича, историко-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 345—346.

<sup>2</sup> И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. XIV, стр. 100.

<sup>3</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIII, Л. 1936, стр. 229.

<sup>4</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XIII, стр. 177.

литературное и общественное значение, явилась результатом прививки к «физиологическому очерку» пушкинских начал, глубоко раскрытых совсем незадолго до этого в знаменитых одиннадцати статьях Белинского о первом посмертном собрании сочинений Пушкина. И в этих статьях, и в литературной родословной натуральной школы, которую широко, начиная с Кантемира, Белинский набрасывает во «Взгляде на русскую литературу 1847 года», виднейшее место, как непосредственному предшественнику Гоголя, отводит он Пушкину, попутно называя ряд произведений, таких, как «Граф Нулин», в которых видит прямое «зерно» натуральной школы... и указывая как характерно пушкинскую черту умение «представлять прозу действительности под поэтическим углом зрения»<sup>1</sup>. «Поэтический угол зрения» и составляет замечательное свойство «Записок охотника», являющих синтез «почвы действительности» (основной принцип натуральной школы) и той «поэзии действительности», которая составляет основное же качество, специфику пушкинского реализма. Именно поэтому насыщенная до краев поэзией русской природы (ее литературный «зачаток» в пейзажных зарисовках «Евгения Онегина»), дающая — без сентиментальной чувствительности Карамзина, без эмоциональной приподнятости и обличительной энергии Радищева, без сгущения красок, свойственных повести Григоровича «Деревня», — и глубоко правдивые, и одновременно поэтичные образы крестьян (литературное зерно этих образов в аналогичных пушкинских зарисовках), книга Тургенева стала, после творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя, самым значительным художественным произведением русской литературы первой половины XIX века и вместе с тем новым словом в развитии мировой литературы, как таковое (в этом отличие «Записок охотника» от всего, что им в русской литературе предшествовало) признанным на Западе. Вспомним слова, обращенные к Тургеневу писательницей, которая пользовалась у нас в те же 40-е годы исключительным и вниманием и влиянием, — Жорж Санд: «Учитель, мы все должны пройти через вашу школу». Это открывает собой новый и еще более важный, чем появление «Евгения Онегина», этап в отношении между русской и другими наиболее развитыми европейскими литературами. Русские писатели и в эту пору, и позднее продолжают жадно и внимательно сле-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 429.

дять за развитием современных западных литератур, опираться на величайшие достижения прошлого и прогрессивные литературные явления современности — уже указанная связь между русскими «физиологическими очерками» и французскими «физиологиями», увлечение Бальзаком, Виктором Гюго, Диккенсом, Генрихом Гейне, позднее Золя, Мопассаном и др. Но, как показывают только что приведенные слова Жорж Санд, русские писатели начинают теперь не только брать у Запада, но и давать ему, не только испытывать разнообразные зарубежные литературные влияния, но и, в свою очередь, их на Запад оказывать. Можно с полным основанием считать, что «Записками охотника» начинается осуществившийся полностью во вторую половину XIX — первые десятилетия XX века триумфальный выход русской литературы на ведущее место среди литератур мира.

Прививка пушкинской «поэзии действительности» сказывается и в другом замечательном произведении, выросшем на почве натуральной школы — «Бедных людях» Достоевского, — в котором автор не ограничивается «физиологическим» внешним описанием своих героев, а, идя путем тончайшего, кропотливого «анализа», глубоко заглядывает в их «внутренность», в их душевный мир. Сам Достоевский подчеркивал связь и свою, и своих сверстников с гоголевским направлением. Тем знаменательнее, что устами героя тех же «Бедных людей», Макара Деушкина, в качестве высшего образца наибольшей правды в изображении данной сферы действительности автор называет «Станционного смотрителя» Пушкина.

Вне практики натуральной школы, казалось бы, развертывается творчество Льва Толстого, который в своей автобиографической трилогии следует не Гоголю, да и не Пушкину, а с исключительной углубленностью и мастерством развивает психологическое начало лермонтовского «Героя нашего времени», давая замечательный образец того, что Чернышевский назвал «диалектикой души» — художественного воссоздания сложнейших процессов, совершающихся во внутреннем мире человека — «таинственнейших движений психологической жизни»<sup>1</sup>.

Однако самый метод Толстого — стремление подобно Гоголю и Тургеневу создавать свои произведения, всецело оставаясь на «почве действительности» и добываясь, как

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, Гослитиздат, М. 1947, стр. 423, 426.

главной цели, наибольшей правды в ее воспроизведении, — полностью соответствует основному принципу натуральной школы, сложился и окреп под бесспорным влиянием идей Гоголя и Белинского. С глубокой и страстной убежденностью принцип правды художественного творчества сформулирован Толстым в его рассказах о севастопольской обороне, написанных в очерковой форме, то есть и в жанровом отношении близких к натуральной школе, с несомненной, как у Тургенева, у Достоевского, прививкой пушкинской «поэзии действительности».

Как бы продолжая и развивая известное заявление Гоголя о том, что в его «Ревизоре» есть «одно честное, благородное лицо», которое действует по ходу всей пьесы, — «авторский смех»<sup>1</sup>, Толстой пишет: «Герой же моей повести... который всегда был, есть и будет прекрасен — правда»<sup>2</sup>.

Этот двуединый этико-эстетический принцип, все ширясь и углубляясь, захватывая все большие сферы и личной жизни человека, и общественных отношений, наконец, всего строя дореволюционной действительности, ляжет во главу угла творчества Толстого-художника.

Решающее влияние программа натуральной школы в сочетании с глубоким воздействием поэзии Пушкина, которой, по собственному признанию писателя, он «питался... как молоком матери»<sup>3</sup>, имела на созревание Гончарова-художника, который от стихов в ультраромантическом стиле перешел к «физиологическому очерку» («Иван Саввич Поджабрин») и созданию романа «Обыкновенная история», посвященного характерной теме (вспомним один из вариантов судьбы Ленского) превращения восторженного «романтика» в трезвого «прозаика», чиновника-«реалиста» и восторженно принятого Белинским. Примечательно, что «физиологическим очерком» Гончаров и кончит больше полувека спустя свое литературное поприще (написанный им в год смерти очерк «Май месяц в Петербурге», развертывающийся в роде «Петербургских вершин» Буткова «физиологию» дома «на одном из проспектов в Петербурге»). Примерно те же этапы, что и у Гончарова, прошла эволюция его сверстника Герцена: от первых романтических опытов к «Запискам одного молодого человека», научно-философским трактатам и роману «Кто виноват?». Под зна-

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. V, стр. 169.

<sup>2</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 4, М. 1935, стр. 59.

<sup>3</sup> И. А. Гончаров, Собр. соч., т. 7, Гослитиздат, М. 1954, стр. 207.

менами натуральной школы начал свою литературную деятельность и Островский, первая пьеса которого явилась замечательным образцом «натуральной драматургии», и Салтыков-Щедрин. Словом, натуральная школа была подлинной литературно-эстетической школой для всей фаланги величайших русских писателей-реалистов, которые вступили в литературу в конце первой половины XIX века и деятельность которых составила основное содержание русской литературы второй половины XIX века, и подняла национальную русскую литературу на предельно большую для того времени, в масштабах развития всех литератур мира, высоту.

\* \* \*

В. И. Ленин подчеркивал, что «представлять себе всемирную историю идущей гладко и аккуратно вперед, без гигантских иногда скачков назад, недиалектично, ненаучно, теоретически неверно»<sup>1</sup>. В середине 50-х годов в политической жизни русского народа после резкого «скачка назад» — трех десятилетий жесточайшей реакции — начался новый большой общественный подъем, в известной мере повторяющий, в качестве очередного большого витка спирального исторического развития, подъем, последовавший в результате Отечественной войны 1812 года и наиболее ярко проявившийся на первом этапе русской освободительной борьбы — в движении декабристов, — и наряду с этим существенно от него отличающийся. Тогда была одержана великая национальная и всемирно-историческая победа, вызвавшая громадный общественный энтузиазм и вместе с тем воочию обнаружившая несоответствие между потенциями подавляющего большинства народа и реальными условиями его существования — его рабской угнетенностью, забитостью, темнотой, не дававшими ему пойти дальше «бунта бессмысленного и беспощадного» (известная формула Пушкина), вступить в сознательную революционную борьбу за изменение этих условий.

Теперь русское общество после падения Севастополя было охвачено горечью поражения, целиком обусловленного (потенции народа, его героический дух, как это проявилось во время той же осады Севастополя, остались неизменными) негодностью, загниванием существовавшей социально-политической системы и господствовавшего меньшинства общества — феодально-дворянской верхушки.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 6.



Отсюда гораздо более демократическим становится и самый состав деятелей второго этапа освободительной борьбы. Вместо передовых кругов дворянства (лучшие люди из дворян были уничтожены или продолжали подавляться реакцией, дворянство в целом склонилось перед самодержавием Николая I) во главе движения становятся разночинцы, выход которых на общественную и культурную арену, как мы помним, и предвидел и приветствовал еще Пушкин. С этим прямо связан и гораздо более радикальный характер новой революционной программы, и значительно более острый характер общественной борьбы, которая ведется теперь не только между передовой частью общества и реакцией, но и внутри этой передовой части — между недавно еще прогрессивными кругами дворянства и революционными разночинцами. В сложившейся обстановке правящая верхушка страны оказалась вынужденной пойти на уступки — на то, к чему призывал и на что надеялся Пушкин, — освобождение крестьян от прямой крепостной зависимости сверху, «маньем царя», продолжавшего, однако, сохранять свою самодержавную власть. Недостаточность крестьянской реформы (освобождение крестьян в юридическом отношении, но без земли, и тем самым создание для них условий тягчайшей экономической зависимости от дворян-помещиков и стремительно развивающейся, капитализирующейся буржуазии) и сохранение института «самовластья» обуславливают существенное изменение и характера революционной борьбы, и ее целей. Вопрос ставится теперь не об ограниченном дворянском революционном перевороте (в какой-то мере продолжавшем традицию дворцовых переворотов XVIII века), осуществляемом частично в интересах народа, но без его участия, а о том, чтобы призвать всю крестьянскую Русь «к топору» — поднять ее на народную революцию, осуществляемую полностью во имя интересов народа и, прежде всего и больше всего, самим народом. Иными словами, вопрос ставится не по-пушкински, а по-радищевски.

Равным образом при попытках решения того главного, «великого вопроса» — устранения разрыва между прогрессивными кругами общества — передовой личностью, стоящей в просвещенье с веком наравне, — и народом, о котором говорил Герцен в связи с разгромом декабристов, речь идет теперь не только о том, чтобы приблизить народ к себе посредством, с одной стороны, большего приобщения к народному — национальному — «духу», с другой — про-

свещения самого народа (путь Пушкина), а — тоже по-радищевски — о том, чтобы самим как можно более слиться с народом, оздоровить себя народом, даже ему в какой-то мере уподобиться («почвенничество» Достоевского, хождение в 70-е годы в народ революционных народников, в 80-е годы «опрощение» позднего Л. Н. Толстого). Если лозунгом передовой литературы 20—40-х годов была народность, теперь ведущей идеологией становится народничество в широком смысле этого слова — политическое и культурное движение, охватывающее различные круги общества и проникающее в самые разнообразные литературные течения и группировки. Передовому революционному демократизму шестидесятников (Некрасов, Чернышевский, Салтыков-Щедрин) противостоит реакционно окрашенное славянофильство, в том числе и «почвенничество» занимающего свою, особенную позицию Достоевского. Своеобразной формой народничества является постепенно назревавший и наконец осуществившийся переход Льва Толстого на позиции патриархального крестьянства и т. д.

Именно на этой, гораздо более широкой и гораздо более демократической базе создается та общественная и литературная «почва действительности», которая оказывается наиболее благоприятной для могучего всхода непосредственно или опосредованно через литературную деятельность Лермонтова и Гоголя, боевую критическую деятельность Белинского и его реалистическую эстетику) пушкинских «зачатков и семян» — для наиболее полного и могучего расцвета русского критического реализма.

Я не имею возможности более или менее детально рассмотреть здесь дальнейший ход русского литературного процесса второй половины XIX века, столь насыщенного и богатого, как ни один другой период истории русской литературы. Поэтому намечаю лишь некоторые основные его линии и особенности.

При рассмотрении литературного процесса второй половины столетия, примерно до 90-х годов, бросается в глаза известная повторность, как бы возвращаемость ряда литературных явлений, имевших место в первой его половине. Но эти схожие явления наполняются существенно иным содержанием: новому большому витку общественно-исторической спирали соответствует новый виток спирали литературной.

Подобно общественному подъему конца 10-х — первой половины 20-х годов — первому этапу освободительного

движения, давшему литературе первого великого русского национального поэта, друга, брата, товарища декабристов, наивысшего выразителя передовых политических, нравственных, эстетических идей своего времени, — новый этап освободительного движения дает нового великого поэта, именно поэта (стихотворная речь, очевидно, является особенно подходящей «формой времени» для эпох общественного подъема, гражданского пафоса, больших ожиданий и больших надежд), соратника Белинского и революционных демократов — Некрасова. По сравнению с Пушкиным, творчество которого, по словам Некрасова, учило любить Искусство, Правду и Родину, некрасовская поэзия в целом носила более резко выраженный и более острый социально-политический характер, отражая и романтику нового общественно-политического подъема, и гораздо более критическое отношение к существовавшему тогда строю. Как и поэты-декабристы (вспомним слова В. Ф. Раевского «Как петь любовь, где брызжет кровь...»), Некрасов ратовал за гражданскую поэзию.

Вслед за Рылеевым, демонстративно заявлявшим: «Я не поэт, а гражданин», Некрасов выдвинул программную формулу-призыв: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Но при всем сходстве этих двух афористических формул между ними имеется существенная разница. Формула Рылеева в лучшем случае не точна и потому внутренне противоречива, что и вызвало иронические возражения со стороны Пушкина. Раз ты «не поэт», зачем же ты говоришь об этом в стихах и вообще зачем пишешь стихи? Некрасов выразился точнее: гражданином действительно обязан быть каждый, быть же поэтом вовсе не для всякого обязательно. Вместе с тем сам Некрасов, с присущей его поэтическому творчеству огромной лирической энергией, был и гражданином, и великим поэтом. Наряду со стихами, исполненными «печали» за народ и «мести» его угнетателям, он, подобно Пушкину, откликался на многие стороны бытия — пел и любовь. Причем и эти глубоко личные, лирические его стихи находили исключительно горячий отклик в сердцах самых передовых современников. Замечательны в этом отношении слова Чернышевского в одном из писем к Некрасову: «Такого поэта, как Вы, у нас еще не было... Не думайте, что я увлекаюсь в этом суждении Вашею тенденциею, — тенденция может быть хороша, а талант слаб, я это знаю не хуже других, — притом же я вовсе не исключительный поклонник тенден-

ции... Поэзия сердца имеет такие же права, как и поэзия мысли,— лично для меня первая привлекательнее последней, и потому, например, лично на меня Ваши пьесы без тенденции производят сильнейшее впечатление, нежели пьесы с тенденцией. «Когда из мрака заблужденья...», «Давно отвергнутый тобою...», «Я посетил твоё кладбище...», «Ах, ты страсть роковая, бесплодная...» и т. п. буквально заставляют меня рыдать, чего не в состоянии сделать никакая тенденция... Политика только насильно врывается в мое сердце, которое живет вовсе не ею или, по крайней мере, хотело бы жить не ею»<sup>1</sup>.

Эти слова Чернышевского, до недавнего времени не обрашавшие на себя надлежащего внимания исследователей, бросают свет на многое в судьбах русской поэзии этого периода. В 40-е годы, как мы знаем, стихотворные произведения отодвинулись далеко на задний план; в произведениях писателей, примыкавших к натуральной школе или воспитавших свой талант на идеях Гоголя и Белинского, почти единодержавно господствовала проза. Стихи, в особенности лирические, не вызывали почти никакого интереса у передовых кругов читателей. Способствовали повышению этого интереса, помимо громадного читательского успеха поэзии Некрасова, как это ни покажется на первый взгляд парадоксальным, именно критики — революционные демократы. Подобно Некрасову решительно выступая против теории «чистого искусства», пропагандировавшейся противниками «гоголевского направления» и отрывавшей литературу от общественной жизни и борьбы, именно они сделали многое для того, чтобы восстановить лирическую поэзию в ее правах. Ведь не кто иной, как Некрасов, «открыл» читателям такого гениального и совершенно забытого в ту пору лирика, как Тютчев, очень высоко ценившего затем и Чернышевским и Добролюбовым. Именно Некрасов сказал, что кто не ценит стихов Фета, являющих собой своеобразный — романтический — вариант пушкинской «поэзии действительности», тот лишен чувства красоты.

Но снова как бы получившая права гражданства поэзия, несмотря на то, что в ее рядах выступали, кроме Тютчева и Фета, многие талантливейшие представители школы «искусства как искусства» — граф А. К. Толстой, Аполлон

---

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XIV, стр. 322—323.

Майков, Полонский — все же оставалась, за одним исключением — самого Некрасова, — на периферии литературы 50—80-х годов. Подобно тому, как в первую четверть века стихи, поэзия, теперь основное, центральное место заняли повествовательные прозаические жанры. Период с 1856 года (выход в свет «Рудина» Тургенева) по 1880 год (появление «Братьев Карамазовых» Достоевского и «Господ Головлевых» Салтыкова-Щедрина) — время величайших достижений русского критического реализма XIX века, блистательный расцвет того жанра, с которым в наибольшей степени связано повсеместное признание мирового значения русской литературы, — русского реалистического романа. Роман по праву считается, как считалась в XVII—XVIII веках эпическая поэма, высшим, вершинным созданием искусства слова, эпосом новейшего времени — «буржуазной эпопеей», как называл его Гоголь. В русской литературе роман начинает приобретать все большую популярность. С конца 20-х — начала 30-х годов появляются многочисленные романы относительно второстепенных писателей, подражавших различным видам и формам западноевропейского романа, преимущественно вальтер-скоттовского типа (исторические романы Загоскина и Лажечникова), и ловкие псевдохудожественные поделки всякого рода «литературных промышленников» вроде Фаддея Булгарина, быстро отзывающихся на читательский спрос. В 30-е годы Пушкиным и Гоголем были опубликованы замечательные образцы русского романа, но романа тоже пока еще в основном исторического, развивавшего вальтер-скоттовские традиции — «Тарас Бульба» (хотя, как и в пушкинском «Борисе Годунове», любовная интрига занимает в нем относительно скромное место), «Капитанская дочка».

Однако в силу ведущих тенденций развития русской литературы XIX века — ее стремления ко все большему сближению с окружающей действительностью — в дальнейшем жанр исторического романа отодвигается явно на задний план. Единственным исключением является здесь одно из величайших созданий мировой литературы, грандиозный роман-эпопея о войне 1812 года, созданный Л. Н. Толстым, но и он многими нитями связан с современностью — эпохой 60-х годов. Что касается сатирической «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина, манера которой, как известно, подсказана пушкинской «историей села Горохина» (под таким неверным названием это произведение публи-

ковалось в течение всего XIX века), то она, как это подчеркивал сам ее автор, насквозь пронизана современностью.

Начиная с пушкинского «Евгения Онегина» основоположники русского реализма упорно стремятся овладеть жанром романа как такой литературной формой, которая дает возможность с наибольшей широтой, правдой и глубиной художественного проникновения показать настоящее — современность, осмыслить процессы и явления, совершающиеся в текущей жизни общества, отозваться на самые насущные и жгучие запросы действительности своего времени.

В становлении романа о современности проявляется та же основная тенденция, которая действует во всей литературе того времени, — переход от романа в стихах (беспримерным по своей художественной силе, но, в сущности, и единственным образцом его является «Евгений Онегин») к роману в прозе. Однако и роман в прозе не сразу приобретает свою целостную, собственно романную структуру. Так, непосредственно следующий за «Онегиным» и продолжающий его проблематику «Герой нашего времени», хотя и является в высшей степени художественным созданием, складывается из нескольких различных жанровых единиц: повести, вложенной в уста рассказчика («Бэла»), рассказа о новой встрече автора с рассказчиком и одновременно с самим героем («Максим Максимыч»), двух новелл («Тамань» и «Фаталист»), наконец, дневника рассказчика-героя о самом себе («Княжна Мери»). «Мертвые души» — гениальное реалистическое преобразование традиционной жиль-блавовской формы плутовского романа — вместе с тем являются своеобразным романом-поэмой. Герценовский роман «Кто виноват?», как отмечал уже Белинский, складывается из серии биографий героев. Только под пером Гончарова и Тургенева роман обретает себя как целостная жанровая структура.

Но и для Тургенева установление этой структуры стало возможным лишь в результате длительных и сложных творческих исканий. В «Записках охотника» мы присутствовали при процессе преобразования очерка в рассказ и циклизации этих рассказов внешне в сборник, по существу, в целостную книгу, проникнутую единым антикрепостническим творческим замыслом. Но и в них, как в писавшихся и до них, и параллельно с ними повестях, Тургенев остался в пределах малых жанровых форм. Между тем он настойчиво порывался к выходу за эти пределы, стремился

к созданию большой эпической формы. За год до выхода в свет «Записок охотника», в 1851 году, он пишет одному из своих корреспондентов: «Я намерен долго ничего не печатать и посвятить себя по возможности большому произведению, которое буду писать *con amore* и не торопясь...»<sup>1</sup> В самый год выхода «Записок охотника» он снова пишет о том же П. В. Анненкову: «Надобно пойти другой дорогой — надобно найти ее — и раскланяться навсегда с старой манерой. Довольно я старался извлекать из людских характеров разные эссенции — *triples extraits*, — чтобы влить их потом в маленькие стекляночки, — нюхайте, мол, почтенные читатели... Но вот вопрос, способен ли я к чему-нибудь большому, спокойному! Дадутся ли мне простые ясные линии...»<sup>2</sup>

К «большому» и «спокойному» Тургенев оказался вполне способен: именно жанр романа становится ведущим жанром его дальнейшего творчества. Но создал он свой первый роман, в котором развивает проблематику Пушкина, Лермонтова, Герцена, только в год начала нового общественного подъема («Рудин», 1855). Во вторую половину 50-х годов создаются следующие два романа Тургенева — «Дворянское гнездо» и «Накануне» — и «Обломов» Гончарова; этим открывается блистательная эра развития русского реалистического романа, венчаемая в 60-е и 70-е годы романами Льва Толстого и Достоевского.

Творчество каждого из великих русских романистов второй половины XIX века носит характер глубочайшего индивидуального своеобразия, каждое из них являет собой свой особый художественный мир. Но в то же время русскому реалистическому роману этого времени присущи и некоторые общие, родовые, специфические национальные черты.

Ф. Энгельс писал немецкой писательнице М. Гаркнесс: «Я далек от того, чтобы винить Вас в том, что Вы не написали чисто социалистического романа, «тенденциозного романа», как мы, немцы, его называем, для того, чтобы подчеркнуть социальные и политические взгляды автора. Я совсем не это имею в виду. Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства. Реализм, о котором я говорю, может проявиться даже независимо от

---

<sup>1</sup> И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. II, стр. 24.

<sup>2</sup> Там же, стр. 77.

взглядов автора»<sup>1</sup>. В русской литературе второй половины XIX века — периода острейшей общественно-политической борьбы — появилось немало «тенденциозных романов» — и прогрессивных и реакционных («антинигилистический роман»). Самым замечательным образцом передового «тенденциозного романа», в котором действительно на первом плане стояли «социальные и политические идеи автора», является «Что делать?» Чернышевского — произведение, сыгравшее огромную общественную роль, воспитавшее поколения революционеров. Самый значительный из многочисленных антинигилистических романов — «Бесы» Достоевского, автор которых пошел на сознательное отступление от реализма «полной правды», который он стремился осуществлять в своем творчестве, для создания «памфлета» на русское освободительное движение.

Но основная черта и величайшая сила русского реалистического романа в том, что в лучших его образцах «взгляды автора» отступают перед правдивым художественным изображением воссоздаваемой в них действительности, что их реализм проявляется даже невзирая на взгляды автора. Кроме того, хотя политические вопросы, как правило, неизменно и неизбежно (поскольку они играют существенную роль в самой жизни) в них присутствуют, они отнюдь не являются единственными и все определяющими, а соединены с постановкой больших философских и этических проблем. В то же время постановка этих проблем — «мировых вопросов» — сочетается в них с широчайшим и глубочайшим изображением той «жизни сердца», о которой писал автор «Что делать?» в уже цитированном письме к Некрасову.

Второй родовой чертой русского реалистического романа является ярко выраженная антибуржуазность. Если определение Гегелем романа как «буржуазной эпопеи» действительно подходит к романам Бальзака и Диккенса, оно явно не подходит к «Войне и миру» Толстого, произведению, в основе которого, как справедливо подчеркивал его автор, лежит «мысль народная» (зерно, заключенное в стихотворении Пушкина «Наполеон» и его же «Рославлеве»), которое в этом смысле, больше чем какой-либо другой европейский роман, приближается к античному гомеровскому эпосу. Хотя сам Толстой указывал, что в основу замысла «Анны Карениной», в отличие от «Войны и мира», им по-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 37, стр. 36.



ложена «мысль семейная», в романе, как он сложился, семейная мысль тоже тесно связана и переплетена с мыслью народной, с глубокими раздумьями о путях дальнейшего развития России после 1861 года.

Равным образом самая значительная полоса в творчестве Достоевского — серия романов 60—70-х годов — открывается своеобразнейшей книгой о русском народе (третьей по счету после «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева и «Записок охотника» Тургенева) — «Записки из Мертвого дома», вызывавшей некоторыми своими страницами у современников ассоциации с дантовским «Адом». Совершенно несомненно, что пронизывающий «Записки» личный опыт автора — непосредственное соприкосновение на каторге с простым русским народом — наложил глубокий отпечаток на трагически, шекспировско-рембрандтовским колоритом окрашенные этико-философские романы Достоевского, в которых он переносит на русскую почву идеи и образы некоторых произведений Пушкина, в особенности его маленьких трагедий. Вместе с тем, развивая и углубляя уже присущий им острый анализ сложнейшей душевной жизни человека, охваченного индивидуалистической — «злой» — идеей-страстью, Достоевский создает новый тип реализма — «реализма в высшем смысле», как он его называет, беспощадно проникающего в самые потаенные и мрачные глубины и бездны человеческой психики и в то же время прогретого сочувствием к страданиям всех униженных и оскорбленных античеловеческими условиями общественного устройства и не менее страстным гуманистическим пафосом «найти в человеке человека»<sup>1</sup>.

Совсем особое, в высшей степени характерное и весьма перспективное место среди реалистических романов второй половины XIX века занимают «Былое и думы» Герцена. Стремление к наиболее правдивому воспроизведению действительности, к художественному воссозданию жизни, как она есть, вело, как мы видели на примере «физиологического очерка», к уменьшению роли творческого вымысла, ко все большему преобладанию «натуры». Эту закономерную тенденцию очень прозорливо подметил уже Белинский, когда в одной из своих статей, подчеркивая все усиливающееся значение романа, особенно романа исторического, и, можно думать, имея в виду пушкинскую «Историю Пугачева» (он ставил ее очень высоко и как произве-

<sup>1</sup> Подробнее см. ниже в статье «Достоевский и Пушкин».

дение словесного искусства, говоря, что она писана «пером Тацита» «на меди и мраморе»<sup>1)</sup>, заглядывая в будущее, высказывал предположение, не станет ли некогда сама история художественным произведением, сменив собой роман, как он сменил эпопею<sup>2)</sup>. Следует отметить, что уже Пушкин, будучи еще совсем молодым, в период работы над «Кавказским пленником» начал было писать свою «биографию», избрав себя лицом, около которого он хотел «собрать другие, более достойные замечания», то есть стремясь дать широкое изображение своей эпохи. Над этими мемуарно-автобиографическими «Записками» он работал и в последующие годы, особенно во время ссылки в Михайловском. Однако после восстания 14 декабря в конце 1825 года он, по его собственным словам, уничтожил их, «принужден был сжечь»<sup>3)</sup>. Нечего сомневаться, что, если бы эти «Записки» не были уничтожены (до нас дошли только отдельные небольшие фрагменты), мы имели бы перед собою создание не менее, а вероятно, более художественное, чем «История Пугачева». О мемуарах, как художественном жанре, прямо писал и Белинский, указывая в своей последней большой статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», что «теперь самые пределы романа и повести раздвинулись... кроме «рассказа», давно уже существовавшего в литературе... недавно получили в литературе право гражданства так называемые физиологии, характеристические очерки разных сторон общественного быта. Наконец, самые мемуары, совершенно чуждые всякого вымысла, ценимые только по мере верной и точной передачи ими действительных событий, самые мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою». «Сближение искусства с жизнью, вымысла — с действительностью,— продолжает критик,— в наш век особенно выразилось в историческом романе. Отсюда был только шаг до истинного воззрения на мемуары, в которых такую роль играют очерки характеров и лиц. Если очерки живы, увлекательны — значит они не копии, не списки, всегда бледные, ничего не выражающие, а художественное воспроизведение лиц и событий. Так дорожат портретами Фан-Дейков, Тицианов и Веляскесов, вовсе не интересуясь знать, с кого были писаны эти порт-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 274.

<sup>2</sup> См. там же, т. I, стр. 267.

<sup>3</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 310.

реты: ими дорожат, как картинами, как художественными произведениями»<sup>1</sup>. Можно думать, что наряду с программными принципами натуральной школы эти слова Белинского послужили толчком к появлению вскоре ряда произведений автобиографически-мемуарного типа: автобиографическая трилогия Л. Н. Толстого (1852—1857), «Семейная хроника» (1856) и «Детские годы Багрова внука» (1858) С. Т. Аксакова.

Но и Толстой и Аксаков при несомненной автобиографичности и фактической достоверности своих романов-мемуаров все же не отказались вовсе от вымысла, что сказало даже в придании героям вымышленных имен.

Герцен в «Былом и думах» сделал следующий и, в сущности, завершающий шаг по этому пути, подготовленный всем его предшествующим литературным творчеством. В «Былом и думах» не только нет вымышленных героев, но нет в них и условных, вымышленных имен. И в то же время эта пронизанная освободительным, революционным духом мемуарно-автобиографическая эпопея, работа над которой Герцен начал так же, как и Толстой, в 1852 году, развертывает перед нами целую большую историческую эпоху, развитую, однако, не «в вымышленном повествовании» (согласно определению романа, данному Пушкиным), а в повествовании не вымышленном. Это действительно, как бы в исполнение предвидения Белинского, сама история, ставшая на место романа, или, если угодно, «последняя грань в области романа», его собою замыкающая, — собрание не физиологических дагерротипов, а грандиозная историческая галерея словесных картин и портретов, в своем роде не уступающая по художественности великим созданиям мировой портретной живописи в прямом смысле этого слова и объединенная, как в не дошедших до нас «Записках» Пушкина, вокруг самого автора.

Значительно позднее, уже на исходе своей жизни, Л. Н. Толстой, который ставил Герцена в ряд самых великих русских писателей, однажды заметил, что, может быть, со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведения и что писатели будут уже не сочинять, а лишь рассказывать о том значительном или интересном, что им доводилось наблюдать в самой жизни<sup>2</sup>. Родона-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 316—317.

<sup>2</sup> А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, Гослитиздат, М. 1959, стр. 181. См. подробнее в статьях «Герцен — мастер невыдуманной литературы» и «Художник в науке» (т. 2 наст. изд.).

чальником такой не «сочиняемой», не «выдуманной» литературы, продолженной во многих замечательных созданиях Н. Лескова, М. Горького и получившей широкое распространение у нас в советское время, особенно за последние годы, и явился автор «Былого и дум», доведший до логического конца то стремление к «сближению искусства с жизнью, вымысла — с действительностью», о котором, как о тенденции века, писал Белинский.

На демократической «почве действительности» второй половины 50—70-х годов пышно расцветает в творениях А. Н. Островского, создателя национального русского реалистического театрального репертуара, в трилогии А. В. Сухово-Кобылина и наиболее демократический по своему существу (непосредственная обращенность к большому воспринимающему коллективу) род литературы — русская драматургия, именно в силу только что сказанного развивавшаяся в особенно тяжелых цензурных условиях и отчасти потому, за исключением нескольких замечательных явлений («Недоросль» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова, пьесы Пушкина, Гоголя, некоторые пьесы Тургенева), отстававшая от поэзии и повествовательной прозы.

На этой же почве, в условиях крайнего обострения общественно-политической борьбы развивается реалистическая сатира Салтыкова-Щедрина. Еще Белинский подчеркивал, что новая русская литература началась сатирами Кантемира, родоначальника «сатирического направления» в литературе XVIII века, которое критик считал «живою струею всей русской литературы»<sup>1</sup>. Еще решительнее выдвинул это положение Добролюбов в одной из своих программных статей «Русская сатира в век Екатерины» (1859). Вместе с тем, выступая с революционно-демократических позиций, Добролюбов указывал на крайнюю недостаточность этой сатиры, нападавшей не на основу зла — не на самодержавно-крепостнический строй, как таковой, а «только на злоупотребления того, что в наших понятиях есть уже само по себе зло»<sup>2</sup> (исключение критик делает только для «Отрывка путешествия в \*\*\*», непосредственно предварявшего «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, сказать о котором в своей статье — по цензурным условиям — он бы, конечно, не смог). Салтыков-Щедрин широко использовал опыт сатириков XVIII ве-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 615.

<sup>2</sup> Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 5, Гослитиздат. М.—Л. 1962, стр. 362 и 589.

ка, их тематику, некоторые образы, многие выработанные ими приемы сатирического изобличения (например, некоторые персонажи фонвизинского «Недоросля», прием сатирического гротеска, широко применявшийся И. А. Крыловым в его «Почте духов», и т. п.). Но, в отличие от них и по существу вслед Радищеву, он нападает в своей сатире не на злоупотребление злом, а на само зло. Вместе с тем, развивая опыт Пушкина и в особенности Грибоедова и Гоголя, он подымает свою сатиру на подлинно реалистическую высоту, окрашивая ее в революционно-демократические тона. Это существенно меняет и ее общий настрой. Вместо иронии Пушкина, юмора (смеха сквозь слезы) Гоголя произведения Салтыкова-Щедрина исполнены горького, обжигающего сарказма. Все это делает его творчество вершинным этапом в развитии сатиры во всей новой русской литературе XVIII—XIX веков.

Я коснулся далеко не всех, а только самых основных явлений литературного процесса второй половины 50—70-х годов XIX века. Но и из этого видно, какой новый и еще более гигантский шаг сделала в это время в своем развитии русская литература — прежде всего и больше всего литература критического реализма.

\* \* \*

О литературном процессе 80-х годов можно сказать то же, что Белинский говорил о 40-х годах. Это период нового кризиса. Один за другими из жизни уходят такие крупнейшие представители русской литературы предшествующего двадцатилетия и величайшие писатели-реалисты вообще, как в 1877 году — Некрасов, в 1881-м — Достоевский, в 1883-м — Тургенев, в 1886-м — Островский, в 1889-м — Салтыков-Щедрин. В литературу вступает новая талантливейшая молодежь, правда, в числе гораздо меньшем, чем в 40-е годы: еще в 1876 году появляется в печати первый рассказ Гаршина «Четыре дня», сразу привлечший внимание к начинающему писателю; в 1885 году вступает в литературу В. Г. Короленко; в 1886 году выходит первый сборник рассказов одного из величайших русских писателей-реалистов А. П. Чехова. Творения каждого из этих трех писателей глубоко своеобразны, но «почва действительности» этих лет сообщает развитию их творчества, как и всему литературному процессу данного периода, некие общие, родовые черты.

После пяти виселиц декабристов — пять виселиц героев «Народной воли»; вновь наступившая вслед за тем тяжчайшая реакция, крушение надежд революционных демократов, вождь которых Чернышевский еще в 1862 году был посажен в Петропавловскую крепость и сослан на каторгу в Сибирь, на возможность и близость народной — крестьянской — революции; либеральное перерождение революционного народничества — все это породило новую тяжелую общественную депрессию, настроения упадка, безвременья, сумерек, пресловутую теорию «малых дел». Подобная «почва действительности» не являлась сколько-нибудь благоприятной для создания больших, монументальных произведений. Короткая, но блистательная эра русского классического романа XIX века кончилась. В эти и следующие годы продолжает появляться довольно обильная романная беллетристика, чаще всего не очень высокого качества, но после «Господ Головлевых» и «Братьев Карамазовых» в течение следующих двадцати лет вплоть до «Воскресения» Льва Толстого (1899) не явилось ни одного подлинно крупного русского романа, который стоял бы на уровне великих романов предшествующего двадцатилетия. В это время в литературе снова, как и в 40-е годы, — господство малых жанров и форм. Из писателей старшего поколения Тургенев после своего последнего романа «Новь» (1877), посвященного теме хождения в народ и характерно заканчивающегося самоубийством народника Нежданова, пишет по преимуществу «стихотворения в прозе» (1878—1882); Л. Н. Толстой после «Анны Карениной» переживает тяжчайший духовный кризис, подобный, но и существенно отличающийся от духовной драмы, пережитой в 40-е годы Гоголем, и создает по преимуществу «Народные рассказы»; Салтыков-Щедрин — серии очерков и сказки. Именно в коротких рассказах-«анекдотах» (жанр, привлекавший к себе усиленное внимание Пушкина 30-х годов) исторического и мемуарного характера особенно ярко раскрывается в эту пору творческая индивидуальность такого единственного в своем роде мастера языка речевого сказа, как Лесков. В малых жанровых формах работают и крупнейшие писатели нового поколения — Короленко, Гаршин, создавший особый вид рассказа-новеллы, наконец, Чехов, прошедший свою «натуральную школу» сближения с жизнью в писании мелких шуточных рассказов для юмористических журналов и газет, достигший величайшего, можно сказать, предельного реалистического мастерства в жанре короткого

рассказа-новеллы, создавший позднее ряд замечательных пьес, составивших новый этап в развитии русской и мировой драматургии, но на протяжении всей своей творческой жизни не написавший ни одного романа.

\* \* \*

В то же время в более глубоких пластах русской жизни в те же 80-е годы происходили важнейшие перемены. Стремительно развивался промышленный капитализм, готовый вступить в свою империалистическую фазу; наряду с растущей и крепнущей буржуазией, стремящейся к политической власти и культурной гегемонии, на арену истории выходит также все растущий и крепнущий, новый, антагонистический всему старому миру класс — промышленный пролетариат. В те же 80-е годы в России начала формироваться идеология этого класса — распространяться марксизм («Капитал» Маркса появился в русском переводе еще в 1872 году). В 1889—1890 годах Ленин переводит в Самаре Коммунистический манифест и пропагандирует марксизм среди самарской молодежи. В 1894 году выходит в свет работа Ленина «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?», в которой ниспровергается доктрина народников, обосновывается руководящая роль пролетариата в подготовке социалистической революции и выдвигается идея союза для общей революционной борьбы рабочих и крестьян.

Все это говорит о приближении нового общественного подъема, о том, что страна готовится вступить в третий, и завершающий, период освободительного движения, стоит перед лицом великих социальных сдвигов, грандиозных переворотов.

Закручивается новый виток исторической спирали, схожий с тем, что происходило в России в первую четверть XIX века, и в то же время глубоко, качественно от этого отличный. Тогда лишь забрезжил свет едва занимающейся зари, сейчас она всю запылила по небу.

Во многом схожи и вместе с тем существенно отличны и те процессы, которые происходили в литературе в пятнадцатилетие, предшествовавшее восстанию декабристов, и происходят в пятнадцатилетие, предшествовавшее первой революции 1905 года.

Старое во всех областях жизни и литературы перестало удовлетворять, новое еще не возникло и неясно вырисовывалось в занимающемся дне.

Ощущение надвигающейся ломки старого мира вызывает, как и в 20-е годы XIX века, прилив новой волны романтизма. Особенно резко сказывается это в возникающем в 90-е годы новом, воинствующем литературном направлении — русском символизме, опирающемся в основном на западные, преимущественно французские, модернистские и декадентские литературные течения и школы. Демонстративный отказ от общественных задач литературы, проповедь чистого искусства («Быть может, все в жизни лишь средство для ярко-певучих стихов...» — В. Брюсов), крайний субъективизм, индивидуалистическое утверждение своего «я», уход в прошлое, в античность, в средневековый мир культа прекрасной дамы, в русский XVIII век, в экзотику, подмена реальной жизни мирами иными, которых она якобы является только символом, — таковы основные черты этого направления, которому один из исследователей не без некоторого основания придал название неоромантизма и которое, несмотря на свой подчеркнуто новаторский характер, в существе своем было выражением в литературе общественных сил старого, отживающего мира. Однако, как и в декабристский период, этому типу романтизма противостоит романтизм, связанный с новым, подлинно передовым, с тем, чему принадлежит будущее. Выражением этого романтизма является ряд произведений вступающего в литературу в 1892 году молодого Горького.

При всей противопоставленности этих двух типов романтизма поборники того и другого одинаково утверждают, что реализм уже не является искусством сегодняшнего дня. Приверженцы «новых течений» в искусстве — символисты и декаденты (разделение, проводимое Валерием Брюсовым) считают, что реализм вообще отжил свой век, совершенно не способен удовлетворить стремления и не отвечает вкусам современных читателей. Сами великие создания реалистического искусства прошлого они перетолковывают на свой лад (книга Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», 1893; провозглашение Валерием Брюсовым Гоголя романтиком — «Испепеленный», 1909, и т. п.).

В 1900 году Максим Горький также пишет А. П. Чехову о реализме: «Эта форма отжила свое время — факт!» Но символисты отвергали реализм за изображение им действительности, которой они противопоставляли «то, чего нет на свете» (слова Зинаиды Гиппиус). Горький, наоборот,



исключительно высоко ценил и реалистические шедевры прошлого, и реалистическое искусство своих старших великих современников — Льва Толстого и Чехова. В то же время величайшая жизненная правда и величайшее же мастерство чеховского творчества представлялись Горькому последним, завершающим пределом реалистического искусства слова. «Дальше Вас,— писал он в том же письме Чехову,— никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете. После самого незначительного Вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И — главное — все кажется не простым, т. е. не правдивым»<sup>1</sup>.

Подобным же, по большому счету, завершающим пределом критического реализма были и последние художественные произведения Льва Толстого, в особенности его третий, и последний, роман — «Воскресение» (1899), в котором, как несколько ранее в «Смерти Ивана Ильича», *критическая* сторона русского критического реализма — «срывание всех и всяческих масок» (известные слова о Толстом Лениным) — явилась действительно последним возможным шагом на этом пути. В только что цитированном письме к Чехову Горький указывает и главную причину того, что он, отнюдь не отвергая великого значения и ценности реалистического искусства, считает его в данное время, в предгрозовой атмосфере, предшествовавшей революции 1905 года (письмо написано за год с небольшим до «Песни о Буревестнике»), недостаточным и даже не тем, что теперь надо. Поэт Н. И. Гнедич в начале прошлого столетия в атмосфере преддекабрьских лет выступал с романтическим призывом возвышать — «чрезмерить» — человека. В сущности, об этом же пишет и Горький Чехову: «...настало время нужды в героическом... Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь и, как только она это начнет,— жизнь прикрасится, т. е. люди заживут быстрее, ярче»<sup>2</sup>.

В своих романтических рассказах Горький и идет этим путем, во многом аналогичным южным поэмам Пушкина. Первый появившийся в печати рассказ Горького «Макар Чудра» — повествование старого цыгана Чудры о красавице

---

<sup>1</sup> М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 28, Гослитиздат, М.—Л. 1954, стр. 113.

<sup>2</sup> Там же.

вице Радде и молодом цыгане Лойко Зобаре, выслушанное рассказчиком в цыганском таборе, — вообще переносит нас в атмосферу пушкинских «Цыган», мотивы которых неоднократно вплетаются в образную и даже стиливую ткань повествования. Еще явственнее ощутимо это в первой из «сказок» «Старухи Изергиль». Героико-романтическая нота с исключительной силой звучит и в горьковской «Песне о Соколе», и в особенности в «Песне о Буревестнике» — произведении, характерно перекликающемся по общему призывному пафосу грозы — бури — со стихотворным пушкинским отрывком: «Кто, волны, вас остановил?...» Вместе с тем, подобно Пушкину, Горький идет в своем творческом развитии через романтизм к реализму своего наиболее зрелого творчества, но реализму нового типа, подсказываемому динамикой предреволюционной действительности и перспективами надвигающейся революции и обогащенному его предшествующим романтическим этапом. Однако и на этом романтическом этапе в творчестве Горького сказывалось то, чего еще не было в романтический период творчества Пушкина, — наличие почти векового опыта и традиций русского реализма. Поэтому уже у раннего Горького произведения романтические характерно перемежаются с произведениями, написанными в более или менее традиционной реалистической манере. Равным образом, хотя Горький писал и стихи, его южные романтические рассказы, в отличие от южных поэм Пушкина, написаны прозой; в форму прозы, хотя и ритмизованной, облечены и его песни о Соколе и о Буревестнике.

Только что сделанные мною параллели с Пушкиным — поэтом, которого Горький исключительно высоко ценил, считая его величайшим в мире художником, — не случайны<sup>1</sup>. Писатель совсем нового социального типа, уже не просто разночинец, а человек, выпедший, подобно Кольцову, из гущи народной, «университетами» которого была сама жизнь и который стал на уровень наиболее передового мировоззрения, буревестник революции, соратник Ленина — Горький по отношению к третьему периоду революционного движения занимает такое же центральное, основное место в литературе, какое Некрасов занимал по отношению ко второму его периоду и Пушкин по отношению к первому. Причем особенно близка аналогия Горького с

---

<sup>1</sup> Об отношении Горького к Пушкину см. ниже в статье «Пушкин для Горького».

Пушкиным. История по существу ставила перед Горьким задачу, которая стояла в свое время перед Пушкиным, — закладывание основ новой литературы. Его литературная деятельность отличалась таким же энциклопедизмом, что и деятельность Пушкина. Жадно впитывавший в себя опыт всех сколько-нибудь прогрессивных явлений литературы прошлого, в особенности русской литературы, исключительно высоко им ценимой, Горький — и поэт, и драматург, и, прежде всего и больше всего, мастер художественной прозы во всех ее разнообразнейших жанрах, в частности, в жанрах той «невыдуманной» литературы, родоначальником которой был автор «Былого и дум» Герцен (автобиографическая трилогия Горького, воспоминания о людях и встречах). Помимо того, Горький и публицист, и критик, и историк литературы. Явился он, подобно Белинскому, энергичным собирателем и организатором своего рода новой «натуральной школы» — прогрессивных сил современной ему литературы, сгруппировавшихся вокруг сборников «Знание» и противостоявших упадочным модернистским течениям. Если Пушкин, по формуле Горького, был началом всех начал русской дореволюционной классики, сам Горький по праву может считаться началом всех начал октябрьской советской литературы, литературы реализма нового, социалистического типа, образцы которого были даны им еще до Октября 1917 года («Мещане», «Мать»).

В «горьковском» направлении с наибольшей силой проявилось передовое поступательное движение русской литературы.

Однако под воздействием «почвы действительности» — нового общественного подъема, связанного сперва с революцией пятого года, затем с назреванием, несмотря на жестокую реакцию, наступившую после ее поражения, новой и решающей революционной ситуации, — основная тенденция русского литературного развития — к самобытности, к «натуральности» — пробивается и в антиобщественных, антиреалистических «новых течениях» — литературе русского модернизма. Если в «горьковском» направлении в соответствии с его реалистическим характером господствовали повествовательные литературные жанры и наиболее соответствующая им прозаическая форма, в творчестве русских символистов мы присутствуем, подобно тому, как в 20-е годы XIX века, при новом расцвете стихов, причем самая форма русского стиха достигает в их

руках исключительной виртуозности, утонченности, пластического и особенно музыкального мастерства. В то же время в стихи символистов начинают все настойчивее проникать противоположенные философским и эстетическим принципам направления, современные образы и темы, разрабатываемые подчас не в абстрактно-символическом, а в реально-конкретном, порой сугубо бытовом плане. Таковы городские сценки и зарисовки в третьем сборнике стихов одного из вождей русского символизма Валерия Брюсова «*Tertia vigilia*» (1900). Темы и образы города, фабрики, революции возникают в последующем творчестве автора «Стихов о Прекрасной Даме» (1904) Александра Блока, в своей пародийной пьесе «Балаганчик» (1906) жестоко посмеявшегося над апокалиптическими чаяниями и упованиями «мистиков», последователей Владимира Соловьева, другими словами, над самим собой и своим ближайшим литературным окружением. С подобным же «снятием» апокалиптической темы сталкиваемся в стихотворении Брюсова «Конь блед» (1903—1904), представляющем вместе с тем своего рода апофеоз новейшего буржуазно-капиталистического города. В период вызревания революционной ситуации, завершающийся 1905 годом, Брюсов встречает остро предчувствуемый им грядущий социальный переворот «приветственным гимном», хотя и считает, что он начисто «уничтожит» и его самого, и весь тот упадочный — «древнеримский» — мир (влияние аналогии Герцена, сравнившего новейшую европейскую историю с эпохой крушения античности и наступления новой — христианской — эры), в котором он живет и певцом которого является (стихотворение «Грядущие гунны»). Ряд стихов, сочувственно обращенных к революции, пишет Брюсов и в революционные дни. В поэзии и драматургии Блока, как и в творчестве его ближайшего — на первых порах — литературного единомышленника Андрея Белого, начинает все сильнее звучать тема России, в развертывании которой сказывается воздействие, с одной стороны, некоторых лирических отступлений в «Мертвых душах» Гоголя, с другой, и в особенно сильной степени, поэзии Некрасова, осязаемое даже в самой форме стиха. В связи со всем сказанным в русском символизме начинают складываться «прозаические» жанры (исторические романы Брюсова, романы о русской современности Андрея Белого, «Мелкий бес» Федора Сологуба; продолжающие во многом традицию герценовской философско-художест-

венной публицистики, лирико-публицистические статьи Блока).

Все это, правда, развивается в основном еще в рамках философских посылок и эстетики символизма. Однако наиболее значительным поэтам-символистам становится все теснее в этих рамках, все настойчивее они стремятся, говоря словом Горького, «выломиться» из них. С особенной почти трагической силой переживается это крупнейшим русским поэтом XX века до Маяковского Александром Блоком. Осознав свой символизм как «декадентство» — упадочность, Блок, по его собственным словам, мучительно рвется из «декадентской будки» «на свежий воздух», к «здоровью и простоте», другими словами, на широкие пути большого реалистического искусства. А в 1912 году он записывает в «Дневнике»: «Спасибо Горькому и даже — «Звезде» (легальная большевистская газета.— Д. Б.). После эстетизмов, футуристов, аполлонизмов, библиофилов — запахло настоящим»<sup>1</sup>. «На свежий воздух», к «настоящему» вырывается Блок в своем цикле «Ямбы» и в особенности в большом мемуарно-историко-революционном замысле — развернуть судьбу трех поколений на стыке двух — XIX и XX — веков, частично осуществленном в написанной размером пушкинского «Медного Всадника» и по-пушкински сочетающей историю страны и семейную хронику, незаконченной поэме «Возмездие» (1910—1921).

Помимо взрывания символизма изнутри, в 10-е годы XX века складывается противостоящее ему новое модернистское течение — акмеизм, в противовес символистским порываниям к мирам иным призывающее вернуться на землю, к материальному, «вещному» миру, противопоставляющее словам-символам «прекрасную ясность» формы, точное предметное значение слова. Прогрессивное по своей тенденции — снова сблизить поэзию с реальной действительностью, — но уводящее ее от больших тем и вопросов современности в мир узкоинтимных переживаний или отрешенной эстетической залюбованности явлениями и предметами «вещного» мира, акмеистское течение дало несколько тонких поэтов, выдающихся мастеров художественного слова, таких как Анна Ахматова, как О. Э. Мандельштам, но не оказало сколько-нибудь существенного влияния на общий ход литературного развития той поры.

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 7, Гослитиздат, М.—Л. 1963, стр. 131. В дальнейшем ссылки делаются на это издание.

Несравненно значительнее в этом отношении последнее и самое крайнее из модернистских течений предреволюционной литературы XX века, возникшее примерно в то же время, что и акмеизм, — футуризм. Свое характерное название футуристы заимствовали у итальянского поэта Маринетти, но с первых же своих шагов последователи этого направления, сгруппировавшиеся вокруг Хлебникова, поэта, жадно прикивавшего к родникам и потаенным истокам русского народного языка, затем вокруг Маяковского, пошли подчеркнуто самобытным путем. Основной пафос футуризма, течения, как и предыдущие модернистские течения, порожденного отживающим старым миром, — демонстративно-воинствующее, бунтарское неприятие этого старого мира, вызов всем существующим эстетическим канонам и связанное с этим безоговорочное отрицание — в известной мере параллельное отрицанию «барского» искусства опростившимся Львом Толстым, — сбрасывание с «парохода современности» всех видов и форм литературы, ранее существовавшей и существующей в их время, в первую очередь всех остальных видов модернизма до так называемого «эгофутуризма» Игоря Северянина включительно. Само это всепоглощающее отрицание было явным признаком того, что дерево старого мира сгнило на корню. Недаром, если Горький в своей «Песне о Буревестнике» только звал бурю, Маяковский в своей поэме «Война и мир» с поразительной точностью предуказывает непосредственную близость революционной грозы. Но в условиях старого общества, кроме отрицания да никуда не способной повести литературу глубоко упадочной в своем существе концепции «заумного языка», футуризм мало что мог дать. В то же время закономерно, что наиболее значительные представители футуризма — Асеев, Василий Каменский — сразу же стали на сторону Октября, что именно это бунтарское, антибуржуазное течение выдвинуло Владимира Маяковского, который, преодолев детскую болезнь левизны, в такой же мере стал выразителем новой революционной эры, крупнейшим поэтом Октября, в какой крупнейшими выразителями своих эпох были Пушкин, Некрасов, Максим Горький, — поэта, который стал вместе с Горьким, оценившим его могучее дарование еще до революции, основоположником советской литературы.

## У ИСТОКОВ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (1917—1920)

В процессе развития русской литературы XIX века мы постоянно сталкиваемся с размежеванием ее на два противостоящих друг другу и борющихся между собой лагеря — размежеванием эстетическим, но за которым, как правило, стояло различие и общественно-политических позиций: романтики и «классики», писатели натуральной школы и эпигоны романтизма, западники и славянофилы, представители гражданского направления и лагерь чистого искусства, модернисты и реалисты.

Но все это меркнет по сравнению с тем резчайшим разломом литературы, который возник сразу же после октябрьского революционного переворота 1917 года.

Одним из ярких эпизодов литературной и вместе с тем общественной борьбы 60-х годов прошлого века был демонстративный уход крупнейших деятелей тогдашней литературы из журнала «Современник», ставшего цитаделью писателей и критиков революционных демократов. Куда более острым и выразительным эпизодом явилась почти сразу же — через месяц с небольшим — после Октября попытка изгнания из литературных рядов одного из старейших тогдашних писателей А. С. Серафимовича. На многолюдном заседании влиятельного литературного объединения дооктябрьских лет «Среда» (в нем принимали участие многие представители до того наиболее общественно «левого», горьковского направления, писатели — «знаньевцы») председательствовавший Ю. А. Бунин, брат И. А. Бунина, который тоже был на заседании, предоставил одному из присутствовавших слово для внеочередного заявления: «Среди нас, господа, находится в данное время писатель, которому быть здесь не место. Мы его все знаем, это г. Серафимович. Он принял на себя заведование литературно-художественным отделом в «Московских известиях СР и СД». Тем самым он присоединился к теперешним захватчикам власти, и места ему среди нас не

должно быть...» Заявление было поддержано. «Я буду говорить против г. Серафимовича,— сказал Евгений Чириков,— хотя он мой бывший товарищ по работе в «Знании». Я не могу быть с ним вместе... Я не могу подать ему руки...» — «Разумеется,— сказал в ответ Серафимович,— если бы даже раздался один протестующий голос, я бы не остался. Но мне важно знать, все ли собрание разделяет высказанное здесь группой»<sup>1</sup>. На собрании присутствовало около шестидесяти человек, но последовало общее молчание. Серафимович ушел. Вслед за тем он был изгнан и из «Московского издательства писателей».

Демонстративное изгнание Серафимовича явилось наглядным выражением факта значительно более серьезного. Серафимович не оказался вовсе одинок. Безоговорочно на стороне Октября с самого начала был Демьян Бедный, давно вплотную связавший свое литературное дело с политической линией большевиков; была группа молодых рабочих — пролетарских поэтов, для которых возглавляемая пролетариатом социалистическая революция являлась особенно своим, кровным делом, был незадолго до этого вступивший в литературу Сергей Есенин («В годы революции,— подчеркивал он позднее, за два месяца до смерти,— был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему: с крестьянским уклоном»)<sup>2</sup>. Но так называемая «большая» дооктябрьская литература, в основном восторженно встретившая февральский политический, по существу своему буржуазный, революционный переворот, к Октябрьской социалистической революции вся, за немногими, буквально единичными исключениями, поначалу отнеслась резко отрицательно. Причем некоторые из этих исключений кажутся на первый взгляд крайне неожиданными, и в то же время они весьма характерны.

Почти сейчас же после октябрьского переворота, примерно неделю спустя, высшим органом новой власти, ВЦИКом были приглашены на специальное совещание в Смольном наиболее видные деятели петроградской художественной интеллигенции. Откликнулось всего пять-шесть человек, в том числе только двое писателей. Но одним из них был Владимир Маяковский, другим — Алек-

<sup>1</sup> «История русской советской литературы», т. I, 1917—1920 гг., «Наука», М. 1967, стр. 688.

<sup>2</sup> «Советские писатели. Автобиографии», т. I, Гослитиздат, М. 1959, стр. 402.



сандр Блок. Причем не только для Маяковского, но и для Блока приход в самый штаб революции не был чем-то случайным, а, наоборот, явился выражением отчетливо сделанного выбора и твердо принятого решения. «Нужно приветствовать новую власть и войти с нею в контакт», — вскоре без всяких обиняков заявил Маяковский<sup>1</sup>. Случай Маяковского особенного удивления не вызывает. «Принимать или не принимать? — писал позднее Маяковский. — Такого вопроса для меня... не было. Моя Революция»<sup>2</sup>. Но с наименьшей категоричностью определил свою позицию и Блок. В самом начале 1918 года на анкетный вопрос газеты «Петроградское эхо», может ли интеллигенция работать с большевиками, Блок не колеблясь ответил: «Может и обязана»<sup>3</sup>. На следующий же день появилась в печати статья Блока «Интеллигенция и революция», заканчивающаяся знаменитым призывом: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию»<sup>4</sup>. Одновременно создавалась поэма «Двенадцать». С конца 1917 года в Москве начинает активно работать с большевиками Валерий Брюсов.

Октябрьский переворот и дальнейший ход революционных событий выдвинул на первый план и в жизни и в сознании людей вопросы политики, классовой борьбы, резко обнажив их от всех и всяческих покровов. Соответственно и то, что разломило в это время литературу («за» или «против» Октября), имело неприкрыто политический характер. Но как за эстетическими разногласиями и спорами, разделявшими писателей XIX века, таились различия общественно-политического порядка, так и теперь выступившие наружу резкие социально-политические расхождения были, безусловно, связаны с тем, что имеет прямое отношение к теме моей работы и составляет ее основное содержание, — с различиями литературно-эстетического плана, включающими и художественную «философию» писателей — их мирозерцание и мироотношение, и их творческие принципы, их метод и стиль, их литературную позицию. И вот стоит лишь так поставить вопрос, как мы сразу же сталкиваемся с фактом, который выглядит словно бы совершенно парадоксальным.

<sup>1</sup> См.: «История русской советской литературы», т. 1, стр. 687.

<sup>2</sup> В. Маяковский, Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 1, Гослитиздат, М. 1955, стр. 25.

<sup>3</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 6, стр. 8.

<sup>4</sup> Там же, стр. 16.

Среди не принявших Октябрь оказались (за исключением в прозе — Серафимовича, в поэзии — Демьяна Бедного) писатели, принадлежащие к реалистическому направлению, которое не только было на протяжении всего своего существования начиная от Пушкина и Гоголя наиболее тесно связано с окружающей действительностью, с жизнью общества, отзывалось на ее коренные вопросы, но и являлось прямо или косвенно основным источником освободительных идей и настроений в умах и сердцах читателей, в развитии общественного сознания. Даже «буревестник» революции, непосредственно участвовавший в революционной деятельности большевиков, лично близкий к Ленину, писатель, бывший не только самым видным и влиятельным представителем предоктябрьского реализма, но и давший в некоторых своих произведениях первые образцы будущего основного метода советской литературы, Максим Горький поначалу дрогнул, говоря его собственными словами, «спорил и не соглашался с Октябрьской революцией», ставил себя «круто против»<sup>1</sup>. Гораздо более понятно, что против Октября было и подавляющее большинство писателей русского модернизма (объединяю этим термином все так называемые «новые течения» от символизма до футуризма включительно), литературного направления — типологически — субъективно-романтического, воинствующе индивидуалистического, антиобщественного и, уж во всяком случае, гораздо более далекого от революционного движения, чем Горький и писатели-«знаньевцы». Тем удивительнее кажется, что в числе совсем немногих сразу же круто ставших за Октябрь, заложивших первые нерушимые граниты в здание возникающей советской литературы, оказались самые крупные, самые значительные деятели как раз того же русского модернизма.

Парадоксальность неприятия Октября подавляющим большинством писателей, и в особенности писателей-реалистов, вызывала естественное недоумение у тех, кто его принял. «Да, господа, пропасть вырыта,— сказал перед уходом с заседания «Среды» Серафимович,— глубокая пропасть между вами и народом — рабочими, крестьянами, солдатами. И писатели, которые так трогательно, так хорошо писали о бедном мужике, оказались по одну сторону

---

<sup>1</sup> «В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы», «Наука», М. 1969, стр. 354.

этой пропасти, а мужичок — по другую»<sup>1</sup>. Серафимович имел здесь в виду наиболее близких ему собратьев по перу — писателей-«знаньевцев».

Примерно тоже, но уже более обобщенно и в крайне резкой форме отмечает в январе 1918 года для себя в дневнике Блок: «Происходит совершенно необыкновенная вещь (как всё): «интеллигенты», люди, проповедовавшие революцию, «пророки революции», оказались ее предателями. Труссы, натравливатели, прихлебатели буржуазной сволочи». И несколько раньше:

«Медведь на ухо. Музыка где у вас?..

Если бы это — банкиры, чиновники, буржуа!

А ведь это — интеллигенция!

Или и *духовные ценности* — буржуазны?

Ваши — да... Как буржуи, дрожите над своим карманом»<sup>2</sup>.

В более спокойном тоне, но все с тем же недоуменным вопросом, как могло такое случиться, обращается Блок в статье «Интеллигенция и революция» к наиболее близким ему, возвращенным на почве модернистской культуры кругам интеллигенции:

«Поток предчувствий, прошумевший над иными из нас между двух революций... ушедший в землю, протекавший бесшумно в глубине и тьме, — вот он опять шумит, и в шуме его — новая музыка.

Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но если мы их *действительно любили*, а не только щекотали свои нервы в модном театральном зале после обеда, — мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что это — о том же, все о том же.

Музыка ведь не игрушка, а та *бестия*, которая полагает, что музыка — игрушка, — и веди себя теперь как бестия: дрожи, пресмыкайся, береги свое добро!»<sup>3</sup>

С этими строками знаменательно перекликается почти одновременно написанная и обращенная по тому же адресу стихотворная «инвектива» Валерия Брюсова «Товарищам-интеллигентам». Еще недавно зачитывались они фантазиями Уэллса и других мастеров «новых сказок» о мрач-

<sup>1</sup> «История русской советской литературы», т. I, стр. 688.

<sup>2</sup> А. Б л о к, Собр. соч., т. 7, стр. 315, 318.

<sup>3</sup> Там же, т. 6, стр. 11.

ном будущем человечества, им были «любь трагизм иль гибель», они гадали: «В огне ль, на дыбе ль // Погибнет старая Европа?» И вот подобное свершилось:

Рок принял грезы... из мира прозы  
Мы вброшены в невероятность!  
Нам слышны грома — то вековые  
Устои рушатся в провалы...  
То, что мелькало во сне далеком,  
Воплощено в дыму и в гуле...  
Что ж вы коситесь неверным оком  
В лесу испуганной косули?

И, совсем подобно Блоку, поэт заканчивает свою «ин-  
вективу» презрительным вопросом:

Иль вам, фантастам, иль вам, эстетам,  
Мечта была мила, как дальность?  
И только в книгах да в лад с поэтом  
Любили вы оригинальность?

Как видим, оба поэта спрашивают, стыдят, призывают, но ответа на вопрос, почему же так происходит, не дают. Как никогда обостренная и жестокая социальная борьба, конечно, вызвала и опасения «за свое добро», но далеко не всегда и, главное, не только в узколичном, корыстно-буржуазном смысле. Блок и сам понимал это, когда в той же своей статье оговаривал: «Я не сомневаюсь ни в чем личном благородстве, ни в чьей личной скорби...»<sup>1</sup>

И, действительно, причина происходящего коренилась в чем-то куда более глубоком, чем только чувство мещанского сохранения своего положения и своего кармана. То, что представало как парадокс, на самом деле являлось выражением определенных закономерностей, как общеисторического, так и собственно литературного, эстетического порядка. Их-то нам и предстоит попытаться установить.

\* \* \*

Невиданная по размаху и силе разрушения, направленных на старый буржуазно-дворянский мир, Октябрьская социалистическая революция поставила — и с небывалой дотоле остротой — вопрос, волновавший, в сущности, всех больших русских писателей и мыслителей начиная с Радищева, декабристов и Пушкина: не захлестнет ли разум восставшая против существующего порядка народная стихия (в русских социальных условиях, до предела озлоб-

<sup>1</sup> А. Б л о к, Собр. соч., т. 6, стр. 15.

ленная веками барского угнетения крестьянская, «мужичья» «стихия»), смогут ли уцелеть не только господские поместья и сами жизни их хозяев, но и те высшие достижения культуры, то лучшее, что красит и обогащает духовную жизнь русских людей, да и вообще всего человечества, во всеожигающем пламени стихийного восстания народных масс. Возможность этого допускал и Радищев, но он, как позднее Чернышевский, готов был пойти на это, утверждая, что сбросивший цепи и расправившийся со своими исконными угнетателями народ сумеет выдвинуть свою интеллигенцию, создать новую и более человечную культуру: «Скоро бы из среды их изторгнулися великие мужи для заступления избитого племени; но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишены». И тут же, как бы предвидя возможное возражение, Радищев прибавляет: «Не мечта сие, но взор проникает густую завесу времени, от очей наших будущее скрывающую; я зрю сквозь целое столетие»<sup>1</sup>. Действительно, направленное в далекое будущее утверждение Радищева приобретало (что, однако, стало ясно тоже лишь в результате конечной победы Октябрьской революции) характер пусть и не слишком конкретного, но в основном замечательного исторического прозрения. Но в конце XVIII века в стране, незадолго до того охваченной беспощадным по отношению к правящему классу — носителю тогдашней культуры — и не принесшим никаких ощутимых плодов, столь же беспощадно им раздавленным, восстанием Пугачева (хотя Радищев не одобрял характера восстания — «они искали паче веселие мщенья, нежели пользу сотрясения уз»<sup>2</sup>, — именно оно послужило ему толчком к постановке проблемы), это утверждение выглядело абсолютно нереальной, романтической мечтой.

Потому-то и была сформулирована Пушкиным в «Капитанской дочке», то есть в прямой связи с тем же пугачевским восстанием и в несомненной внутренней полемике с «искренними», но именно «мечтаниями» Радищева, знаменитая сентенция: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» Реалистическое, конкретно-историческое содержание формула эта не только имела для той эпохи, но сохраняла его и много времени спустя, поскольку по-прежнему одним из важнейших фак-

<sup>1</sup> А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 368—369.

<sup>2</sup> Там же, стр. 320.

торов русского общественного развития был антагонизм между правящим классом и обступившим его со всех сторон морем народной — крестьянской — стихии. Поэтому сентенция Пушкина приобрела такую широкую популярность и так прочно вошла в общественное сознание. Несомненно, что неизбежно вспоминалась она и теми писателями, которые не принимали Октябрьской революции.

Примечательно, что в кругу мыслей подобного же рода находился и Горький, знавший лучше многих и многих, что в историю русского общественного развития вступила совсем новая сила, которой не было не только во времена Радищева и Пушкина (даже предвидеть ее они не могли), но и много позднее, до самого конце XIX века — рабочий класс, пролетариат. И все же Горький считал, что раскованная Октябрьской революцией, но сама лишенная революционного «разума», разбушевавшаяся крестьянская стихия начисто уничтожит культуру, что вместо делаемого Лениным упора на революционный народ противостоять этому можно только союзом революционной власти с интеллигенцией. И такая опасность действительно существовала. Реальность «угрозы культуре» со стороны «миллионов мужиков с винтовками» полностью сознавал и сам Ленин, еще раньше подчеркивавший, что большевики отлично понимают разницу между революцией и «бунтом бессмысленным и беспощадным», что, хотя «наличность революционных элементов в крестьянстве не подлежит... ни малейшему сомнению», «безумна была бы партия, которая обусловила бы революционность своего движения революционным настроением крестьянства»<sup>1</sup>. В то же время Ленин был убежден, что не «учределка», а только взятие власти большевиками может справиться с крестьянским «анархизмом». «Союз рабочих с интеллигенцией, да? — говорил Горькому Ленин. — Это не плохо, нет... Разве я спорю против того, что интеллигенция необходима нам? Но вы же видите, как враждебно она настроена, как плохо понимает требования момента? И не видит, что без нас она бессильна, не дойдет к массам. Это — ее вина будет, если мы разобьем слишком много горшков»<sup>2</sup>. Но глубоко потрясенный теми стихийно-разрушительными формами, в которые отливалась порой ломка старого мира, Горький все же продолжал «сомневаться в том, что пролетариат одер-

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 228, 229.

<sup>2</sup> «В. И. Ленин и А. М. Горький», стр. 263.

жит победу». Он был свидетелем того, как войска уходили с фронта, — «это были не кадровые войска, кадровые войска были все перебиты, это были так называемые дружины. Когда они уходили домой, я видел, что они делали. Это была буря, это был циклон — все ломалось, все рвалось, это черт знает что было, и это мне и не только мне, но и многим моим товарищам-большевикам внушило сомнение, что эта волна сотрет единственно действительную революционную силу — пролетариат, сметет его и ту действительно опять-таки революционную интеллигенцию, которую представляли из себя большевики, интеллигенцию, создавшую эту партию, которой руководил и которую воспитал Владимир Ильич...». «Владимир Ильич, — продолжает Горький, — писал в одной из статей, что мы, то есть мы — это пролетариат, призваны наследовать то имущество, то духовное имущество и то культурное наследство, которое создано в буржуазном мире... Так вот, когда все это начали ломать, когда все портили вдребезги, естественно было подумать, что мы можем остаться без наследства»<sup>1</sup>.

Впервые после возвращения Ленина в 1917 году в Россию Горький посетил его в связи с покушением в августе 1918 года на его жизнь. Покушение не только глубочайше возмутило Горького, но и заставило пересмотреть свое отношение к Октябрьской революции. «Когда в него выстрелили, — вспоминал он, — и когда это отдалось таким страшным эхом по всей стране, когда вся страна ахнула, когда беспартийные рабочие — не социалисты, а просто беспартийные рабочие — ахнули на этот выстрел, тогда было ясно: да, победили. И после этого я, ясное дело, пошел к Владимиру Ильичу и сказал: «Ну, что же, Владимир Ильич, ошибался»<sup>2</sup>. Горький, даже когда он «спорил» и «не соглашался» с линией большевиков, ни в какой мере не стал в ряды врагов Советской власти. А вскоре после посещения Ленина он прямо заявил Луначарскому, что террористические акты против вождей Советской республики «побуждают его окончательно вступить на путь тесного с ними сотрудничества»<sup>3</sup>. Еще в мае — июне 1917 года в связи с участием Горького в газете «Новая жизнь» один из членов районного Совета депутатов говорил Ленину: «Неужели А. М. Горький совсем отошел от нас?» —

<sup>1</sup> «В. И. Ленин и А. М. Горький», стр. 353—354.

<sup>2</sup> Там же, стр. 355.

<sup>3</sup> Там же, стр. 506.

«Нет,— ответил Ленин,— Горький не может уйти от нас, все это у него временное, чужое, наносное, и он обязательно будет с нами»<sup>1</sup>. Так и случилось. Горький повел громадную организационную и культурно-просветительную работу, деятельно помогал росту и сплочению новых молодых писателей, начинавших только входить в литературу, всячески стремился облегчить крайне трудные условия, в которых оказалась в годы интервенции, гражданской войны и военного коммунизма научная и художественная интеллигенция, наладить сближение ее с Советской властью. Но и после этого, вспоминает часто общавшийся с ним в 1920—1921 годах молодой Федин, «мучительная тревога за судьбу культуры, за будущее нашей страны», связанная с неизбежной, как ему казалось, победой, в конечном счете, «деревни» над «городом», с приходом к власти «мужика», не переставала владеть им. По свидетельству Блока, «излюбленной темой» Горького в это время (1919 г.) была «борьба деревни с городом»: «Еще на днях он сказал: «Все равно — придет мужик и всем головы отвинтит»<sup>2</sup>.

Характерно, что за все время до отъезда в 1921 году по настоянию Ленина лечиться за границу литературно-художественная деятельность Горького почти приостановилась. Правда, в 1919 году им были опубликованы замечательные воспоминания о Л. Н. Толстом, один из шедевров русской мемуарной литературы. Но в основу их были положены давние записи 1901—1902 годов. Такой же, по преимуществу, мемуарный характер имеет то немногое, что написано в эту пору Горьким. Исключение составляет только речь, произнесенная им в 1920 году в связи с пятидесятилетием Ленина, в которой наряду с указанием «великого значения» Ленина — вождя революции набросан обаятельный образ Ленина — «реального, земного, простого человека», да тогда же написанная статья о нем. Все же остальное — вне тех событий, которые потрясли в эту пору страну, вне той проблематики, которая так его самого волновала. Как писатель-художник, он как бы уходил от всего этого в мир прошлого, воспоминаний о былом, давно пережитом.

Наоборот, в русле самой жгучей современности были в эту пору творения писателей, которые сразу же приняли

<sup>1</sup> «В. И. Ленин и А. М. Горький», стр. 504.

<sup>2</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 356.



Октябрь,— Блока, Брюсова, Маяковского, приняли не только делом, но и словом. И они остро ощущали разрушительный размах революции — ее бурю, циклон. Но отношение их к этому было существенно иным.

Валерий Брюсов в ответном выступлении на праздновании в 1923 году в Академии художественных наук его пятидесятилетия сказал, что из всех прочитанных о нем докладов осталось совершенно неясным, каким образом он, «классик символизма», как называли его докладчики, «сделался затем», как сказал один из них, профессор Сакулин, «бардем революции», и тут же особо отметил слова Сакулина, что, «может быть, это был логический путь». Однако, желая обосновать «логику» своего пути, Брюсов в основном сослался на детские впечатления: все в его семье были шестидесятниками, над столом отца висели портреты Чернышевского и Писарева («Это были первые имена больших людей, которые я научился лепетать. А следующее имя великого человека было имя Дарвина»), первым поэтом, со стихами которого он познакомился, был Некрасов: «Вот что создало мое мирозерцание, мою психологию... Сквозь символизм я прошел с тем мирозерцанием, которое с детства залегло в глубь моего существа... Мне казалось, что теперь, в последний период моей жизни, я вернулся в «Дом отчий», — так все это было мне просто и понятно. Никакой метаморфозы я в себе не чувствовал. Я ощущаю себя тем, кем я был»<sup>1</sup>.

Это самоощущение, с которым, конечно, нельзя не считаться, все же явно недостаточно для объяснения логики пути Брюсова к Октябрю. Да и сам он совсем по-иному писал об этом в том же 1923 году в предисловии к готовившемуся новому изданию своих сочинений: «...великие события 10-х годов, европейская война и Октябрьская революция побудили меня в самой основе, в самом корне пересмотреть все свое мирозерцание. Переворот 1917 года был глубочайшим переворотом и для меня лично: по крайней мере, сам я вижу себя совершенно иным до этой грани и после нее»<sup>2</sup>.

Не только принятие Октября, но и превращение главы символистов в певца социалистической революции, конечно, было «глубочайшим переворотом» — «метаморфо-

---

<sup>1</sup> «Советские писатели. Автобиографии», т. I, стр. 200—201.

<sup>2</sup> В. Брюсов, Избр. соч. в 2-х томах, т. 1, Гослитиздат, М. 1955, стр. 25.

зой», недаром столь удивившей современников и вызвавшей различные толкования вплоть до глубоко превратных и несправедливых кривотолков.

Но принял Октябрь не только Брюсов-мыслитель, а и Брюсов — поэт, художник. Поэтому, помимо детских впечатлений, помимо громадного влияния «великих событий», в этой «метаморфозе» должны были действовать и причины, связанные с логикой его художественного развития, его предшествовавшего творческого пути. И только вскрыв их, сможем мы понять внутреннюю закономерность его «метаморфозы». Только тогда своего рода превращение Савла в Павла будет выглядеть не чудом, а получит объективно-историческое объяснение.

В этом утверждает нас и то, что «случай» символиста, даже больше того — признанного вождя символизма, Брюсова был не единственным. Революционная «метаморфоза» — превращение певца Прекрасной Дамы в автора «Двенадцати» и «Скифов» одновременно, даже едва ли не ранее, чем с Брюсовым, и совершенно независимо от него, — произошла с выросшим на почве того же литературного течения — русского символизма — Блоком. Нечто подобное, хотя и менее ярко выраженное, имеет место в творчестве третьего писателя, опять-таки принадлежавшего к числу самых значительных представителей символизма — Андрея Белого. Уже одно это свидетельствует о не случайности, а, наоборот, некой внутренней закономерности.

Особенно очевидной становится эта закономерность, если сопоставить логику «метаморфозы» Блока и «метаморфозы» Брюсова. При всем глубоко индивидуальном различии и личностей их обоих и создававшихся ими художественных миров, несомненно, обнаруживаются некие собственные им общие — «родовые» — черты, связанные именно с данным литературным течением как таковым, и в них, как самых замечательных его представителях, вступающие с особой отчетливостью.

Философской и эстетической основой русского символизма является романтическое мироощущение, окрашенное вместе с тем в специфические тона «конца века» (*fin de siècle*) — периода западноевропейского и русского декаданса (употребляю в данном случае это слово не в оценочном, а в историческом его значении).

Характерной чертой этого мироощущения было резкое неприятие современной действительности с ее мелкостью,

ничтожностью, отсутствием больших людей, высоких героических дел, достойных человека. С этим мы сталкиваемся и у Брюсова и у Блока. Но у каждого общее выражалось по-разному.

Брюсов принадлежал к третьему поколению русского купеческого рода пореформенной эпохи, типизированного Горьким в «Деле Артамоновых». Его дед-крестьянин был основателем «дела» — крупной пробочной торговли. Отец наряду с увлечением идеями 60-х годов увлекался скачками, завел скаковые конюшни и быстро распатал крепко сколоченное «дело». Стремясь вырваться из окружавшего его тусклого и затхлого «амбарного» мирка, внук-поэт, сознательно решающий вступить на путь «декадентского», как он сам его называет, искусства, устремляется в своих ранних стихах в пряную экзотику, замыкается в скорлупу крайнего индивидуализма.

Блок, выросший в среде профессорской интеллигенции, в атмосфере шахматовского усадебного гнезда — оазиса в пустыне уже резко, подобно чумным пятнам, к этому времени проступающего дворянского оскудения и ущерба, — уходит в мир мистических предчувствий, таинственных «знаков» приближения неких чрезвычайных событий — преобразования всего сущего. Характерные настроения людей «конца века» — периода исторического «рубежа», кризисного периода общественного развития — оборачиваются в нем апокалиптическими переживаниями «конца мира» в духе эсхатологических чаяний и пророчества философии и особенно поэзии Владимира Соловьева. Независимо от Блока страстным «соловьевцем» оказывается и его ровесник, сын профессора математики Б. Н. Бугаева Андрей Белый и сгруппировавшийся вокруг него кружок московской литературной молодежи.

Брюсов в статье о Блоке, написанной в канун революционного семнадцатого года для «Русской литературы XX века», под редакцией С. А. Венгерова, давая сжатый обзор творческого пути поэта, подчеркивает «ограниченность» «вдохновений», создавших его первую книгу — «Стихи о Прекрасной Даме», в которой «как бы совсем нет ничего реального — все чувства, все переживания перенесены в какой-то идеальный мир». «Для того чтобы найти новые силы для своей поэзии, — пишет Брюсов, — Блоку необходимо было обратиться к действительности, к реальной жизни», что и произошло во второй — «Нечаянная радость» — и последующих книгах его стихов. Само

же это обращение Брюсов связывает с тем, что «между первой и второй книгой Блока лежит тяжелая эпоха 1905—1906 гг. То были годы, которые не могли не научить многому всех, кто только способен был учиться»<sup>1</sup>. Говоря так, Брюсов, несомненно, имел в виду и самого себя. Действительно, в типологическом отношении пути Блока и Брюсова здесь совпадают.

Вступивший в литературу десятилетием ранее Блока, Брюсов раньше стал задыхаться в созданном им узкоиндивидуалистическом книжном миреке первых демонстративно «декадентских» сборников своих стихов, стал порываться из него к реальной жизни, к действительности. И это тоже было связано с историческими событиями конца XIX — начала XX века, периода подготовки революции 1905 года — бурным развитием русского капитализма, вступившего в свою империалистическую стадию, и связанным с этим нарастанием антагонистических социальных противоречий между «городом» и «деревней», между буржуазией и пролетариатом. Все это сразу же наложило на поэзию Брюсова свою печать. Отчужденный от жизни, предельно «одинокий» поэт-мечтатель, «ненавидевший» родину, «презирающий» человечество, становится певцом Города — зримого символа стремительно поднимающейся буржуазно-капиталистической культуры. Вместе с тем почти с первых же шагов отношение его к ней глубоко противоречиво. Поэт захвачен размахом и темпами этого созидания — огромными дворцами из стали и стекла, блеском электрических лун, уличным грохотом и гулом, — объясняется в страстной любви Городу. Но, слагая ему «дифирамбы», Брюсов одновременно воспринимает его как « плен », как « всемирную тюрьму », в которую заключено человечество; себя самого — первого в русской литературе поэта-урбаниста — ощущает « узником в цепях », « рабом каменьев ». Именно таков потаенный — символический — план первого, словно бы только гражданского и получившего в связи с этим широкую популярность, его стихотворения « Каменщик ». Эти противоречия особенно обострились в результате « уроков » революции пятого года.

Незадолго до этого, в 1903—1904 годы, Брюсов создает — в явной полемике с мистиками-соловьевцами — лирическую поэму « Конь блед » — апофеоз Города, « пьяных городом существ ». На одной из улиц, сверкающей мол-

<sup>1</sup> В. Брюсов, Избр. соч., т. 2, стр. 284—285.

ниями вспыхивающих реклам, грохочущей громом автомобилей, затошленной неисчерпаемым людским потоком, внезапно возникает вестник смерти, конца мира, огнеликий апокалиптический всадник. Неожиданное видение приводит в восторг уличную женщину да безумца, бежавшего из дома сумасшедших. Всех же остальных оно повергает в смятение и ужас. Но это длится только мгновение. И женщину, и безумца, и самого всадника с его конем смыли набежавшие из смежных улиц новые людские толпы. И снова, словно бы ничего не произошло, продолжается все та же многошумная буря «яростной» городской жизни. Но сама тема конечной гибели человечества, в свою очередь, начинает волновать Брюсова, только дающего ей уже не мистическое, а реально-историческое истолкование. Одновременно с поэмой «Конь блед» им пишется драма «Земля» — своеобразная вариация пессимистических стихотворений Баратынского «Смерть» и «Последняя смерть», созданных поэтом в период разгрома и гибели декабристов (позднее эти же мотивы были подхвачены и развиты Тургеневым в одном из его «сенилий» — стихотворения в прозе «Разговор»). Основная нота брюсовской драмы — глубочайший пессимизм. Солнце погасло. Вся земля превращается в один гигантский «город», защищенный от мировой пустоты чудом науки и техники — огромным куполом «с искусственным светом, с приготовленными машинами воздухом». Замкнутое в нем, полностью оторванное от природы, от «простора полей» человечество неуклонно вырождается. Единственный выход — «гордая смерть» — коллективное самоубийство, чем «сцены будущих времен» и завершаются. Однако революционные события пятого-шестого годов вносят в эту упадочную концепцию существенные дополнения и изменения.

Отношение Брюсова к революции столь же противоречиво. Еще в 1903 году в предвидении надвигающейся революционной грозы поэт заявляет в стихотворении «Кинжал» (на мотив и с эпиграфом из одноименного стихотворения Лермонтова), что готов, ибо — «песня с бурей — вечно сестры», вырвать из ножен «кинжал поэзии», стать «песенником борьбы». В разгар революции, в августе пятого года, он с радостью внимает «знакомой песне» Гармония и Брута, революционному колоколу «с языком из серебра», который «раскачивали» вожди французских якобинцев.

Общественный подъем пятого года захватил и большин-

ство поэтов-символистов. С революционными стихами выступили Н. Минский, литературный соратник Брюсова — Бальмонт и многие другие. Однако сам Брюсов «песенником борьбы» не стал. Представление его о революции тогда было лишено конкретного политического содержания. Он рассматривал ее как некую разрушительную стихию, исполненную тех «дерзости и сил», которых он не находил в современной ему действительности. «Как ненавидел я всей этой жизни строй // Позорно-мелочный, неправый, некрасивый», — писал он в том же стихотворении «Кинжал». В поисках героического поэт «уходил» мечтой «в века загадочно былые», восторгался «вождем земных царей» — Ассаргадоном («Ассаргадон», 1897), «молился» Александру Македонскому («Александр Великий», 1898), воспевал Тимура, Баязета, Наполеона. Да и в период революции 1905 года он ставил знак равенства между «океаном народной страсти, в щепы дробящим утлый трон», и тем же «прекрасным» «в мощи грозной власти» восточным царем Ассаргадоном. С точки зрения программно-политической это, конечно, было, говоря словами самого Брюсова, «мглой противоречий», проще — совершенной неграмотностью, но зато вполне соответствовало провозглашенным им ранее теоретическим декларациям: «Всем богам я посвящаю стих» («Мой дух не изнемог во мгле противоречий...», 1899) и уж совсем декадентскому заявлению: «И Господа и Дьявола // Равно прославлю я». И одновременно это было проникнуто тем сугубо романтическим максимализмом требований и стремлений, который составляет с самого начала характерную черту брюсовского творчества («Разве есть предел мечтателям? // Разве цель нам суждена?» — «Братьям соблазненным», 1899), с которым он подходит и к оценке событий пятого года. На следующий же день после опубликования царского манифеста 17 октября о даровании конституционных свобод, вызвавшего ликование в широких кругах оппозиционной буржуазной интеллигенции, которые восприняли это как победу революции, Брюсов с гневом и презрением обрушивается на «довольных малым»: «Мне стыдно ваших поздравлений, // Мне страшно ваших гордых слов!» И, возобновляя пушкинский образ (из стихотворения 1823 года о «сеятеле»; подобный образ был уже и в брюсовском «Кинжале»), сравнивает готовность на «полумеры» с «радостью стада», «нашепшего клочок травы»: «Быть сытым — больше вам не надо, // Есть жвачка — и блаженны

вы» («Довольным»). Правда, как раз в этом отношении Брюсов и отождествляет Ассаргадона с «океаном народной страсти». К тому же в первой русской рабочей революции пятого года «океан» еще не смог в полной мере себя проявить. Вспоминая года два спустя о своих настроениях той поры, в частности, испытывавшихся им в самый драматический момент революционных событий — во время московского декабрьского восстания, Брюсов указывает, что «с самого начала был убежден в безуспешности» его. «Не скажу,— пишет он,— чтобы наша революция не затронула меня. Конечно, затронула. Но я не мог выносить той обязательности восхищаться ею и негодовать на правительство, с какой обращались ко мне мои сотоварищи (кроме очень немногих). Я вообще не выношу предрешенности суждений. И у меня выходили очень серьезные столкновения со многими. В конце концов я прослыл правым, а у иных и «черносотенником»<sup>1</sup>.

Действительно, среди брюсовских откликов на события пятого года имеются поначалу стихотворения, которые можно зачислить в разряд «правых» («Ужель доселе недовольно...»), при жизни не печатавшееся; «Близким», «Юлий Цезарь»). Но все они по существу направлены в адрес тех, кого вскоре поэт назовет «довольным малым». С другой стороны, Брюсов, как известно, выступил в «Весах» против статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература», отстаивая абсолютную свободу художественного творчества. В связи с этим даже в одном из его стихотворений, словно бы исполненном революционной патетики («Одному из братьев», с характерным подзаголовком: «Упрекнувшему меня, что мои стихи лишены общественного значения»), есть явная подмена политической революции революцией «духа» — концепция, которая имела широкое хождение в модернистских литературных и философских кругах. Сказывается в его стихах этой поры и некая поза грустно-гордого поэта-индивидуалиста, дерзко противостоящего общему течению (таким, кстати, запечатлен он на известном портрете, писанном Врубелем). Тем не менее в наиболее сильных из стихов, подсказанных революцией пятого года, прежде всего в стихотворении «Довольным», по-настоящему, в отличие от риторических деклараций Минского и Бальмонта, слышится то,

---

<sup>1</sup> Валерий Брюсов, Дневники (1891—1910), М. 1927, стр. 136—137.

что лет двенадцать спустя Блок назовет «музыкой революции».

События пятого года — и с точки зрения темы моей работы это представляет особенный интерес — резко поставили перед Брюсовым и все ту же радищевско-пушкинскую проблему революции и культуры. Интересно, что еще в 1900 году в противовес концепции Владимира Соловьева о «панмонголизме» как предвестии приближающегося «конца мира» Брюсов писал: «О, придут... те — более страшные, втопанные в шахты и втиснутые в фабрики», — и добавлял: «Я зову их, ибо они неизбежны»<sup>1</sup>. Признание в то время неизбежности пролетарской — социалистической — революции свидетельствует не только о замечательной исторической проницательности Брюсова, но, надо думать, и о его осведомленности в трудах классиков марксизма. Те же мотивы настойчиво возникают и в стихах Брюсова пятого года. Сперва это дается поэтом в несколько отвлеченном плане, в порядке исторической аналогии. Одряхлевший античный мир и его культура погибли под ударами варваров. Та же участь ожидает и современную буржуазно-капиталистическую культуру: некие неведомые гунны (чуткое ухо поэта уже слышит их «чугунный топот») «рухнут» на нее, раскинут шалаши у дворцов, сложат кострами книги... «Бесследно все сгибнет, быть может, — заканчивает поэт, — // Что ведомо было одним нам, // Но вас, кто меня уничтожит, // Встречаю приветственным гимном» («Грядущие гунны», 10 августа 1905 г.). Столь же энергичной концовкой-призывом, уже непосредственно связанным с происходящими событиями, замыкается стихотворение «Довольным»: «На этих всех довольных малым // Вы, дети пламенного дня, // Восстаньте вихрем, смертным шквалом, // Крушите жизнь — и с ней меня».

Этот парадоксально звучащий повторный призыв к самоуничтожению представляет собой достаточно сложный сплав мыслей и чувств. Здесь и упадочные настроения людей «конца века» — радость гибели, мотив, настойчиво встречающий нас в творчестве поэтов-символистов, недаром так охотно вспоминающих вырванное из контекста и взятое ими на вооружение четверостишие Пушкина о «неизъяснимых наслаждениях», которые сулит все, что грозит гибелью (четверостишие это наряду со стихотворе-

<sup>1</sup> Литературная энциклопедия, т. 1, М. 1929, стр. 602.



нием «Не дай мне бог сойти с ума...» Брюсов относил к пушкинскому зерну будущего «декадентства»). Связано это и с ощущением себя Брюсовым не только «певцом», но и «пленником», «рабом» Города — бурно развивающейся, но в основах своей уже ущербной и потому упадочной буржуазно-капиталистической культуры. Время этой ущербности остро чувствовал на себе и сам поэт. Ощущениями глубочайшей усталости от людей, дум, книг, стихов, «жадных» женских тел — всей той жизни, которую он сам себе создал и которую осужден влачить, желаниям «утонуть во мраке», перестать быть таким, как он есть («желал бы я не быть «Валерий Брюсов»), пронизано все брюсовское стихотворение с характерным заглавием «L'ennui de vivre» (1902). Но сквозь настроения, казалось бы, безысходного пессимизма в творчестве Брюсова, в отличие от ряда других поэтов-декадентов, пробивается порой воля к жизни, к здоровью, звучит иная, жизнеутверждающая нота. Так, в своем сборнике «Urbi et orbi» сразу же за этим стихотворением он помещает под той же датой — 1902 — другое: «Habet illa in alvo» — проникнутый высокой целомудренностью гимн беременной женщине; призванной явить миру «опять воскресший май» — младенца, для которого все начнется сначала, все будет свежо и молодо: «И снова будут чисты розы и первой первая любовь», — образы, кстати, не только противостоящие безмерной усталости и «скуке жизни» предыдущего стихотворения, но и оспаривающие пессимистические мотивы того же Тургенева — его «Первой любви», его стихотворения в прозе «Как хороши, как свежи были розы...». Даже в проникнутой крайним пессимизмом драме «Земля» наряду с проповедью главными героями всеобщей и всеочищающей смерти звучат и иные, хотя и робкие голоса, говорящие о возможности «возрождения», о «новой жизни», о «новом человечестве». В момент всеобщей гибели, когда апостол смерти распаивает защищающий человечество купол грандиозного города, звонкий юношеский голос «в экстазе» продолжает твердить, что «земля жива», что существует «истинное человечество», которому «вверена жизнь земли», что жители Города — лишь «несчастливая толпа, заблудившаяся в темных залах, оторванная от ствола ветвь».

Пятый год, мы видели, внес в эти отвлеченные понятия конкретно-историческое содержание. Но только что указанные мною жизнеутверждающие мотивы брюсовского творчества бросают свет и на его призывы к уничтожению

культуры Города, плотью от плоти, кровью от крови которой сам он является. Он слагает приветственные гимны «гуннам», «детям пламенного дня» (я уже сказал, что кроется под этими метафорами) не только потому, что приход их неизбежен, но и потому, что их разрушительные действия оживят «дряхлающее тело» человечества волной молодой, свежей, «пылающей крови». Отсюда брюсовский призыв: «Крушите жизнь — и с ней меня!» — заключает в себе и нечто перекликающееся — на языке поэзии — со знаменитым восклицанием Радищева, непосредственно предвещающим его «мечтания» о народной революции и судьбах культуры: «О! если бы рабы, тяжкими узами отягченные, яряся в отчаянии своем, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ, и кровию нашею обогрили нивы свои! что бы тем потеряло государство?»<sup>1</sup> Во избежание недоразумений сразу же подчеркиваю, что, конечно, речь может идти здесь никак не об отождествлении, а лишь о некоей типологической перекличке. Но уже одна возможность такой переклички является весьма знаменательной.

Вообще стихотворения Брюсова, написанные до, во время и после революции пятого года, но так или иначе с ней связанные, являются поэтическим ключом, во многом объясняющим последующую — на новом завитке спирали — «метаморфозу» Брюсова — превращение «классика символизма» в «барда» Октября.

Еще больше, чем Брюсова, революционные события этой поры «затронули» Александра Блока. Произведений, непосредственно относящихся к теме революции, у Блока гораздо меньше, чем у Брюсова, но то, что происходило, глубоко отразилось на всем его внутреннем мире, «затронуло» и резко изменило все его мироотношение, весь его душевный настрой. Как и у Брюсова, у Блока это началось еще до революции. В том же 1903 году, когда Брюсов написал свой «Кинжал», Блок пишет стихотворение «Фабрика». Городские мотивы порой возникали в стихах Блока и ранее. Но именно это стихотворение (появление его неправильно объяснять только тем, что поэт жил в это время в петербургском фабричном районе), в котором намечен основной социальный конфликт буржуазно-капиталистической современности (хозяева фабрики и те, кого они

<sup>1</sup> А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 368.

принуждают «согнуть измученные спины» — рабочие; схожий образ в более позднем брюсовском стихотворении «Городу»: «Ты гнешь рабов угрюмых спины»), начинает собой после «Стихов о Прекрасной Даме» принципиально новую страницу блоковской поэзии — вторжение в мир его шахматовских «идеальных» вдохновений грубой и жестокой реальной современности — «страшного мира» — все того же брюсовского буржуазно-капиталистического города, соприкосновение с которым наполнило душу поэта отвращением, ужасом, отчаянием. Вывела его из этого состояния революция.

Революционные события поначалу пугали Блока, воспринимаясь им в духе, конечно, ему знакомой пушкинской формулы. «Что будет с Россией и со всеми нами?» — задумывается он в письме близкому другу поэту А. В. Гиппиусу 4 февраля 1905 года; несколько ранее в письме к С. М. Соловьеву ставит вопрос: «Когда всех нас перережут...» В том же письме подчеркивает: «Я политики не понимаю... Осенью был либералом более. Но,— продолжает он (почти в духе ненаписанного еще тогда стихотворения Брюсова «Довольным»),— когда заговорили о «реформах», почувствовал, что деятельного участия в них не приму», тут же, однако, добавлял: «Впрочем, консерваторов тоже почти не могу выносить». И эта несомненная перекличка не случайна. Однако по мере разворачивания революции настроение поэта резко меняется: «Старое рушится»,— пишет он 25 июня ближайшему другу Е. П. Иванову и заканчивает: «Какое важное время! Великое время! Радостно». А недели через три после манифеста 17 октября заявляет тому же А. В. Гиппиусу о своих сочувствиях социал-демократам: «Я — социаль-демократ»<sup>1</sup> (написано большими буквами; письмо 9 ноября). На следующий день Блок пишет стихотворение «Сытые», уже прямо перекликающееся с брюсовским «Довольным». Свое новое настроение он подкрепляет и делом. Л. Д. Блок, которую тоже захватило воодушевление мужа, «с гордостью» сказала поэту С. М. Городецкому: «Саша нес красное знамя в одной из первых демонстраций рабочих...» «Прилив сил,— вспоминает Городецкий,— освеженное чувство природы, детски-чистое ощущение цельности мироздания дал Блоку пятый год»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 8, стр. 117, 118, 131, 141.

<sup>2</sup> Сергей Городецкий, Воспоминания об Александре Блоке.— «Печать и революция», 1922, № 1, стр. 78, 79.

Тем тяжелее пережил Блок поражение революции, отозвавшееся в нем крушением внезапно вспыхнувших совсем новых надежд. «Реакция, которую нам выпало на долю пережить, закрыла от нас лицо жизни», — писал он позднее. В период между двумя революциями Блок созрел в замечательного мастера-художника, выработавшего, как сказал о нем Брюсов, свою совсем особую, с трудом поддающуюся рационализирующему анализу «магию слова». Вместе с тем данный период был самым тяжелым, мучительным, противоречивым периодом его жизни, «утомившим и истрепавшим душу и тело»<sup>1</sup>. В том же 1905 году он подчеркнуто заявлял своему другу и единомышленнику «соловьевских» лет, Андрею Белому: «Я не мистик... Для меня и место-то, может быть, совсем не с Тобой, Провидцем и знающим пути, а с Горьким... или с декадентами»<sup>2</sup> (письмо от 15 октября). В самом деле, прикосновение к реальной жизни развеяло хрупкий мир его «идеальных» мечтаний. В 1904 году вышла в свет первая книга Блока «Стихи о Прекрасной Даме», а в 1906 году сам же он жестоко посмеялся и над самим собой, как их автором, и над мистиками-соловьевцами в «Балаганчике».

Птенца, покинувшего свое шахматовское гнездо, захватил и вовлек в свой «водоворот» мир-город Брюсова. Именно с этим связано вспыхнувшее в эту пору восторженное увлечение Блока брюсовской поэзией. «Брюсова я считал, считаю и буду считать своим ближайшим учителем — после Вл. Соловьева»<sup>3</sup>, — писал он 26 августа 1907 года Г. И. Чулкову. В то же время образ и тема «города» противоречивы у Блока не менее и даже еще острее, чем у Брюсова. Новый период своей жизни и творчества Блок ощущает как переход «от тяжелого к легкому, от недозволенного к дозволенному»<sup>4</sup>, жадно отдаваясь всем «бурям» и «брёдам», «чарам» и «соблазнам» внешне столь кипучей, полной сил, но внутренне уже дряхлеющей, подгнивающей действительности буржуазно-капиталистического Города. Но в то же время Город предстает обостренно чуткому поэтическому сознанию Блока и в ином — внутреннем — своем облике. Город — «пузатый паук, сосущий окружающую растительность, испускающий гул, чад и зловоние», «пьяный, приплясывающий мертвец», «черный

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 300—301.

<sup>2</sup> Там же, т. 8, стр. 138.

<sup>3</sup> Там же, стр. 206.

<sup>4</sup> Там же, т. 7, стр. 300.

ад», «чарый и страшный» Петербург кабацкий. С этим связан целый комплекс переживаний поэта; демоническая «отрада в попиранье заветных святынь», «сжигание жизни», жажда «гибели», уоеение «родимым хаосом», «сумраком», «бездной», воедино слитыми «радостью-страданьем»; с другой стороны, мучительное ощущение крайнего одиночества, полной душевной опустошенности и холода («вся современная жизнь людей есть холодный ужас»<sup>1</sup>), отчаянья, злобы, «тупой» иссушающей скуки, даже возникающих мыслей о «коллективном самоубийстве». Здесь Блок действительно «с декадентами». Но хотя вместо увиденного в момент революционного подъема и закрытого реакцией лица жизни Блоку предстала ее изнанка, пережитое им в пятом году бесследно не прошло. «Люди мне отвратительны, вся жизнь — ужасна, — пишет он матери в 1909 году во время заграничной поездки по Германии и Италии, — европейская жизнь так же мерзка, как и русская, вообще — вся жизнь людей во всем мире есть, по моему, какая-то чудовищно грязная лужа... Более чем когда-нибудь я вижу, что ничего из жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь. Ее позорный строй внушает мне только отвращение». (Вспомним приведенные мною строки Брюсова: «Как ненавидел я всей этой жизни строй, позорно-мелочной...»). «Переделать уже ничего нельзя, — заключает Блок, — не переделает никакая революция»<sup>2</sup>. Однако, наряду с преследующими поэта ощущениями мрачной безысходности в нем упорно прорывается воля к душевному здоровью, к незамутненной и не запутанной никакими «декадентскими» софизмами и парадоксами простой и чистой человеческой жизни; пробивается настойчивое стремление выйти из своей «лирической уединенности», исцелиться от отравляющих его «декадентских» ядов. «Безумно люблю жизнь»<sup>3</sup>. «Жить хочется мне, если бы было чем, если бы уметь»<sup>4</sup>. «Ненавижу свое декадентство и бичую его в окружающих...»<sup>5</sup> «Драма моего мирозерцания (до трагедии я не дорос) состоит в том, что я — *лирик*»<sup>6</sup>. И как результат всего этого, возникающее в Блоке все более настойчивое «устремление» —

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 8, стр. 454.

<sup>2</sup> Там же, стр. 288, 289.

<sup>3</sup> Там же, т. 7, стр. 79.

<sup>4</sup> Там же, стр. 248.

<sup>5</sup> Там же, т. 8, стр. 156.

<sup>6</sup> Там же, стр. 199.

«из болота — в жизнь, из лирики — к трагедии»<sup>1</sup>. Литературно это проявляется в потребности овладеть новыми художественными формами: драматургией (ряд написанных пьес), эпосом (поэмы, даже замысел романа), художественной публицистикой. Но что бы и как бы Блок ни писал, он, действительно, всегда оставался лириком. Однако и лирические его создания исполнены такой душевной энергии, искренности, силы страдания и силы страсти, что в большинстве своем — это и делает Блока великим поэтом — они, безусловно, дорастают до подлинной трагедийности.

В поисках выхода из трагического тупика — одиночества, отчаяния, тоски, безнадежности — Блок то призывает «занять огня» у Бакунина (его первая публицистическая статья «Михаил Александрович Бакунин», 1906), то увлекается на короткое время сугубо декадентской теорией «мистического анархизма», то живо заинтересовывается «грозным и огромным явлением» русского сектантства (статья «Литературные итоги 1907 года» с саркастическими выпадами против модных в те годы «религиозно-философских собраний» и «аристократических интеллигентов», «богатых подписчиков» роскошных декадентских журналов). Наконец, Блок решительно вступает на тот путь, который был начат в русской литературе Радищевым, на который раньше или позже выходили все крупнейшие русские писатели XIX века — Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Герцен, Достоевский, Лев Толстой — путь обращения к народу. Сам же Блок объясняет и причину этого: «Если интеллигенция все более пропитывается «волею к смерти», то народ искони носит в себе «волю к жизни». Понятно в таком случае, почему и неверующий бросается к народу, ищет в нем жизненных сил...»<sup>2</sup>.

В одном из писем Блока 1908 года к Е. П. Иванову есть знаменательное признание: «Растет передо мною понятие «гражданин», и я начинаю понимать, как освободительно и целебно это понятие, когда начинаешь открывать его в собственной душе»<sup>3</sup>. И вот в том же году создается один из шедевров блоковской лирики — в существе своем глубоко гражданский цикл стихов о родине, о ее суровых и грозных судьбах («На поле Куликовом»), — и тогда же

---

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 8, стр. 213.

<sup>2</sup> Там же, т. 5, стр. 327.

<sup>3</sup> Там же, т. 8, стр. 252.

поэт выступает на одном из собраний Религиозно-философского общества с докладом «Народ и интеллигенция» (из него и взята только что приведенная цитата), в котором снова остро поднимает «насущнейший из вопросов», в свое время поднятый еще Герценом, о составляющем «трагедию России» «страшном разделении» между интеллигенцией и народом, подчеркивая, что «вопрос о сближении не есть вопрос отвлеченный, но практический, что разрешать его надо каким-то особым, нам еще неизвестным путем»<sup>1</sup>. Здесь Блок уже не с декадентами, а с Горьким, апологии которого, как замечательного писателя-художника, «вышедшего из народа», носителя «здоровой крови», питающего «горячую любовь к России в целом», доклад в значительной части и посвящен. В то же время весь доклад, как и непосредственно примыкающая к нему статья «Стихия и культура», насыщен «неотступным чувством» надвигающейся социальной катастрофы, которая как раз из-за «недоступной черты»<sup>2</sup>, разделяющей и народ и интеллигенцию, угрожает гибелью и ей, и вообще всей культуре. Вспоминая в концовке своего доклада о знаменитом гоголевском образе Руси — летящей тройке, поэт пишет: «Что, если тройка, вокруг которой «тремит и становится ветром разорванный воздух», — *летит прямо на нас?* ...Над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта»<sup>3</sup>.

Полна «революционных предчувствий» и поэма «Возмездие», над которой поэт напряженно работает в течение почти двенадцати лет (дольше, чем Пушкин над «Онегиным»), начиная с 1910 года. В первой же главе (правда, она написана позже других, в 1916 г.) поэт предрекает и грандиозный масштаб надвигающихся событий — «неслыханные перемены, невиданные мятежи». Романтический максимализм был свойствен Блоку еще в большой степени, чем Брюсову. «Требую от жизни или безмерного, чего она не дает, или уже ничего не требую»<sup>4</sup>, — пишет он в том же 1916 году в одном из писем. Еще раньше в стихотворении «Поэты» (1908) он, прямо повторяя мотивы

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 5, стр. 324.

<sup>2</sup> Характерны переосмысленные слова из элегии Пушкина «Под небом голубым страны своей родной...», в которой речь идет о «недоступной черте», отделяющей поэта от его умершей возлюбленной.

<sup>3</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 5, стр. 328.

<sup>4</sup> Там же, т. 8, стр. 454.

брюсовского «Довольным», иронически обращаясь к «милым читателям» — обитателям «обывательской лужи», демонстративно восклицает: «Ты будешь доволен собой и женой (кстати, реминисценция из «Онегина». — Д. Б.), // Своей конституцией кучой, // А вот у поэта — всемирный запой, // И мало ему конституций!» Только коренные — «неслыханные» — перемены, небывалые — «невиданные» — мятежи способны изменить ненавистный поэту строй всей современной мировой жизни (вспомним его заграничное письмо 1909 г.). В то же время романтический максимализм этих строк, как вскоре все могли убедиться, оказался глубоко историчным, явился подлинным поэтическим прозрением.

Именно поэтому, обрадовавшись поначалу Февральской революции семнадцатого года, Блок довольно скоро, в отличие от подавляющего большинства писателей, в особенности поэтов-«певцов», которые, по ироническим словам Брюсова, быстро настроили свои лиры на лад «свобода — народа»<sup>1</sup>, начал в ней явно разочаровываться. «Революция предполагает волю, — записывает он 25 мая в дневнике, — было ли действие воли? Было со стороны небольшой кучки лиц. Не знаю, была ли революция? Все это — в миноре»<sup>2</sup>. 14 июля, вскоре после разгрома выступления большевиков: «Я никогда не возьму в руки власть, я никогда не пойду в партию, никогда не сделаю выбора, мне нечем гордиться, я ничего не понимаю»<sup>3</sup>. Ни в какую партию Блок действительно никогда не вступал, но выбор его, по существу, был уже сделан. На него производит очень тяжелое впечатление то, что караульные солдаты противятся выдаче еды заключенным в Петропавловскую крепость царским министрам: «...не большевизм, а темнота»<sup>4</sup>. Он очень встревожен тем, что «и ум, нравственность, а особенно уж искусство» становятся «предметом ненависти» («Это — один из самых страшных языков революционного пламени»), отмечая, что «такова психология... всех... «бессмысленных» возмущений»<sup>5</sup> (кавычки в слове «бессмысленных» прямо свидетельствуют: перед нами — цитата из знаменитой пушкинской формулы). Но,

<sup>1</sup> Валерий Брюсов, Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. — «Печать и революция», 1922, № 7, стр. 42.

<sup>2</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 255.

<sup>3</sup> Там же, стр. 281.

<sup>4</sup> Там же, стр. 256.

<sup>5</sup> Там же, стр. 279.



как совершенно очевидно из записей того же дневника, симпатии поэта явно на стороне не «буржуа с эстетическим рылом», возмущенно именующих рабочих «хулиганами», а как раз на стороне рабочих<sup>1</sup>. Признаки снова начинающейся реакции, которые бросаются Блоку в глаза еще до июльских событий, глубоко его волнуют: «...в городе откровенно поднимают голову юнкера, ударники, империалисты, буржуа, биржевики, «Вечернее время». Неужели? Опять — в ночь, в ужас, в отчаянье?»<sup>2</sup> (запись 23 июня) — то есть опять в то состояние «болезни», отравленности декадентскими «ядами», в котором он пребывал в междуреволюционные годы. «Что же? В России все опять черно и будет чернее прежнего?»<sup>3</sup> (запись 24 июля). Наступление реакции поэт переживает как свою личную драму: «Черно, будущего не видно, как в России»<sup>4</sup> (запись 27 июля). Наоборот, Блок горячо отзывается на «новый», как ему почувствовалось, «взмах крыльев революции»<sup>5</sup> (28 августа). Но особенно значительна запись в дневнике за неделю до октябрьского переворота:

«Вчера в Совете рабочих и солдатских депутатов произошел крупный раскол среди большевиков. Зиновьев, Троцкий и пр. считали, что выступление 20-го нужно, каковы бы ни были его результаты, и смотрели на эти результаты пессимистически. *Один только Ленин* верит, что захват власти демократией действительно ликвидирует войну и наладит все в стране.

Таким образом, те и другие — сторонники выступления, но одни — с отчаянья, а Ленин — с предвиденьем добра»<sup>6</sup>.

«Один только Ленин» — в этих подчеркнутых Блоком словах он знаменательно сходится с предвиденьем также еще до Октября ведущей роли Ленина Брюсовым, который вскоре после возвращения Ленина в Россию в апреле 1917 года сказал знакомому поэту: «Скоро все переменится, ведь приехал Ленин». — «А кто такой Ленин?» — спросил молодой поэт. Валерий Яковлевич встал и, слегка дотронувшись до плеча своего собеседника, удивленно спросил: «Как, вы не знаете, кто такой Ленин? Погодите,

<sup>1</sup> См. А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 265.

<sup>2</sup> Там же, стр. 268.

<sup>3</sup> Там же, стр. 287.

<sup>4</sup> Там же, стр. 290.

<sup>5</sup> Там же, стр. 306.

<sup>6</sup> Там же, стр. 311—312.

скоро все узнают Ленина»<sup>1</sup>. Знаменательно, что оба поэта совпадают здесь (Блок почти буквально) с тем, как говорил Федину о Ленине в 1920 году признавший свою «ошибку» Горький. («Есть один человек, который все пресходно понимает и отлично видит. Отлично»<sup>2</sup>.)

Так и случилось. На следующий же день после переворота начались действительно «неслыханные перемены»: наряду с декретом об образовании советского правительства во главе с Лениным были приняты знаменитые декреты о мире и земле. 7 августа 1917 года Блок записал в дневнике: «*Задача русской культуры* — направить... огонь на то, что нужно сжечь; буйство Стеньки и Емельки превратить в волевою музыкальную волну; поставить разрушению такие преграды, которые не ослабят напора огня, но организуют этот напор; организовать буйную волю»<sup>3</sup>. Не ослабляя напора огня, просветить «темноту» — и тем самым стереть «недоступную черту» между культурой и народом — на это были направлены первые же решения и обращения утвержденного на второй день после переворота Комиссариата народного просвещения во главе с Луначарским. В конце декабря был принят декрет об организации государственного издательства, первоочередной задачей которого было поставлено дешевое издание русских классиков. Все это объясняет категоричность уже известного нам заявления Блока об обязанности интеллигенции работать с большевиками.

Тем не менее вопрос о дальнейшей судьбе интеллигенции, судьбе культуры не переставал глубоко волновать Блока. 30 декабря он начал писать статью «Интеллигенция и революция». 3 января к нему пришел Сергей Есенин, пробывший «весь вечер». Между поэтами возник долгий разговор, одной из тем которого, судя по записи Блока в дневнике, и была столь тревожившая его проблема. Очевидно, Блок с беспокойством говорил об отношении народа к интеллигенции, возможно, даже вспомнив при этом грозный образ тройки из своей статьи «Народ и интеллигенция», кстати, вскоре снова им перепечатанной в газете левых эсеров «Знамя труда». Во всяком случае, прямо как бы ответом на эту тревогу и беспокойство являются запи-

<sup>1</sup> Иоанна Брюсова, Материалы к биографии Валерия Брюсова.— В кн.: Валерий Брюсов. Избранные стихи, «Academia», М.—Л. 1933, стр. 144.

<sup>2</sup> Конст. Федин, Горький среди нас, «Советский писатель», М. 1968, стр. 24.

<sup>3</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 297.

санные Блоком слова Есенина: «(Интеллигент) — как птица в клетке; к нему протягивается рука здоровая, жилистая (народ); он бьется, кричит от страха. А его возмут... и выпустят (жест наверх)...»<sup>1</sup>. Можно не сомневаться, что слова Есенина, писателя, подобно Горькому, вышедшего из народных масс, прозвучали для Блока как своего рода голос народа и должны были произвести на него очень сильное впечатление. Это безусловно сказалось как на статье «Интеллигенция и революция», над которой он продолжал напряженно работать (окончена 9 января, опубликована в «Знамени труда» 19 января), так и на начатой им 8 января поэме «Двенадцать».

\* \* \*

Статья Блока наглядно свидетельствует, в какой необыкновенной приподнятости — «мажоре» — ощущал себя в эти дни услышавший музыку революции поэт. Статья написана в едином эмоциональном порыве и в то же время поражает, как бы непосредственно предваряя в этом отношении «Двенадцать», единственным в своем роде богатством интонаций. Блок начинает ее с исторического взгляда минувшего десятилетия, который делается не просто очевидцем, а человеком, мучительно пережившим «годы 1909—1916» («немногие годы», которые «легли на плечи, как долгая, бессонная, наполненная призраками ночь») в качестве и своей личной и одновременно общественной драмы («думаю, не я один испытывал чувство болезни и тоски») и воспрянувшим под дыханием грозы Октября. «Не я один». Действительно, почти блоковскими словами («отчаяние», «темы огарочничества», «крайний субъективизм»<sup>2</sup>) вспоминает о своих переживаниях этого времени и Андрей Белый. Удушающая атмосфера реакции — столыпинщина, азефовщина, распутинщина, первая мировая война, которая, продолжает Блок, поначалу «казалось нам, людям чрезвычайно впечатлительным», «очистит воздух», а на самом деле оказалась «достойным венцом той лжи, грязи и мерзости, в которых купалась наша родина» и, наконец, «поток» революции, начавшейся «бескровной пидиллией» февральских дней и растущей безостановочно и «грозно», изменившей «весь европейский воздух». И здесь голос Блока приобретает особую торжественность и убеж-

---

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 313.

<sup>2</sup> Андрей Белый, Пепел. Стихи, изд. 2-е, М. 1929, стр. 5.

дающую силу: «Мы, русские, переживаем эпоху, имеющую не много равных себе по величию». Он вспоминает знаменитое тютчевское: «Блажен, кто посетил сей мир...», перед ним снова возникает не менее знаменитый образ гоголевской Руси-тройки (как запевка он прозвучал и в самом начале статьи). И дальше следует одна из самых жарких, вдохновенных страниц из всего, что писалось русскими писателями о революции: страница, бросающая ярчайший свет на то, как Блок осмысляет происходящее, в чем заключен для него грандиозный пафос, «величие» Октября: «Не дело художника — смотреть за тем, как исполняется задуманное, печься о том, исполнится оно или нет... Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух». И поэт снова повторяет в статье то, о чем писал «накануне» революции — в 1916 году: «Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего». Именно такой романтический максимализм и находит полное удовлетворение в планетарном — «мировом размахе» «задуманного» Октябрем.

«Что же задумано?

Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью.

Когда *такие* замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывающие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов, — это называется революцией. Меньшее, более умеренное, более низменное — называется мятежом, бунтом, переворотом. Но *это* называется *революцией*».

В своей разрушительной силе революция «сродни» самым грозным явлениям природы: «Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были. Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но — это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда — *о великом*»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> А. Б л о к, Собр. соч., т. 6, стр. 12.

«Мир и братство народов,— продолжает поэт,— вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать».

Как видим, все это вносит существенную поправку в пушкинскую формулу о «бунте бессмысленном и беспощадном», которой в какой-то мере был окрашен и образ гоголевской тройки в концовке статьи «Народ и интеллигенция». Да, в разбушевавшейся революционной стихии имеются моменты и «бессмысленного» и «беспощадного». Возможно, что в налетевшем «вихре» (Блок вспоминает здесь, характерно переосмысляя их, образы пушкинского «Ариона») не «уцелеет» и он сам. Но все это — «частности». Главное же (это как раз отличает происходящую на глазах поэта русскую социалистическую революцию от «бунта», это и составляет сущность ее), что она осмыслена великим замыслом, лежащим в ее основе и отвечающим вековым чаяниям человечества.

И блоковская поправка — это не просто умозрительный, логический ход, она подсказана поэту ревом потока — ходом разворачивающихся грандиозных исторических событий. Невольно приходит на память «метаморфоза», которая произошла с пушкинским пророком, томимым духовной жаждой и повстречавшим в мрачной пустыне шестикрылого серафима: «Моих ушей коснулся он, // И их наполнил шум и звон: // И внял я неба содроганье, // И горний ангелов полет, // И гад морских подводный ход, // И дольней лозы прозябанье». Аналогичная «метаморфоза» постигла и Блока, ушей которого коснулась музыка революции. И тон статьи резко меняется. Слова автора становятся глаголами, жгущими сердца. Блок не только убеждает, не только доказывает историческую закономерность и вместе с тем справедливость революции, не только славит величие Октября, он негодует, грозит, стыдит, обличает его противников, бичует их то жгучей иронией, то беспощадным сарказмом. Статья превращается в страстную призывную проповедь, непосредственно обращаемую к «главным интеллигентам», к «лучшим» из тех, кто, имея уши, не слышит и только твердит: «Россия гибнет», «России больше нет», «вечная память России». «Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все теряет. Дворец разрушаемый — не дворец. Кремль, стираемый с лица земли, — не кремль. Царь, сам свалив-

шийся с престола, — не царь. Кремли у нас в сердце, цари — в голове». И несколько далее: «Если считаете всех жуликами, то одни жулики к вам и придут. На глазах — сотни жуликов, а за глазами — миллионы людей, пока «непросвещенных», пока «темных»... Среди них есть такие, которые сходят с ума от самосудов, не могут выдержать крови, которую пролили в темноте своей; такие, которые бьют себя кулаками по несчастной голове: мы — глупые, мы понять не можем; а есть такие, в которых еще спят творческие силы; они могут в будущем сказать такие слова, каких давно не говорила наша усталая, несвежая и книжная литература».

Когда читаешь это, естественно напрашивается сопоставление с приведенными мною в начале статьи «мечтаниями» Радищева. А если вспомнить, что даже Луначарский, узнав об обстреле из орудий Московского Кремля, в котором засело «юнкерье», подал было заявление о своей отставке, становится особенно наглядной и вся глубина веры Блока в Россию, в «творческие силы» народа, в «неисчислимые духовные богатства», потенциально в нем заключенные, и та смелость, с которой написана его статья. Недаром даже Андрей Белый, который незадолго до Октября в августе 1917 года и сам патетически восклицал: «И ты, огневая стихия, // Безумствуй, сжигая меня, // Россия, Россия, Россия, // Мессия грядущего дня!» (позднее Блок сочувственно вписал эти строки в свой дневник), прочитав статью и удивляясь «отваге и мужеству» автора, рекомендовал ему быть более «осторожным», предупреждая, что те, против кого он выступил, ему «не простят никогда»<sup>1</sup>. Действительно, почти всеобщая «травля» Блока после опубликования его статьи и в особенности последующих за ней «Двенадцати» со стороны тогдашних литераторов, бойкот со стороны многих ранее очень близких ему лиц далеко превзошли по своим размерам и степени озлобленности «изгнание» из «среды» Серафимовича. Но, как вскоре (в мае 1918 г.) Блок заявил в ответе на организованную Ф. Сологубом анкету «Что... сейчас делать?..», никакой бойкот, никакая «травля», как «бы далеко ни простерлась» она на его «душу», не заставят его изменить свою позицию — стать «либералом»<sup>2</sup>, то есть перейти в стан тех, кого Брюсов в пятом году

<sup>1</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, М. 1940, стр. 335.

<sup>2</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 6, стр. 58.

презрительно назвал «довольными малым» и кто теперь злбно испугался подлинно великого.

Позиция, безоговорочно заявленная Блоком в его статье, была с еще большей резкостью и исключительной эстетической впечатляемостью утверждена им в «Двенадцати». Поэма эта настолько тесно связана со статьей, что последнюю и в самом деле можно рассматривать как своего рода «автокомментарий», который, как видим, предшествовал комментируемому произведению. И это само по себе парадоксальное явление имеет в данном случае особенно существенное значение. Луначарский однажды, выражая довольно широко распространенное мнение о Блоке, заметил, что поэт опибался, считая, будто «к революции можно подходить как-то без головы, а только сердцем; еще более опибался, полагая, что голова тут помехой»<sup>1</sup>. Однако приведенный факт наглядно свидетельствует: Блок этого вовсе не полагал. Первым ответом его, как писателя, на Октябрьскую революцию была публицистическая статья, о которой при всей ее эмоциональности и лирической окрашенности, то есть наличии в ней «сердца», никак не скажешь, что она «без головы». Наоборот, пожалуй, ни одна из его многочисленных статей не отличается такой логической стройностью и последовательностью, таким стремлением осмыслить громадные исторические события, которые только что свершились и продолжают свершаться, как именно этот первый отклик. И лишь осмыслив для себя, «поняв» Октябрь и его значение, поэт погружается в свою природную сферу, полностью переходит в мир художественных образов — создает поэму, которая несет в себе огромную эмоциональную зарядку — «сердце», но вместе с тем теснейше связана с ведущими положениями статьи — с «головой».

О «Двенадцати» уже существует большая критическая и исследовательская литература. И тем не менее еще многое в понимании и оценке ее вызывает споры и разногласия. Особенно часто дебатировются вопросы о том, кого же имел в виду Блок, рисуя своих двенадцать красногвардейцев, и что значит заключающий поэму образ Христа. Уже вскоре после появления ее в печати Луначарский обратился к Блоку со стихами, в которых, сочувственно отмечая «чуткость» поэта, подчеркивал, что ему «чужд

---

<sup>1</sup> А. Луначарский, Вопросы социологии музыки, М. 1927, стр. 12.

социализм», что он — «поодаль» от революции, «сзади» ее, не верит в ее победу. Тут же давался дружеский совет «не теряя ни минутки» поспешать вперед, чтобы догнать авангард боевых колонн Красной гвардии<sup>1</sup>. Но и теперь, когда поэма стала предметом серьезного историко-литературного исследования, почти неизменно указывается, что автор ее многого недопонял в революции, не показал политически правильной расстановки сил и т. п. Все это несомненно так и есть. Миросозерцание автора «Двенадцати» носило идеалистический характер, не был он ни социалистом, ни политиком. И если бы ему пришлось сдавать экзамен по политграмоте, он, вероятно, провалился бы. И в то же время для всякого объективного историка литературы сейчас не может не быть очевидным, что ни один писатель ни в одном из произведений, созданных в эти самые начальные годы новой советской литературы, не подошел так близко к революции, не сложил ей такую хвалу, как Блок в своих «Двенадцати». Важно лишь понять, как это могло произойти.

К настоящему времени исследователями отмечено наличие в поэме большого количества реалий, почерпнутых автором непосредственно из действительности тех лет и очень точно ей соответствующих. И все же, если подходить к ней с критериями классического реализма XIX века, мы не выберемся из брюсовской «мглы противоречий». Надо прямо сказать, что с начала до конца построенная на резких контрастах, смело сочетающая «низкое» и «высокое», натуралистические эпизоды и героическую патетику, неожиданно и парадоксально увенчанная образом-символом Христа, ведущего за собой с красным флагом в руке красногвардейцев, собирающихся «пальнуть пулей в святую Русь», поэма — плод романтического мировосприятия автора, понимания им революции, воплощенного средствами и приемами романтического искусства слова. Однако сказать так еще недостаточно. В статье «Интеллигенция и революция» Блок замечал, что есть два вида романтических чаяний, романтической веры и мечты. Первый он определяет цитатой из стихов Зинаиды Гиппиус, дающей формулу «декадентского» романтизма, от «ядов» которого он так страстно хотел исцелиться: верить в «то, чего нет на свете». Этому Блок противопоставлял другой

---

<sup>1</sup> См. публикацию Н. Трифонова «Два стихотворения А. В. Луначарского». — «Вопросы литературы», 1961, № 1, стр. 202—204.



вид романтической веры и мечты: «Верить в то, что должно быть на свете». «Пусть сейчас этого нет и долго не будет,— добавляет он,— но жизнь *отдаст* нам это, ибо она — прекрасна»<sup>1</sup>. Романтизмом именно этого второго вида и проникнуты, дышат блоковские «Двенадцать».

Автор новейшей монументальной монографии о творческом пути Блока, в которой отведено много места содержательному и всестороннему анализу «Двенадцати», справедливо замечает, что Блок предстает в них как «восторженный певец стихии»<sup>2</sup>. Действительно, если в статье поэт говорит о реве потока, музыке революции — в поэме, во всех элементах, ее складывающих (в пейзаже, в образах персонажей, в их репликах, в фабульном действии и в высшей степени своеобразном — пестром, динамически подвижном, то и дело ломающемся стихе, сочетающем канонические размеры с ритмами народных песен, частушек, революционных маршей, в стиле, в языке) и слитых воедино в полный диссонансов, ревов, звонов, неожиданных переходов «оркестр» Октября, он дает читателям непосредственно слышать ее. В то же время Блок, который издавна выступал против теории искусства для искусства (выступит он против нее и в последней своей статье «Без божества, без вдохновенья», написанной месяца за три до смерти), уже в 1908 году, в противовес происходившим тогда спорам в лагере символистов о том, что важнее для современного искусства — форма («как?») или содержание («что?»), ставит в упор третий вопрос — «зачем?» — вопрос о цели и назначении искусства, о связи его с жизнью, о роли его для человечества и в связи со всем этим о высокой ответственности писателя — его «долге», не без саркастического вызова добавляя, что над этим «особенно русским вопросом» «культурный художник может посмеяться» (статья «Три вопроса») <sup>3</sup>. И как ни был захвачен Блок в первые месяцы Октябрьской революции ее стихийной мощью, как жадно ни внимал реву потока, это не было (как бывало с ним порой в «декадентские» «моменты» его творческого пути) упоением наслаждениями, грозящими гибелью, стихийностью ради стихийности, а было связано, как мы видели из его публицистического пролога к «Двенадцати» — его статьи — с вопросами «что?» (о чем

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 6, стр. 14.

<sup>2</sup> Борис Соловьев, Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока, «Советский писатель», М. 1971, стр. 638.

<sup>3</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 5, стр. 239.

ревет поток?) и в особенности «зачем?» (во имя чего он бушует?). Ответы на эти вопросы, тут же сформулированные Блоком, дал Октябрь, как он же вложил существенно новое содержание в самое понимание поэтом революции как стихийности. В приведенной мною дневниковой августовской записи еще говорилось о «русском большевизме» как о «буйстве Стеньки и Емельки», и перед носителями культуры — интеллигенцией — ставилась задача «организовать» эту «буйную волю», направить «огонь» в нужную сторону (как видим, здесь по существу то же, чего хотел Горький, — союз интеллигенции с революцией). Но опыт Октября показал, что интеллигенция в подавляющем большинстве своем стала на противореволюционные, антисоветские позиции, а начали превращать «буйство» «в волевою музыкальную волну» те, кто, являясь носителями высокого замысла — того, «что задумано», возглавили революцию — большевистское руководство, Ленин. В революции давали себя знать и вспышки «буйства», но в отношении того «великого», что она собой несла, это были лишь «частности», как Блок сказал в статье, «гримасы», как он скажет через несколько месяцев после написания «Двенадцати» в письме к одной из наиболее яростных их хулиательниц, З. Н. Гиппиус («Вы не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами, которых было *очень мало* — могло быть во много раз больше»<sup>1</sup>). Те, кто не принял Октября, видели в нем *только* «гримасы». Те немногие из революционных писателей, которые приняли его, славил только его величие. Мужественно пойти по пути наибольшего сопротивления и вместе с тем наиболее соответствующему реальной действительности — показать слитыми в некое исторически обусловленное единство и то и другое удалось только одному Блоку. Причем поэт пошел еще дальше. В своей поэме он не только никак не скрывал и ничем не прикрашивал «октябрьские гримасы», а, наоборот, показал их, даже сгущая «черные» краски (романтический контраст «черного» и «белого»: «черный вечер», «черное небо» и «белый снег», «белый венчик из роз» проходит через всю поэму с самого ее начала до самого конца), крупным планом, поставив в центр, сделав основным фабульным ее содержанием «буйную волю» тех, кому «на спину б надо бубновый туз», кто разбивает винные погребя, «грабит» буржуев, вершит самосуды. И вме-

---

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 336.

сте с тем сквозь эти «гримасы», несмотря на эти «гримасы», поэма овеяна дыханием «октябрьского величия» — высокого замысла, превращающего «буйство» в «музыку», «бунт бессмысленный и беспощадный» в величайшую из революций. В самой фэбуле поэмы действительно нет (и это находится в полном соответствии с творческим замыслом поэта) «авангарда» Октября, но в ней присутствует дух его. Ведь это «октябрьский» замысел — «переделать все», сделать все новым и прекрасным — звучит, пусть в переводе на язык буйной вольницы («Мы на горе всем буржуйам мировой пожар раздуем», и т. п.), в призывных лозунгах двенадцати красногвардейцев, выдвигаемых ими попеременно с их репликами о любовных похождениях отошедшего от товарищей, ставшего «буржуйем» солдата Ваньки и прельщенной им — его «керенками» — Катьки. Снятие «октябрьских гримас» «октябрьским величием» — в этом *сюжет* поэмы, пафос ее. Вместе с тем в ее *фэбуле* показан и самый процесс этого снятия — превращение «буйства» «Стеньки и Емельки» в «революционную» «музыкальную волну», на гребне которой «черная злоба» делается злобой «святой». Блок писал, что в числе «миллионов», поднятых Октябрем на штурм и разрушение «старого мира», есть и «такие, которые сходят с ума от самосудов, не могут выдержать крови, которую пролили в темноте своей» (кстати, в самом мелодическом строе этой фразы отчетливо проступают интонации Достоевского), «которые бьют себя кулаками по несчастной голове...»<sup>1</sup>. К «таким» и принадлежит Петька. Несомненно, это он вздыхает: «Эх, эх, без креста». Загубив «сгоряча» Катьку, он впадает почти в полную прострацию — выворачивает «душу наизнанку». «Ишь, стервец, завел шарманку, // Что ты, Петька, баба, что ль?..» — укоряют его остальные одиннадцать. Здесь приходит на память обращение к Стеньке Разину его товарищей в известном стихотворении, ставшем популярнейшей народной песней: «Нас на бабу променял, // Ночь лишь с бабой провожжался, // Сам наутро бабой стал». Но при сходстве не только слов (оно могло бы носить случайный характер), но и всей ситуации (предпочтение личного общему делу, «бабы» — товарищам) соответствующий эпизод поэмы существенно отличается от песни. Там в ответ на упреки товарищей следует акт «буйной воли» — Стенька кидает в Волгу свою

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 6, стр. 19.

персидскую княжну. Здесь терзания совести Петьки после его буйной расправы с Катькой на какой-то момент утихают от напоминания товарищей о времени, в которое они живут и в котором действуют: «Не такое нынче время, // Чтобы нянчиться с тобой! // Потяжеле будет бремя // Нам, товарищ дорогой!» — «И Петруха замедляет // Торопливые шаги... // Он головку вскидывает, // Он пять повеселел». Однако поначалу это проявляется в переходе от одолевшего его было «горя горького» к разбойным — Стенькиным — порывам, к потребности залить это горе буйным разгулом, грабежами, «выпить» буржуйскую кровушку «за зазнобушку, чернобровушку». Причем тут же вспоминаются и слова молитвы: «Упокой, господи душу рабы твоя...» Но ничто не помогает: «Скучно!» Исцеляют Петьку от *личного*, от нахлынувшей на него «скуки скучной, смертной» новые напоминания товарищей об *общем* — революционной цели (раздуть мировой пожар), долге революционной бдительности («Шаг держи революционный! // Близок враг неугомонный»), слова большевистской революционной песни: «Вперед, вперед, вперед, рабочий народ!» И Петька окончательно оправляется, начинает идти вместе со своими товарищами, в ногу с ними, в одном *державном* ритме: «Все двенадцать... Вдаль идут державным шагом». И в самом конце поэмы снова, как рефрен: «Так идут державным шагом»... И именно тут-то внезапно и возникает видение Христа.

В упомянутой мною книге Бориса Соловьева наиболее полно раскрывается литературная почва этого блоковского образа, широкое бытование его не только в дооктябрьской, в особенности модернистской, литературе, но и в поэзии первых пооктябрьских лет; многократное — подчас в очень противоречивой трактовке — появление его в стихах самого Блока. К этим литературным параллелям и аналогиям, думается, следует прибавить еще одну. Парадоксальная концовка поэмы — красногвардейцы палят по Христу, как по врагу, а на самом деле он ими предводительствует, — вызывает в памяти столь же парадоксальную концовку «легенды о Великом инквизиторе» Достоевского: Христос целует инквизитора, приказавшего заключить его под стражу. При выяснении генезиса образа Христа в поэме Блока необходимо учесть и выдвинутую еще Герценом в первый романтический период его творчества историческую аналогию: сопоставление революционеров, выступающих против изжившей себя новой европей-

ской цивилизации с христианами, учение которых разрушило изжившую себя цивилизацию античного мира. Напоминание об этой герценовской аналогии Блок незадолго до «Двенадцати» получил из несколько неожиданного источника — показания бывшего директора департамента полиции Белецкого, весьма начитанного, как отметил поэт, в истории революций. В этом показании, которое Блок записал как работник Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства по делам бывших царских министров и других высших должностных лиц, Белецкий назвал большевиков «первыми христианами»<sup>1</sup>. Как видим, образ Христа поэмы был достаточно традиционным (Блок и сам говорил, что хотел бы видеть во главе красногвардейцев «Другого», но все же видел именно Христа). Однако в поэме этому образу придана совершенно своеобразная функция. Поэт не только полемически по отношению к тем, кто считал Октябрьскую революцию безбожным, антихристианским делом, «освящает», «благословляет» ее этим символическим образом. Емкий образ-символ Христа и двенадцати его апостолов, по существу, взорвавших изнутри могущественный Древний Рим, утверждает поэта в его революционно-романтической «вере» в победу того, что «задумано» Октябрем, что «должно быть на свете» и потому раньше или позже, но непременно осуществится. А именно эта «вера» и дала возможность автору «Двенадцати» увидеть за «октябрьскими гримасами» «октябрьское величие», она и сообщила финалу поэмы, в существе своем глубоко трагической, оптимистический, жизнеутверждающий тон.

Целесообразно сопоставить образ Христа блоковской поэмы с подобным же образом в уже упоминавшейся мною поэме Андрея Белого «Христос воскрес», как и «Двенадцать», опубликованной в газете «Знамя труда». Противники Октября склонны были и Белого, как Блока, обвинять в «измене» и «чуть ли — как вспоминал он позднее — не в принадлежности к коммунистической партии», не отдавая себе отчета, «что представитель духовного сознания и антропософ не может так просто присоединиться к политическим лозунгам». (Здесь, как и во всей этой заметке Белого, ощутимы прямые и притом полемические намеки на Блока). Действительно, «революционность» поэмы носила весьма внешний и очень условный характер. «Под-

---

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 280—281.

черкиваю,— писал Белый,— мотивы индивидуальной мистерии преобладают в этой поэме над мотивами политическими»<sup>1</sup>. В самом деле, поэма написана в духе того романтизма, который Блок определил как веру «в то, чего нет на свете». Тем ошутимее на этом фоне подчеркнута политическое революционно-романтическое звучание Христа «Двенадцати».

Наибольшей силы революционно-романтический пафос пооктябрьской поэзии Блока достигает в начатом сразу же по окончании черновой редакции поэмы и написанном в два последующие дня стихотворении «Скифы». Если в статье «Интеллигенция и революция» Блок страстно заслушивался музыкой Октября, если в «Двенадцати» он дал ее услышать другим, здесь поэт, обращаясь уже не к русской интеллигенции, а ко всей враждебной новой Советской России буржуазной Европе, сам полностью сливается с этой музыкой. «В последний раз» призывая европейский «старый мир» под угрозой неминуемой гибели веками накопленной культуры от новых варваров — «свирепого гунна» — прийти от «ужасов войны» «на светлый пир труда и мира», «варварская лира» поэта становится голосом Октября, «ревом потока» (вспомним его слова: «Мир и братство народов — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток»). В «Скифах» есть следы и эсхатологических концепций Владимира Соловьева, из стихов которого взят эпитафия, и реминисценции (они неоднократно встречаются нас и раньше у Блока) «Грядущих гуннов» Брюсова. Но всему этому опять-таки придано революционно-романтическое звучание, снова подчеркивающее «величие Октября».

Сознание «величия Октября» — то, что привело к нему наряду с Александром Блоком и Валерия Брюсова. Но самые пути их к этому были во многом различны. Брюсову, которому были «близки все мечты» и «дороги все речи», оказались, однако, чужды страстные и мучительные порывы Блока вырваться из отравлявшего его «декадентства», его гражданские терзания и тревоги о судьбах родины. На взволнованные, писанные кровью сердца статьи Блока, ставившие проблему народа и интеллигенции, автор «Грядущих гуннов» отозвался пренебрежительно вялой эпитаграммой: «Не писал бы ты статей // О интел-

<sup>1</sup> См. предисловие 1923 года к поэме «Христос воскрес» в издании: Андрей Белый, Стихотворения и поэмы, «Советский писатель», М.—Л. 1966, стр. 556—557.

лигенции: // Ты в стихах поэт, ей-ей, // Но плохи твои сентенции». В своих оценках поэзии Блока Брюсов характерно обошел молчанием цикл «На поле Куликовом». К Октябрю Брюсова подводили, как и Блока, первая мировая война, с ужасами которой он в качестве военного корреспондента вплотную соприкоснулся, и непосредственно предшествующие взятию власти большевиками события семнадцатого года. В частности, когда после июльского выступления большевиков была поднята озлобленная травля также и Горького, Брюсов адресовал ему сочувственное письмо и стихи. «Вы — первый литератор, почтивший меня выражением сочувствия», — писал ему в ответ Горький, называя его в этом же письме «самым культурным писателем на Руси»<sup>1</sup>. Конечно, в подходе Брюсова — поэта большого и истинного — не могло не участвовать и «сердце». Но по свойственному ему рационалистическому складу ума он пришел к приятию Октябрьской революции прежде всего и больше всего «головой». Отсюда и логика его пути значительно обнаженнее и проще.

Уже в 1905 году мы видели: он, певец и пленник буржуазной культуры, заявлял себя приверженцем революции, сочувственно внимал ее набатному колоколу, вместе с тем не хваля «на колокольне неискусных звонарей» — ее половинчатости, ее обнаружившейся слабости. Наоборот, Октябрьская революция и своей энергией (разбушевавшийся во всю свою мощь «океан народной страсти»), и своим размахом и целями (сокрушить весь старый буржуазный мир) полностью отвечала романтическому максимализму поэта, его романтическим предчувствиям и ожиданиям. Именно поэтому он не устает «славить» в своих стихах «торжественный день земли» — «слепительный Октябрь», «красное знамя» пролетариата, «мировой костер» революции, «зажженный» ею над миром, «новый герб» — символ труда и мощи — серп и молот, выросшего «из октябрьских бурь» «Великана», Вождя «народных воль», «кем изменен путь человечества» — Ленина. Если раньше поэт писал о бессилии апокалиптического «коня бледа», теперь он восторженно приветствует «огненный скак» и «торжествующий топот» «алого всадника», дробящего «тяжелым копытом обветшалые стены веков» («К русской революции», 1920). Сомневаться в полной искренно-

---

<sup>1</sup> М. Горький, Собр. соч., т. 29, стр. 383.

сти этих дифирамбических прославлений можно тем менее, что, как я уже подчеркивал, они находятся в полном логическом соответствии с революционными мотивами брюсовских стихов пятого года. В связи с этим становится понятным то, что он сказал на своем юбилее: «Я ощущаю себя тем, кем и был». Это относится и к другой его «метаморфозе», которая тоже не могла не удивить современников. В 1905 году он написал стихотворение «Близким», заканчивающееся строкой:

Ломать — я буду с вами! строить — нет! —

которую Ленин квалифицировал как декларацию «поэта анархиста»<sup>1</sup>. А теперь этот поэт-анархист стал не только словом, но и делом принимать самое активное участие в строительстве новой, социалистической культуры. Но и тут была своя логика. Как видно из последней строки стихотворения «Близким», адресовано оно, по существу, тем самым либералам с революционной фразой на устах, которые вскоре придут в восторг от дарованной им «конституции куцой» и которых он заклеймит как «довольных малым», призывая на них «детей пламенного дня» — «грозу, губящую стихию», революцию подлинную. Этих «детей пламенного дня», которые стали «крушить устои вековые», и явил Октябрь семнадцатого года. В то же время вместо ожидавшихся поэтом с захватывающим дух смешанным чувством восторга и ужаса неких «гуннов», несущих уничтожение всей культуре, «дети пламенного дня» устами своего вождя Ленина твердо заявили, что социализм можно построить лишь на основе овладения и развития лучших достижений всей предшествующей истории человечества. Таким образом, «мудрецам и поэтам» не только не нужно было уносить «зажженные светы» «в катакомбы, в пустыни, в пещеры», как писал об этом Брюсов в стихотворении «Грядущие гунны», а, наоборот, следовало одарить ими весь народ (почти то же самое записал в ту пору в своем дневнике, также отталкиваясь от этого брюсовского стихотворения, и Блок). Об этом в свойственной Брюсову историко-мифологической манере пишет он в стихотворении «Парки в Москве» (1920), и это, конечно, тоже должно было привлекать к новой Советской власти, к Ленину «самого культурного писателя на Руси», восторженно заявляющего теперь о своей готовности «ломаю, строить новый Капитолий, // Класть цоколи стен, взмеченных в века»

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 14, стр. 288.



(«В такие дни...», 1920). Мужественным закреплением этой готовности, как видим, тоже логически вполне обоснованным, явилось вступление бывшего вождя символистов в том же 1920 году в ряды Коммунистической партии.

Тема революции и культуры ставилась в упор и Владимиром Маяковским, сразу же, вместе с другими московскими футуристами, в том числе Хлебниковым и Василием Каменским, принявшим Октябрь. Но ставилась она по-иному, чем Брюсовым и Блоком. В дооктябрьских «предчувствиях» Брюсова и Блока грядущая революция («гунны», «Русь-тройка») представляла в качестве некоей объективной разрушительной силы, угрожающей гибелью всему лучшему, созданному человечеством. Наоборот, Маяковский уже до Октября ощущал себя субъектом такой грядущей революции, неизбежность которой он не менее остро чувствовал и с почти хронологической точностью предугадывал («В терновом венце революций // Грядет шестнадцатый год»), и даже прямо по-брюсовски именовал себя «грубым гунном» (стихотворение «Нате!», 1913). Соответственно этому он и его соратники («новые люди новой жизни», как они себя аттестовали) с самого начала своего вступления в литературу выдвинули разрушительные лозунги по отношению ко всему до них существовавшему искусству — литературе, живописи, театру, даже самому языку («Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности!», «Непреодолимая ненависть к существовавшему языку», «Долой орфографию, долой знаки препинания!» и т. п.). Максимальная по сравнению с Брюсовым и с Блоком ненависть к старому миру, с которым, опять-таки по сравнению с ними, он был наименее связан, стремление начисто уничтожить все, что к нему принадлежало («долой *вашу* любовь», «долой *ваше* искусство», «долой *ваши* строй», «долой *вашу* религию» — предисловие ко второму пореволюционному изданию поэмы «Облако в штанах», которой поначалу — еще одна аналогия к «Двенадцати» Блока — он придал запрещенное цензурой заглавие «Тринадцатый апостол»), — вот «огонь», с которым он пришел к Октябрю, который внес в свое творчество первых пооктябрьских лет.

Этим «огнем» написаны такие его стихотворения первого пооктябрьского года, ставшие классикой советской поэзии, как «Наш марш», как посвященный матросам «Левый марш». В то же время в этом «огне» полыхали отсветы зарев «буйной воли», «бессмысленного и беспощад-

ного» стихийного бунтарства. Особенно характерна в этом отношении «Ода революции», в которой, как и в «Двенадцати» Блока, присутствуют «гримасы» Октября, но, в отличие от поэмы Блока, они представляются Маяковскому, восторгающемуся тем, что «шестидюймовок тупорылые боровы взрывают тысячелетия Кремля», его «величием» и воспеваются им именно как «величие». В другом стихотворении того же восемнадцатого года — «Радоваться рано!», поэт, повторяя лозунги первых дореволюционных футуристических манифестов, заявляет, что мало поставить к стенке белогвардейца: «А Рафаэля забыли?.. Время пулям по стенке музеев тенькать... А почему не атакован Пушкин?» Подобные «гунновские» призывы, считал Маяковский, вполне отвечают духу Октября, который, как мы помним, поэт и объявлял «моей революцией».

Но здесь он стоял на исторически неверном пути. Действительно, подобные настроения, отражавшие стихийный размах революции, остро давали себя знать в раскаленной политической и в соответствии с этим литературной атмосфере тех лет. Идеиную базу пытались подвести под них теоретики Пролеткульта, отвергавшие всю прошлую культуру как буржуазную, утверждавшие, что ее должна сменить не имеющая с ней ничего общего новая, чисто пролетарская культура. Это звучало в стихах и многих пролетарских поэтов. Так, один из наиболее талантливых среди них, В. Кириллов, который в своей автобиографии подчеркивал, что Октябрьская революция явилась для него и других пролетарских поэтов «величайшим праздником», в программном стихотворении «Мы», написанном примерно тогда же (декабрь 1917-го), что и «Радоваться рано!» Маяковского, и в полной аналогии с ним, заявлял: «Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля, разрушим музеи, растопчем искусства цветы». «Однополчанином по битвам с Рафаэлями»<sup>1</sup> назвал его в дарственной надписи на своей книге сам Маяковский.

Решительно возражал против призывов Кириллова («громкие, но пустые строки»<sup>2</sup>) Сергей Есенин. Но стихийные порывы в духе «буйства Стеньки и Емельки» обра-

<sup>1</sup> «Пролетарские поэты первых лет советской эпохи», «Советский писатель», Л. 1959, стр. 29, 516. В открывающей сборник содержательной статье З. Паперного дана характеристика творческого пути наиболее значительных пролетарских поэтов.

<sup>2</sup> С. Есенин, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 4, «Художественная литература», М. 1967, стр. 217.

сили собой многое в творчестве и этого крупнейшего советского поэта-лирика первого пооктябрьского десятилетия. Резкое противопоставление деревни, «последним поэтом» которой он себя называл, «железному городу», крестьянских поэтов — столичным «питерским литераторам» (в том числе даже Блоку) и пролетарским поэтам («Им нужна Америка, а нам в Жигулях песня да костер Стеньки Разина»), поэтизация не только «буйства и удал», «мятежа свирепого» в полемичной по отношению к «Капитанской дочке» и «Истории Пугачева» Пушкина поэме «Пугачев», но даже образа Махно (незаконченная поэма «Страна негодяев») — все это определялось тем «крестьянским уклоном» в приятии Октября, о котором он писал.

И борьба Маяковского и Кириллова с Рафаэлями, и теории и практика пролетарских поэтов этих лет, и «крестьянский уклон» многих произведений Есенина — все это было различными проявлениями той стихийной «бури», того «циклона», о которых с такой тревогой говорил Горький. Этим объясняется и особое внимание к явлениям этого рода Ленина. Подобно тому, как в области политической большевики стремились организовать стихию и тем самым, как говорил Ленин Горькому, спасти культуру от гибели, так и в области литературной политики партии, вдохновляемой Лениным, они добивались того, чтобы, говоря поэтическим языком Блока, не ослабляя напора огня, давая ему уничтожить всю грязь и мерзость старого мира, вместе с тем поставить разрушению необходимые преграды, направить пробудившуюся мощь масс на исполнение «задуманного», энергию разрушения превратить в энергию созидания. Именно таким стремлением вызвано решительное осуждение Лениным теорий Пролеткульта и его же слова (едва ли не прямой ответ на призыв «атаковать» писателей-классиков — в известной беседе с комсомольцами, восхищавшимися стихами Маяковского), что лично он предпочитает Пушкина.

Организация стихии, превращение энергии разрушения в энергию созидания знаменовали вторую, и в своем роде не менее великую, победу Октября, явившую воочию жизнеспособность и силу нового строя. Эта победа наглядно сказалась в дальнейшей эволюции творчества и ряда пролетарских поэтов, и Есенина, и в особенности самого Маяковского, полностью поставившего себя на «службу» (он не стеснялся этого слова) «задуманному» революцией, провозгласив великим делом и подвигом ленинской партии то,

что она «дело Стеньки с Пугачевым» — разрушительный огненный вихрь стихийной мятежности — «от мысли до курка» — «прибирала... к рукам, направляла, строила в ряды» (поэма «Хорошо», 1927). Победа эта знаменует начало нового периода в развитии советского общества и советской литературы, находящегося уже за пределами данной работы. Время перейти к выводам.

\* \* \*

«Вброшенным в невероятность» во время Октября и в первые пооктябрьские годы Брюсов ощущал себя не зря. Невероятность того, что произошло, и еще большая невероятность того, что предстояло, действительно делала эти годы одним из самых фантастических — романтических — периодов в общественной жизни нашей планеты. «Кремлевским мечтателем», как известно, назвал Ленина после встречи с ним писатель-фантаст Герберт Уэллс, разумея под этим абсолютную, как ему казалось, нереальность замыслов и планов вождя Советского государства. На самом деле замыслы Ленина были основаны, как это подтвердила сама жизнь, на глубочайшем, подлинно научном проникновении и в законы развития общества, и в конкретную реально-историческую обстановку, сложившуюся тогда как в России, так и во всем мире. Но это не значит, что здесь не было и мечты.

В одной из основополагающих своих работ — книге «Что делать?» — Ленин прямо сказал: «Надо мечтать». «Написал я эти слова,— продолжал он,— и испугался». И он иронически представляет себе «грозные» вопросы так называемых «экономистов»: «...имеет ли вообще право мечтать марксист, если он не забывает, что по Марксу человечество всегда ставит себе осуществимые задачи...», и т. п. «...От одной мысли об этих грозных вопросах у меня мороз подирает по коже, и я думаю только — куда бы мне спрятаться. Попробую спрятаться за Писарева». И дальше Ленин приводит большую цитату (воспроизвожу ее с некоторыми сокращениями) из Писарева, который различает два вида мечты: «Моя мечта может обгонять естественный ход событий или же она может хватать совершенно в сторону, туда, куда никакой естественный ход событий никогда не может прийти. В первом случае мечта не приносит никакого вреда; она может даже поддерживать и увеличивать энергию трудящегося человека... Разлад между мечтой и действительностью не приносит никакого

вреда, если только мечтающая личность серьезно верит в свою мечту, внимательно вглядываясь в жизнь, сравнивает свои наблюдения с своими воздушными замками и вообще добросовестно работает над осуществлением своей фантазии». «Вот такого-то рода мечтаний,— заключает Ленин,— к несчастью, слишком мало в нашем движении»<sup>1</sup>. Именно *таким* мечтателем был Ленин и тогда, когда он поднял партию и народ на вооруженное восстание, и тогда, когда рассказывал Уэллсу о своем плане электрификации страны. Таким мечтателем в эту пору не оказался реалист в литературе, как называл его Ленин, Горький, который не верил в возможность победы большевиков<sup>2</sup>. Псверили в это — даром особенно свойственной художникам интуиции — писатели-романтики, такие, как Блок (вспомним, что и он говорит в своей статье о двух видах романтической «веры»-мечты), как Брюсов, как Маяковский.

Творческие пути Блока и Брюсова зачастую рисуются как переход от символизма к реализму. Едва ли можно согласиться с этим. И по своему мироощущению, и по своему художественному методу оба они продолжают до конца оставаться романтиками, только их пооктябрьский романтизм обретает новое качество. Первого марта 1918 года Блок записал в дневнике: «Революция — это: я — не один, а мы. Реакция — одиночество, бездарность, мять глину». Под могучим воздействием революции от индивидуалистического «декадентского» романтизма оба поэта пришли к романтизму революционному. Под знаком революционного романтизма, закономерно явившегося преобладающим литературным течением первых пооктябрьских лет, революционного романтизма, который в данном случае (оказывается, так бывает!) глубже, чем реализм, смог проникнуть в бурно несущуюся жизнь, зорче понял и предвидел будущее, вытекающее из «естественного хода событий», и развертывается творчество этих лет и Блока, и Брюсова, и Маяковского.

В соответствии с этим не только они трое, но и вообще подавляющее большинство писателей, принявших Октябрь, были прежде всего стихотворцами-поэтами. И это тоже закономерно, ибо литературной «формой времени»,

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 171, 172—173.

<sup>2</sup> См.: «Ленин — Горький: диалог об интеллигенции». — «Комсомольская правда», 22 апреля 1967 г., стр. 3.

способной дать наиболее адекватное художественное выражение торжественной и трагической патетике тех лет, были именно стихи. Под знаменем преобладающего развития стихов — стихотворных жанров — проходит и весь данный период.

Как только что сказано, Брюсова, Блока, Маяковского роднит между собой общее революционно-романтическое миросозерцание: неприятие, доходящее, в особенности у Маяковского, до глубочайшей ненависти и презрения к «старому миру» — современной им буржуазной культуры, предельный максимализм требований к жизни, страстная вера в революцию. В то же время творчество каждого из них при несомненном наличии общих мотивов, идентичных или схожих художественных образов, отличается глубочайшим индивидуальным своеобразием. Брюсов и Маяковский в основном только славят величие революции. Причем у Брюсова это носит чаще всего отвлеченный характер. В его революционных стихах мы сталкиваемся больше с общими понятиями и аллегориями, чем с живыми людьми. Это относится даже к самому сильному из его стихотворений этого периода «Третья осень» с подзаголовком: «1917—1920», которое по наличию в нем «черных» тонов (картина опустошенной, обездоленной, измученной голодом, холодом, нищей России) и, несмотря на это, по мажорному, жизнеутверждающему финалу явно приближается к «Двенадцати» Блока. Мало того, как и в блоковской поэме, стихотворение начинается образом-лейтмотивом ветра («Дуй, ветер осени третьей»), который наполняет собой все пространство его, и заканчивается характерно блоковским эпитетом «державный»: Россия, которая, несмотря на все страдания, выпавшие на ее долю, верна революционной мечте, «За собой все властней, все державней // Земные ведет племена!» Исходя, кстати, из всего этого, можно даже думать, что перед нами прямая полемика с поэмой Блока, которую, хотя автор ее и «соприкоснулся» «со стихией революции», Брюсов, усиливая оценку ее Луначарским, считал «конечно, антиреволюционной по духу»<sup>1</sup>.

«Книжность», отвлеченность брюсовских революционных стихов связана все с той же переобремененностью поэта, посвящавшего свой стих всем богам, тяжким гру-

---

<sup>1</sup> В. Брюсов, Вчера, сегодня и завтра русской поэзии.— «Печать и революция», 1922, № 7, стр. 50.

вом книг, дум, мифологических образов, культурно-исторических реминисценций, заимствованных из всех времен и от всех народов — бремя, на которое он жаловался еще в 1902 году, груз, который с годами все больше рос и давил его и сбросить который не смогла с него и революция. Этим, очевидно, объясняется и то, что для своих новых вдохновений, вызванных «переворотом 1917 года», поэт не обрел новой формы. Его стихи об Октябрьской революции, сколь ни отличаются они от его прежних стихов по своему содержанию, по форме написаны, в сущности, так, как писались и в 1905 году. Как видим, и в этом отношении Брюсов мог себя ощущать «тем, кем был»; попытки же поэта обрести новую, полноценно художественную форму сколько-нибудь существенных результатов не дали.

Новую, глубоко своеобразную форму, основы которой были заложены еще в предоктябрьские годы, но которая полностью вызрела и развилась в форму, наиболее адекватную новому содержанию, подсказываемому революционной действительностью, принес в русскую поэзию Маяковский, но и в его творчестве начальных октябрьских лет отсутствовало очень важное — живая индивидуальная личность человека, делающего революцию. В поэме «Пятый интернационал» (1920—1922) Маяковский, приводя, видимо, полученную им от кого-то записку («Простите, товарищ Маяковский. Вот вы все время орете — «социалистическое искусство, социалистическое искусство». А в стихах «я», «я» и «я». Я радио, я башня, я то, я другое»), счел даже нужным дать пояснение «для малограмотных», заявляя, что дело не в местоимениях «я» или «мы», а в том, чтобы вылезти «из лирической ямы». (Вспомним аналогичное стремление Блока вырваться из «лирического болота». Вспомним приведенную мною его же запись: «Революция — это: я — не один, а мы».) Совершенно произвольная переключка здесь двух столь разных поэтов чрезвычайно красноречива и дает право четко сформулировать один весьма существенный вывод.

К принятию Октября крупнейшие представители русского модернизма пришли не потому, что все они в той или иной мере «болели» декадентством — литературным эквивалентом реакции, как прямо подчеркивал это Блок. Наоборот, они восторженно приняли Октябрь потому, что он выводил их из «болота», «ямы», «подземного жилища» (выразительное заглавие одной из написанных в реакци-

онные годы поэм Брюсова) декадентствующего индивидуализма, сообщал им волю к духовному исцелению от «ядов» декаданса, к здоровью душевному, к тому, чтобы вместе с Лениным «строить» новую жизнь человечества, которая — вспомним опять слова Блока — из «лживой, грязной, скучной, безобразной» должна стать «справедливой, чистой, веселой и прекрасной». Это полностью относится и к Маяковскому.

Из «лирической ямы» в первые пооктябрьские годы он, как и Блок, бесспорно, вылезает. Но в стихах его этой поры все же действительно доминирует «Я», да еще демонстративно подчеркиваемое прописной буквой. А революционная масса, которая предстает перед нами в его первой пьесе «Мистерия-Буфф» и в поэме «150 000 000», устами которых, кажется поэту, он говорит («150 000 000 мастера этой поэмы имя...»), дана в нарочито сплошном, обезличенном виде, в качестве некоего коллективного Ивана.

Одному Блоку удалось в это время показать в своих двенадцати красногвардейцах живых людей со своей душой, со своей психологией, и не только в большом — участии в революции, — но и в их мелких делах и житейских заботах, в личной драме одного из них. Причем этому соответствовала резко и принципиально иная, по сравнению с его предшествующим творчеством, форма. Поэма, хотя она и вызрела на прежних корнях, благодаря прививке Октября обрела совсем новое цветение — новое качество. В отличие от гимнов и дифирамбов Брюсова и маршей Маяковского поэма «Двенадцать», созвучная музыкой революции — и октябрьскими гримасами, и октябрьским величием, — произведение широкого симфонического дыхания, наконец-то полностью осуществившее давние и страстные стремления и чаяния поэта: создать вещь крупного масштаба, целиком заимствующую свое содержание из современной жизни, и соответственно выйти из узкого и замкнутого круга лирической отъединенности в большие художественные миры — в эпос, в трагедию. Это было то, что дала Блоку — художнику Октябрьская революция, то, что обеспечило долговечность поэмы (сейчас, более пятидесяти лет спустя, она так же, если не больше, волнует читателя, как и тогда, когда появилась) и ее значение для последующего литературного развития. Революционный романтизм «Двенадцати» вошел органической составной частью в тот новый метод, который стал основным и веду-



щим методом советской литературы. Но именно — только частью.

Уже в те дни, когда создавались «Двенадцать», Блок записал в дневнике: «Вот, что я еще понял: эту рабочую сторону большевизма, которая за летучей, за крылатой»<sup>1</sup>. И все же влекла его именно «крылатая» сторона. В дни, когда немцы возобновили военные действия и шли на Петроград, он занес в дневник: «Больше уже никакой «реальной политики». Остается лететь»<sup>2</sup>. Наоборот, «реальная политика», требующая порой очень гибкой тактики, революционному романтику-максималисту, взлетевшему далеко ввысь на крыльях Октября, осталась (здесь сказались пробелы революционно-романтического метода) и непонятна и чужда Блоку. Ему казалось, что он перестал слышать музыку революции, что кровная связь между ним и современностью, установившаяся в период Октября, порвалась.

Федин вспоминает, как оживился Горький, когда узнал о смелом, вызванном глубоким пониманием реальной обстановки решении Ленина повести новую экономическую политику.

«— Понимаете ли, реформы! Серебряную валюту вводим, торговлю открываем, черт побери!..»

Горький крепко трет руку об руку, плечи его расправились, он очень бодр, решителец, даже кашель его стал как-то тише.

— Голова кругом пошла — до чего много дел всяких. До помрачения рассудка. До обалдения!..»<sup>3</sup>

Этот прилив энергии был вызван, конечно, не тем, что Горький приветствовал «шаг назад» к капитализму; на этот раз писатель-реалист понял, что эта временная мера, продиктованная «реальной политикой», была единственной возможностью спасти революцию, вывести из тупика страну, изнемогавшую от последствий мировой и гражданской войн, интервенции — голода, хаоса, опустошения. Наоборот, Блока эта «реальная политика» привела, как и многих других поэтов-романтиков (в частности, поэтов «Кузницы»), в состояние глубокой депрессии. И после «Двенадцати» и «Скифов» Блок активно работал в деле приобщения народа к культуре (деятельное участие в

---

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 7, стр. 321.

<sup>2</sup> Там же, стр. 326.

<sup>3</sup> Конст. Федин, Горький среди нас, стр. 88.

грандиозном замысле Горького — издать все наиболее выдающиеся творения всемирной литературы, и т. п.); из под его пера вышел ряд ярких публицистических и критических статей, интереснейший очерк «Катилина» — «страница из истории мировой революции». Во многих из них мы встречаем снова и снова мотивы, нашедшие художественное выражение в «Двенадцати» — поэме, от которой вопреки тенденциозным утверждениям некоторых критиков Блок никогда не отрекался. Когда некто из антисоветски настроенных литераторов сказал Блоку, прослушав сделанный им в годовщину смерти Пушкина доклад «О назначении поэта»: «— Какой вы шаг сделали после «Двенадцати», Александр Александрович!» — «Никакого, — ровно и строго отозвался Блок. — Я сейчас думаю так же, как думал, когда писал «Двенадцать». Но подобно тому, как замолчал было Горький-художник в «крылатый» период Октябрьской революции, в новый — «реальный», «рабочий» — период почти совсем замолчал Блок-поэт. Наоборот, в эту пору снова с небывалой силой расцвело художественное творчество Горького, автора «Дела Артамоновых», «Клима Самгина», «Егора Булычова» и многого, многого другого.

Достигло в эту пору наивысшего расцвета и творчество Маяковского. Сказав «очень хорошо» и этой «рабочей», созидательной стороне революции, отдав ей «всю свою звонкую силу поэта», Маяковский — крайний предел русского предоктябрьского романтизма, главарь футуристического «бунта» — стал родоначальником социалистического реализма в поэзии (см. его программное стихотворение «Спросили раз меня: // Вы любите ли нэп?..», открывающееся словами в адрес сникших поэтов-романтиков: «Многие товарищи повесили нос. // Бросьте, товарищи! // Очень немногос»).

Размах пути, пройденного Маяковским, можно особенно наглядно проследить на одном, казалось бы, частном, но на самом деле очень существенном и чрезвычайно выразительном примере — радикальном изменении его отношения к Пушкину. В 1917 году, и особенно в пооктябрьские годы, когда так остро встали вопросы о судьбах родины, народа, культуры, мысль о Пушкине, одном из самых великих явлений ее, гении-созидателе, «начале всех начал» русского национального искусства слова, настойчиво возникала в сознании многих и многих, приобретая своего рода символическое значение. Именно в это время Горь-

кий называет Пушкина «самым полным выражением духовной жизни русского народа», Брюсов пишет свои «Вариации на тему «Медного Всадника» (1923). Блок, как мы видели, в своей статье «Интеллигенция и революция» привлекает образы пушкинского «Ариона». За несколько месяцев до смерти в докладе «О назначении поэта», выступая против «чиновников» от литературы, посягающих на право писателя идти путем свободным туда, куда влечет его «свободный ум», Блок «клялся» «веселым именем» Пушкина. В последнем предсмертном своем стихотворении «Пушкинскому Дому» (1921), характерно написанном в ритмах «Пира Петра Первого», вспоминая все прожитое и пережитое — и далекое и недавнее, — Блок писал: «Не твоих ли звуков сладость // Вдохновляла в те года? // Не твоя ли, Пушкин, радость // Окрыляла нас тогда?» Два года спустя после разрушительных призывов в адрес всей старой культуры и уже в явный противовес им к Пушкину — «Он с нами, лучезарный Пушкин» — обращается поэт Кириллов (стихотворение «Жрецам искусства», направленное против декадентствующих эстетов, объявлявших — словами Брюсова — пролетарских поэтов «гуннами, пришедшими разрушить мир»). Есенин, который хотя он, наоборот, склонен был соотнести брюсовское приветствие «гуннам» с принятием поэтом Октября<sup>1</sup>, в ответ на анкету, разосланную в 1924 году журналом «Книга о книгах», «Как вы теперь воспринимаете Пушкина?», пишет: «Пушкин — самый любимый мною поэт. С каждым годом я воспринимаю его все больше и больше, как гения страны, в которой я живу»<sup>2</sup>.

Но, повторяю, особенно выразителен в этом отношении случай Маяковского. Сбрасывавший в дооктябрьские годы Пушкина с парохода современности, призывавший в 1918 году поставить его «к стенке», Маяковский теперь признается в любви к нему, зачитывается «Евгением Онегиным». Это был отказ от прежнего нигилистического отношения к прошлому, признание преемственности веков и культур. Это было то, о чем говорил Ленин, без чего не могло строиться новое, социалистическое общество.

Творчество именно такого Маяковского стало живым соединительным звеном между начальным романтическим, условно говоря, «блоковским», этапом советской литерату-

<sup>1</sup> См.: С. Есенин, Собр. соч., т. 4, стр. 231.

<sup>2</sup> Там же, стр. 228.

ры и следующим, также условно говоря, «горьковским» ее периодом. Основные черты этого нового периода — прилив в литературу огромного количества новых молодых писателей, в полном смысле этого слова рожденных Октябрем, творческому созреванию большинства которых Горький оказывал такое непосредственное и благотворное содействие, переход от революционного романтизма к реализму нового социалистического типа, основоположником которого Горький является, выход на первое место прозаических повествовательных жанров, рождение и замечательный расцвет монументальных художественных форм — нового советского романа.

1968

II

**ДИАЛЕКТИКА  
ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ**



Ни один, даже самый гениальный, писатель, каким бы новаторским и оригинальным ни было его творчество, не создает свои произведения на голом месте. Каждое новое литературное явление есть не только творение данного писателя, но вместе с тем и плод накопления многовекового коллективного литературного опыта. Любое литературное произведение при всей его самоценности и неотъемлемой принадлежности индивидуальному творцу является органическим звеном в длительной цепи развития прежде всего данной национальной литературы, а затем и литературного движения человечества.

Вот почему историческая преемственность составляет одно из необходимых условий плодотворности всякого литературно-художественного творчества.

Но преемственность — это не только усвоение, а и отталкивание, не только продолжение и развитие, но и критический пересмотр, переоценка «детьми» наследия своих литературных «отцов», — переоценка, принимающая подчас весьма резкие формы, за которыми скрываются и расхождения различных творческих индивидуальностей, и полемика времен, различных эпох. И в этом сказывается не только законное стремление нового писателя, вступающего в литературу, к самоутверждению, к выходу на самостоятельный творческий путь, но и естественный закон общественно-исторического и соответственно литературного развития.

Так, непосредственный исторический преемник Ломоносова Державин смог выбиться на свой, особый творческий путь только в результате прямого и осознанного отталкивания от своего великого предшественника, гений которого он неизменно высоко ценил и без художественных достижений которого не смог бы стать тем, кем он стал, — крупнейшим поэтом допушкинского периода русской литературы.

Сам Державин так вспоминал об этом в позднейшей автобиографической записке: «Он хотел подражать г. Ломоносову, но как талант сего автора не был с ним внушаем одинаковым гением, то, хотев парить, не мог выдерживать постоянно, красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности. А для того с 1779 г. избрал он совсем особый путь...»<sup>1</sup>

Державин имел здесь в виду совершенно определенный факт. В 1777 году он начал писать в традиционно ломоносовском духе оду по случаю рождения внука Екатерины II, будущего царя Александра I. Однако к этому времени в связи со все усиливавшимся развитием русской общественной мысли, ростом просветительных идей дух и форма торжественной хвалебной оды в честь «земных богов» с ее «велелепием», «пышностью», «высоким «парением», которые Ломоносов противопоставлял более простым формам интимной «анакреонтической» поэзии, переставали удовлетворять гражданско-просветительскому назначению, которое они имели под пером Ломоносова. И Державин уничтожает первую «ломоносовскую» редакцию своей оды и создает два года спустя новое произведение на ту же тему — «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока» — совсем в другом, опрощенном, «анакреонтическом» роде, более соответствующем содержащемуся в них гуманистическому призыву к будущему царю: «Будь на троне человек». Именно этот «особый путь» и приводит вскоре Державина к созданию знаменитой оды «Фелица», которая, сохраняя внешнюю форму хвалебной ломоносовской оды (размер, строфику), прямо противостояла по всем основным линиям ее поэтике и явилась подлинным литературным переворотом в поэзии того времени. Распатывая жанровые и «штилевые» перегородки классицизма, демократизируя язык, опрощая стиль и тем самым начиная сводить поэзию с ее условных мифологических высот, сближать ее с жизнью, автор «Фелицы» расчищал пути будущему автору «Евгения Онегина», в котором во время памятного лицейского экзамена 1815 года он прозорливо предугадал своего прямого наследника и величайшего преемника — «второго Державина».

Пушкин действительно пошел теми путями, на которые Державин только вступил, сделав по ним лишь самые пер-

---

<sup>1</sup> Державин, Сочинения, с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VI, СПб. 1876, стр. 431.



вые и потому — в особенности в перспективе дальнейшего развития литературы — еще весьма недостаточные и очень несовершенные шаги. Но вместе с тем Пушкин никак не стал «вторым Державиным».

Наоборот, именно для того, чтобы не стать им (в новую эпоху, эпоху Отечественной войны 1812 года и движения декабристов, это было бы не только стоянием на месте, но и отставанием от века, то есть, по существу, движением назад), а чтобы сделаться первым великим русским национальным поэтом, стать Пушкиным, он развертывает все свое зрелое творчество, опираясь на достижения Державина и вместе с тем самым решительным образом отталкиваясь от него. Именно благодаря этому он стремительно продвигался неизмеримо далее вперед по впервые открытому его великим предшественником пути. Пушкин прямо признает Державина литературным «отцом» — и своим, и поэтов-современников. Когда П. А. Вяземский в статье о В. А. Озерове расточал ему неумеренные похвалы, поставив озеровское посвящение одной из его трагедий Державину, написанное прозой, выше стихов самого тогда уже престарелого Державина, Пушкин энергично поправил его: «Милый мой, уважай Отца Державина! Не равняй его стихов с прозой Озерова!»<sup>1</sup> Но вместе с тем Пушкин подвергает самому резкому критическому пересмотру и переоценке наследие Державина, ниспровергает «кумир» певца «Фелицы» и «Бога», как его традиционно называли. «Кумир Державина... доньше еще не оценен. Ода к Фелице стоит наряду с «Вельможей», ода «Бог» с одой «На смерть Мещерского», — пишет Пушкин А. Бестужеву летом 1825 года. А несколько дней спустя в письме к восторженному поклоннику Державина Дельвигу безоговорочно заявляет: «По твоём отъезде перечел я Державина всего, и вот мое окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка... Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. Он не только не выдерживает *оды*, но не может выдержать и строфы... Что ж в нем: *мысли, картины и движения истинно поэтические*; читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника... У Державина должно сохранить будет од

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 229.

восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь... довольно об Державине...»<sup>1</sup>

Правда, эти суждения Пушкина, столь смело идущие вразрез общему мнению всех существовавших тогда общественных лагерей и литературных группировок, высказывались им в частных письмах. Но мы знаем, какое широкое распространение в литературных и околослитературных кругах сразу же получали письма ссыльного Пушкина к друзьям. А составить наглядное представление о том, какое впечатление должны были произвести эти пушкинские высказывания на его современников, лучше всего можно из следующего факта. Когда даже тридцать лет спустя, в 1855 году, первый биограф Пушкина П. В. Анненков впервые решился опубликовать в «Материалах к биографии Пушкина» пушкинский отзыв о Державине в письмах к Дельвигу, он счел необходимым снабдить его нейтрализующей подстрочной сноской. В ней Анненков не только подчеркивал, что пушкинский отзыв относится к ранней поре его деятельности (на самом деле этот отзыв был сделан тогда, когда Пушкин создавал «Бориса Годунова» и уже написал около половины «Евгения Онегина»), но и оправдывал поэта незрелостью, недостаточным еще развитием «мыслящей способности». «Таким образом,— назидательно добавлял Анненков,— отрывки Пушкина делаются поучительным примером, как истинно замечательный писатель поправляет свои суждения и предостерегает тем других от ранних увлечений, кончающихся неизбежно раскаянием»<sup>2</sup>. Однако мы не располагаем никакими данными, которые позволяли бы утверждать, что Пушкин, несмотря на то, что он всегда и неизменно признавал гениальную одаренность Державина, изменил эту свою оценку его творческого наследия. Наоборот, в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности...», написанной и опубликованной Пушкиным совсем незадолго перед смертью, он вполне в духе своих высказываний 1825 года о «кумире» Державина замечал: «Имя великого Державина всегда произносится с чувством пристрастия, даже суеверного»<sup>3</sup>.

Весьма выразительным комментарием к сноске Анненкова может служить то, что, когда Чернышевский захотел

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 178, 181, 182.

<sup>2</sup> Пушкин, Соч. в 7-ми томах, т. I, СПб. 1855, стр. 156—157.

<sup>3</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 72.

перепечатать отзыв Пушкина в «Современнике», сопроводив его своим полным одобрением («Интересно знать, многие ли даже и ныне постигнут всю справедливость, например, следующих заметок, сообщаемых г. Анненковым»), цензура отказалась пропустить этот только что опубликованный отзыв, и из статьи Чернышевского он был исключен.

Это лучше всего показывает, какую взрывчатую силу ниспровержения не только собственно литературных, но и общественно-политических устоев продолжали сохранять отзывы Пушкина о певце Фелицы даже в середине 50-х годов.

Существенно иной характер, чем преемственность Пушкина по отношению к своим предшественникам, носит преемственность по отношению к Пушкину последовавших за ним писателей-классиков XIX века.

Каждый из великих предшественников Пушкина внес свой большой и исторически необходимый вклад в дело создания русского национального искусства слова. Пушкин, усвоив, органически впитав в свое творчество наиболее прогрессивные достижения прошлого, создал величайшие национально-художественные ценности, сохраняющие свое непререкаемое значение, «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит». Тем самым Пушкин явился основоположником великой русской национальной литературы, родоначальником русского реалистического искусства слова. Поэтому не было ни одного подлинно большого русского художника-реалиста, который не ощущал бы Пушкина своим учителем, не опирался в той или иной мере на его художественный опыт и достижения, не подчеркивал бы со всей настойчивостью основополагающее значение и широчайшую синтетическую насыщенность его творчества.

«Пушкин — отец, родоначальник русского искусства, как Ломоносов — отец науки в России. В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках»<sup>1</sup>, — замечал Гончаров.

Как бы подытоживая эти единодушные суждения и высказывания, началом всех начал последующей русской литературы, величайшим в мире художником назвал Пушкина Максим Горький.

---

<sup>1</sup> И. А. Гончаров, Собр. соч., т. 8, М. 1955, стр. 77.

В то же время каждый большой русский писатель, пришедший в литературу после Пушкина, усваивая то или иное пушкинское «семя», пушкинское начало или даже семена и начала, растил и развивал их в соответствии с характером и особенностями своего дарования и новыми требованиями века — развивающейся действительности. Кроме того, это усвоение и развитие неизменно сопровождалось той или иной формой отталкивания.

Нагляднее всего это можно видеть на примере творчества младших современников Пушкина и его непосредственных великих наследников — Гоголя и Лермонтова.

Широко известно, что значил для Гоголя Пушкин. «Ничего не предпринимал я без его совета. Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его пред собою. Что скажет он, что заметит он, чему посмеется, чему изречет неразрушимое и вечное одобрение свое, вот что меня только занимало и одушевляло мои силы»<sup>1</sup>, — писал Гоголь, потрясенный известием о трагической гибели Пушкина.

В гениальной статье «Несколько слов о Пушкине» (1832—1834) Гоголь впервые раскрыл все его значение, впервые провозгласил его великим национальным поэтом. Вместе с тем статья явилась для Гоголя своего рода программой его собственного литературного творчества. Действительно, с наибольшей тогда силой развивая именно критическую сторону русского критического реализма, Гоголь не только продолжал традиции русского предреализма XVIII века — так называемого сатирического направления, которым он в результате пушкинских художественных открытий смог сообщить новое подлинно реалистическое качество, но и развивал одно из пушкинских начал, давшее себя знать и в ряде мест «Евгения Онегина» (сатирическое описание окрестных помещиков, съехавшихся на именины к Татьяне, и др.), и в такой поэме, как «Граф Нулин», и в незавершенной «Истории села Горюхина», и в образах троекуровщины в «Дубровском».

Мы знаем, что именно Пушкин натолкнул Гоголя на создание двух величайших его произведений, не только подсказав, но прямо уступив ему сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ». Однако при создании тех же «Мертвых душ» Гоголь, несомненно, отталкивался от «Евгения Оне-

---

<sup>1</sup> Письмо к П. А. Плетневу от 16/28 марта 1837 г. — Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 88—89.

гина» в целом, полемически противопоставлял свою «поэму» в прозе пушкинскому «роману в стихах».

Об этом прямо свидетельствует знаменитое начало седьмой главы первой части «Мертвых душ», в которой Гоголь противопоставляет себя как писателя-сатирика, который дерзнул «вызвать наружу... всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога», другому типу писателя, который «мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека...».

То, что говорится Гоголем здесь и далее о писателе этого другого типа, безусловно, охватывает только одну сторону пушкинского творчества, но в «Евгении Онегине» именно эта сторона отразилась с наибольшей силой. А в том, что в сознании Гоголя тогда присутствовал образ именно пушкинского романа в стихах, убеждает одна важная и явно неслучайная реминисценция.

Заканчивая «Евгения Онегина» «по крайней мере для печати»<sup>1</sup>, Пушкин обращался к главным лицам своего романа — самому Онегину и к Татьяне — с прощальным приветствием: «Прости ж и ты, мой спутник странный, // И ты, мой верный Идеал...»

У Гоголя отступление о двух типах писателей заканчивается словами: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь... И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подымется из облеченной в святой ужас и в блистанье главы, и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...»

Расставанию Пушкина, творца образа Татьяны, со своим *странным* спутником, с которым «довольно мы путем одним бродили по свету», противостоит обреченность писателя-сатирика еще «долго... идти об руку» со своими *странными* героями: «В дорогу! в дорогу!.. Разом и вдруг окунемся в жизнь, со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиками, и посмотрим, что делает Чичиков».

---

<sup>1</sup> Слова самого Пушкина, который в проекте предисловия к первоначальным 8-й и 9-й главам своего романа писал: «Вот еще две главы Евгения Онегина — последние, по крайней мере для печати». — Пушкин, Полн. собр. соч., т. 6, стр. 541.

У Пушкина — странный спутник Онегин, у Гоголя — иной странный герой, Чичиков.

Своеобразное усвоение и одновременно отталкивание ощутимо и в отношении финальных сцен пушкинского «Бориса Годунова» и гоголевского «Ревизора». Трагедия Пушкина заканчивается отказом приветствовать нового царя — безмолвием народа, потрясенного совершившимися на его глазах новыми злодеяниями: «Народ безмолвствует» (причем эти слова даны не в качестве авторской ремарки, что подчеркнуто и их шрифтовым оформлением, а в качестве своеобразной речи без слов самого народа). В сатирической комедии Гоголя «произнесенные слова» появившегося жандарма «поражают, как громом, всех. Звук изумления единодушно излетает из дамских уст; вся группа, вдруг переменявши положение, остается в окаменении». И дальше идет то, что автор обозначает как «немая сцена», причем в развернутой ремарке дается точнейшее, графически четкое описание застывших поз городничего, его семьи, чиновников и «прочих гостей». Заканчивается ремарка словами: «Почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение. Занавес опускается».

Гоголь исключительно высоко ценил пушкинского «Бориса Годунова» — «это высокое, глубокое произведение, заключенное во внутренней, неприступной поэзии, отвергнувшее всякое грубое, пестрое убранство»<sup>1</sup>. Думается, что в высшей степени оригинальный, едва ли не единственный в своем роде «немой» финал «Бориса Годунова» подсказал Гоголю и его «немую сцену». А то, что в сознании Гоголя, когда он заканчивал «Ревизора», присутствовала память о пушкинской пьесе, также подтверждается имеющейся в тексте реминисценцией. О судье в ремарке сказано: «...с растопыренными руками, присевший почти до земли и сделавший движение губами, как бы хотел пошвыстать или произнести: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!» Вспомним, что эту самую поговорку Пушкин вкладывает в «Борисе Годунове» в уста Григория (она сложилась как раз в изображаемую поэтом историческую эпоху).

Усвоенный у Пушкина в высшей степени оригинальный и эффективный сценический прием Гоголь использует отнюдь не механически. Наоборот, немой финал органически завершает гоголевскую пьесу. Но один и тот же прием

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 54.

в соответствии с совершенно различными жанрами (народная историческая драма и остросатирическая комедия) приобретает совершенно различное звучание. Ужас и безмолвие пушкинского народа глубоко трагичны. Немой страх попавших впросак и пойманных с поличным гоголевских чиновников столь же глубоко комичен. И различие здесь так велико, что, если прочесть эти две сцены одну за другой, возникает при их несомненном сходстве впечатление не только своего рода полемической противопоставленности Гоголя Пушкину, но, если угодно, и пародирования им своего литературного источника.

Надо сказать, что пародирование вообще является одним из часто встречающихся и весьма действенных средств самоутверждения, отталкивания нового писателя от своих предшественников и литературных учителей. Прием пародического отталкивания — переименования — применялся Пушкиным на протяжении всего творческого его пути (см. об этом в следующей статье «Смех Пушкина»).

Преемственная связь Лермонтова по отношению к Пушкину еще более непосредственна и ощутима, чем в творчестве Гоголя. «Герой нашего времени» — прямое продолжение и развитие проблематики и образа главного лица романа в стихах Пушкина. Примерно такая же связь существует и между многими поэмами Лермонтова и Пушкина, между лермонтовской и пушкинской лирикой. Опираясь на одно из пушкинских начал, Лермонтов замечательно развивает психологическую сторону русского критического реализма — раскрывает внутренний мир, сложные и противоречивые движения души «современного человека». Однако наряду с этим в творчестве Лермонтова мы неоднократно являемся свидетелями неприкрытого отталкивания и противопоставления Пушкину, которые непосредственно связаны с различием, так сказать, «полемикой» двух периодов в развитии русского общества (это пронизательно подметили и Белинский и Герцен) — периода подъема, надежд, характерных для времени между Отечественной войной 1812 года и 14 декабря 1825 года, и периода глубокого разочарования, отчаяния, безверия, безнадежности, наступившего после разгрома декабрьского восстания. Именно поэтому при наличии огромного количества схожих мест и мотивов, обилии литературных переключек, всякого рода реминисценций, свидетельствующих об исключительно тесной связи и преемственности между Лермонтовым и его великим предшественником,

лермонтовское творчество, в особенности лермонтовская лирика, так часто неприкрыто полемически обращены против Пушкина, многим утверждениям которого Лермонтов почти демонстративно противопоставляет свое отрицание<sup>1</sup>.

Не буду проследивать дальнейших преемственных связей писателей-классиков XIX века с родоначальником русской классической литературы. Из приведенного материала достаточно очевидно, что литературная преемственность действительно представляет собой сложный и внутренне противоречивый процесс, в котором усвоение и отталкивание сочетаются между собой, диалектически сопровождают друг друга.

Более обстоятельно можно проиллюстрировать все сказанное на преемственности Пушкина по отношению к Ломоносову, не только представляющей несомненный интерес в плане поставленного вопроса, но и помогающей понять и осветить многие существенные моменты идейной эволюции и творческого пути родоначальника русского искусства слова.

## 2

Ломоносов и Пушкин — две блистательные вершины русской культуры, два замечательнейших — каждый в своем роде — выразителя гения русского народа. Именно поэтому между ними не могло не существовать закономерной исторической преемственности, глубокой органической связи, причем в силу особого характера натуры и деятельности Ломоносова связь эта далеко выходит за одни лишь литературные пределы.

Пушкин воспринимал гигантскую фигуру Ломоносова во всей ее единственной в своем роде широте и многогранности. Эта энциклопедичность, многогранность особенно поражала и восторгала в нем автора «Евгения Онегина». О ней с величайшим восхищением скажет он в 1825 году: «Соединяя необыкновенную силу воли с необыкновенною силою понятия, Ломоносов обнял все отрасли просвещения... Историк, ритор, механик, химик, минералог, художник и стихотворец, он все испытал и все проник...» То же повторит Пушкин десять лет спустя: «Он создал первый

---

<sup>1</sup> См. об этом в моей статье «Лермонтов и Пушкин» в сб. «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова», Гослитиздат, М. 1941, стр. 356—421.



университет. Он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом»<sup>1</sup>.

Несомненно, особое значение имело для Пушкина то, что Ломоносов впервые в русской культуре явился представителем России народной, крестьянской. В высшей степени знаменательно, особенно в устах Пушкина, звучат слова: «Имена Минина и Ломоносова вдвоем перевесят, может быть, все наши старинные родословные...»<sup>2</sup>

Правда, из всех видов многообразнейшей культурно-исторической деятельности Ломоносова наименее ценил Пушкин его как поэта, вместе с тем с самого начала считая его «отцом» всей русской поэзии вообще, — формула, которую позднее полностью примет и Белинский. Преемственная историческая связь между литературным творчеством Пушкина и литературным творчеством Ломоносова носила в высшей степени сложный характер, проявляясь не только в разной степени, но и по-разному, под разными знаками в различные периоды литературной деятельности Пушкина.

Ломоносов воспринимался и оценивался Пушкиным как человек, ученый, писатель (поэт). При этом во всех отношениях Ломоносов не был для Пушкина уже давно ушедшим в прошлое историческим деятелем. Эпоха Ломоносова, идейно-художественным выражением которой он являлся, безвозвратно миновала, но многие коренные проблемы русской жизни и русской литературы, ставившиеся и по-своему решавшиеся Ломоносовым, давали себя знать и во времена Пушкина. Прикрываясь именем Ломоносова, архаисты (Шिशков и его сторонники) боролись против новых течений в литературе. В высшей степени актуальной была в некоторые моменты идейной эволюции Пушкина сама фигура Ломоносова и его общественно-политическая позиция. В связи со всем этим историческая оценка Пушкиным Ломоносова во многом осложнялась его, так сказать, публицистическим к нему отношением, определявшимся условиями тогдашней общественно-литературной борьбы. Борясь с языковой теорией Шижкова, выдвигавшего ломоносовский «старый слог» в противовес новому слогу Карамзина и Жуковского, арзамасцы традиционно давали самую высокую оценку литературной деятельности Ломоносова-одописца, российского Пиндара, «парнасского

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 32, 249.

<sup>2</sup> Там же, стр. 162.

исполина», «вслед вихрям и громам» плывущего по небесам подобно «величавому лебедю» (прославленное стихотворное послание Батюшкова «Мои пенаты»).

Исключительно высоко оценивал Батюшков, как до него Радищев, роль Ломоносова в развитии русского литературного языка, сопоставляя ее с тем значением, которое в развитии итальянского языка имел Петрарка (сопоставление, в известной мере принятое и Пушкиным). От Батюшкова идет и уподобление Ломоносова-писателя Петру Великому, полностью принятое и в своеобразном истолковании подтвержденное Белинским.

Пушкин-лицеист поначалу следует традиционному культу Ломоносова. В своем первом выступлении в печати — послании «К другу стихотворцу» (1814) — он, повторяя батюшковскую рифму (*Ломоносов — россос*), называет его наряду с Державиным и И. И. Дмитриевым в числе «певцов бессмертных», составляющих и честь и славу русской литературы.

В более позднем послании «К Жуковскому» (1816), упоминая о пресловутой вражде к «исполину» (слово, как мы видели, употребленное Батюшковым) Ломоносову «завистливого гордеца, холодного Сумарокова», Пушкин пишет:

Ему ль оспаривать тот лавровый венец,  
В котором возблистал бессмертный наш певец,  
Веселье россиян, полунощное диво?

Но все это — явная дань традиции. Пушкину-лицеисту, в основном пишущему в жанрах личной лирики — анакреонтики Батюшкова, элегии Жуковского, — певец «героев славы вечной», демонстративно противопоставлявший себя певцу любви Анакреонту, Ломоносов по существу был явно чужд. В этом отношении весьма характерно отсутствие имени Ломоносова среди «любимых творцов» Пушкина, перечисляемых им в стихотворении «Городок».

Еще более чужд Ломоносов Пушкину конца 10-х — первой половины 20-х годов и по своему общественно-политическому мировоззрению, и по своей хвалебно-торжественной одописи. Автору вольных стихов, певцу декабристов, восславившему свободу вслед Радищеву, теперь уже прямо антагонистичен певец русских монархов и монархинь, который, говоря укоризненными словами Радищева (в заключительной главе «Путешествия из Петербурга в Москву» — «Слово о Ломоносове»), «следуя об-

щему обычаю ласкати царям», «льстил похвалою в стихах Елисавете».

Утверждение Пушкиным новой — сперва романтической, а затем в особенности реалистической — поэтики и стилистики неизбежно должно было быть связано с суровой критикой поэтики и стилистики классицизма, поэтики Державина и особенно Ломоносова, — с тем справедливым посмертным «египетским судом», отсутствие которого в отношении русских писателей XVIII века — корифеев классицизма — Пушкин считал явным доказательством отсутствия еще у нас «истинной критики».

Именно такой «египетский суд» в отношении Ломоносова и производит сам Пушкин в одном из своих первых же печатных критических выступлений, в статье 1825 года «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова». Оценка Ломоносова дается здесь Пушкиным по всем направлениям. Соглашаясь, в известной мере даже опираясь на радищевскую оценку Ломоносова, Пушкин в своей характеристике его оказывается гораздо шире и исторически проницательнее, чем Радищев.

Радищев совсем не оценил значения научной деятельности и научных открытий Ломоносова, о которых в то время и в самом деле было очень мало известно; громадное всемирно-историческое значение этих открытий, во многом и многом предвосхитивших достижения западноевропейской науки, было документально установлено, как мы знаем, только в наше время. Радищев считал Ломоносова только дилетантом в науке, в частности ставил его, правда, по подчеркнuto политическим мотивам, неизмеримо ниже исторгнувшего «гром с небеси и скиптр из руки царей» Франклина — «зодчего», а не «рукодела».

Наоборот, Пушкин, воздавая должное Ломоносову-ученому, уже тогда подчеркивал, что он «предугадывает открытия Франклина». Исключительно высоко оценивал Пушкин Ломоносова и как просветителя — «великого сподвижника великого Петра»<sup>1</sup>.

Огромное значение придавал Пушкин языковой реформе Ломоносова, давая этому глубоко правильное историческое и филологическое обоснование.

К этому времени Пушкин во многом пересматривает, и теоретически и творчески, свое отношение к языковой реформе — «новому слогу» Карамзина, преодолевая его

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 32.

сословную ограниченность, «светскость», жеманность и т. п. Наоборот, он в полной мере оценивает исключительно важное общее направление реформы Ломоносова.

Если Тредиаковский в своих попытках реформировать язык, отбросить «глубокословную славенщизну» выдвигал тезис: писать, как говоришь, опираясь при этом на языковую практику верхов — «легкость и щеголевитость речений изрядной компании»<sup>1</sup>, то Ломоносов шел путем широкого культурно-исторического синтеза литературного «словенского» языка, «языка книг церковных» и живой народной речи. Карамзин снова выдвинул положение, аналогичное тезису Тредиаковского, — писать, как говоришь, — осложнив его галантно-салонным прибавлением: писать так, «чтоб понимали дамы». Пушкин уже в предыдущие годы энергично выступает против подобного салонно-дамского адресата и языка и литературы. «Пишу не для прекрасного пола», не для «нежных ушей читательниц», неоднократно твердит он в письмах. А в одном из них с подчеркнутым вызовом заявляет: «Я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность», поясняя: «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали»<sup>2</sup>.

Это же повторяет Пушкин в статье «О предисловии г-на Лемонте...»: «Что навело холодный лоск вежливости и остроумия на все произведения писателей 18-го столетия? Общество M-mes du Deffand, Boufflers, d'Epinau, очень милых и образованных женщин. Но Мильтон и Данте писали не для *благосклонной улыбки прекрасного пола*».

И в споре по вопросу о соотношении между книжной и разговорной речью, который имел место не только между Ломоносовым и Тредиаковским, но, по существу, и между Карамзиным и Ломоносовым, Пушкин явно становится на сторону Ломоносова, не отказывавшегося от всей прежней русской культурно-языковой традиции, не отождествлявшего книжную и разговорную речь, а путем исторически оправданного синтеза, на широкой народно-исторической основе сближавшего ту и другую. «Простонародное наре-

---

<sup>1</sup>оборот, который иронически приводит Пушкин из источника, нам до сих пор неизвестного.— См. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 33.

<sup>2</sup>Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 64, 80 и др.

чие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей», — так сформулировал это положение Пушкин. Характерно поддерживает Пушкин (правда, имея здесь в виду прежде всего литературный язык) и знаменитое утверждение Ломоносова о преимуществах русского языка в отношении других европейских языков: «Как материал словесности, язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими...»

В своей творческой практике Пушкин, начиная с «Руслана и Людмилы», снял стеснявшую дальнейшее развитие русского литературного языка и его демократизацию теорию трех штилей, с преимущественным обращением поэта-одописца к «высокому штилю», но, как видим, он полностью принимает его основной принцип.

Вместе с тем в той же статье Пушкин (и здесь в особенности «вслед Радищеву») выступает против Ломоносова как поэта, считая его стихи, в сущности, уже совершенно устаревшими, нечитаемыми. Однако, отвергая официальную, «должностную» одопись Ломоносова, Пушкин делает исключение для его так называемых «духовных од»: «Преложения псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть его лучшие произведения. Они останутся вечными памятниками русской словесности; по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему»<sup>1</sup>.

В самом деле, «стихотворный язык» некоторых «духовных» од Ломоносова («Ода, выбранная из Иова», псалмы) — его лексика, ритмическое движение, интонация — явно отозвался в цикле пушкинских «Подражаний Корану», написанном незадолго до статьи «О предисловии г-на Лемонте...» в том же Михайловском.

Вообще нельзя забывать, что глубокая историческая преемственность Пушкина от Ломоносова шла по линии принятия не только основного теоретического принципа языковой реформы Ломоносова, но и утвержденной им системы стихосложения. Конечно, между насадителем новой русской поэзии, как называл Пушкин Ломоносова, и им самим было много посредствующих звеньев — Державин, в еще большей мере Батюшков, Жуковский, в творчестве которых культура русского стиха получила дальнейшую

---

<sup>1</sup> П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 33.

разработку и замечательное развитие. Но в стихосложении Пушкина, несомненно, обнаруживается и ряд непосредственных связей именно с Ломоносовым. Так, нельзя упускать из виду, что излюбленный основной размер од Ломоносова — четырехстопный ямб — является основным же размером поэзии Пушкина.

Примечательно и то, что знаменитая онегинская строфа, которую, хотя и подчеркивая ее оригинальность, пытались обычно сопоставлять исключительно с европейскими образцами (особенно сенсационно прозвучало сравнительно недавнее сближение ее у Л. Гроссмана с сонетом<sup>1</sup>), на самом деле сложилась на отечественной и больше всего именно на ломоносовской основе.

В этом можно убедиться, сравнив схемы канонической десятистишной строфы ломоносовских од и онегинской строфы. Оды Ломоносова чаще всего пишутся по такой строфической схеме: четыре стиха с перекрестными рифмами (как правило, женская — мужская — женская — мужская), два со смежными (женские) и четыре с опоясывающими (мужская — женская — женская — мужская). Но в них встречается не раз и такая схема: четыре стиха с перекрестными (последовательность рифм обычно та же, что и в первой схеме) и трехкратное повторение смежных двустий (пара с женскими рифмами, пара с мужскими и снова пара с женскими). А вот схема онегинской строфы: четыре стиха с перекрестными рифмами (женская — мужская — женская — мужская), две пары со смежными (сперва женская пара, затем мужская), четыре стиха с охватывающими (женская — мужская, мужская — женская) и заключительное мужское двустийе. Нетрудно заметить, что онегинская строфа, наращивающая десятистишную ломоносовскую строфу еще четырьмя стихами (в этом и заключается ее основное отличие), вместе с тем представляет собой явную комбинацию указанных двух вариантов ломоносовской строфы. Особенно разительно сходство онегинской строфы со вторым ее вариантом. В самом деле, первые восемь стихов онегинской строфы (и по системе рифмовки, и по последовательности рифм) абсолютно соответствуют первым же восьми стихам строфы Ломоносова. Кроме того, обе строфы одинаково заканчиваются смежными двустийями (только в онегинской стро-

---

<sup>1</sup> См.: Леонид Гроссман, Собр. соч. в 4-х томах, т. 1, Пушкин, М. 1928, стр. 140—146.

фе, в соответствии с ее увеличенной четырьмя стихами структурой, рифмы — мужские, в ломоносовской строфе — женские). Но несомненно сходство онегинской строфы и с первым вариантом ломоносовской строфы, в котором вместо двух смежных двустиший идут четыре стиха с опоясывающими рифмами, которые тоже включены в схему онегинской строфы. Сходство последней со строфами ломоносовских од усугубляется одинаковостью стихотворного размера — четырехстопного ямба.

Однако с наибольшей и уже не формальной, а по существу идейно-художественной силой Ломоносов входит в творчество Пушкина через год с небольшим после статьи «О предисловии г-на Лемонте...» — с конца 1826 года.

Крушение восстания декабристов наглядно обнаружило, что путь Радищева, путь революционной борьбы с самодержавно-крепостническим строем в данной исторической ситуации не мог привести к успеху. «Година» освобождения народа, которая еще «не приспе» во время Радищева, как он сам писал об этом в оде «Вольность», считая возможной победу революции только спустя «целое столетие», «не приспе» и во времена декабристов. Пушкину в силу целого ряда обстоятельств («либеральное заигрывание» с ним царя, возвратившего поэта из ссылки, призыв к сотрудничеству с правительством) начинает казаться более оправдывающим себя в данных общественно-исторических условиях другой путь — путь Ломоносова, путь воздействия на монархов средствами художественного слова, их «просвещения».

Именно путь Ломоносова и реализуется Пушкиным в его знаменитых «Стансах» 1826 года «В надежде славы и добра...», уже первая строка которых идет в русле основной оптимистической тональности ломоносовских од. Но близость «Стансов» к Ломоносову этим отнюдь не ограничивается. Пафос «Стансов» — даваемый в них крупным планом образ Петра I в качестве высшего образца царя-просветителя — непосредственно перекликается с пафосом Ломоносова. Самый образ Петра, который в кишиневских «Заметках по русской истории XVIII века» освещался Пушкиным в радищевском духе, дается им теперь в духе лучших, наиболее прогрессивных традиций Ломоносова. Если противники Петра объявляли его антихристом, то для Ломоносова Петр, наоборот, воплощенное божество. Но в то же время в обрисовке Ломоносовым образа Петра, несмотря на всю его приподнятость, нет ничего иконопис-

ного. Петр для Ломоносова — могучий исторический деятель, «истинны дела, великий путь» которого он неустанно прославляет. Вместе с тем Ломоносов в духе народного творчества настойчиво подчеркивает «простоту» Петра, который не гнушался быть «меж рядовыми солдатами», «с простыми людьми как простой работник трудился», — говорит о его покрытом пылью и потом лице. В результате сквозь условно религиозную терминологию в ломоносовском Петре намечается сделавшийся столь популярным впоследствии демократический, почти прямо «мужицкий» образ царя-плотника. Именно в таком величаво-простом облике царя-просветителя — героя и плотника — выступает Петр и в пушкинских «Стансах»:

То академик, то герой,  
То мореплаватель, то плотник,  
Он всеобъемлющей душой  
На троне вечный был работник.

Как мне уже приходилось указывать, эти строки почти буквально совпадают с формулой-характеристикой Петра Ломоносовым:

Строитель, плаватель, в полях, в морях Герой.

И это отнюдь не отдельное, случайное совпадение.

Если мы сопоставим «Стансы» с неоконченной героической поэмой Ломоносова «Петр Великий» и с его же «Словом похвальным Петру Великому», — мы без труда убедимся, что все основные мотивы пушкинского стихотворения, все те черты, которыми характеризуется облик и дело Петра, полностью соответствуют трактовке Петра Ломоносовым. Вместе с тем Пушкин облакает тему Петра в принципиально иную жанровую форму, соответствующую как новым общественно-политическим отношениям эпохи декабризма и мировоззрению певца декабристов Пушкина, так и его эстетическим нормам и представлениям. Стихотворение Пушкина — это отнюдь не торжественно-хвалебная, восторженно-риторическая ода в духе и манере од Ломоносова, а интимно-лирические и вместе с тем пронизанные высоким гражданским чувством стансы.

В «Стансах» Пушкина — полное отсутствие каких бы то ни было высокопарных похвал, которыми, по позднейшим словам поэта, неизбежно были наполнены «должностные» оды Ломоносова, в особенности направленные в адрес



царствующего монарха. Ломоносов попросту уподобляет каждого адресата оды — очередного царствующего монарха — Петру, Пушкин лишь повелительно призывает нового царя следовать пути его великого предка: «Во всем будь пращурю подобен».

С самого облика Петра абсолютно стерты краски какой бы то ни было религиозной символики. Со всем этим органически связаны и глубоко новаторские художественные особенности стихотворения Пушкина.

В написанном десять лет спустя «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкин дал исключительно суровую характеристику и оценку ломоносовской художественной системы, считая ее характерными чертами «высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности...»<sup>1</sup>

«Стансы» Пушкина при всем их гражданском воодушевлении отличаются и подлинной величавостью, и одновременно высокой простотой. Радищев ставил в упрек Ломоносову (и эту точку зрения, бесспорно, вполне разделял Пушкин), что в его одах более слов, чем мыслей. Действительно, в сущности, все основное содержание огромной поэмы Ломоносова о Петре (в двух песнях ее свыше тысячи стихов) и весьма пространный же «Похвальный слова» Пушкин сгущает всего в двадцать лапидарных строк — объем более чем в десять раз меньший любой ломоносовской оды.

Начиная со «Стансов» ломоносовская тема Петра становится, без преувеличения, основной ведущей темой пушкинского творчества второй половины 20-х годов. С нею полностью связаны самые крупные произведения Пушкина этого времени — «Арап Петра Великого» и «Полтава».

В «Борисе Годунове», написанном совсем незадолго до восстания 14 декабря, предки поэта — «род Пушкиных мятежный» — находятся в оппозиции к царствующему монарху, — в «Арапе» настойчиво развивается тема сотрудничества между предком поэта, питомцем царя Ганнибалом, и его крестным отцом Петром. Само описание облика и деятельности Петра явно перекликается с некоторыми местами ломоносовского «Слова похвального Петру Великому». Но в «Арапе» опять-таки оно облечено в совершенно иную, лишенную какой бы то ни было риторичности,

---

<sup>1</sup> П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 249.

эпически-простую форму историко-романтического повествования.

В «Полтаве» современная поэту критика и вслед за нею даже Беллинский усматривали незаконное смешение двух, и притом противоположных, поэтических видов: романтической (байронической) поэмы и классической эпопеи, возможность создания которой для литературы XIX века Беллинский вообще решительно отрицал. На деле в пушкинской поэме мы имеем органически целостное и глубоко содержательное сочетание того и другого, притом сочетание в подчеркнутой перспективе нарастающего движения от романтической поэмы к эпопее, от байронического героя-себялюбца и одиночки к ломоносовскому герою, большому историческому деятелю. Это полностью раскрывается в эпопейном «ломоносовском» апофеозе Петра в третьей песне «Полтавы» (картина полтавского боя и блистательной полтавской победы). Характерно ломоносовского пафоса исполнен и эпилог поэмы: бессмертен лишь тот, кто посвятил себя служению большому народно-национальному делу, чья жизнь является гражданским, патриотическим подвигом.

Теснейшая связь «Полтавы» с миром ломоносовского творчества подтверждается наличием большого количества прямых реминисценций. Некоторые из них уже были указаны. Но можно привести их значительно больше. Г. Гукровский объяснял присутствие в «Полтаве» этих реминисценций желанием Пушкина изобразить воссоздаваемую историческую эпоху ее же красками. В этой связи исследователь делает ряд тонких высказываний и интересных наблюдений<sup>1</sup>. Однако думается, что наличие в поэме «ломоносовского» элемента определяется не столько стремлением к литературной стилизации эпохи, сколько близостью в данном случае ее автора к «любимым идеям» Ломоносова, а отсюда в известной мере и к художественному их воплощению.

Несмотря на ряд тяжелых ударов, которые систематически наносились после возвращения Пушкина из ссылки его иллюзиям в отношении личности Николая I и возможности сотрудничать с ним, иллюзии эти продолжают существовать в поэте и в 1830 году, достигнув, пожалуй, наибольшей силы в связи с грозными событиями как вне стра-

---

<sup>1</sup> См.: Г. А. Гукровский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, Гослитиздат, М. 1957, стр. 101—105.

ны, так и внутри ее (польское восстание, «холерные» бунты в Петербурге, в военных поселениях). И как раз на эту пору приходится прямое обращение Пушкина к образу Ломоносова — стихотворение «Отрок»:

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря;  
Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!  
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:  
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

Примерно в это же время в «Моей родословной» Пушкин подчеркнуто указывает, опять опираясь на образ Ломоносова, и тот тип отношений, которые должны быть между царем и его помощником: «Царю наперсник, а не раб».

Если не полная утрата, то решительное ослабление пушкинских иллюзий происходит примерно в 1834 году. И в соответствии с этим мы присутствуем как бы при обратном движении общественно-политической мысли Пушкина — от Ломоносова снова к Радищеву. Мы знаем, что начиная с этого времени и до самого конца жизни образ и творчество Радищева, и в особенности его «Путешествие из Петербурга в Москву», снова становятся предметом самого настойчивого внимания Пушкина. Помимо его радищевских статей («Путешествие из Москвы в Петербург», 1833—1834, «Александр Радищев», 1836), новый поворот Пушкина от Ломоносова к Радищеву сказывается и в «Медном Всаднике», проявляясь в движении от «ломоносовского» образа Петра, как он дан во вступлении к поэме, к радищевскому «истукану» самовластья в самой поэме<sup>1</sup> (близость к Радищеву особенно ощутима в черновых набросках и вариантах). В «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкиным снова в радищевском духе дается, хотя и не во всем совпадающая с Радищевым, а порой даже полемически противостоящая ему, оценка Ломоносова.

В то же время, вынося исключительно суровый приговор Ломоносову-поэту, Пушкин не только восторгался Ломоносовым — гениальным ученым. В крестьянском сыне Ломоносове Пушкина восхищает его гордая и смелая не-

---

<sup>1</sup> О том, что в сознании Пушкина, когда он писал вступление, прямо возник образ Ломоносова, свидетельствует, думается, не случайно возникшая и исторически весьма знаменательная реминисценция — перенесение известных нам давних слов Пушкина о Ломоносове: «полуночное диво» — на «Петра творенье» Петербург: «Полнощных стран краса и диво».

зависимость, глубоко присущее ему чувство собственного достоинства. Замечая, что большинство писателей XVIII века этого чувства отнюдь не имели, были на положении своего рода шутов у своих вельможных покровителей, Пушкин с особенным сочувствием пишет: «Ломоносов был иного покроя. С ним шутить было накладно... Ломоносов... умел... за себя постоять и не дорожил ни покровительством своих меценатов, ни своим благосостоянием, когда дело шло о его чести или о торжестве его любимых идей. Послушайте, как пишет он... Шувалову, *Предстателю Мус, высокому своему патрону*, который вздумал было над ним пошутить: «Я, ваше высокопревосходительство, не только у вельмож, но ниже у господа моего бога дураком быть не хочу». В другой [раз], заспоря с тем же вольможею, Ломоносов так его рассердил, что Шувалов закричал: «Я отставлю тебя от Академии». — «Нет, возразил гордо Ломоносов, разве Академию от меня отставят». Вот каков был, — заключает Пушкин, — этот униженный сочинитель похвальных од и придворных идиллий!»<sup>1</sup>

И эту черту Ломоносова Пушкин считал не только его личной принадлежностью, а одним из замечательных свойств русского народного характера, вылившемся в одну из замечательных же особенностей передовой русской литературы. Мало того, в этом отношении Ломоносов являлся как бы высоким примером и для самого Пушкина в тех тяжких и оскорбительных для него условиях, в которых он оказался при дворе и свете в последние годы своей жизни. Говоря о своем зависимом положении, Пушкин с гневом и горечью писал 8 июня 1834 года жене: «Теперь они смотрят на меня как на холопа», — и тут же добавлял: «Я, как Ломоносов, не хочу быть шутом ниже у господа бога».

Но не только Ломоносов как человек, как русский характер не уходил до конца дней Пушкина из его сознания; не уходил до конца дней из его творчества и Ломоносов-поэт. Если на протяжении всего своего зрелого творчества Пушкин неизменно отрицательно относился к художественной системе Ломоносова в целом и решительно ей противостоял, то в том огромном художественном синтезе, который представляет собой мир пушкинского творчества, некоторые коренные ломоносовские начала занимают, как мы могли убедиться, свое и порой весьма существенное место.

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 254.

Закончу одним весьма выразительным штрихом. Литературные реминисценции, с которыми мы так часто сталкиваемся в творчестве почти каждого писателя, понятно, могут носить чисто случайный характер. Но есть такие реминисценции, которые являются весьма знаменательными, за которыми кроются далеко идущие ассоциативные связи. Замечательны в этом отношении пушкинские стихи о воздвигнутом поэтом нерукотворном памятнике, являющиеся одновременно и конечной авторской самооценкой своего творчества, и как бы литературным духовным завещанием. Стихи эти во многом проникнуты радищевским духом. Недаром в одном из вариантов, в цензурном отношении, конечно, совершенно неприемлемом, прямо упоминалось имя Радищева («...вслед Радищеву восславил я свободу»<sup>1</sup>). Однако, насколько мне помнится, до сих пор еще не было замечено, что в тех же стихах о памятнике одну из самых своих заветных мыслей, и ранее звучавших в его поэзии, — о свободе и независимости своего творчества, об его высоком бескорыстии, — поэт выражает строками, являющимися почти буквальным повторением слов Ломоносова из его поэмы «Петр Великий». Автор поэмы подчеркивает, что он осуществляет свой труд, не рассчитывая на похвалы и не боясь осуждений:

Ни злости не страшусь, ни требую добра...

И вспомним у Пушкина:

...Веленью божию, о муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приемли равнодушно...

И это не просто еще одна реминисценция. Здесь перед нами глубоко знаменательная переключка двух русских гениев, в которой громко и слитно звучит единый голос породившего их народа.

1962

---

<sup>1</sup> П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 3, стр. 1035.

## СМЕХ ПУШКИНА

«Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин» — так начал Александр Блок свою еще памятную многим речь «О назначении поэта» в Петроградском Доме литераторов на вечере, посвященном 84-й годовщине со дня смерти Пушкина. «Это имя, этот звук, — продолжает Блок, — наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин. Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта — не легкая и не веселая: она трагическая...» А кончил свою речь Блок так: «Я хотел бы, ради забавы, провозгласить три простых истины. Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать. В этих веселых истинах здравого смысла, перед которым мы так грешны, можно поклясться веселым именем Пушкина»<sup>1</sup>.

Как видим, в представление о Пушкине, как гении легком и веселом, обрамлена вся речь Блока. Мало того, это представление, сложившееся в нем «с малолетства», Блок донес до самого конца жизни (речь написана 10 февраля 1921 года — 7 августа автора не стало).

Утверждение, что Пушкин «легко и весело умел нести свое творческое бремя», не совсем точно. Жизнь и творческий труд Пушкина были отнюдь не легки, больше того, говоря блоковским же словом, глубоко трагичны. Пушкин ведал и минуты отчаяния, и приступы гнева, и часы долгой, мучительной, гнетущей тоски. «Скука», «русская хандра» — условия окружающей его действительности — владела не только Онегиным, но весьма часто и его автором. «Я... мнителен и хандрлив (каково словечко!)», — писал он Дельвигу 4 ноября 1830 года. А чтобы почувство-

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 6, стр. 160, 168.

вать, как трагически нелегко и чем дальше, тем все более и более, бывал для Пушкина его подвиг художника, достаточно перечитать стихотворение «Поэту» (1830). Несколько ранее в ответ на очень верное замечание Ксенофонта Полевого, что «в сочинениях его встречается иногда такая искренняя веселость, какой нет ни в одном из наших поэтов», Пушкин сказал, что «в основании характер его грустный, меланхолический, и если он бывает иногда в веселом расположении, то редко и ненадолго»<sup>1</sup>. Все это нелегкое и невеселое отразилось и в многоцветнейшем спектре пушкинского творчества.

Но, по согласному свидетельству современников, Пушкин действительно, как никто другой, умел смеяться так легко и весело, таким звонким, детски-простодушным заражающим смехом. «Скажет, бывало, колкую эпиграмму и вдруг зальется звонким, добродушным детским смехом, выказывая два ряда белых, арабских зубов» («Воспоминания В. А. Соллогуба»<sup>2</sup>), «Он, чернокудрявый, огнеокый, // Пламенный Онегина создатель, // И его веселый, громкий хохот // Часто был шагов его предтечей» (строки о Пушкине в стихотворении В. Г. Бенедиктова «Воспоминание»). И это было свойственно не только Пушкину-человеку. «Легкое и веселое», которое в нашем восприятии в известной мере заслоняется исключительно серьезными по своему характеру и значению и порой глубоко трагическими сторонами творчества родоначальника русской классической литературы, составляет одну из неотъемлемо «пушкинских» черт и особенностей.

Наличие в писателе «веселости, этого бесценного качества, едва ли не самого редкого из даров», Пушкин чрезвычайно высоко ценил (рецензия на комедию Загоскина «Недовольные» — начало 1836 г.). Именно «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться», являвшиеся, по мнению Пушкина, национально-русской приметой — «отличительной чертой в наших нравах» — делали для него Крылова «истинно-народным поэтом». Именно «бесценное качество» веселости так восхитило Пушкина в первом сборнике повести Гоголя: «Сейчас прочел «Вечера близ Диканьки». Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без же-

---

<sup>1</sup> К. А. Полевой, Записки, СПб. 1888, стр. 276.

<sup>2</sup> В. А. Соллогуб, Воспоминания, «Academia», М.—Л. 1931, стр. 110.

манства, без чопорности» — «веселость», в которой он снова, как в баснях Крылова, особенно подчеркивал черты демократизма — народности: «Мне сказывали, что когда издатель вошел в типографию, где печатались «Вечера»... наборщики помирали со смеху, набирая его книгу. Мольер и Фильдинг, — добавляет Пушкин, — вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с истинно веселою книгою»<sup>1</sup>, — писал Пушкин о первом появлении Гоголя в большой литературе. Эти же слова повторил он в рецензии на второе издание «Вечеров» с их «веселостью простодушной и вместе лукавой»: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времени Фонвизина».

«Бесценным качеством» «истинной веселости» щедро был наделен и русский национальный поэт — Пушкин. Оно ярко проявилось в «Руслане и Людмиле», с полной силой сказавшись в «Евгении Онегине», в «пестром» сплаве «полусмешных, полупечальных» глав которого сверкают переливчатым, бриллиантовым блеском все грани «мирообъемлющего» пушкинского гения. «Отпечаток веселости» и «шуточное описание нравов» сам Пушкин и прямо подчеркивал в предисловии к первой главе своего «романа в стихах». В то же время в полемике с А. Бестужевым и Рылевым, которые встретили первую главу «Онегина» с нескрываемым неодобрением, призывая автора вернуться к «высокой поэзии» — жанру романтических поэм, ему пришлось горячо отстаивать право на подобную «шуточность» и «веселость». «Бестужев пишет мне много об «Онегине», — скажи ему, что он не прав: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии?» (кстати, не отсюда ли слова: «легкое» и «веселое» были взяты Блоком для определения Пушкина?). «Куда же денутся, — продолжал Пушкин, — сатиры и комедии? Следственно должно будет уничтожить и Orlando furioso, и Гудибраса, и Pucelle... и лучшую часть «Душеньки», и сказки Лафонтена, и басни Крылова etc, etc, etc, etc, etc!... Это немного строго» (письмо Рылееву 25 января 1825 г. Из ответа Рылеева 12 февраля 1825 г. видно, хотя первая глава «Онегина» и названа в нем «прекрасной», что в основном он разделяет позицию А. Бестужева).

Действительно, грань «легкого и веселого», хотя в главах, написанных после трагического финала восстания де-

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 216.



кабристов, она все больше овевалась дымкой печали, блистала в «Онегине» с такой ослепительностью, что подчас не давала увидеть всего остального. Резче всего сказались это в статьях о Пушкине такого для своего времени весьма значительного критика, в котором не без оснований видят непосредственного предшественника Белинского, как Н. И. Надеждин. Правильно считая «Евгения Онегина» произведением, в котором характернейшие черты пушкинского дарования проступали особенно рельефно, он именно под этим углом зрения объявлял всю поэзию Пушкина «*просто пародией*» (курсив здесь и далее критика). «Муза Пушкина, — заявлял он, — резвая шалуныя, для которой весь мир ни в копейку. Ее стихия — пересмежать все — худое и хорошее... не из злости или презрения, а просто — из охоты позубоскалить. Это-то сообщает особую физиономию поэтическому направлению Пушкина, отличающую оное решительно от *Байроновой* мисантропии и от *Жан-Полева* юморизма... Нечего бога гневить... что правда, то правда!.. мастер посмеяться и посмешить... когда только, разумеется, знает честь и меру! И ежели можно быть великим в малых делах, то Пушкина можно назвать по всем правам гением — *на карикатуры!*»<sup>1</sup>. Примерно то же повторяет он и в статье о седьмой главе «Евгения Онегина».

Увидеть в поэзии Пушкина только «карикатурное изящество», «забавную болтовню», умение мастерски «выворачивать» «природу наизнанку» и объявить его за это лишь «гением на карикатуры», «пародийным гением» — значит ничего не понять в ней (образцом такого грубейшего непонимания и является большинство пушкинских статей Надеждина). Но отвергать, подобно А. Бестужеву и Рылееву, грань «легкого» и «веселого» в пушкинском творчестве или не отдавать ей, как это обычно делается, должного внимания — значит тоже не понять *всего* Пушкина, не заметить и не оценить одной из характернейших черт его гения, при отсутствии которой Пушкин не был бы тем, что он есть.

В частности, очень большое место занимает в творчестве Пушкина и имеет очень важное значение в его развитии как поэта действительности прием пародии, на котором я по преимуществу и остановлюсь в данном небольшом этюде.

---

<sup>1</sup> Полтава. Поэма Александра Пушкина. — «Вестник Европы», 1829, № 9, стр. 30, 31. Подписано: «С Патриарших прудов».

Пушкин с раннего детства дышал воздухом русского «вольтерьянства», отраженной культуры французских салонов XVIII века, рос в атмосфере острых словечек, каламбуров, эпиграмм, пародий, которая господствовала в доме его родителей и вообще в московских литературных и окололитературных кругах. Характерно, что первыми дошедшими до нас литературными опытами девятилетнего и десятилетнего мальчика-Пушкина, делавшимися еще на французском языке, были, помимо импровизированных пьесок в духе Мольера, связанная с этим автоэпиграмма и «ирои-комическая» перелицовка «Генриады» Вольтера. Кстати, пародией на Вольтера будет и произведение, которое оказалось, видимо, последним литературным созданием Пушкина вообще, — одна из его статей, предназначавшихся для «Современника». Подобной же атмосферой была проникнута деятельность первого литературного объединения, в котором принял хотя заочное, но весьма активное участие Пушкин-лицеист, — «Арзамаса» с его пародийным ритуалом, шуточными «протоколами» заседаний, комическими «розыгрышами» одного из его членов — добродушного и недалекого дядюшки поэта, Василия Львовича. Эпиграммами на литературных противников «Арзамаса», пародиями сыпал и Пушкин-лицеист, зачитывавшийся в эти годы, помимо «Pucelle» и ее русского подражания — радищевского «Бовы», ирои-комической поэмой Василия Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх», шутивно-пародийной «Душенькой» Богдановича, рукописной шуто-трагедией Крылова «Трумф» и непристойными пародиями «удалого наездника пылкого Пегаса» пресловутого И. С. Баркова.

Пародия была издавна, еще со времен греческой и римской древности, обычным оружием борьбы между собой литературных школ, направлений, отдельных писателей.

Широко использовалось это оружие и в полемических спорах и литературной борьбе пушкинского времени. Бесподобно — наповал — умел владеть этим оружием и сам Пушкин (достаточно напомнить хотя бы фельетоны Феофилакты Косичкина). Но в его руках прием пародии далеко вышел за обычные пределы, приобрел существенно новые качества и, соответственно, совсем особое и очень важное значение в эволюции Пушкина-художника, являясь даже порой своего рода рычагом его творческого развития.

Прежде всего, действительно, бросается в глаза обилие в литературном наследии Пушкина как собственно пар-

дий, так и вообще самого разнообразного пародийно окрашенного материала. Уже в лицее им пишется вслед «известному русскому весельчаку», «насмешнику», «списавшему Простакову», творчество которого до конца жизни он продолжал так высоко ценить, шуточно-сатирическая поэма «Тень Фонвизина», в которую включена пародия на Державина; складываются пародии на стихотворения Жуковского. Пародийностью овеяна первая же снискавшая Пушкину особенно широкую популярность поэма «Руслан и Людмила», в которую включена прямая, очень острая пародия на того же Жуковского. В 1821 году пишется «Гавриилиада». В 1823 году начинается работа над романом в стихах, переполненным самым разнообразным пародийным материалом, а в предпоследней (по первоначальному плану) главе о путешествии Онегина прямо превращающимся в пародию на Байрона. В 1825 году пишется пародийная «Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову», на самом деле имеющая гораздо более широкий адрес; делаются наброски оригинального замысла, условно названного мною «Фауст в аду», пародийное острие которого направлено по двойному адресу — «Фауста» Гете и «Божественной комедии» Данте, наконец, создается пародия на одно из произведений Шекспира — «Граф Нулин». В 1830 году пишется вызывающе пародийный по своему замыслу «Домик в Коломне», создается пронизанный элементами пародийности цикл «Повестей Белкина», с пародийным же образом автора-рассказчика Ивана Петровича Белкина, и ведется работа над подчеркнута пародийной «Историей села Горюхина», непосредственно имеющей в виду «Историю русского народа» Полевого, но задевающей и карамзинскую «Историю Государства Российского». В 1831 году появляются такие шедевры пародийной литературы, как две статьи Феофилакта Косичкина, и овеянная легкой пародийной дымкой «Сказка о царе Салтане»; в 1832 году — пародийные отрывки-вариации на темы дантовского «Ада». Несомненные пародийные черты сквозят и в написанной год спустя «Пиковой Даме». Завершается весь этот длинный, проходящий сквозь все творчество Пушкина пародийный ряд уже упомянутой пародией на Вольтера — статьей «Последний из свойственников Иоанны д'Арк»<sup>1</sup>. Ряд этот можно дополнить многочисленными пародийно-окрашенными эпиграм-

---

<sup>1</sup> См. мою статью «Тайна последнего произведения Пушкина». — «Литературная Россия», 1970, № 6.

мами, критико-полемическими заметками и набросками, оставшимися в большинстве в рукописях Пушкина, но частично им и напечатанными.

Рассматривая весь этот столь богатый и разнородный материал, сразу же видишь, что прием пародии утрачивает у Пушкина (не только в художественной его практике, но и в его теоретическом сознании) свою специфическую ограниченность. Это заставляет внести существенные поправки и в обычное представление о пародии как таковой. Вот, например, что кладется в основу (хотя и с некоторыми последующими оговорками) определения пародии в только что вышедшем пятом томе «Литературной энциклопедии»: «Пародия...— жанр литературно-художественной имитации, подражание стилю отдельного произведения, автора, литературного направления, жанра с целью его осмеяния. Автор пародии, сохраняя форму оригинала, вкладывает в нее новое, контрастирующее с ней содержание, что по-новому освещает пародируемое произведение и дискредитирует его; «пародичность достигается несоответствием стиля и тематического материала речи...» (Б. Томашевский, Теория лит-ры. Поэтика, 1931, с. 27). Литературная пародия передразнивает не самое действительность (реальные события, лица и т. п.), а ее изображение в литературных произведениях, причем в тех же формах, в которых оно было осуществлено... Пародия в большинстве случаев представляет собой юмористическую или сатирическую стилизацию. Она должна непременно снижать, дискредитировать стилизуемый объект... Однако, будучи стилизацией, пародия снижает и высмеивает не только стилистику (стиль в узком смысле слова), но нередко и весь художественно-идеологический комплекс оригинала (стиль в широком значении) и даже мирозерцание автора в целом... Литературная пародия существует только «в паре» со своим оригиналом. Эффект пародирования — в мысленном, но отчетливо ощущаемом контрасте с пародируемым, в наличии «второго плана». Я сделал эту пространную выписку для того, чтобы стало яснее, насколько опыт Пушкина-пародиста, кстати сказать, в данной заметке совсем неучтенный, богаче и шире данного, в основном правильно отражающего бытующие представления, определения. Под него действительно подходят некоторые пародии Пушкина, такие, как ода Хвостову. Но в подавляющем большинстве случаев оно оказывается явно недостаточным, а порой и прямо неверным. Например, со-

вершенно необязательно, чтобы при чтении «Графа Нулина» в нашем сознании присутствовала «Лукреция» Шекспира. Больше того, если бы не указание самого Пушкина, мы бы и не подозревали, что он имеет в виду эту шекспировскую поэму, «Пары» таким образом словно бы и нет; «эффект пародирования» отсутствует. И все же фактом остается, что поэма Пушкина, как прямо удостоверяет сам поэт, является в основе своей пародией, хотя по значению далеко выходит за поставленную пародийную задачу. В «Графе Нулине», как и в очень большом, если даже не большем, числе перечисленных пушкинских произведений «пародийного» ряда, нет и прямой «имитации», «подражания», «стилизации», как нет и «непременного» «дискредитирования» пародируемого материала. Мало того, опять-таки сам же Пушкин указывает, что толчком к созданию «Графа Нулина» явилось «двойное искушение» пародировать не только «слабую поэму Шекспира» — литературный источник, а и «историю», то есть саму действительность. И это, как дальше убедимся, не единственный случай.

Второе, что обращает на себя внимание в перечне пушкинских пародий, что они направлены не только на литературных противников поэта — «врагов», но чуть ли не чаще всего на «друзей». Предметом пародирования для раннего Пушкина являются не только те, на кого ополчались арзамасцы, — «друзья непросвещенья», «беседчики», но и писатели, в то время бывшие особенно близкими начинающему Пушкину — его непосредственные предшественники и даже прямые литературные учителя — Державин, отчасти Батюшков (в той же «Тени Фонвизина») и в особенности Жуковский.

Но своими русскими предшественниками Пушкин не ограничивается. Начиная с «Евгения Онегина» он направляет свое пародийное острие и на тех, кого сам же считает крупнейшими, а иных даже величайшими мастерами искусства слова во всей мировой литературе, таких, как Гомер, Данте, Шекспир, Вольтер, Байрон, Гете, Вальтер Скотт.

Почти поговорочное значение приобрели полные возмущения слова: «Мне не смешно, когда фигляр презренный пародией бесчестит Алигьери». Но ведь эти слова вложены Пушкиным в уста угрюмого, замкнутого, высокомерного, не любящего жизнь и презирающего людей, разымающего искусство как труп, никогда не смеющегося (попробуйте представить его хохочущим, тем более хохочу-

щим по-моцартовски весело и беззаботно) завистника Сальери. И Пушкину, разумеется, ближе гениально простодушный Моцарт, который радуется, что его музыка пошла в народ, и от всей души «хохочет» над тем, как слепой старик на своей убогой скрипочке перепиликивает в трактуре его арии.

И Пушкину было «не смешно», когда он сталкивался с произведениями авторов, которые, считал он, действительно не проявили должного уважения, «бесчестили» великого писателя. Как негодуяще откликнулся он на образ Джона Мильтона, данный Виктором Гюго в трагедии «Кромвель» и Альфредом де Виньи в его историческом романе «Сен-Мар». «Вот каким жалким безумцем, каким ничтожным пустомелей,— пишет он, разбирая трагедию Гюго,— выведен Милтон человеком, который, вероятно, сам не ведал, что творил, оскорбляя великую тень!.. Нет, г. Юго! Не таков был Джон Милтон, друг и сподвижник Кромвеля, суровый фанатик, строгий творец «Иконокласта» и книги «*Defensio populi*»! Не таким языком изъяснялся бы с Кромвелем тот, который написал ему свой славный пророческий сонет:

«Cromwell, our chief of men!»

Не мог быть посмешищем развратного Рочестера и придворных шутов тот, кто *в злые дни, жертва злых языков*, в бедности, в гонении и в слепоте сохранил непреклонность души и продиктовал «Потерянный Рай» (статья «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного Рая»). По своим гневным, уничтожающим интонациям слова эти, несомненно, превосходят реплику Сальери.

Виктор Гюго едва ли намеренно пародировал образ Мильтона. Но он показал его так, что получилась «бесмысленная пародия», «оскорбляющая великую тень». Пародии Пушкина на «великие тени» при всей их намеренности ничего «оскорбительного», «дискредитирующего» в себе не заключают.

Собираясь напечатать отдельно (до выхода в свет всего романа в стихах) главу о путешествии Онегина, Пушкин в подготовленном было им предисловии писал: «Осьмую главу я хотел было вовсе уничтожить. Мысль, что шутовскую пародию можно принять за неуважение к великой и священной памяти — также удерживала меня. Но «Чайльд Гарольд» стоит на такой высоте, что каким бы тоном о нем ни говорили, мысль о возможности оскорбить его не могла во мне родиться». Эпитет «шутливый» может быть приме-

нен, как наиболее точный, и к пародиям Пушкина на все остальные «великие тени» — на Шекспира, на Гете, на Данте.

И вместе с тем все эти пародии были отнюдь не только шуткой, они заключали в себе нечто очень значительное и серьезное.

Цель, глубоко осознанная и четко сформулированная для себя Пушкиным уже в 1821 году: «В просвещении стать с веком наравне» (цель, стоявшая перед всей русской жизнью и культурой начиная с петровского времени), имела непосредственнейшее отношение к его писательскому делу. Чтобы стать наравне с веком, с современностью, надо было достигнуть того же уровня, овладев опытом не только своих русских предшественников, но и опытом величайших достижений мирового (тогда это значило главным образом европейского) искусства слова. Последовательное, все более расширяющееся овладение этим опытом и являет собой развертывание пушкинского творчества в основных его этапах, которые так часто и неправильно называли периодами подражаний Пушкина Вольтеру, Байрону, Шекспиру и т. п.

Следует, кстати, оговорить, что для самого Пушкина понятие «подражание» отнюдь не было синонимом отсутствия самостоятельности, эпигонства, второсортного копирования чужого образца и потому ничего одиозного в себе не заключало. В одной из своих последних статей («Фракийские элегии». Стихотворения Виктора Теплякова) Пушкин замечал: «Талант не волен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смиренном своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь». Вот почему сам Пушкин нимало не стеснялся обозначить свою гениальную элегию «Погасло дневное светило...», как «подражание Байрону», создавал целые циклы стихов под названиями «Подражания древним», «Подражания восточному». Имеются в его творчестве случаи и подражания второго рода, связанные с желанием дать новую жизнь изученному образцу (таковы вариации дантовского «Ада», такова поэма «Анджело»).

Вместе с тем творческому интеллекту Пушкина была неизменно свойственна «благородная надежда на собственные силы», как и самостоятельность взгляда и суждений,

умение критически отнестись к творчеству и тех писателей, которыми в данное время он особенно увлекался. Безгранично восхищался он в 1825 году, в период открытия им по следам гения новых миров — создания своего «Бориса Годунова» — Шекспиром. И это не помешало ему тогда же спародировать Шекспира. Правда, пародировал он то его произведение, которое сам называл «слабым». Но уже способность увидеть в творчестве писателя, перед которым преклоняешься, наряду с сильным, и слабое, тоже говорит о многом; тем более что «слабое», недочеты находил он и в тех произведениях Шекспира, которые являлись самыми сильными в его творчестве, вводили его в число величайших художников слова — в его драматических творениях. Вспомним сказанное им пять лет спустя: «Шекспир велик, *несмотря* на неравенство, небрежность, уродливость отделки»<sup>1</sup> (наброски статьи «О народной драме и драме «Марфа Посадница», 1830).

И это свойство Пушкина было присуще ему с самых первых же литературных шагов. Совершенно аналогичный случай имеет место в отношении его к Державину, культ которого царил в лицее, что ярко проявилось при знаменитом появлении Державина в качестве почетного гостя на публичном экзамене лицейстов, перед началом которого ближайший друг Пушкина, тоже лицейский поэт Дельвиг специально вышел на лестницу, «чтоб дожидаться его и поцеловать ему руку, руку, написавшую «Водопад». Не чужд был этому культу и Пушкин. Вспомним, как он рассказывает об этом дне: Державин «дремал до тех пор, пока не начался экзамен в русской словесности. Тут он оживился, глаза заблестали; он преобразился весь. Разумеется, читаны были его стихи, разбирались его стихи, поминутно хвалили его стихи. Он слушал с живостью необыкновенной. Наконец вызвали меня. Я прочел мои «Воспоминания в Царском Селе», стоя в двух шагах от Державина. Я не в силах описать состояния души моей: когда дошел я до стиха, где упоминаю имя Державина, голос мой отроческий зазвенел, а сердце забилося с упоительным восторгом... Не помню, как я кончил свое чтение, не помню, куда убежал. Державин был в восхищении: он меня требовал, хотел меня обнять... Меня искали, но не нашли...». Но в тот же рассказ об этом торжественном, навсегда незабвенном для Пушкина дне, который стал одним из замечательнейших

---

<sup>1</sup> П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 419.



событий всей его жизни, он вводит некоторые подробности совсем иного характера. Когда Державин вошел в лицейские сени, «Дельвиг услышал, как он спросил у швейцара: «Где, братец, здесь нужник?» Этот прозаический вопрос разочаровал Дельвига, который отменил свое намерение и возвратился в залу»<sup>1</sup>. Но Пушкин и без этой прозаической детали руки не собирался у него целовать. А через некоторое время, в том же году, написал пародию и на него самого, на одно из недавних его стихотворений, применив не только остроумный, но и своеобразный прием, с разными вариациями и в дальнейшем им применявшийся, — пародирование поэта его же собственным материалом. Из разных мест стихотворения был взят ряд отдельных строк и соединен в некое рифмованное целое. В результате получился требовавшийся по контексту эффект совершенной и весьма забавной бессмыслицы. Правда, как и в позднейшем случае с Шекспиром, для пародирования было взято одно из слабых, старческих стихотворений Державина. Однако именно это явилось началом полного высвобождения Пушкина из-под державинского влияния, необходимого для того, чтобы стать не «вторым Державиным», как воспринял его, прослушав «Воспоминания в Царском Селе», крупнейший русский поэт XVIII века, а самим собой — Пушкиным; началом критического отношения к творчеству Державина, весьма суровый приговор которому он вынес в 1825 году в письме к продолжавшему преклоняться перед ним Дельвигу.

«Надежда на собственные силы» прозвучала в том же 1815 году и в ответе Пушкина тому, кого он тогда ценил превыше всех русских поэтов-современников, Батюшкову, пытавшемуся направить пушкинскую поэзию в нужную, как ему казалось, сторону: «Бреду своим путем». В том же году произошла встреча Пушкина с другим его непосредственным литературным учителем, Жуковским, обаяние «пленительной» романтической поэзии которого он в это время начал особенно ощущать. Из рассказа Жуковского в письме к Вяземскому видно, как глубоко взволновала Пушкина эта встреча: «Я сделал еще приятное знакомство! С нашим молодым чудотворцем Пушкиным. Я был у него на минуту в Сарском селе. Милое, живое творенье! Он мне обрадовался и крепко прижал руку мою к сердцу»<sup>2</sup>. Прижал руку к сердцу — это совсем иной жест,

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 158.

<sup>2</sup> «Литературное наследство», т. 58, АН СССР, М. 1952, стр. 33.

чем намерение Дельвига поцеловать руку Державина. Вместе с тем как раз на произведения Жуковского сделано молодым Пушкиным особенно много пародий. «Пленительная сладость» стихов Жуковского продолжала еще сильнее зачаровывать Пушкина в последующие годы. В 1818 году он обращает к нему восторженное послание «Когда к мечтательному миру...»; тогда же слагает проникновенную «Надпись к портрету Жуковского». Однако именно «мечтательный мир» Жуковского, которым так залюбовался эстетически Пушкин, ему, поклоннику в эту пору вольтеровской «Ruselle», автору вольных стихов, по существу был глубоко чужд. И Пушкин примерно тогда же «отшучивается» от него самой острой и художественно впечатляющей пародией из всех до того им написанных. В «Руслана и Людмилу», поэму, слагавшуюся во многом еще литературным учеником Жуковского, включается эпизод о пребывании Рагмира в замке двенадцати дев, демонстративно пародирующий одно из самых романтических созданий «поэзии чудесного гения», «наперсника, пестуна и хранителя» его — Пушкина — музы. Иронически заменяя «прелестную ложь» Жуковского «истиной», мистику — эротикой, Пушкин здесь и в самом деле «дискредитирует» «небесный романтизм» Жуковского, с которым позднее поведут решительную борьбу в своих критических высказываниях писатели-декабристы. Жуковского пушкинская пародия явно не только не обидела, а, вероятно, и повеселила. Но характерно, что сам Пушкин позднее за нее себя осуждал: «Непростительно было (особенно в мои лета), — писал он в 1830 году, оглядываясь на весь свой к этому времени пройденный литературный путь, — пародировать, в угождение черни, девственное поэтическое создание» (незавершенная статья «Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения»). И, действительно, таких по-вольтеровски резких «дискредитаций» в последующих пародиях Пушкина, обращенных на «великие тени», мы не найдем.

Но именно в этой пародии наиболее обнажена особая и очень важная функция пародийных переименований Пушкиным значительнейших поэтических достижений прошлого и современности, которыми необходимо овладеть, чтобы стать, как писателю, в просвещении с веком наравне и в то же время сохранить свою самостоятельность, не оказаться в «плену» у их творцов — идти «своим путем». Ведь как раз потому, что в своей шутливой сказочно-романтиче-

ской поэме Пушкин вышел из мира «небесного» романтизма Жуковского, в ней впервые так ярко проявились многие характернейшие черты и особенности его собственного дарования, сделан был первый шаг по направлению к тому пути — пути *«поэзии действительности»*, на котором и были осуществлены им все его замечательнейшие достижения, одержаны величайшие творческие победы.

Особенно отчетливо эта освобождающая функция «веселости» — приема шутливой пародии — проступает в истории так называемого пушкинского байронизма. Байронизм был самым характерным и значительным явлением духовной жизни Европы периода утраченных просветительских иллюзий, величия и падения Наполеона, реакции Священного союза, становления нового буржуазного общества. Могучий талант Байрона, как никто выразивший эту психологию века, потому и оказал колоссальное влияние на все европейские литературы, подчиняя себе наиболее передовые умы. Пройти мимо такого явления — значило не быть с веком наравне. Не удивительно, что молодой Пушкин, как и большинство его современников почти во всех европейских странах, от творчества Байрона в период своей южной ссылки, по его собственному признанию, «сходил с ума». Однако *демонический* романтизм Байрона, неизмеримо более захвативший его, чем *небесный* романтизм Жуковского, был по существу своему также чужд и его дарованию, и основным тенденциям его творческого развития.

Пушкин блестяще овладел творческим опытом Байрона в своих южных поэмах, недаром снискавших ему столь шумную славу в кругах русских романтиков, поспешивших провозгласить его «северным Байроном». Но сам поэт, как известно, был ими глубоко не удовлетворен. Выйти из сферы притяжения Байрона, стать не «планетой» в его «системе», как, полагая, что произносят ему величайшую похвалу, определяли значение Пушкина некоторые критики, а стать тем, чем надлежало ему быть — *солнцем русской поэзии* — помог все тот же прием освобождающей пародии. Именно так и возник «роман в стихах». В предисловии к его первой главе Пушкин сам подчеркивал связь нового произведения, с одной стороны, с «Русланом и Людмилой» («Несколько песен или глав «Евгения Онегина» уже готовы... они носят на себе отпечаток веселости, ознаменовавшей первые произведения автора «Руслана и Людмилы»), с другой стороны, — с «Кавказским пленником» («характер

главного лица» «сбивается» на «Кавказского пленника») <sup>1</sup>. Уже одна мысль погрузить образ байронического героя в столь ему не только несвойственную, но и прямо чужеродную стихию «веселости», вести повествование о нем в «легком» и «шутливом» тоне «Руслана и Людмилы» была в основе своей пародийна. Характер несомненной автопародии на ту же свою первую романтическую поэму в духе Байрона и образ ее героя носит, как мне уже приходилось указывать, и фабульная завязка романа в стихах. Пародийность героя — русского байрониста, «москвича в гарольдовом плаще» неоднократно подчеркивается по ходу романа. «Уж не пародия ли он?» — спрашивает себя Татьяна, побывав в отсутствие Онегина в его «келье модной», украшенной портретом Байрона и статуэткой Наполеона, познакомившись с кругом его чтения. Вопрос остается словно без ответа. Но ответом на него как раз и является следующая глава о путешествии Онегина, которую Пушкин, как уже упоминалось, заранее объявляет «шутливой пародией» на одно из самых характерных произведений Байрона. Все это не ведет к «дискредитации» замечательных, стоящих «на такой высоте» творений Байрона, «чудной лире» которого Пушкин продолжает воздавать должные хвалы; но властителем его дум и вдохновений Байрон уже не является.

Прием пародирования байронизма проходит, как мы только что видели, сквозь весь роман Пушкина. Но это, конечно, никак не сводит его значение только к пародии. Шутливая пародия является здесь лишь средством выхода из «плена» байронизма и тем самым возможности окончательного утверждения себя на своем собственном, в высшей степени новаторском пути, пути русского национального гения — художника-реалиста, «поэта действительности», давшего в своем романе широчайшую художественную панораму современности — «энциклопедию» русской жизни и тем самым создавшего одно из величайших творений мировой литературы. Подобно этому и в «Графе Нулине» пародирование Шекспира явилось еще одним средством утверждения нового творческого метода Пушкина в основном жанре его южного творчества: создания взамен романтических поэм шутливой бытовой реалистической поэмы в стихах.

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 6, стр. 638.

Прием пародирования играл в развитии пушкинского дарования и еще одну важную роль. О пародии Пушкин писал: «Сей род шуток требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами» (заметка «Англия есть отечество карикатуры и пародии...», 1830). Пушкин, как никто, обладал способностью владеть «всеми слогами». Недаром современники называли его Протеем. И шуточные пародии Пушкина несомненно способствовали развитию этой способности — пушкинскому протеизму. Создавая их, поэт творчески — изнутри — овладевал «слогом» и вместе с тем сущностью (этим его пародии коренным образом отличались от простых стилизаций) пародируемого автора или произведения. Блистательный образец этому — вариации на тему дантовского «Ада», о которых младший современник поэта Белинский с полным основанием утверждал, что они впервые дали понять русскому читателю, что такое «Божественная комедия», и почувствовать все величие ее творца<sup>1</sup>. А ведь эти вариации пародийны по отношению не только к неудачным переводам из Данте Катенина, но в известной мере и к самому оригиналу. В прежних изданиях сочинений Пушкина редакторы озаглавливали их «Подражания Данте», но именно потому, что они овеяны тонкой дымкой легкой и шуточной пародийности, они выходят за рамки только подражания. Точно так же, чтобы по-настоящему овладеть «слогом» (в широком понимании этого слова) гетевского Фауста, Пушкину надо было пройти через пародийные наброски своего «Фауста в аду». И, видимо, только после этого смог он создать «Продолжение» гетевской трагедии — свою собственную «Сцену из Фауста»: идя по следам гения, сотворить новые миры.

Но «бесценное качество веселости», составляющее одно из важнейших слагаемых творческого духа Пушкина и так ярко проявившееся в приеме шуточной пародийности, которым он столь виртуозно владел, — не только способствовало его самоутверждению, как художника, стремительному поступательному продвижению по «своему», указуемому его «свободным умом», литературному пути.

Смех Пушкина имеет и еще одно, жизненно важное значение. «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Это гуманистическое слово Пушкина крепко вошло в наше со-

---

<sup>1</sup> См.: В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 270.

знание. Менее помним мы то, что сказал еще совсем молодой Пушкин в «Руслане и Людмиле»: «Со смехом ужас несовместен». Это словно бы о разном и вместе с тем внутренне родственно одно другому.

С силой, едва ли меньшей, чем Достоевский, Пушкин ощущал и в самом себе, и вокруг себя трагические антиномии бытия — «вечные противуречия сущности» — и отражал их в своем творчестве. Достаточно назвать, с одной стороны, его «Дар напрасный, дар случайный...», его «Воспоминание»<sup>1</sup>, его «Три ключа» — стихотворения, в которых, говоря словами глубоко прочувствовавшего это Белинского, звучит «рыдание мирового страдания», с другой стороны — его «Медного Всадника».

Вскоре после декабрьской катастрофы, в мае 1826 года, ссыльный Пушкин получил письмо от потрясенного ею Вяземского, который только что перенес и большое семейное горе: у него умер — уже четвертый — сын, ребенок. На жалобы Вяземского: «скучно, грустно, душно, тяжело» — не менее, чем он, потрясенный случившимся Пушкин отвечал ему, имея в виду не только его семейную личную трагедию, но и трагическую судьбу всего их поколения: «Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, не ведаешь бо, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? не ты, не я, никто. Делать нечего, так и говорить нечего»<sup>2</sup>. «И от судеб защиты нет», — писал Пушкин ранее в финале «Цыган». Но у него — великого поэта — защита от судеб была. В своем творчестве он мог то, чего уже не смог Достоевский, что в числе многого другого влекло Достоевского к Пушкину, как к навек утраченной гармонии, — противопоставить ужасному и трагическому не только вальсингамовскую крепость и мощь человеческого духа, но и светлую, разрешающую улыбку гения — снять «ужас» «смехом».

Смех, «веселость» входят органической составной частью в то, что мы называем пушкинским жизнелюбием, пушкинским оптимизмом, в чем заключается оздоровляющая, тонизирующая сила творчества автора «Евгения Онегина».

Блок глубоко усвоил пушкинский — вальсингамовский — мотив трагического «наслаждения гибелью», который, как верно отмечалось исследователями, стал одним из

<sup>1</sup> «Когда для смертного умолкнет шумный день...»

<sup>2</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 276, 278.

основных мотивов его творчества. Но редко кто видел его улыбающимся и смеющимся.

Федин вспоминает, что только раз довелось ему наблюдать улыбку и смех Блока, и добавляет: «Смех его был школьнически-озорной, мимолетный, он вспыхивал и тотчас потухал, точно являлся из иного мира и, разочаровавшись в том, что встречал, торопился назад, откуда пришел. Это не было веселостью. Это было ленивым отмахиванием от скуки»<sup>1</sup>.

По свидетельству близких, и в Блоке жил некий «комический двойник». Но в его творчестве, трагическом по преимуществу, он за крайне редкими исключениями, не проявлялся. Не потому ли в последние месяцы жизни Блок, до краев переполненный этим трагическим, так потянулся к умеющему заклинать «страшный мир» смехом, легкому и веселому гению Пушкина?

1968

---

<sup>1</sup> Конст. Ф е д и н, Горький среди нас, стр. 40.

## ФАУСТ В АДУ

(ОБ ОДНОМ НЕИЗУЧЕННОМ ЗАМЫСЛЕ ПУШКИНА)

Литературное наследие, оставленное Пушкиным, состояло из двух основных частей. Это были прежде всего произведения, опубликованные при его жизни или вскоре после трагедии 1837 года в посмертном Собрании его сочинений. Но наряду с этим «печатным» Пушкиным остался Пушкин «рукописный» — обширное собрание его творческих рукописей. Собрание это тем драгоценнее, что все стадии работы Пушкина над своими произведениями, в том числе даже небольшими стихотворениями, проходили, как правило, «с пером в руках». В рукописи была полностью запечатлена динамика его вдохновенного и упорного, окрыленного, а порой и очень нелегкого — «мучительного» — творческого труда. Поэтому рукописи являются исключительно важным материалом для изучения психологии художественной мысли, телеологии творческого процесса, поэтики и стилистики Пушкина. Помимо того, в рукописях хранятся следы многочисленных замыслов, возникших в сознании Пушкина и брошенных им порой на время, а чаще навсегда, на той или иной, подчас не шедшей дальше составления предварительного плана или даже только заглавия будущего произведения, стадии их осуществления. Изучение этих стремительно сменявших друг друга и самых разнообразных замыслов широко раздвигает границы известного нам художественного мира Пушкина. В то же время они — ярчайшее, нагляднейшее свидетельство могучего кипения переполнявших его созидательных сил и порывов. Однако все это богатство стало доступно далеко не сразу. Именно потому, что черновые рукописи Пушкина являлись своего рода «стенограммами» его творческого процесса, они с величайшим трудом поддавались прочтению, которое шло очень медленно и очень постепенно. И лишь в советском академическом издании Полного собрания сочинений Пушкина в шестнадцать томах, которое было подготовлено коллективом крупнейших пушкинистов



к столетию со дня его смерти и столятидесятилетию со дня рождения (1937 и 1949), этот процесс был наконец-то завершен. За совсем небольшими исключениями, весь «рукописный» Пушкин был прочитан, можно сказать, «расшифрован», и тем самым стал доступен не только исследователям, но и читателям. Это дало возможность приступить к систематическому изучению пушкинских замыслов (работы С. М. Бонди, Б. В. Томашевского, Б. С. Мейлаха, А. В. Чичерина, И. Л. Фейнберга и других советских ученых). Но многое здесь и посейчас еще продолжает ждать своего исследования.

В последних изданиях собраний сочинений Пушкина, начиная с академического, в разделе стихотворений печатается цикл следующих фрагментарных отрывков, объединенных общим редакторским заглавием «Наброски к замыслу о Фаусте»:

<I>

«Скажи, какие заклинанья  
Имеют над тобою власть?»  
— Все хороши: на все призыванья  
Готов я как бы с неба пасть.  
Довольно одного желанья —  
Я, как догадливый холоп,  
В ладони по-турецки хлоп,  
Присвистни, позвони, и мигом  
Явлюсь. Что делать — я служу,  
Живу, крихчу под вечным игом.  
Как нянька бедная, хожу  
За вами — слушаю, гляжу,

<II>

— Вот Коцит, вот Ахерон,  
Вот горящий Флегетон,  
Доктор Фауст, ну смелее,  
Там нам будет веселее.—  
— Где же мост? — Какой тут мост,  
На вот — сядь ко мне на хвост.

— Кто идет? — Солдат.  
— Это что? — Парад.  
— Вот обер-капрал,  
Унтер-генерал.

— Что горит во мгле?  
— Что кипит в котле?

— Фауст, ха-ха-ха,  
Посмотри — уха,  
[Погляди] — цари.  
О вари, вари!..

<III>

— Сегодня бал у Сатаны —  
На именины мы званы —  
[Смотри, как эти два бесенка  
Усердно жарят поросенка],  
А этот бес — как важен он,  
Как чинно выметает вон  
Опилки, серу, пыль и кости.  
— Скажи мне, скоро ль будут гости?

---

— Так вот детей земных изгнать?  
Какой порядок и молчанье!  
Какой огромный сводов ряд,  
Но где же грешников варят?  
Все тихо. — Там, гораздо дале.

---

— Где мы теперь? — В парадной зале.  
— Что козырь? — Черви. — Мне ходить.  
— Я бью. — Нельзя ли погодить?  
— Беру. — Кругом нас обыграла!  
— Эй, смерть! Ты, право, сплutowала.  
— Молчи! ты глуп и молоденец.  
Уж не тебе меня ловить.  
[Ведь] мы играем не <из> <?> денег,  
А только б вечность проводить!

---

— Кто там? — Здорово, господа!  
— Зачем пожаловал сюда?  
— Привел я гостя. — Ах, создатель!..  
— Вот докт.<ор> Ф.<ауст>, наш приятель —  
— Живой! — Он жив, да наш давно —  
Сегодня ль, завтра ль — всё равно.  
— Об этом думают двояко;  
Обычай требовал, однако,  
Соизволенья моего,  
Но, впрочем, это ничего.  
Вы знаете, всегда <я> другу  
Готова оказать услугу...  
Я дамой... — Крой! — Я бью тузом...  
— Позвольте, козырь. — Ну, пойдём...

История составления этого ранее отсутствовавшего цикла является выразительным примером той длительной — почти вековой — и в высшей степени кропотливой работы по прочтению и осмыслению черновиков Пушкина, о которой я только что говорил.

Лишь в 1855 году, восемнадцать лет спустя после смерти поэта, были извлечены из рукописей и опубликованы первым биографом Пушкина и редактором первого же научно-критического издания его сочинений, П. В. Анненковым в «Материалах для биографии А. С. Пушкина» — всего два неполных стиха из первого наброска, входящего в состав данного цикла. Несколько позднее, в 1857 году, в подготовленном Анненковым седьмом томе Собраний сочинений Пушкина ему удалось прибавить к этому семь новых разобранных стихов (третий фрагмент третьего наброска). Наконец, еще через семь лет в своей второй критико-биографической работе «Пушкин в Александровскую эпоху» он значительно дополнил эти публикации, приведя первый, третий и четвертый (без пяти последних стихов) фрагменты третьего наброска. К этому он присоединил и еще один отрывок, по его словам, «с великим усилением» вырванный «из хаоса» «перемаранных стро-чек»:

Во тьме кромешной...  
Откуда изгнаны навек  
Надежда, мир, любовь и сон,  
Где море адское клокочет,  
Где грешника внимая стон  
Ужасный сатана хохочет.

«Итак, вот все осколки какого-то литературного замысла», — писал Анненков, датируя его 1821 годом и добавляя: «По отсутствию программы, на этот раз совершенно недостающей, сверх обыкновения, сатирической поэме Пушкина, всякие догадки о ее содержании, конечно, становятся невозможны...»<sup>1</sup> Десять лет спустя В. Е. Якушкин в составленном им первом описании рукописей Пушкина добавил к «осколкам» этой «сатирической», «сатанинской», как называл ее также Анненков, поэмы 1821 года (в последующих изданиях редакторы придавали ей несколько более уточняющее и закрепившееся за ней заглавие «Адская поэма») еще несколько стихов (заключительные строки

---

<sup>1</sup> «Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху», СПб. 1874, стр. 176—178.

третьего фрагмента третьего наброска). В 1916 году одним из редакторов дореволюционного академического издания Пушкина П. О. Морозовым был опубликован и весь вовсе отсутствовавший у Анненкова второй набросок.

Этим была завершена более чем полувековая работа текстологов и биографов Пушкина по прочтению и собранию в одно целое разрозненных фрагментов так называемой «Адской поэмы» 1821 года. Но и теперь содержание и характер пушкинского замысла продолжали оставаться — и даже в еще большей степени, чем для Анненкова, — неопределенными и загадочными.

Путь к началу разгадки был указан лишь четырнадцать лет спустя. Отрывки «адской поэмы» в основном имеют форму диалога. Но один из участников его вовсе в них не назван, а другой фигурирует в рукописи сокращенно: «доктор Ф.». Анненков высказал предположение: «Не Фриккен ли? известный кишиневский врач того времени». Предположение это вошло в научный оборот. Но именно здесь-то наглядно проявилась недостаточность узкобиографического подхода к явлениям художественной литературы, прямо помешавшая крупнейшим исследователям-пушкинистам увидеть то, что, как стало затем очевидно, лежало, можно сказать, на самом виду, стоило только подойти к этому в более широкой историко-литературной перспективе. «Долго комментаторы принимали «д-ра Ф.», к которому обращены реплики отрывков, за кишиневского доктора Фрикена, но совершенно ясно, что речь идет о д-ре Фаусте и отрывки в части представляют собой диалог между ним и Мефистофелем при посещении преисподней»<sup>1</sup>. Но автор этих строк, тонкий критик и историк литературы А. Г. Горнфельд не был специалистом-пушкиноведом, и потому дальнейших выводов из своего попутного замечания он не сделал. Сделала их видная исследовательница жизни и творчества Пушкина Т. Г. Зенгер-Цявловская, которая и подготовила новую, более полную (со всеми вариантами) и точную, публикацию «Набросков» для советского академического издания Пушкина. Привлекая к анализу не только тексты набросков, но и рисунки, которые неоднократно делались поэтом во время творческой работы на полях рукописей, она убедительно доказала, что никакого неосуществленного замысла «сатириче-

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч. в 6-ти томах.— Приложение к журналу «Красная нива» на 1931 г., т. VI, М.—Л. 1931, стр. 96.

ской» «адской» поэмы в 1821 году у Пушкина вообще не было, а то, что печаталось до сих пор под этим названием, представляет искусственное соединение двух совсем различных и разновременных замыслов. К 1821 году, действительно, относится один из включавшихся вслед за Анненковым в ее состав «отрывков» («Во тьме кромешной...»), но он является наброском, связанным совсем с другим замыслом — романтической поэмы о «Влюбленном бесе». Остальное относится к замыслу о «Фаусте» и датируется 1825 годом — периодом ссыльной жизни поэта не на юге, а в Михайловском. Однако, посвятив замыслу о «Влюбленном бесе» специальную и очень обстоятельную работу<sup>1</sup>, в отношении основной части набросков Т. Г. Цявловская ограничилась только небольшим примечанием: «Эти разбросанные в разных рукописях наброски на тему о Фаусте не были сведены Пушкиным воедино. Поэт оставил замысел о посещении Фаустом ада и написал «Сцену из Фауста» с противопоставлением образов Фауста и Мефистофеля в психологическом плане»<sup>2</sup>.

Между тем пушкинский замысел о Фаусте в аду представляет отнюдь не меньший, а, как мне кажется, даже больший интерес и вместе с тем продолжает оставаться совсем неизученным.

Прежде всего после указания Горнфельда считается как бы само собой разумеющимся, что пушкинские «Наброски» связаны с «Фаустом» именно Гете, и в комментариях к последним изданиям Пушкина имя его даже не называется. А ведь в немецкой литературе второй половины XVIII века, в особенности в период «Sturm und Drang'a» имелось несколько произведений, в основу которых была положена старая, сложившаяся еще в XVI веке легенда о Фаусте. С одним из них, романом «Жизнь, деяния и гибель Фауста», написанным одним из наиболее типичных «бурных гениев», другом Гете, Фридрихом Клингсродом, вышедшим на немецком языке в Петербурге в 1791 году, затем неоднократно переиздававшимся и переведенном на ряд западноевропейских языков (в русском переводе его тогда не было), Пушкин, несомненно, познакомился, как это бесспорно устанавливает Цявловская в упомянутой статье,

<sup>1</sup> См.: Т. Г. Цявловская, «Влюбленный бес» (Неосуществленный замысел Пушкина). — «Пушкин. Исследования и материалы», т. III, АН СССР, М.—Л, 1960, стр. 101—130.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 2, М. Гослитиздат, М. 1959, стр. 759—760.

еще в период кишиневской ссылки. Однако она учитывает это только в связи с замыслом поэмы о «Влюбленном бесе». Между тем, как увидим далее, следы этого знакомства имеются и в фаустовских «Набросках» 1825 года. Но, действительно, ближайшим образом последние связаны с трагедией Гете, о чем свидетельствуют не только стихотворно-драматическая их форма, но и выступающие из них облики Фауста и в особенности Мефистофеля. А раз это так, возникают естественные вопросы: во-первых, что привлекло к этим образам и гетевской трагедии вообще настолько сильное творческое внимание Пушкина, что вызвало потребность в их собственной художественной разработке, и, во-вторых, какую художественную задачу, принявшись за эту разработку, он перед собою ставил?

Первый отзвук Гете в творчестве Пушкина — эпитафия, заимствованная как раз из «Фауста» (из «Пролога в театре»), — «Gib meine Jugend mir zurück», — который он хотел было предпослать в 1820 году своей первой южной романтической поэме «Кавказский пленник». Вплотную соприкоснулся Пушкин с творениями Гете и опять-таки больше всего с «Фаустом» в 1823—1824 годах. В отрывке письма к одному из друзей весной 1824 года, рассказывая о своих литературных занятиях, он сообщает, что *пишет* «пестрые строфы романтической поэмы» (начальные главы будущего «Евгения Онегина») и *читает* Библию, Шекспира и Гете, прощески добавляя: «...святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира»<sup>1</sup>. Подобное сообщение отнюдь не случайно. Наоборот, оно весьма характерно с точки зрения становления и развития Пушкина как писателя.

Приступив к работе над своим центральным произведением — романом в стихах, полностью погруженным в современную поэту русскую действительность, Пушкин одновременно вступает в живое общение с замечательным литературным памятником древнего Востока и с великанами новой европейской литературы. И только идя этим двуединым путем — все теснее сливаясь с родной народной стихией и одновременно вживаясь в эстетический опыт веков, творчески овладевая вершинными достижениями художественной культуры человечества, исключительно одаренный автор «Руслана и Людмилы» и первых южных поэм, воспитавшийся поначалу на традициях галаптной фран-

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 92.

пузской поэзии и творчества Вольтера, затем, как и большинство его современников, «сходивший с ума» от романтических творений Байрона, смог вырасти в величайшего национального художественного гения, «поэта действительности», основоположника русской классической литературы.

В качестве одного из таких вершинных явлений воспринимался Пушкиным и «величайшее создание поэтического духа» — гетевский «Фауст». «Он служит, — писал Пушкин, — представителем новейшей поэзии, точно как «Илиада» служит памятником классической древности»<sup>1</sup> (черновая заметка 1827 г. «О трагедиях Байрона»). Причем в эту итоговую формулу-характеристику Пушкин вкладывал не только собственно эстетическое, но и огромное философское и культурно-историческое содержание. В трагедии Гете и прежде всего во взаимно дополняющих друг друга образах Фауста и Мефистофеля нашли свое ярчайшее художественное воплощение ведущие тенденции «духа» большой исторической эпохи — развития вырвавшейся из оков средневековья новой европейской культуры во всей ее сложности и противоречиях, в ее положительном и отрицательном, в ее сильных и слабых сторонах.

Поначалу особенно запал в сознание Пушкина образ Мефистофеля. Как раз в период приобщения к «Фаусту», в 1823 году, им создается стихотворение «Демон» — не только лирическая исповедь поэта, сжатая история его собственного духовного развития, его личного душевного кризиса, но и отражение общественной психологии — того крушения иллюзий, которое охватило широкие круги европейского общества в период после французской революции конца XVIII века, величия и падения Наполеона и начала установления нового буржуазного строя, столь далекого от упований и надежд философов-просветителей. Недаром пушкинский «Демон» так горячо отозвался в умах и сердцах читателей-современников. И не только для того, чтобы отвести подозрения от одного из друзей поэта, в котором те же современники не без основания увидели прототип его «злобного гения», Пушкин в заметке об этом стихотворении, якобы набросанной посторонним лицом, ссылается именно на образ Мефистофеля: «В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрас-

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 51.

ного. Оно легковечно и нежно. Мало-помалу вечные противуречия сущности рождают в нем сомнения, чувство мучительное, но — непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души. Недаром великий Гете называет вечного врага человечества *духом отрицающим*. (У Гете: *Ich bin der Geist, der stets verneint*)<sup>1</sup>.)

Два голоса — пламенного поэта-романтика и типичного для «века торгаша» рассудительного «реалиста», наживающегося на издании его «стишков» (своеобразные модуляции «фаустовского» и «мефистофельского» начал), звучат и во вскоре, в 1824 году, написанном Пушкиным (уже в непосредственной связи с «Прологом в театре», предпосланным Гете «Фаусту») «Разговоре книгопродавца с поэтом», который Пушкин, в свою очередь, предпослал первой главе «Евгения Онегина» (от нее, кстати, в процессе работы, и отпочковалось стихотворение «Демон»). Звучат эти два голоса и в самом романе в стихах, в частности, в олицетворяющих те различные возрасты «сердца», о которых говорится в «Демоне», в образах Ленского и Онегина, названного в конце романа, правда, уже в ином, ироническом ключе — устами «людей благоразумных», — «сатаническим уродом» и даже «демоном моим».

Исключительно высокая оценка Пушкиным гетевского «Фауста» и то большое значение, которое он имел для его собственного духовного развития, во многом объясняет последовавшее вскоре непосредственное творческое обращение к нему поэта — «фаустовские» наброски 1825 года и создание в том же году вполне законченной «Сцены из Фауста»<sup>2</sup>. А что возникает все это как раз в тот период, когда в его творчестве с небывалой дотоле яркостью и силой проступают черты народности — национально-русской стихии (пишется знаменитый пролог ко второму изданию

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 30.

<sup>2</sup> В связи со слабым знанием Пушкиным немецкого языка некоторые авторитетные исследователи-пушкинисты высказывали предположение, что самой трагедии Гете Пушкин в пору создания им «Сцены из Фауста» и набросков «Фауста в аду» не читал, а знал ее только по краткому пересказу в хорошо известной ему книге m-me de Staël «О Германии» (французских переводов «Фауста» в то время еще не было). Однако сопоставление этих «фаустовских» произведений Пушкина с книгой де Сталь доказывает ошибочность этого предположения (см. мою статью «Читал ли Пушкин «Фауста» Гете?» в сб. «Историко-филологические исследования», находящемся в печати в изд-ве «Наука»).



«Руслана и Людмилы» — «У лукоморья дуб зеленый...», «Простонародная сказка», «Жених», «Зимний вечер», создаются «деревенские» главы «Евгения Онегина», «Борис Годунов»), только лишний раз подтверждает тезис о едином пути развития Пушкина-художника.

Но каков же характер этого обращения? Горнфельд называл и то и другое «опытом восполнения мотивов и образов» гетевского «Фауста». Действительно, и «Наброски» и «Сцена» (напомню, что при первой публикации Пушкин так и озаглавил ее — «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем»<sup>1</sup>) не являются ни переводом, ни даже вольным переложением гетевского текста: в нем ничего этого нет. Но верное определение Горнфельда слишком общо, не дает представления ни о характере этого «восполнения», ни о его специфической направленности.

Ни в какой мере не является «опыт» Пушкина, как мы дальше наглядно убедимся, и подражанием Гете, если понимать под подражанием, как это чаще всего делается, нечто несамостоятельное, эпигонское. Но сам поэт, не раз озаглавливая некоторые свои произведения «Подражаниями», вкладывал в это понятие совсем иной, более широкий и глубокий смысл. В одной из своих последних критических статей («Фракийские элегии». Стихотворения Виктора Теплякова) Пушкин замечал: «Талант не волен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудности, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь». И оба вида такого «подражания» неоднократно встречаются в творчестве Пушкина. Присутствуют они, как я считаю, и в цикле фаустовских «Набросков».

Подчеркивая — и вполне справедливо — «оригинальность» Пушкина, новейшие комментаторы «Сцены из Фауста» или ограничиваются указанием на то, что она «не имеет соответствия никакому отрывку» из гетевской трагедии, или усматривают ее связь с последней лишь в том, что поэт «использует образы» Мефистофеля, Фауста, Гретхен (примечания к «Сцене» Б. В. Томашевского, Т. Г. Цявловской). Однако, помимо этого, Пушкин наряду с само-

---

<sup>1</sup> Именно так — через «и» — во всех случаях сознательно пишет Пушкин это имя.

стоятельным значением «Сцены» мыслит ее (и совсем не в ущерб «оригинальности») не только изолированно, а и в общем фабульно-композиционном ряду гетевского «Фауста». Пушкинская «Сцена» и по своей обстановке, и по преимущественно психологической окраске — переживания Фауста в связи с его романом с Гретхен — ближе всего к сцене Гете «Лес и пещера». Но у Гете эта сцена предшествует физическому сближению Фауста с Гретхен; сцена Пушкина происходит после этого, и по ходу сюжета гетевской трагедии место ее скорее всего перед сценой «Вальдбургиева ночь», а возможно, даже и в самом конце первой части Фауста. Как «продолжение» ее восприняли «Сцену» и первые ее слушатели<sup>1</sup>.

Подобные же соответствия могут быть установлены и в отношении фаустовских «Набросков». Первый из них посвящен появлению перед Фаустом Мефистофиля, который иронически «представляет» ему себя в качестве «догадливого холопа», угадывающего малейшее желание хозяина и готового его немедленно выполнить. По своему содержанию она соответствует самому началу трагедии — сценам третьей и четвертой («Кабинет Фауста»). Все остальное — и фабульно и стилистически — перекликается с «Вальдбургиевой ночью», то есть почти с самым концом первой части трагедии, тогда только и известной (сцена двадцать первая из общего числа двадцати пяти).

Едва ли можно думать, что у Пушкина возникла при этом мысль написать полностью другого — *своего* — Фауста. Скорее поэт замыслил и в данном случае создать какую-то отсутствовавшую у Гете «новую сцену». Причем в отношении первого наброска, в котором лишь двенадцать строк (начальный короткий вопрос Фауста и ответная реплика Мефистофиля), трудно утверждать даже это. Возможно, что и написав он значительно ранее, чем два других, которые в академическом издании твердо прикреплены к 1825 году, тогда как первому придана гораздо более широкая дата — 1822—1825. Не к 1823—1824 ли годам, времени, когда Пушкин впервые по-настоящему сжился с трагедией Гете, он и относится? Во всяком случае, набросок этот может быть и началом некоей «новой сцены», и просто своего рода «пробой пера» — той формой «подражания», которую Пушкин связывал с «изучением» оригинала,

---

<sup>1</sup> См.: Н. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 2, СПб. 1888, стр. 42.

творческим вживанием в него. И действительно, поэту удалось всего в десяти стихах ответной реплики Мефистофиля «войти» в этот гетевский образ изнутри, «увидеть» его, «услышать» его голос, его интонации и вместе с тем сообщить ему свою «вторую жизнь», которая с полной силой будет развернута позднее в «Сцене из Фауста».

Иной характер имеют второй и третий наброски. Перед нами здесь только первоначальная и очень предварительная наметка. Отдельные куски писались иной раз без последовательности, композиционного сцепления, а так, как они отрывочно возникали в сознании поэта. Но даже и в таком виде, в отличие от первого наброска, они уже дают известное представление о породившем их замысле. Тут — другая форма «подражания» великому образцу. Поэт «стремится» здесь «по следам гения» в надежде «открыть новые миры»: задумывает новую сцену трагедии, в известной мере, как я уже упомянул, аналогичную сцене «Вальпургиева ночь». На Брокен, на шабаш ведьм Мефистофель коварно увлекает Фауста, чтобы отвлечь его от трагической судьбы Гретхен после невольного отравления ею матери и убийства ее брата. В ад, спекулируя на страстной жажде познания Фаустом всего сущего, он увлекает его после безуспешной попытки спасти ее от казни, чем и заканчивается первая часть трагедии. Посещение Фаустом ада и то, что он там увидел, и должно было составить содержание «новой сцены».

Для большей наглядности я повторяю текст пушкинских «Набросков», относящихся к этой сцене, условно названной мной «Фауст в аду», располагая их в более упорядоченной композиционной последовательности, кстати, в отношении третьего наброска (по моей нумерации второй — пятый отрывки) и следуя, отступая от публикации академического издания, тому расположению кусков, какое имеется в автографе.

## 1

— Вот Коцит, вот Ахерон,  
Вот горящий Флегетон.  
Доктор Фауст, ну смелее,  
Там нам будет веселее.—  
— Где же мост? — Какой тут мост,  
На вот — сядь ко мне на хвост.

## 2

— Что козырь? — Черви.— Мне ходить.  
 — Я бью.— Нельзя ли погодить?  
 — Беру.— Кругом нас обыграла!  
 — Эй, смерть! Ты, право, сплутовала.  
 — Молчи! ты глуп и молоденец.  
 Уж не тебе меня ловить.  
 Ведь мы играем не из денег,  
 А только б вечность проводить!

## 3

— Кто там? — Здорово, господа!  
 — Зачем пожаловал сюда?  
 — Привел я гостя.— Ах, создатель!..  
 — Вот доктор Фауст, наш приятель —  
 — Живой! — Он жив, да наш давно —  
 Сегодня ль, завтра ль — всё равно.  
 — Об этом думают двояко;  
 Обычай требовал, однако,  
 Соизволения моего,  
 Но, впрочем, это ничего.  
 Вы знаете, всегда я другу  
 Готова оказать услугу..  
 Я дамой...— Крой! — Я бью тузом..  
 — Позвольте, козырь.— Ну, пойдём..

## 4

— Сегодня бал у Сатаны —  
 На именины мы званы —  
 Смотри, как эти два бесенка  
 Усердно жарят поросенка,  
 А этот бес — как важен он,  
 Как чинно выметает вон  
 Опилки, серу, пыль и кости.  
 — Скажи мне, скоро ль будут гости?

## 5

— Так вот детей земных изгнанье?  
 Какой порядок и молчанье!  
 Какой огромный сводов ряд,  
 Но где же грешников варят?  
 Все тихо.— Там, гораздо дале.  
 — Где мы теперь? — В парадной зале.

— Кто идет? — Солдат.  
 — Это что? — Парад.  
 — Вот обер-капрал,  
 Унтер-генерал.

— Что горит во мгле?  
 — Что кипит в котле?  
 — Фауст, ха-ха-ха,  
 Посмотри — уха,  
 Погляди — цари.  
 О вари, вари!..

Что же могло натолкнуть Пушкина на тему этой сцены? В трагедии Гете ничего такого нет. Некоторые мотивы «Набросков» очень вероятно восходят к роману о Фаусте Клингера. Так, в нем имеется подробное описание «празднества» у сатаны (ср. пушкинское: «Сегодня бал у Сатаны»), данное в честь изобретения Фаустом (по легенде о нем) книгопечатания; но Фауст на нем не присутствует: для сатаны и его ближайших приспешников бесы «варят и жарят» кушанья из душ величайших грешников — римского папы, прославленного завоевателя, лжефилософов, монархов (ср. в наброске Пушкина «уху» из «царей» и «О вари, вари!»). Во французском переводе, по которому, вероятно, и познакомился Пушкин с романом Клингера, он называется «Aventures du docteur Faust et sa descente aux enfers». И роман Клингера действительно кончается тем, что представленный к Фаусту бес Левиафан согласно заключенному между ними договору в положенный срок умерщвляет его, уносит его душу в ад и подвергает там ее чудовищным мукам.

Но в набросках Пушкина Фауст посещает ад, будучи еще живым, вместе с Мефистофилем, который еще продолжает быть его послушным слугой. Такая ситуация естественно приводит на память другое величайшее создание мировой литературы — прославленный дантовский «Ад» и вместе с тем бросает на замысел Пушкина совсем иной свет.

Как раз в годы тесного общения Пушкина с «Фаустом» Гете он неоднократно обращал мыслью к «тройственной поэме» Данте, как называл он «Божественную комедию», и особенно к ее первой кантике «Inferno». Эпиграф из

«Ада» поэт хотел было предпослать сперва третьей, затем четвертой главам «Евгения Онегина», писавшимся в 1824—1825 годах. В 1824 году он вкладывает в уста Алеко в «Цыганах» (в его монолог над колыбелью сына — отрывок, не вошедший в окончательный текст) три стиха — перевод строк из дантовского «Рая». В одной из заметок 1825—1826 годов Пушкин пишет о том же дантовском «Inferno»: «Единый плач Ада есть уже плод высокого гения»<sup>1</sup>. Наконец, позднее в своей завершающей оценке-характеристике «Божественной комедии» он прямо ставит ее в один ряд с «Фаустом». Если трагедия Гете — высшее выражение новой европейской художественной и философской мысли, то «Божественная комедия» — вершинное явление, своего рода художественная энциклопедия средневековой Европы: в ней «все знания, все поверия, все страсти средних веков были воплощены и преданы, так сказать, осязанию в живописных терцетах»<sup>2</sup>.

Вместо «сурового» автора «Божественной комедии» католика Данте и его величавого вожатая по кругам ада, римского поэта-мудреца и провидца, каким он в то время слыл, — Вергилия заставить совершить подобное же путешествие человека нового времени — «бурного гения» и романтика Фауста, руководимого «отрицающим духом», скептиком и циником Мефистофилем, — не такова ли оригинальная мысль, возникшая в сознании Пушкина, следами которой и являются дошедшие до нас его наброски?

Это придало им и их особый жанровый строй. Не только по существу замысла, но и по своей шутливо-гротескной манере они носят (особенно в отношении «Ада» Данте) характер явной литературной пародии.

У Данте Вергилий — «вождь, господин и учитель» («Tu duca, tu signore e tu maestro»), — почтительно обращается к нему поэт) — торжественно вводит его в мрачные врата адавы с их зловещей надписью, предупреждающей входящего в них оставить навсегда всякую надежду. Затем подводит его к подземной реке Ахерону, через которую свирепый лодочник — демон Харон перевозит души грешников в уготовленный им вечный мрак, нестерпимый зной и леденящий холод (*Nelle tenebre eterne, in caldo e in gelo*).

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 42.

<sup>2</sup> Там же, стр. 515; подробнее см. в моей статье «Данте в сознании и в творчестве Пушкина». — Сб. «Историко-литературные исследования», «Наука», М. 1967, стр. 237—246.

Харон гневно отказывается приять поэта в свой челн, ибо не место живому среди душ умерших, «E tu che se costi, anima viva, // Partiti da cotesti che son morti!». Но Вергилий укрощает его ярость, заявляя, что Данте должен быть впущен в ад по велению свыше. В пушкинских набросках через Ахерон и другие подземные реки Фауст переправляется на хвосте Мефистофиля («Где же мост? — Какой тут мост, // На вот — сядь ко мне на хвост»). У входа в ад Смерть, которая, «чтоб только вечность проводить», играет в картишки, еще к тому же плутуя, с бесами, так же поначалу не хочет впустить Фауста, поскольку он еще «живой»; по соглашается, ибо всегда «готова оказать услугу» другу-Мефистофилю. Пародия по отношению к мерным, торжественным, кованым терциям Данте и самый стих отрывков, своей просторечной лексикой и разговорными интонациями близкий к стиху гетевской «Вальпургиевой ночи».

В позднейшей «Заметке к Графу Нулину», написанному в конце 1825 года, поэт рассказал, что он стремительно — всего за два дня — был создан им под влиянием внезапно вспыхнувшего «двойного искушения» — «пародировать историю и Шекспира». Можно думать, что подобное же двойное искушение — пародийно слить в некое единое целое образы, понятия и представления двух различных исторических эпох, двух смешивших друг друга европейских культур, нашедших свое высшее поэтическое выражение в «Аде» Данте и в «Фаусте» Гете, — охватило Пушкина и тогда, когда за несколько месяцев до «Графа Нулина» он стал набрасывать отрывки сцены «Фауст в аду».

Может возникнуть естественный вопрос. В «Графе Нулине» Пушкин, по его словам, пародировал «довольно слабую поэму Шекспира» — «Лукрецию». А как же при всем своем преклоении перед гениальными созданиями Данте и Гете Пушкин пошел на их пародирование? Сразу же вспоминаются полные негодования и словно бы имеющие прямое отношение к данному случаю строки: «Мне не смешно, когда фигляр презренный // Пародией бесчестит Алигьери». Но это — тирада, принадлежащая в «маленькой трагедии» Пушкина, как мы помним, именно угрюмцу Сальери. Поэтому нетрудно догадаться, конечно, что самому Пушкину ближе гениальная простодушность Моцарта. Слушая, как слепой старик на своей дешевенькой скрипочке наигрывает его арии, композитор радуется тому, что его искусство идет в народ.

Пушкин рос в атмосфере русского «вольтерьянства», отраженной культуры французских салонов XVIII века, атмосфере остроловия, каламбуров, пародий, эпиграмм, которая господствовала не только в доме его родителей, но и в наиболее близком начинающему поэту литературном кругу «арзамасцев». Характерно, что первыми дошедшими до нас совсем ребяческими его стихами, писавшимися еще на французском языке, были автоэпиграмма и шуточная — «ирои-комическая» — перелицовка поэмы Вольтера «Генриада» — «Henriade». В этом же шутливо-пародийном ключе звучит в значительной степени и первое большое его произведение — «Руслан и Людмила».

В своем последующем художественном развитии «певец Руслана и Людмилы», как его долго продолжали именовать многие восторженные читатели-современники, ушел от нее, как и от своего юношеского вольтерьянства, на неизмеримо далекое расстояние. Но смех, шутка навсегда остались в числе излюбленных приемов и средств его поэтики. К ним Пушкин совсем не прибегал в своих романтических южных поэмах, но зато с каким блеском засверкали они в переливающимся самыми разнообразными цветами и оттенками многокрасочном спектре «Евгения Онегина»! Недаром в полемике с Рылеевым и Бестужевым, неодобрительно встретившими первую главу «Онегина», Пушкин так горячо отстаивал право на наличие в «области поэзии», понятно, наряду со всем остальным, также и стихи «легкого и веселого» (письмо к Рылееву написано 26 января 1825 г., то есть как раз тогда, когда поэт начал набрасывать свои «фаустовские» отрывки). Это же повторял он за несколько месяцев до смерти, в одной из заметок, намечавшихся им для своего «Современника»: «Благоговею пред созданием «Фауста», но люблю и эпиграммы etc»<sup>1</sup> («Путешествие В. Л. П.»). И как органично для Пушкина то, что столь шокировало некоторых критиков: в едва ли не самое глубокое и трагическое его создание — «Медный Всадник» — включено несколько эпиграмматических строк на пресловутого графа Хвостова. Еще один характерный пример, уже совсем близкий к теме данного этюда. В той же третьей главе «Евгения Онегина», которой он хотел предпослать эпиграф, взятый из одного из самых драматических и волнующих мест дантовского «Ада» — знаменитого эпизода Франчески и Паоло, — поэт шутливо

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 93.



пародирует грозную надпись на адских вратах, читая ее на лбу петербургских дам, «недоступных» и «холодных, как зима»: «Над их бровями надпись ада: Оставь надежду навсегда». Шутливая пародийность этих строк усугубляется данным поэтом специальным примечанием к ним явно фривольного характера: «*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*». Скромный автор перевел только первую половину славного стиха»<sup>1</sup>.

Но, как уже сказано, значение в творчестве Пушкина стихии «легкого и веселого», в том числе и пушкинской пародии, не ограничивалось только узколитературными пределами. И, пожалуй, особенно это ощутимо в его «фаустовских» набросках. Ни католический дантовский ад, ни гетевский шабаш ведьм не могли приниматься сколько-нибудь всерьез Пушкиным — человеком и художником, прошедшим через горнило просветительной философии XVIII века, вышедшим раньше всех, и не только русских, своих современников на путь «поэзии действительности». Это и толкало поэта на пародийное их переименование. Но в то же время и «Ад» Данте, и «Фауст» Гете — произведения потрясающего трагического звучания, воссоздающие пусть в исторически условных, но вместе с тем символических, формах терзания и ужасы человеческого бытия. Стремление переключить и то и другое в пародийно-шуточный план («со смехом ужас несовместен») — еще один и, пожалуй, особенно яркий пример преодоления ужаса действительности гуманистическим, жизнеутверждающим смехом поэта.

1968

---

<sup>1</sup> П у ш к и н, Полн. собр. соч., т. 6, стр. 61, 193.

## МИЦКЕВИЧ И ПУШКИН

Личные отношения и творческое общение между двумя великими национальными поэтами двух великих славянских народов издавна привлекали и продолжают привлекать пристальное внимание и интерес как широких общественных кругов, так и специалистов — исследователей литературы. За время почти векового изучения этого вопроса сделано немало ценного и значительного: накоплен и уточнен большой фактический материал; выяснен ряд узловых моментов в истории литературных взаимоотношений и взаимодействия обоих поэтов, их творческих встреч и перекличек, их взаимных притяжений и отталкиваний. В новейших работах польских и советских литературоведов изучение Мицкевича и Пушкина ведется по методологически правильному пути, творчество обоих поэтов рассматривается и осмысливается в тесной связи с общественной жизнью их времени, с развитием освободительного движения в Польше и в России. Все это открывает возможность подведения некоторых, пусть еще не окончательных, итогов. Подвести такие итоги, обрисовать в главном и основном характер отношений между двумя гениальными писателями-художниками славянства и попутно попытаться внести в уже известную нам историю этих отношений некоторые дополняющие ее штрихи и является моей задачей.

### 1

В творчестве и Мицкевича и Пушкина согласно и настойчиво повторяется высокий гуманистический мотив торжествующего над национальной враждой, примиряющего, объединяющего народы действия искусства — поэзии.

---

Прочитано 18 апреля 1956 г. на сессии Польской Академии наук, посвященной Адаму Мицкевичу.

На этом мотиве построено написанное за два года до встречи с Мицкевичем стихотворное послание Пушкина одному из его польских знакомцев, поэту и патриоту графу Густаву Олизару, впоследствии в связи с делом о декабристах дважды арестовывавшемуся по подозрению в принадлежности к польскому тайному политическому обществу.

Послание открывается строками о давней военной вражде между Россией и Польшей. Вражда эта рисуется самыми беспощадно жестокими красками. Тем сильнее звучит завершающий примирительный аккорд, для которого все стихотворение явно и написано:

Но глас поэзии чудесной  
Сердца враждебные дружит —  
Перед улыбкою небесной  
Земная ненависть <?> молчит!  
При сладких <?> звуках вдохновенья,  
При песнях <лир>...  
И восстают благословенья,  
На пламена <?> [ни]сходит мир...

До нас послание к Олизару дошло только в черновом и незаконченном виде. Но в перечень стихотворений, предназначавшихся Пушкиным для нового издания своих стихов, составленный поэтом в середине 1827 года, то есть уже после знакомства и частых встреч с Мицкевичем, включено и послание к Олизару.

Это показывает, что либо данное стихотворение было в свое время доведено Пушкиным до конца, но белой заверченный текст его не сохранился, либо Пушкин предполагал вернуться к своему черновику и доработать его. Последнее было бы весьма знаменательно именно для этого времени — периода сближения с Мицкевичем. Но вероятнее — первое. А если это так, вполне естественно предположить, что Пушкин ознакомил Мицкевича, кстати сказать, в бытность свою на юге России тоже встречавшегося с Олизаром (к нему обращен один из крымских сонетов Мицкевича — «Аюдаг»), со своим посланием, которое было написано на столь острую и близкую обоим тему и которое по основной его идее можно было бы в значительной степени перенести на только что возникшие между ними тесные дружеские отношения.

Именно в это же время сам Мицкевич работал над своим «Конрадом Валлепродом», во введении к которому «ненависти народов» — национальной вражде символически противопоставляется мирное единение природы и ис-

кусства: на остров, находящийся среди водного потока, разделяющего враждующие племена, дружески слетаются соловьи с того и другого берега. Совершенно очевидно, что этот последний образ полностью соответствовал тем отношениям понимания, дружбы и взаимной симпатии, которые установились в эту пору между польским соловьем — Мицкевичем и его русскими братьями. Больше того, можно почти с уверенностью сказать, что этими отношениями данный образ в значительной степени был и под-  
сказан.

Он между нами жил  
Средь племени ему чужого, злобы  
В душе своей к нам не питал, и мы  
Его любили. Мирный, благосклонный,  
Он посещал беседы наши. С ним  
Делились мы и чистыми мечтами,  
И песнями,—

вспоминал позднее об этом времени Пушкин. И как характерно, что сразу же после знакомства Пушкина с «Конрадом Валленродом» он начинает переводить введение к поэме, причем заканчивает свой перевод (переводит тридцать девять стихов из пятидесяти двух — подлинника) как раз строками о соловьях, прилетавших в гости друг к другу.

Несомненно, что образ соловьиного острова среди водного потока, ставшего в ходе племенной вражды рекой смерти, предваряет другой, еще более знаменитый и выразительный образ Мицкевича в его «Памятнике Петру Великому» — образ двух утесов.

«Памятник Петру Великому» — произведение сложное. Явное несоответствие некоторых мест историко-политического монолога, составляющего большую часть всего произведения и вложенного Мицкевичем в уста русского поэта, взглядам и убеждениям Пушкина — даже заставило, как известно, некоторых исследователей выдвинуть гипотезу о том, что в двух юношах под одним плащом следует разуть не Мицкевича и Пушкина, а Мицкевича и Рылеева. Однако необходимо отличать монолог от предшествующей ему вступительной части. Что касается монолога, он, очевидно, представляет собой не изложение исторических взглядов и политических воззрений какого-либо одного определенного лица, а обобщение многих отдельных суждений и высказываний по данному вопросу, слышанных Мицкевичем от передовых представителей русского

общества, в том числе, несомненно, и от Пушкина, а возможно, и от Рылеева. Притом это обобщение отвечает точке зрения и самого Мицкевича. Но под прославившимся своими песнями по всему Северу русским поэтом во вступительной части стихотворения Мицкевич, как это уже справедливо указывалось, никак не мог иметь в виду Рылеева, с которым он действительно тесно сошелся по приезде своем в Петербург. Революционный подвиг Рылеева Мицкевич — мы знаем это по его стихотворению «Русским друзьям» — исключительно высоко ценит, но о стихах Рылеева, хотя он, несомненно, был с ними знаком, он лишь бегло упоминает в своем курсе славянских литератур. Наоборот, о вольных стихах Пушкина и в курсе, и в статье 1837 года, специально Пушкину посвященной, Мицкевич повторяет почти буквально то, что говорится о русском юноше-поэте в «Памятнике Петру Великому»<sup>1</sup>.

Это дает право с полной уверенностью утверждать, что в образе двух юношей под одним плащом и в поэтически развивающем его замечательном образе двух альпийских утесов, которые разделены у подошвы ревущей горной стремниной, но сближаются вершинами, Мицкевич олицетворяет свои отношения не с кем иным, как именно с Пушкиным. Больше того, этот романтически смелый и в то же время насыщенный глубоким философским и историческим содержанием образ является тем ключом, который по-настоящему способствует пониманию нами и сущности этих отношений, и их прообразующего национально-исторического значения для обоих братских народов.

Было бы совершенно неправильно, опираясь на поэтическую фразеологию, с одной стороны, послания к Олизару Пушкина, с другой — введения к «Конраду Валленроду» и стихотворения «Памятник Петру Великому» Мицкевича, интерпретировать образ двух утесов в том смысле, что поэты находили общий язык, сближались между собой только в «небесах», то есть в некоей приподнятой над жизнью, отрешенной от общественно-политической действительности сфере поэзии как таковой — на «острове» чистого искусства. На самом деле ни Мицкевич, ни Пушкин

---

<sup>1</sup> «Эти летучие стихотворения обошли в списках всю Россию, от Петербурга до Одессы, их всюду читали, разбирали, восхваляли...» — читаем в статье; почти теми же словами Мицкевич повторяет это и в курсе лекций. См.: А. Мицкевич, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 5, Гослитиздат, М. 1954, стр. 96, 381—382.

жрецами «чистого искусства» никогда не являлись. Ценнейшее подтверждение этому мы находим и в свидетельствах Мицкевича о Пушкине. Уже в самых первых своих высказываниях о русском поэте (письмо к А. Э. Одыпцу в марте 1827 г.) Мицкевич отмечал, что понятия Пушкина о поэзии «чисты и возвышенны»<sup>1</sup> («czyste i wzniosłe»). А о том, какое содержание вкладывал Мицкевич в эти слова, видно из его статьи о Пушкине 1837 года, где он с явным сочувствием подчеркивает, что Пушкин «презирал авторов, у которых нет никакой цели и никакого стремления», что он не любил «художественной бесстрастности»<sup>2</sup> («chlód artystyczny»).

Чистые и возвышенные понятия о поэзии — это взгляд на поэзию как на действенную, преобразующую народно-национальную силу. И в этом Пушкин, заявлявший, что слова поэта суть дела его, и Мицкевич, также считавший, что неправильно противопоставлять дело слову поэта (см. замечания на эту тему в начале его лекции от 21 января 1842 г.)<sup>3</sup>, были совершенно согласны друг с другом.

Исключительно сильное поэтическое выражение это нашло в одном из замечательнейших созданий Пушкина, как известно, особенно высоко ценившемся Мицкевичем, — стихотворении «Пророк». И есть основания предполагать, что стихотворение это, давшее самое яркое художественно-поэтическое воплощение тем возвышенным представлениям о поэте и о его назначении, которые были характерны для русской поэзии периода декабристской революции, связывалось в творческом сознании Пушкина некоторыми нитями с личностью именно Мицкевича.

С прямым или косвенным уподоблением певца пророку мы неоднократно встречаемся и у самого Пушкина, и у поэтов его круга. Причем слово «пророк» употребляется не только в значении провидца, прорицателя, но чаще всего ему придается — в духе библейских пророков — и ясно выраженный политический смысл — обличителя общественного зла, несправедливой верховной власти. В таком смысле, например, уподобляются певец и пророк в стихотворении поэта-декабриста В. К. Кюхельбекера «Пророчество», хорошо известном Пушкину, стихотворении, не-

---

<sup>1</sup> А. Мицкевич, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 5, стр. 380.

<sup>2</sup> Там же, стр. 96.

<sup>3</sup> Там же, стр. 318—319.

которые строки которого — как поэтическая реминисценция — отразились года четыре спустя в его собственном стихотворении «Пророк»:

Глагол господень был ко мне  
За цепью гор на Курском бреге:  
«Ты дни влачишь в ленивом сне,  
В мертвящей душе, вялой неге!  
На то ль тебе я пламень дал  
И силу воздвигать народы? —  
Восстань, певец, пророк Свободы!  
Вспрянь, возвести, что я вещал!

На этом фоне становится понятно и новое обращение Пушкина к образу поэта-пророка в те страшные дни, когда до него дошли вести о беспощадной расправе Николая I с декабристами 13 июля 1826 года — повешении пятерых и «каторге 120 друзей, братьев, товарищей» (письмо Пушкина к П. А. Вяземскому от 14 августа 1826 г.).

При этом по совпадающему показанию ряда современников, друзей и близких знакомых Пушкина стихотворение «Пророк» вначале имело другую, заостренную политическую обличительную концовку, прямо перекликающуюся с только что приведенными строками Кюхельбекера и содержащую резкое осуждение царя — убийцы декабристов. Дошедшая до нас только в осторожных (с пропуском или неполным написанием отдельных слов) записях современников концовка эта звучала примерно так:

Восстань, восстань, пророк России,  
В позорны ризы облекись,  
Иди и с вервием вокруг выи  
К убийце гнусному явись<sup>1</sup>.

Понятно, что в таком виде напечатать своего «Пророка» Пушкин не мог, и именно поэтому стихотворение, написанное не позже 3 сентября 1826 года, появилось в печати только полтора года спустя, в начале февраля 1828 года, с новой концовкой, в которой снята внешняя связь с конкретным историческим событием — трагедией 14 декабря 1825 года — 13 июля 1826 года; но образ поэта-пророка, жгущего глаголом сердца людей, приобретает зато неслышанную силу грандиозного художественного обобщения.

Первая редакция «Пророка» была создана Пушкиным до его встречи с Мицкевичем, который тоже знал (о чем

<sup>1</sup> Подробнее обо всем этом см. в моей книге «Творческий путь Пушкина», М. 1950, стр. 533—542; в издании на польском языке «*Twórca droga Puszkina*», Warszawa, 1955, s. 448—455.

он подчеркнута и упоминает в своих лекциях), что стихотворение это было написано Пушкиным под впечатлением разгрома восстания декабристов.

Но новая концовка, с которой стихотворение появилось в печати, очевидно, относится к концу 1827 года или к самому началу 1828 года, то есть создана как раз тогда, когда Пушкин уже познакомился и в течение нескольких месяцев часто и тесно общался с польским поэтом.

Весь облик Мицкевича — вдохновенного поэта-импровизатора — полностью отвечал тому образу поэта-пророка, который, как уже сказано, неоднократно встречался в русской поэзии 20-х годов прошлого века.

Именно таким выступает Мицкевич и в поэтических характеристиках, дававшихся ему Пушкиным: «прозорливый и крылатый»<sup>1</sup> «Мицкевич *вдохновенный*» и, наконец, знаменитое: «Он *вдохновен был свыше*». Определение «вдохновенный» было вообще своего рода постоянным эпитетом в отношении Мицкевича в устах его русских друзей-почитателей (см., например, обращение Баратынского: «Когда тебе, Мицкевич *вдохновенный*...»).

Наглядно зримая, непосредственно ощутимая вдохновенность Мицкевича особенно ярко проявлялась в его замечательном даре импровизации. О громадном впечатлении, которое производили импровизации Мицкевича, сохранилось много восторженных свидетельств тех, кто на них присутствовал. В них подчеркивается «изумительное преобразование лица» Мицкевича в минуты импровизации, его «проникающий голос, от которого тебя даже страх охватывает, *словно через него говорит дух*»<sup>2</sup> (письмо А. Э. Одынца Ю. Корсаку от 9/21 мая 1829 г.). Мицкевич импровизирует «с такой страстностью... что кажется, какой-то *дух терзает* его и торопит поскорее излить все чувства его сердца» (письмо Н. Малиновского — И. Лелевелю от 28 декабря 1827 г. — 9 января 1828 г.). «Импровизированный стих его *свободно и стремительно* вырывался из уст

<sup>1</sup> О том, что стихотворение Пушкина «В прохладе сладостных фонтанов...» связано с Мицкевичем, см. мой доклад «Мицкевич в России», прочитанный на юбилейной сессии, посвященной Мицкевичу, во Львове в 1940 г. (опубликован в журнале «Красная новь», 1940, № 11—12, стр. 307—314) и статью Н. В. Измайлова «Мицкевич в стихах Пушкина» в «Ученых записках Чкаловского педагогического института имени В. П. Чкалова», вып. 6, 1952, стр. 171—214.

<sup>2</sup> Письма современников о Мицкевиче цитируются по т. 5. Собр. соч. А. Мицкевича.



его звучным и блестящим потоком... — вспоминает П. А. Вяземский. — Можно было думать, что он *вдохновенно* читает наизусть поэму, им уже написанную». Другой очевидец также отмечает «*вдохновенное* лицо импровизатора» (письмо А. Ходзько А. Э. Одынцу от 4/16 февраля 1828 г.). Все эти свидетельства могут служить превосходным реальным комментарием к скупым и выразительным словам Пушкина: «Он вдохновен был свыше».

О совершенно особом, необыкновенном впечатлении от импровизации Мицкевича пишет по горячим следам тот же П. А. Вяземский жене, рассказывая о вечере, происшедшем «третьего дня» в Петербурге у Пушкина, на котором импровизировал Мицкевич: «Удивительное действие производит эта импровизация. Сам он был весь *растревожен*, и все мы слушали с трепетом и слезами» (письмо от 2/14 мая 1828 г.). И впечатление это было так сильно, что яркость его не утратилась и через многие десятилетия. Вяземский так вспоминает об этом в 1873 году, то есть целых сорок пять лет спустя: после того, как жребием была определена тема импровизации из многих предложенных, «поэт на несколько минут, так сказать, уединился во внутреннем святилище своем. Вскоре выступил он с лицом, озаренным *пламенем вдохновения*: было в нем что-то *тревожное* и *прорицательное*... Импровизация была блестящая и великолепная... Действие ее еще памятно; но за неимением положительных следов впечатления непередаваемы. Жуковский и Пушкин, глубоко потрясенные этим *огнедышащим извержением* поэзии, были в восторге».

Эта *огненность* облика Мицкевича-импровизатора — *пламень* лица, *огнедышащая* стремительность и сила поэтической речи — именно так были почувствованы и самим Пушкиным. «*Quel génie! quel feu sacré! que suis-je auprès de lui!*» — в совершенном восторге восклицал он, по рассказу очевидца, после первой же услышанной им импровизации Мицкевича, что, по свидетельству того же очевидца, и явилось «началом взаимной дружбы между ними» (широко известное письмо А. Э. Одынца Ю. Корсаку от 9/21 мая 1829 г.). «Что-то прорицательное», то есть пророческое, подмеченное в импровизирующем Мицкевиче Вяземским, должно быть отнесено не только к облику импровизатора, но и к содержанию некоторых его импровизаций. Такова прежде всего едва ли не самая значительная и волнующая из них — на тему о грядущем братстве народов, о которой и рассказывает Пушкин в своем стихо-

творении 1834 года. Здесь польский «пилигрим», польский странник Мицкевич действительно предстал перед восхищенными слушателями как вдохновенный свыше пророк, пламенный пророк.

И замечательно, что в вариантах своего так и не завершенного стихотворения о польском поэте Пушкин именно этим словом Мицкевича прямо и называет. После слов: «делались мы и чистыми мечтами и песнями» первоначально следовало: «он был пророк», затем это слово зачеркнуто и заменено словом «поэт», которое зачеркнуто, в свою очередь, и Пушкин снова пишет: «пророк». Кстати, «пророком» называет в 1827 году Мицкевича и другой восторженный слушатель его импровизаций, поэт Баратынский (в стихотворении «Не бойся едких осуждений...»).

Новую концовку своему «Пророку» —

Встань, пророк, и виждь, и внемли,  
*Исполнишь волгу моей,*  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей —

Пушкин придумал, как уже сказано, в конце 1827 года — начале 1828 года, то есть как раз тогда, когда он весь был под впечатлением импровизаций Мицкевича. Это невольно наталкивает на мысль, что в те творческие минуты, когда создавалась эта новая концовка, которая так естественно и цельно, так органично вошла в стихотворение, что нам даже кажется теперь, что иной она никогда и не могла быть, перед взором Пушкина возникал облик исполненного «священным огнем», «вдохновенного свыше», с лицом, озаренным пламенем вдохновения, с огнедышащей речью — польского поэта-пророка Мицкевича.

В свою очередь, можно думать, что в творческом сознании Мицкевича присутствовала память о стихотворении «Пророк», которое он считал самым возвышенным созданием пушкинского гения, тогда, когда он назвал Пушкина в «Памятнике Петру Великому» не просто поэтом или певцом (poeta, pieśniarz — слова, постоянно им употреблявшиеся), а именно вещим поэтом, поэтом-пророком русского народа *Wieszczem ruskiego narodu*. Причем в слово *Wieszcz*, и лексически вызывающее ряд реминисценций из творчества Пушкина<sup>1</sup>, Мицкевич, несомненно, вкладывал

<sup>1</sup> Не говоря уже о «вещем Баяне» — словосочетании, прямо перенесенном Пушкиным из «Слова о полку Игореве», вспомним: «Правдив и свободен их вещей язык», в «Песне о вещем Олеге»; в том же «Пророке»: «Открылись вещи зеницы» и т. д.

здесь и определенный политический смысл: певец свободы, борец против тирании. Недаром этим же словом он обозначает в написанном в ту же пору стихотворном послании «Русским друзьям» писателя-декабриста Александра Бестужева (*Wieszcz i żołnierz*).

Так Мицкевич как бы возвращает Пушкипу обращенный последним в какой-то мере к нему самому образ поэта-пророка.

И это соответствует общей оценке Мицкевичем Пушкина и его значения. После отъезда в 1829 году из России до Мицкевича мало что доходило из дальнейшего творчества Пушкина: он, видимо, не знал ни его маленьких трагедий, ни «Медного Всадника», ни лирики 30-х годов, ни всей его прозы. Наряду с очень глубокими, пронизательными и тонкими суждениями Мицкевича о Пушкине есть у него и такие отдельные высказывания о русском поэте, с которыми порой трудно, а иной раз и просто невозможно согласиться. Но общая оценка Мицкевичем Пушкина исключительно высока и совершенно справедлива. Мицкевич неизменно считает его первым и в своем роде единственным, неповторимым национальным гением. Именно так говорит он о Пушкине в 1837 году в статье «Пушкин и литературное движение в России», написанной под непосредственным впечатлением от известия о трагической гибели русского поэта. То же повторяет он пять лет спустя, в 1842 году, в очередной лекции своего курса славянских литератур.

В свою очередь, и Пушкин с самого начала воспринимает Мицкевича как гениального певца своей родины — «певца Литвы», великого поэта-патриота, выразителя национальной жизни и национального характера польского народа.

## 2

Действительно, стремительность и сила сближения Мицкевича и Пушкина объясняются тем, что в 1826 году встретились и братски сошлись друг с другом не просто два предельно одаренных поэта, а два национальных гения, развивавшихся и созревших под влиянием великих общественно-исторических событий современности — эпохи борьбы с феодализмом, подъема национального самосознания русского и польского народов; два художника-мыслителя, кровно связанных с освободительным движением

своего времени, средствами искусства мощно способствовавших развитию передовых идей, выполнявших каждый для своей страны великую миссию закладывания основ новой национально-самобытной литературы.

Все это определило собой параллельность литературного развития и творческого пути обоих поэтов. Оба вначале пишут в духе так называемой «легкой поэзии» — воспевания дружбы, радостей бытия, — окрашенной вместе с тем в ярко выраженные вольнолюбивые тона (ср. хотя бы послания Пушкина к членам кружка «Зеленая лампа», негласного филиала раннего тайного декабристского общества «Союз благоденствия», и такие стихотворения Мицкевича, как «Песнь Адама», «Песня филаретов»). «Ода к молодости» Мицкевича не только по своему основному тону, не только в жанровом отношении, но и по тому значению, которое получила она в развитии польского освободительного движения, — явление, в значительной степени аналогичное пушкинской оде «Вольность».

В дальнейшем своем развитии оба поэта — и Мицкевич и Пушкин — становятся во главе передовых новаторских течений в литературе своих народов — польского и русского вольнолюбивого романтизма. Именно вокруг их творчества разыгрываются ожесточенные литературные бои между классиками и романтиками. Наконец, оба являются родоначальниками в своих отечественных литературах того направления, которое представляет собой основное и важнейшее направление всей мировой литературы XIX века — художественного реализма. Новую национально-самобытную литературу оба поэта строят, с одной стороны, широко опираясь на народное творчество, с другой, — воодушевляясь одними и теми же великими образцами мировой литературы — гением Шекспира, творчеством «властителей дум» их современности — Байрона, Вальтера Скотта<sup>1</sup>.

Творческая созвучность Мицкевича и Пушкина может быть прослежена в ряде случаев еще конкретнее и деталь-

---

<sup>1</sup> Кстати, стоит отметить, что оба поэта стали переводить одну из наиболее характерных «восточных поэм» Байрона — «Гяур». Пушкин начал было перелагать «Гяура» стихами в 1821—1822 гг.; Мицкевич начал переводить «Гяура» еще в 1819 г., в начале 30-х годов снова вернулся к этому и в 1833 г. завершил свой перевод, изданный в 1835 г. вместе с предисловием переводчика, в котором Байрон сближается с Наполеоном — совсем в духе стихотворения Пушкина 1824—1825 гг. «К морю». К тому же 1835 г. относится начало статьи о Байроне Пушкина.

нее. Оба поэта совпадают подчас в отдельных темах и мотивах своего творчества. Характерно, например, обращение обоих к популярному, как в народном творчестве, так и в литературе того времени, сюжету о простой деревенской девушке, обманутой человеком, высоко стоящим на социальной лестнице, с горя бросившейся в реку и сурово отмстившей своему обольстителю (баллада Мицкевича «Рыбка» и драма Пушкина «Русалка»). Сонеты Мицкевича о Бахчисарае непосредственно перекликаются с пушкинской поэмой «Бахчисарайский фонтан», которую Мицкевич прямо и называет в примечании к одному из них. В свою очередь, о «Крымских сонетах» Мицкевича Пушкин трижды сочувственно упоминает в своих стихах. В бытность в России в 1827—1828 годах Мицкевич перевел из сборника Мериме «La Guzla» песню «Морлак в Венеции». Это же самое стихотворение в числе других из того же сборника перевел и Пушкин в своих «Песнях западных славян», в примечании к нему упомянув о более раннем переводе Мицкевича. Причем это совпадение весьма выразительно.

Ni wolnej myśli, ni wolnego ruchu,  
Przykuty zdycham jak pies na łańcuchu,—

горько жалуется морлак Димитрий, тоскующий по отчизне в чужом и неприятном для него приморском городе<sup>1</sup>. И подобные жалобы не могли не окрашиваться в сознании Мицкевича, томящегося в «северной Венеции» — Петербурге, личным лирическим чувством (кстати, черты сходства между Петербургом и Венецией Мицкевич прямо указывает в своем позднейшем стихотворении «Петербург»). Это заставляет предположить неслучайность выбора Мицкевичем из всего сборника для перевода именно этого стихотворения, которое он, как и Пушкин, считал подлинной народной песней. Думается, также не случайно Пушкин в 1833—1834 годы, когда он тоже тщетно рвался вон из «свинского Петербурга» «на чистый воздух», «восвояси», в деревню, перевел данное стихотворение и вспомнил при этом перевод Мицкевича. Возможно, что именно это воспоминание и послужило творческим толчком к написанию Пушкиным, в августе того же 1834 года, когда поэт как раз

<sup>1</sup> Отмечу, что в переводе Мицкевича жалобы морлака на неволю усилены. В подлиннике они звучат так: «Je ne puis aller où je veux, je ne puis faire ce que je veux: je suis comme un chien à l'attache». — «Le Morlaque à Venise», 4.

работал над циклом «Песен западных славян», знаменитого стихотворения о Мицкевиче, причина возникновения которого больше чем через год после знакомства Пушкина со стихотворным посланием Мицкевича «Русским друзьям» представлялась исследователям недостаточно ясной.

Я уже упоминал о сходстве, в основном, литературных влечений и интересов Пушкина и Мицкевича, подсказанных в значительной степени их эпохой, всем движением современной им мировой литературы. Но это сходство влечений и интересов сказывается и в менее крупных планах. Так, оба поэта примерно в одно время вдохновляются поэзией арабского Востока: Пушкин создает в конце 1824 года свои «Подражания Корану», Мицкевич в 1828 году пишет касыды. При этом знаменательно совпадает и тональность этих произведений: неукротимая энергия, знойная страстность, пафос борьбы и победы — то, что побудило декабристов так высоко оценить пушкинские «Подражания Корану» и что полностью присуще касыдам Мицкевича.

Я указал на параллельность основных линий творческого пути Пушкина и Мицкевича, но это может быть прослежено и на более частных моментах их литературного развития. Например, для обоих характерно постепенное и все большее усиление драматического начала в их творчестве, сказывающееся, в частности, во все большей драматизации ими жанра романтической поэмы: от «Кавказского пленника» к «Цыганам», непосредственно предворяющим уже собственно драму «Борис Годунов» — у Пушкина; от «Гражины» — к «Конраду Валленроду», а отсюда к третьей части «Дядю» — у Мицкевича. Столь же характерно нарастание историзма в творчестве обоих поэтов, каждый из которых обращается и к непосредственным научным занятиям историей родной страны.

Но вместе с тем при сходстве во многом общественно-политических и эстетических взглядов и близости вдохновений обоих поэтов, при параллелизме основных тенденций их литературной эволюции, пути творческого развития Мицкевича и Пушкина не совпадают во внутренних пропорциях, а отсюда и в темпах движения. Гораздо большее место и удельный вес в творчестве Мицкевича принадлежит революционному романтизму; соответственно этому, позднее приходит поэт к реализму, возникающему в творчестве Пушкина значительно ранее и получившему в нем гораздо большее развитие (пушкинская художественная

проза). Самое же главное, что произведения Мицкевича и Пушкина отличаются друг от друга глубоко своеобразным художественным содержанием, отражающим своеобразие и особенности исторической жизни и сложившегося в результате ее национального характера двух народов, так же как и связанным с этим гениальным своеобразием творческой манеры двух великих национальных поэтов, каждый из которых внес неповторимый и в своем роде единственный вклад в сокровищницу мировой художественной литературы.

### 3

Поэтому неправильно по существу и малопродуктивно ставить, как это неоднократно делалось, вопрос о том, кто был «ведущим» в личном и творческом общении Мицкевича и Пушкина, кто из двух поэтов «выше» и кто «ниже». Образом двух утесов, сближающихся вершинами, Мицкевич уже заранее как бы снимал этот вопрос. В личном общении каждый из поэтов (мы знаем это из многочисленных рассказов современников) с полной искренностью, бескорыстием и широтой гениально одаренных натур готов был признавать превосходство над собой другого. Равным образом неправильно сводить творческое общение двух поэтов к вопросу лишь об их разногласиях, рассматривать некоторые, явно в той или иной степени связанные между собой, великие их создания в плане только полемики. Так, нередко сопоставлялись «Конрад Валленрод» и «Полтава» и в особенности цикл стихов Мицкевича о России и одно из величайших творений Пушкина — «Медный Всадник».

Пока разделявший Польшу и Россию поток шумел и бушевал, именно такая постановка вопроса невольно возникала у многих польских и русских исследователей. Но сейчас, когда вековая вражда навсегда прекратилась, гул потока навеки умолк, мы можем и должны задаться другим, более существенным и важным вопросом: в чем сближались между собой вершины утесов и в то же время — чем два величайших национальных поэта взаимно дополняли и оплодотворяли друг друга, что нового, особенного, своего вносил каждый из них в художественное видение и осмысление действительности глазами, разумом и чувством своей национальности, своего народа.

«Конрад Валленрод» — отнюдь не апофеоз измены, предательства, с чем якобы прямо и полемизировал Пушкин

в своей «Полтаве». Поэма Мицкевича — апофеоз высокого патриотического подвига, готовности пожертвовать всем во имя спасения родины от чужеземных поработителей. Именно этим объясняется то значение, которое, как известно, придавали поэме Мицкевича деятели польского восстания 1830 года. Этим-то высоким патриотическим пафосом «Конрад Валленрод» сразу же глубоко взволновал и Пушкина, и многих других писателей-современников. Патриотический подвиг Конрада Валленрода, который, по Мицкевичу, во имя спасения своей родины взорвал изнутри орден крестоносцев, угрожавший существованию литовского народа, не имеет ничего общего с изменой Мазепы, ради своих корыстных целей стремившегося предательски разорвать братские узы, добровольно навсегда связавшие между собой русский и украинский народы.

В то же время в творческой истории пушкинской «Полтавы» «Конрад Валленрод», как и более ранняя историческая поэма Мицкевича «Гражина», несомненно, сыграл известную роль. В частности, бросается в глаза портретное сходство между героическим образом Гражины («Niewiasta z wdzięków, a bohater z ducha») и пушкинской Марией с ее величайшей женской прелестью и «неженской» душой (ср. стихи 488—519 «Гражины» и стихи 16—29, 123—127 «Полтавы»). Но дело не столько в этом сходстве, если даже оно и не случайно, а в том, что Пушкина не могла не заинтересовать — ибо это отвечало его собственным творческим стремлениям — та разновидность жанра романтической поэмы, которая была дана Мицкевичем в «Гражине» и в «Конраде Валленроде», и в особенности должен был привлечь творческий метод их автора.

Положив в основу сюжета обеих поэм романтический домысел, рассматривавшийся Мицкевичем как своего рода допустимая гипотеза, поэт всячески стремился и в развертывании действия, и в разработке характеров героев к максимальному соответствию исторической правде. Об этом он прямо пишет в своего рода программном общем пояснении, заканчивающем обильные исторические примечания, которыми он сопроводил текст «Конрада Валленрода», как ранее текст «Гражины»: «Мы назвали нашу повесть исторической потому, что характеристика действующих лиц и все описание важнейших упоминаемых в ней событий основаны на исторических данных».

Пушкин очень сочувственно отнесся года за два, за три перед тем к поэме Рылеева «Войнаровский», как к первому



в русской поэзии образцу исторической поэмы нового романтического типа. «Эта поэма нужна была для нашей словесности», — писал он 25 января 1825 года самому Рылееву. Но с допущенной Рылеевым в целях прямолинейной гражданской дидактики модернизацией истории — отступлением от исторической правды — Пушкин согласиться не мог. В своей «Полтаве» он неприкрыто отталкивается от метода Рылеева, в противоположность ему стремясь и в изображении исторических событий, и в разработке характеров строго следовать истории, то есть Пушкин идет здесь тем же путем, на который с наибольшей осознанностью стал Мицкевич в своей поэме «Конрад Валленрод». Характерно, что почти сразу же после знакомства с этим произведением Мицкевича Пушкин и приступает к работе над «Полтавой» («Конрад Валленрод» вышел в свет в феврале 1828 года, перевод Пушкиным отрывка из введения к нему датируется январем — мартом, работа над «Полтавой» начата 5 апреля; с планом своей новой поэмы Пушкин, как мы знаем из записок Ксенофонта Полевого, познакомил Мицкевича). Причем автор «Бориса Годунова» продвинулся еще дальше по этому пути, строя и сюжет своей «Полтавы» в строгом соответствии с данными истории (поэтический домысел был допущен им только в отношении некоторых подробностей разработки любовной фабулы Мазепы — Марии да в некоторых незначительных деталях, вроде поэтизации имени героини: вместо Матрены — Мария).

В то же время, подобно «Конраду Валленроду», «Полтава» была исполнена высокого национально-патриотического пафоса, но связанного с особенностями русского исторического процесса, с русской общественно-политической обстановкой. В пору тяжелой общественной депрессии, после разгрома восстания декабристов поэма Пушкина своим мажорно-героическим тоном, своим победным звучанием вселяла бодрость в сердца, уверенность в том, что великий народ, сумевший не только перетерпеть «судеб удары», но, подобно «булату», еще более окрепнуть и закалиться под «тяжким млатом» суровых исторических испытаний, одолеет тяжкий гнет реакции и закрепощения.

И как Пушкин высоко оценил «Конрада Валленрода» — так выдающимся произведением, свидетельствующим о дальнейшем развитии таланта поэта, считал Мицкевич пушкинскую «Полтаву».

Однако особенно высоко — и в этом один из самых сильных моментов критической оценки Мицкевичем Пушкина — ставит польский поэт «Евгения Онегина», которого, предваряя позднейшую оценку Белинского, считает самым прекрасным, самым оригинальным и самым народным созданием Пушкина и вместе с тем произведением, в котором с наибольшей силой и полнотой отразился весь поэт.

Уже в статье о Пушкине 1837 года Мицкевич указывал в качестве особого достоинства пушкинского романа в стихах то, что сюжет и персонажи его взяты из жизни действительной, из русского домашнего быта, то есть подчеркивал реалистический характер произведения. Эту же мысль Мицкевич развивает позже в курсе своих лекций. Сказав о чрезвычайной простоте содержания «Евгения Онегина», он продолжает: «Но, рисуя сцены домашнего быта, изображая картины русской природы, Пушкин находит бесконечное богатство мотивов, — то комических, то трагических, то романтических. Его стиль отличается необычайным совершенством, изумительно течение поэтической речи, которая непрерывно меняет форму и краски, причем читатель не замечает, как от оды мы спускаемся к эпиграмме, а затем снова возвышаемся, встречая сцены, исполненные почти эпического величия»<sup>1</sup>. Нетрудно заметить, что эту характеристику Мицкевичем центрального произведения Пушкина — его «Евгения Онегина» — можно было бы в значительной степени отнести и к величайшему произведению самого Мицкевича — его «Папу Тадеушу», которого тоже можно по праву назвать самым прекрасным, самым оригинальным и самым народным созданием польского поэтического гения. И есть все основания утверждать, что «Евгений Онегин» — стихотворное произведение, по своей реалистической насыщенности представлявшее собой принципиально новый шаг по сравнению с романтизмом, господствовавшим тогда во всей европейской поэзии, и, именно в качестве такового глубоко понятое и точно оцененное Мицкевичем, содействовало в плане творческого метода развитию нового и завершающего этапа в художественном творчестве великого польского поэта, выражением чего и явился «Пан Тадеуш», положивший начало реализму в польской литературе.

---

<sup>1</sup> А. Мицкевич, Собр. соч., т. 4, стр. 383.

Резко противостоят в понимании русского исторического процесса произведения польского и русского поэтов, созданные после польского восстания 1830 года и жестокого его подавления русским царизмом, когда волны потока, разделявшего подошвы двух утесов, разбушевались с особой силой,— цикл стихов Мицкевича о России при третьей части «Дзядов» и «Медный Всадник» Пушкина.

Прямая полемическая противопоставленность не только вступления к «Медному Всаднику», но и ряда мест всей «петербургской повести» Пушкина мицкевичевскому циклу убедительно показана польскими и русскими литературоведами и не подлежит ни малейшему сомнению. Но при всем этом в главном и основном эти произведения сближаются своими вершинами.

Исходя из полемической противопоставленности поэмы Пушкина и цикла стихов Мицкевича, обычно считают, что именно этот цикл и послужил непосредственным творческим импульсом к созданию «Медного Всадника». Думается, в это естественное и, казалось бы, бесспорное положение следует внести существенные уточнения.

Прежде всего и сюжет «Медного Всадника» — петербургское наводнение, разбившее счастье двух любящих,— и составляющий внутреннюю основу его конфликт между «Петром» и мелким петербургским чиновником, потомком униженного и оскудевшего в результате петровских реформ древнего боярского рода, уже предносились творческому сознанию Пушкина еще до начала его работы над «Медным Всадником». Об этом свидетельствуют дошедшие до нас наброски задуманного Пушкиным большого стихотворного произведения, своего рода нового романа в стихах, известного под условным (по имени героя) редакторским названием «Езерский». Между тем начало работы над «Езерским» относится еще к концу 1832 — первым месяцам 1833 года; вторая, окончательная, беловая рукопись датируется редактором академического издания Пушкина предположительно февралем — мартом и, во всяком случае, не позднее середины июля 1833 года. А в это время Пушкин еще заведомо не был знаком с мицкевичевским циклом стихов о России: четвертый том парижского издания сочинений Мицкевича 1828—1832 годов, в котором напечатан этот цикл, привез ему С. А. Соболевский, вернувшийся в Петербург из-за границы только 22 июля

1833 года. Поэтому ясно, что между циклом стихов Мицкевича и замыслом пушкинской поэмы о наводнении не могло быть никакой прямой связи. Это не причина и следствие, а два параллельных замысла, самостоятельно возникших и развивавшихся в творческом сознании каждого из поэтов. Но истоки этих двух во многом и многом схожих между собой замыслов, как мне представляется, — общие, восходят к периоду тесного общения между собой Мицкевича и Пушкина.

Мы не знаем точного содержания частых и весьма оживленных бесед между двумя поэтами, но общее представление о темах этих бесед можем себе довольно ясно составить. Поэты делились не только *песнями*, но и *чистыми мечтами*, вели не только разговоры на темы о поэзии и искусстве, но беседовали и по волновавшим обоих общественно-политическим вопросам. Об этом прямо свидетельствуют известные слова Мицкевича в его статье о Пушкине 1837 года: «Слушая его рассуждения об иностранной или о внутренней политике его страны, можно было принять его за человека, поседевшего в трудах на общественном поприще и ежедневно читающего отчеты всех парламентов»<sup>1</sup>. Беседы Мицкевича и Пушкина носили в высшей степени откровенный характер. Так, именно своему польскому другу русский поэт подробно рассказал о своей встрече и разговоре с Николаем I осенью 1826 года. Несомненно, в своих разговорах касались они и особенно острой в то время темы о движении декабристов; бросается в глаза сходство отдельных суждений и высказываний Мицкевича на эту тему в статье 1837 года и в курсе лекций с рядом аналогичных высказываний Пушкина в его письмах (об оппозиционном характере всей русской литературы в период перед восстанием, о широкой осведомленности в существовании заговора всех, кроме правительства, и т. п.). Это позволяет предположить, что Мицкевич говорит в данном случае со слов именно Пушкина.

Для выяснения общественно-политической тематики бесед польского и русского поэтов первостепенное значение имеет, конечно, и стихотворение Мицкевича «Памятник Петру Великому», подымающее целый комплекс проблем, связанный не только с личностью и делом Петра, но и с острейшей темой вообще о русском самодержавии и его судьбах. Что такие беседы, причем действительно около

---

<sup>1</sup> А. Мицкевич, Собр. соч., т. 4, стр. 96.

памятника Петру, имели место, прямо свидетельствует П. А. Вяземский, вспоминая, как он однажды сказал Мицкевичу и Пушкину, когда они проходили мимо памятника, о том, что монумент Фальконета «символический», что «Петр скорее поднял Россию на дыбы, чем погнал ее вперед». Можно с очень большой долей вероятия предположить, что в разговорах Мицкевича и Пушкина шла речь и о грандиозном петербургском наводнении 1824 года, позднее составившем тему, с одной стороны, стихотворения Мицкевича «Олешкевич», с другой — «Езерского» Пушкина. Характерно в этом отношении совпадение общего колорита «Памятника Петру Великому» (дождь, ненастье) и начала поэмы об «Езерском», которое перешло и в «петербургскую повесть» о бедном Евгении:

Над омраченным Петроградом  
Осенний ветер тучи гнал,  
Дышало небо влажным хладом...  
. . . . . дождь в окно  
Стучал печально.

*(«Езерский»)*

Над омраченным Петроградом  
Дышал ноябрь осенним хладом...  
Сердито бился дождь в окно,  
И ветер дул, печально воя.

*(«Медный Всадник»)*

Все это дает основание предположить, что историко-политические беседы Мицкевича и Пушкина и явились в значительной степени той общей почвой, из которой под влиянием последующих общественно-политических событий проросли позднейшие замыслы цикла стихов о России Мицкевича и поэмы о наводнении Пушкина.

Однако для дальнейшей трансформации пушкинского замысла, результатом чего явился отказ поэта от «Езерского» и создание им «Медного Всадника», знакомство с циклом стихов Мицкевича оказалось чрезвычайно существенным и в высшей степени плодотворным. Именно постановка Мицкевичем в этих стихах вопроса о существовании русского исторического развития явилась тем толчком, который неизмеримо расширил исторические и философские горизонты пушкинского замысла, — тему борьбы между Петром и униженными им древними боярскими родами (проблематика «Езерского», в котором недаром такое видное место отведено «Родословной моего героя») заменил постановкой в «Медном Всаднике» важнейших проблем

русской национально-исторической жизни, постановкой, в которой мысль историка синтетически сочеталась с художественной интуицией гениального провидца-поэта.

Пафос цикла стихов Мицкевича о России — предельно гневное и страстное обличение тиранического и агрессивного русского самодержавия, в нарастании грубой и губительной мощи которого Мицкевич видит основное содержание всей новой русской истории, открывающейся деятельностью Петра I. Под этим углом зрения Мицкевич рассматривает и такое важнейшее событие русской национально-исторической жизни, как выход России к берегам Балтийского моря, основание Петербурга. Создание новой столицы на болоте, в краю ветров, снегов и туманов для Мицкевича — произвол деспота, проявление неукротимой воли тирана, воздвигшего на ста тысячах свай и ста тысячах втоптаных в глубь топких песков тел крестьян не новый город для своего народа, а столицу для самого себя, для своего сатанинского самовластия.

Если Рим создан человеческой рукой, если Венецию воздвигли боги, кто видел Петербург, скажет — его строили дьяволы (стихотворение «Петербург»). Та же мысль об агрессивном характере деятельности Петра, которому недостаточно простора в его отчизне, для пьедестала которому нужна чужая земля, влагается Мицкевичем в «Памятник Петру Великому» в уста русскому поэту-пророку. Однако подобные суждения не могли принадлежать автору «Полтавы» и «Арапа Петра Великого», а были, очевидно, слышаны Мицкевичем от кого-либо другого из его русских собеседников, возможно как раз от автора «Войнаровского» — Рылеева, или развивали его собственную точку зрения на Петра. Наоборот, именно по этому-то вопросу и имеется основное расхождение между Мицкевичем и Пушкиным, который в «Медном Всаднике», полемизируя с точкой зрения польского поэта, подчеркивает не случайность и произвольность, а естественность, историческую закономерность и вместе с тем громадное национально-историческое значение создания города «при море»:

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 Пушкин прав. Мы знаем сейчас, что выход России к морю, на международную арену, был необходимым усло-

вием для самой возможности развития русского народа как великой нации. С этим были связаны и многочисленные жертвы. Но «великие думы» Петра исторически важнее непритязательных «размышлений» бедного Евгения о домашнем уюте, тихой жизни в малом семейном гнездышке.

Когда на одну чашу весов положена судьба народа, а на другую — личное счастье, первая чаша, безусловно, перевешивает. Это утверждается Пушкиным не только содержанием, но и всей художественной структурой его поэмы, вплоть до самой ее композиции<sup>1</sup>. И надо сказать, что пафос необходимости поступиться «личным» во имя «общего», во имя блага всего народа, пронизывающий собой поэму Пушкина, не мог не быть близок автору «Конрада Валленрода» и третьей части «Дядюв» (вспомним «смерть» Густава и «рождение» Конрада.)

Но если в создании Петербурга Пушкин отнюдь не видел проявления дикого и слепого деспотизма Петра, то он не отрицал и, конечно, никак уж не одобрял беспощадно-деспотического характера петровского самовластия. Car knutowładny (царь-кнудодержец) — именует Петра русский вещей поэт в «Памятнике Петру Великому» Мицкевича. И подобные, даже больше того — прямо эти же самые слова Пушкин действительно вполне мог произнести в беседе с Мицкевичем. Уже в первом историческом опыте будущего автора «Истории Пугачева» и незавершенной «Истории Петра» — «Заметках по русской истории XVIII века», 1822 года, полным голосом говорится об этом беспощадном самовластии: «Петр презирал человечество... все состояния, окованные без разбора, дрожали перед его *дубинкою*. Все дрожало, все безмолвно повиновалось». Мотив деспотизма Петра звучит — правда, очень приглушенно — и в таких славящих государственный гений Петра произведениях Пушкина, как «Арап Петра Великого», даже как «Полтава». Так в «Арапе», устраивая социальное положение своего пособника и любимца арапа Ибрагима, Петр ломает жизнь и растаптывает личное счастье «бедной» Наташи. Кстати, в другом месте «Арапа» многозначительно упоминается и о «дубинке» — очередной расправе Петра, в данном случае с провинившимся Меншиковым.

---

<sup>1</sup> См. мою статью «Композиция «Медного Всадника» Пушкина». — «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. XIV (1955), вып. 5, стр. 420—435; вошла в мою книгу «Мастерство Пушкина». «Советский писатель», М. 1955, стр. 203—222.

Наконец, в одной из самых значительных и исторически глубоких заметок Пушкина 1835 года, в которой поэт-историк указывает на две стороны в деятельности Петра, фигурирует и самое слово «кнут»:

«Достойна удивления: разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые *нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом*. Первые были для вечности, или по крайней мере для будущего — вторые вырвались у *нетерпеливого* самовластного помещика.

НВ. (Это внести в Историю Петра, обдумав)»<sup>1</sup>.

Поэт угнетенного русским царизмом польского народа Мицкевич видел в Петре только «самовластного помещика». Пушкин смог увидеть и оценить другую, исторически ведущую сторону в деятельности Петра. Но когда бы Пушкин ни обращался к петровской теме — от исторических «Заметок» 1822 года до «Истории Петра» 1835 года — всегда он различал в Петре наряду с крупнейшим историческим деятелем и «царя-кнутодержца». И этот другой аспект из всех художественных произведений Пушкина о Петре с наибольшей силой сквозит в «Медном Всаднике».

В «Медном Всаднике» Петр предстает как великий исторический деятель, «мощный властелин судьбы», подчиняющий себе стихию, заставляющий ее служить человеку, народу; но вместе с тем он и «ужасный» («ужасен он в окрестной мгле»), «грозный царь», «горделивый истукан» самовластия. Правда, этот другой облик Петра дан как бы на заднем плане, затенен «ликом» Петра-созидателя — государственного деятеля, творящего «для будущего». Но нельзя забывать и о цензурно-политических условиях, в которых Пушкину приходилось создавать свою поэму. Ведь даже и то, что в окончательном тексте поэмы в какой-либо мере могло внушить мысль о деспотизме Петра, сразу же вызвало настороженное внимание и явное неудовольствие со стороны высочайшего цензора Пушкина — царя Николая I, подчеркнувшего в присланной ему поэтом рукописи соответствующие места, сопроводившего их многозначительными вопросительными знаками и пометой «В» (в частности, были подчеркнуты и так именно отмечены необычные и явно непочтительные по отношению к царю Петру слова «кумир» и «истукан») и не разреши-

---

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 10, стр. 256.



вшего в таком виде поэму к печати. Как известно, опубликован был «Медный Всадник» только после смерти Пушкина, с внесением в текст поэмы (это было выполнено в основном Жуковским) всех тех изменений, которых потребовал царь.

## 5

А о том, что Пушкин хотел бы резче, чем это было сделано им в окончательном тексте поэмы, подчеркнуть вторую сторону — «ужасное» самовластие Петра, наглядно свидетельствуют черновики соответствующего места — описание памятника Петра, непосредственно предшествующее «мятежу» Евгения. Вместо строки «ужасен он в окрестной мгле» было: «Недвиж<ен> <?> лик его во мгле», «Ужасный лик его» «...страшны <?> в <ид> <?>», «Как грозен <?> лик <?> <его> [во мгле]», «Ужасен на своей скале». Вместо следующей строки: «Какая дума на челе!» — сперва было: «Какой в нем... хлад», затем последовательно: «Какой [ужасный] [недвижный] грозный хлад», «Ужасен неподв<ижный> взгляд», «Ужа<сен> <?>сей <?> ...хлад», «Как хладен непод<вижный> <?> взгляд <?>», «Какой... хлад», и снова: «Как хладен [сей] недв<ижный> взгляд»<sup>1</sup>.

Это обилие вариантов показывает, как напряженно работала творческая мысль поэта в поисках необходимой и окончательной поэтической формулы. Но, как видим, все эти многочисленные варианты неизменно связаны с представлением об «ужасе», причем этот «ужас» порождается застылостью (эпитеты: «недвижный», «неподвижный»), мертвящим, грозным «хладом», которым веет от «Медного Всадника». Эти метафоры, весьма выразительные и сами по себе, приобретают для нас в данном случае тем большее значение, что они, несомненно, перекликаются со знаменитым завершающим сравнением фальконетовского памятника с замерзшим водопадом — «каскадом тиранства», которое вложено Мицкевичем в «Памятнике Петру Великому» в уста русского вещего певца. Стремясь повторить в «Медном Всаднике» данный образ, Пушкин тем самым как бы подписывается в действительной принадлежности ему этого сравнения, в том, что оно и на самом деле было

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 5, стр. 478.

сделано им в беседе с Мицкевичем у памятника Петру. Правда, в окончательный текст поэмы это не было внесено — явно по уже указанным соображениям цензурно-политического порядка. Но Пушкин сигнализировал об этом читателю другим, и, надо сказать, весьма смелым способом.

В окончательном тексте к описанию памятника, открывающемуся словами: «Ужасен он в окрестной мгле», — поэт дает примечание: «Смотри описание памятника в Мицкевиче. Оно заимствовано из Рубана — как замечает сам Мицкевич»<sup>1</sup>. То есть читатель отсылается к тому совершенно «крамольному» описанию фальконетовского монумента, которое Мицкевич вкладывал, как это сразу же становилось ясно каждому читателю-современнику, в уста самого Пушкина. Что касается ссылки не только на весьма благонамеренного, но и прямо «казенного», официального русского поэта-одописца XVIII века Рубана, она была сделана Пушкиным явно для отвода глаз, усыпления возможных в связи с упоминанием имени Мицкевича подозрений. Из довольно известной в свое время хвалебной стихотворной надписи к памятнику Петру I Рубана Мицкевичем заимствовано отнюдь не все «описание памятника», а лишь одна и к тому же политически абсолютно невинная строка: «I w mieście pada na wznak przed carowa», о чем польский поэт, кстати, даже и не называя имени Рубана, сообщает в специальном примечании: «Этот стих переведен из одного русского поэта, имени которого я не помню».

Сравнение фальконетовского памятника с замерзшим водопадом замечательно не только само по себе. Этот образ как бы подсказывал и то острейшее политическое «пророчество» о неизбежной гибели самовластия, которым заканчивается у Мицкевича монолог русского поэта и вообще все стихотворение:

Lecz skoro słońce swobody zabłyśnie  
I wiatr zachodni ogrzeje te państwa  
I coś się stanie z kaskadą tyraństwa?

Опять-таки не все, что вложено здесь в уста русского поэта Мицкевичем, могло быть действительно сказано ему Пушкиным. Но надежда на грядущую гибель бесчеловечного самовластия, «мечта» об этом, несомненно, были всегда Пушкину свойственны, и в этой «чистой мечте» он

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 5, стр. 150.

полностью совпадал с Мицкевичем. Даже самый образ — «солнце свободы» — вызывает ассоциации с рядом поэтических формул-метафор Пушкина. Вспомним «зарю свободы» в «Деревне»; «звезду (по другим спискам «зарю») пленительного счастья», которое наступит, когда самовластье будет в «обломках», в послании к Чаадаеву; в том же ряду находится и символика солнца в «Вакхической песне» и в особенности заканчивающая ее знаменитая здравица: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!»<sup>1</sup>

«Пророчество» о грядущей гибели тирании звучит и в «Медном Всаднике». «Мятеж» Евгения против «общего» только во имя своего, личного, «частного» — неправомерен. Но всем внутренним лирическим строем поэмы, ее эмоциональной окраской, тем тоном большой взволнованности и глубокого сочувствия, в котором ведется поэтом «печальный» рассказ о судьбе его героя, — естественно подсказывается вопрос, может ли человеческий ум, человеческое сердце, человеческая совесть мириться с таким общественным устройством, которое делает несчастным столько бедных Евгениев. И это придает «мятежу» Евгения гораздо более широкое значение. «Мятеж» Евгения «на площади Петровой» — на Сенатской площади — отнюдь не аллегория; поэт явно не имеет здесь в виду какого-либо конкретного лица или события. Но целый пучок исторических реминисценций и ассоциаций — и Радищев, и декабристы, и сам Пушкин, и Мицкевич — «мятеж» Евгения в себя включает и за собой влечет. В частности, в стихотворении Мицкевича «Петербург» есть весьма выразительный эпизод. Среди нарядной высокопоставленной — чиновной и военной — толпы, в традиционный час пешеходной прогулки царя теснящейся на петербургских улицах, идет несколько человек — очевидно, чужестранцев, отличающихся от остальных и своими лицами, и одеждой. Не обращая никакого внимания на прохожих, они пристально вглядываются в дома, стены, крыши — во все это железо и весь этот гранит, — как бы вопрошая, насколько прочно все это, и понижают в отчаянии, словно мысля: человеку свалить это не под силу. Все уходит прочь. Остается лишь один — странник (*pielgrzym* — этим же словом называет себя Мицкевич в следующем непосредственно за «Петербургом» стихотворении «Памятник Петру Великому»). Он

---

<sup>1</sup> Подобную символику находим, кстати, и в стихах Мицкевича — см., напр., «Оду к молодости», «Госты».

злобно смеется и ударяет стиснутым кулаком по камню, как бы мстя всему этому каменному городу. Потом скрепчивает руки на груди и вонзает, как два ножа, свои взоры в царский дворец.

Эпизод этот невольно напрашивается на сопоставление с эпизодами «петербургской повести» Пушкина (самый этот подзаголовок «Медного Всадника» перекликается, кстати, с заглавием стихотворения Мицкевича), связанными с темой Евгения. Совпадают даже отдельные подробности (в «Медном Всаднике» о Евгении: «захохотал», «руки сжав крестом» и, наконец, в сцене бунта: «зубы стиснув, пальцы сжав») <sup>1</sup>.

Сближает между собой только что указанные эпизоды и еще одно, и очень существенное. Оба поэта — современники разгрома восстания декабристов (для Мицкевича, вероятно, еще большее значение имел разгром польского восстания) понимают безнадежность борьбы с тиранией в данный момент, в тогдашних общественно-политических условиях: «безумие» бунта Евгения — в «петербургской повести» Пушкина; «*człowiek ich nie zwali!*» — в «Петербург» Мицкевича. Но оба поэта верят: так будет не всегда! «Ужо тебе!..» — этот обращенный в будущее гневный и угрожающий возглас Евгения перекликается с заключительными словами из монолога вещего русского поэта в «Памятнике Петру Великому» о солнце свободы, под лучами которого рухнет каскад тирании (кстати, эпитет «строитель чудотворный», звучащий в данном контексте злобно-иронически, — почти буквальный перевод полустышя все из того же монолога: «*co te zrobił cuda*»). Пушкин как бы снова подписывается под вложенными Мицкевичем в его уста словами. Но вместе с тем, исходя из своего понимания русского исторического процесса — признания национально-прогрессивного характера петровских реформ, автор «Медного Всадника» вносит в них и существенную поправку.

Издавна установилась символика коня и всадника: народ и царь. В устах русского поэта в «Памятнике Петру Великому» весь фальконетовский памятник — и всадник и конь — одно целое — замерзший водопад тиранства. В поэме Пушкина конь и всадник не одно и то же.

В отличие от осудительного эпитета: «горделивый ис-

---

<sup>1</sup> На это обратил внимание А. Лаврецкий в содержательном докладе, прочитанном им в ИМЛИ в 1948 г. в связи со 150-летием со дня рождения Мицкевича.

тукан», коню придай эпитет «гордый» («Куда ты скачешь, гордый конь»). Если, как мы уже знаем это по черновым и оказавшимся нецензурными вариантам, «ужас», которым веет от всадника, связан с его мертвящим хладом (мотив замерзшего водопада), то от коня, наоборот, пышет огнем («А в сем коне какой огонь!»). И это тоже полно значения: в свое время всадник, вздыбив коня над самой бездной, не дал ему упасть в нее, сейчас своим мертвящим хладом он сковывает его могучее стремление вперед. Недаром о всаднике сказано в прошедшем времени: «Россию *поднял* на дыбы», о коне — в настоящем и будущем: «Куда ты *скачешь*...» и «где *опустишь*»<sup>1</sup>.

В связи с этим приобретает несомненный интерес и особую выразительность рисунок фальконетовского памятника Петру, набросанный Пушкиным в его черновых тетрадах в период времени после эпизода, описанного Мицкевичем в «Памятнике Петру Великому», и до написания «Медного Всадника». На рисунке: скала, на ней — конь, но всадника на коне нет. И думается, что это не случайная, безразличная зарисовка. Слишком уж соответствует она все той же символике коня и всадника.

В трагедии Пушкина «Борис Годунов» в ответ на связанные как раз с этой символикой слова Басманова: «Конем спокойно всадник правит», — умный и дальновидный царь Борис отвечает: «Конь иногда сбивает седока».

На рисунке Пушкина *гордый* конь сбил *горделивого* седока. Это, несомненно, бросает свет и на «ужо тебе!...» Евгения.

---

<sup>1</sup> Кстати, в уста вещему русскому поэту в «Памятнике Петру Великому» Мицкевич вкладывает развернутое противопоставление Петру классического «идеального монарха» — Марка Аврелия. Противопоставление это, построенное на противопоставлении фальконетовскому монументу памятника Марку Аврелию, Пушкин действительно мог делать. «Je ne songeais pas votre aversion pour Marc-Augèle», писал он 6 июля 1831 г. Чаадаеву. Копия с памятника Марку Аврелию находилась в музее Петербургской Академии художеств и, конечно, была знакома Пушкину, поэтому он вполне мог сравнивать оба монумента, что отчасти делал Батюшков в своей «Прогулке в Академию Художеств». Но сочувственно противопоставлять коня Марка Аврелия фальконетовскому коню, который, как замечал уже Батюшков, ссылаясь на слова «одного иностранца», «скачет как Россия», Пушкин никак не мог. Своим «куда ты скачешь», прямо перекликающимся с Батюшковым, Пушкин, кстати, возражал и на уже приводившиеся слова Вяземского о том, что «Петр скорее поднял Россию на дыбы, чем погнался вперед».

Противостоя друг другу в понимании значения петровских реформ, сближаясь в «чистых мечтах» о солнце свободы и ниспровержении самовластья, великие создания польского и русского поэтического гения — цикл стихов Мицкевича о России и «Медный Всадник» Пушкина — замечательно восполняют собой одно другое. «Медный Всадник» — гениальное выражение глубоко исторического мышления русского поэта. Польским поэтом с исключительной энергией негодования и ненависти развито то, что у Пушкина звучит гораздо приглушеннее, — отрицание действительно самой реакционной в ту пору силы в Европе — российского самодержавия, отрицание, делающее цикл стихов Мицкевича ярчайшим и сильнейшим явлением революционной поэзии того времени. Недаром так глубоко почувствовал и оценил их Александр Герцен.

## 6

Пена ревущего потока в связи с событиями 1830—1831 годов проникла и в личные взаимоотношения Мицкевича и Пушкина.

На горькие упреки, которые Пушкин услышал себе в стихотворении Мицкевича «Русским друзьям», он ответил горькими строками стихотворения «Он между нами жил...». Но наряду с этим именно в данном и последнем поэтическом отклике Пушкина на личность и творчество Мицкевича нашли наиболее четкое, ясное, лапидарно точное — стилем художественной формулы, — завершающее выражение зазвучавшие еще в пушкинском послании к Густаву Олизару и во введении к «Конраду Валленроду» Мицкевича мысль и мечта обоих поэтов о конце национальной вражды, о грядущем братстве народов.

И оба поэта не только верили в осуществление этой мечты, оба они понимали, что это может быть достигнуто лишь путем уничтожения деспотизма, путем революционного переустройства общества.

Уже в заметках о вечном мире, набросанных Пушкиным в своей южной ссылке в 1821 году, поэт выступает с решительным осуждением войн, навязываемых хищниками-монархами народам и ввергающих человечество в неисчислимые бедствия. Замена войн между народами революционными войнами народов с царями — в этом Пушкин

видит единственный путь не только к уничтожению старого феодально-крепостнического строя, но и к реальному осуществлению высокой и благородной идеи «вечного мира» для всего человечества.

«Народы никак не заинтересованы в том, чтобы истреблять друг друга. День падения деспотов будет первым днем дружбы и мира народов», — заявляет в 1832 году в «Проекте воззвания к русским» Мицкевич.

В этих совпадающих суждениях и высказываниях двух величайших художественных гениев славянского мира — и прозорливое предвидение наших дней, и программа действия.

1956

Среди стихотворных произведений Пушкина есть одно на первый взгляд довольно странное по содержанию и своеобразное по форме стихотворение-повесть «Странник», написанное в середине 1835 года. Оно, в сущности, почти не привлекало к себе внимания критики, мало интересовало исследователей и до сих пор продолжает оставаться как бы в тени. Между тем «Странник» принадлежит к числу весьма значительных во многих отношениях и очень характерных созданий Пушкина последних лет его жизни и творчества и заслуживает, безусловно, всяческого внимания.

### 1

Как известно, «Странник» — переложение в стихи совсем небольшого отрывка из весьма пространной аллегорической повести в прозе с отдельными стихотворными вставками, принадлежащей перу знаменитого английского писателя-проповедника эпохи английской революции XVII века Джона Беньяна (John Bunyan, 1628—1688) <sup>1</sup> «The Pilgrim's Progress from this World to that Which is to Come» с подзаголовком «In the similitude of a dream» <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Русскими переводчиками это имя транскрибировалось по-разному: Бюннан, Боннан, Буньян, Бэньян.

<sup>2</sup> Полное заглавие первого издания 1678 г. таково: «The Pilgrim's Progress from this World, to that Which is to Come: Delivered under the Similitude of a Dream. Wherein is Discovered, the Manner of his Setting out, his Dangerous Journey; and Safe Arrival at the Desired Country». Пространно озаглавлена повесть и в русском переводе 1782 г.: «Любопытное достопамятное путешествие Христианина к вечности, чрез многие приключения с разными странствующими лицами правым путем, где различно изображаются разные состояния, успехи и щастливой конец души Христианина, к богу стремящегося». Но уже с третьего издания 1819 г. заглавие дано сокращенно: «Путешествие Христианина к блаженной вечности». В переводе XIX в., также неоднократно пе-



Джон Беньян принадлежал к демократической, народной среде. Сын крестьянина, жестяных дел мастера, он после относительно недолгого пребывания на военной службе и участия в гражданской войне вернулся в свою родную деревню близ Бедфорда и сам стал бродячим лудильщиком. Через некоторое время он вступил в секту пуритан-нонконформистов и приобрел огромную популярность в качестве проповедника. В формы религиозного сектанства облекался в то время протест широких народных масс как против феодально-абсолютистских порядков и их служительницы и пособницы — официальной церкви, так и против все усиливавшейся крупной буржуазии. Именно такой характер и носила проповедническая деятельность Беньяна. После реставрации королевской власти Беньян был заключен в тюрьму, в которой, отказавшись дать обязательство о прекращении проповеднической деятельности, пробыл целых двенадцать лет. В тюрьме и началась его литературная работа.

Из обширного литературного наследия Беньяна — проповедей, памфлетов, аллегорических повестей<sup>1</sup> — «The Pilgrim's Progress» является произведением особенно значительным, вошедшим наряду с «Потерянным раем» его современника Мильтона в золотой фонд английской литературы.

Произведение Беньяна написано в традиции средневековых аллегорических путешествий во сне, таких, как «Pilgrimage de mounde» — перевод поэмы французского монаха Дегилевилля (Deguileville), «Видение о Петре Пахаре» Ленгланда. Автору-рассказчику снится сон, описание которого и составляет первую часть его повести. Один из жителей города Разрушения (City of Destruction), то есть земного мира, Христианин (Christian — слово,

---

реиздававшемся, озаглавлено: «Путешествие пилигрима в небесную страну, представленное наподобие сновидения»; в новейших курсах истории английской литературы: «Путь паломника» (История английской литературы, т. I, вып. 2. АН СССР. М.—Л. 1945, стр. 202; Ю. Б. В и п п е р, Р. М. С а м а р и н, Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века, изд. Московского университета, М. 1954, стр. 210).

<sup>1</sup> Новейшая библиография Беньяна, составленная Гаррисоном, насчитывает 57 названий, не считая ряда произведений, в отношении которых авторство Беньяна лишь предположительно (A Bibliography of the Works of John Bunyan by Frank Mott Harrison. Printed at the Oxford University Press for the Bibliographical Society, 1932).

являющееся и собственным именем), познав из прочитанной им духовной книги греховность как своего собственного существования, так и жизни всех горожан, влекущую их к неминуемой гибели, рвет со своим прошлым и бежит из города и дома, от жены и детей, которые, как и все остальные, почли его лишившимся рассудка, и, взыскуя спасения, напутствуемый евангелистом, отправляется в долгий и трудный путь к небесному граду (Celestial City). По дороге, изнемогая под тяжкой ношей — бременем грехов, он проходит через многие скорби и испытания: вязнет в Трясине уныния (Slough of Despond), с великими усилиями, мимо разъяренных львов, восходит на высокую и крутую гору Препятствия (Hill of Difficulty), проходит через Долину Уничуждения (The Valley of Humiliation), где вступает в бой с напавшим на него ужасным драконом — бесом Аполлионом, попадает в Столицу Тщеславия (Town of Vanity) на устроенную бесами Вельзевулом, Аполлионом и Легионом Ярмарку Тщеславия (Vanity Fair), схвачен там властями и обречен, как смутьян, на жестокую смертную казнь, которой благодаря божественной помощи ему удается избежать. Наконец, пилигриму предстоит последнее и самое трудное испытание — пройти через реку Смерти (River of Death), ибо иного пути к небесному граду не дано человеку. Испытывая величайшее смятение, скорбь и ужас, от которых он чуть не тонет, Христианин преодолевает и это препятствие и достигает желанной цели. На этом заканчивается первая часть повести Беньяна. Во второй ее части, в литературном отношении значительно уступающей первой, рассказывается под видом другого сна, также увиденного автором, аналогичная история странствий жены Христианина, Христианки (Christiana), решившей некоторое время спустя, забрав с собой детей, последовать за мужем.

Во время своих странствий пилигрим встречает самых разнообразных персонажей, представляющих собой традиционные олицетворения различных черт человеческого характера (Упрямый — Obsolete, Сговорчивый — Pliable, Робкий — Timorous, Недоверчивый — Mistrust и т. д.), добродетелей (три девы: Мудрость, Благочестие и Милосердие — Prudence, Piety and Charity), пороков (три лже-свидетеля на суде: Зависть, Суеверие и Ябеда — Envy, Superstition and Pickthank и т. д.). Однако в отличие от средневеково-аллегорического мышления Беньяну удается наделить все эти отвлеченно-условные образы весьма ха-

рактистичными и ярко жизненными чертами. В своей рецензии на новое издание повести Бенъяна, выпущенное поэтом Саути в 1830 году, известный английский историк и критик Маколей, считая ее автора самым выдающимся из представителей аллегорической литературы, подчеркивал, что это «почти единственный писатель, который когда-либо придал абстрактному интерес конкретного». Если у многих писателей люди подменялись олицетворениями, у него, наоборот, «олицетворения становились... людьми». Вообще Маколей считал художественные достоинства повести Бенъяна «величайшим чудом». «И это чудо,— добавлял он,— произвел медник»<sup>1</sup>.

Однако именно потому, что Бенъян был «медником», простым тружеником из народа, человеком не схоластически-ученого, а непосредственного, «наивного» восприятия действительности, он сумел дать в традиционно-аллегорическом одеянии очень живое и правдивое отражение современной ему английской действительности в лице многих ее характерных представителей, несущих в себе некоторые существенные черты национального характера и рисуемых то в юмористических, а то и в остро, порой беспощадно сатирических тонах (например, картина суда над спутником пилигрима Верным — Faithful).

Сочетание резко критического отношения к современным автору общественно-политическим порядкам с напряженнейшими религиозно-мистическими устремлениями и порывами, составляющее ярко выраженную особенность повести Бенъяна, делает ее характерным произведением именно английской жизни XVII века. Но указанные черты вывели «The Pilgrim's Progress» далеко за пределы своей эпохи, обусловили его длительное и большое историко-литературное значение. Так, историки английской литературы устанавливают «несомненное скрытое влияние» повести Бенъяна на автора «Робинзона Крузо»<sup>2</sup>, считают, что «приемы сатирической аллегории, применявшиеся Бенъяном, оказали влияние на Свифта»<sup>3</sup>. Некоторые мотивы повести Бенъяна и сатирико-моральные тенденции ее автора в какой-то мере дают себя знать на страницах сатирико-нравоописательных журналов Р. Стиля и Дж. Ад-

<sup>1</sup> Маколей, Полн. собр. соч., т. II, СПб. 1861, стр. 6, 4, 5.

<sup>2</sup> А. А. Елистратова, Дефо.— В кн.: «История английской литературы», т. I, вып. 2, стр. 341.

<sup>3</sup> А. А. Аникст, Бенъян.— В кн.: «История английской литературы», т. I, вып. 2, стр. 210.

дисона (см., например, аллегорический сон в третьем номере «Зрителя»). Но прямое воздействие Беньяна сказывается и значительно позднее, в английской литературе XIX века. Беньян дал разяще меткое обобщение жизни и нравов господствующих кругов современного ему английского общества в знаменитом образе Ярмарки Тщеславия, на которой наряду с домами и именьями, золотом и драгоценными камнями продаются чины и титулы, страны и королевства, бесстыдные женщины и развратные мужчины, жизнь и кровь, тела и души. Как известно, этот емкий и резко сатирический образ-формулу сделал заглавием своего лучшего романа Теккерей. Вообще повесть Беньяна, написанная исключительно простым, общепонятным и вместе с тем художественно-выразительным языком, оказалась наряду с «Робинзоном Крузо» и «Путешествиями Гулливера» Свифта одной из самых популярных книг в Англии, знакомых обычно уже с детских лет каждому англичанину. Мало того, своей народностью она даже превосходит их. «В самых диких частях Шотландии «The Pilgrim's Progress» составляет наслаждение крестьян, — свидетельствовал Маколей. — В каждой детской «The Pilgrim's Progress» больший фаворит, чем «Jack the Giantkiller»<sup>1</sup>.

Популярность повести Беньяна вышла далеко за пределы его родины. По подсчетам, сделанным еще в середине XIX века, повесть была переведена более чем на семьдесят языков<sup>2</sup>. На русском языке она впервые была издана (с французского перевода) Н. И. Новиковым в 1782 году. Затем она была переиздана в первой и второй частях «Сочинений Иоанна Бюниана» (в четырех частях) дважды — в 1786 и 1819 годах, причем, как указывалось на титульном листе второго издания, оно было исправлено по немецкому переводу. Впервые с английского подлинника в переводе Ю. Д. З. (Засецкой) повесть вышла у нас в 1879 году (переиздана в 1881, 1908 и 1912 годах). Всего на русском языке «The Pilgrim's Progress» выдержал, как видим, целых семь изданий.

<sup>1</sup> «Джек, истребитель великанов» (англ.). — Маколей, Полн. собр. соч., т. II, стр. 4.

<sup>2</sup> «Ныне оно переведено на 75 языках и выдержало слишком 100 тысяч особых изданий (не экземпляров, а изданий), дорогих и дешевых», — читаем в предисловии к русскому переводу «Путешествия пилигрима», вышедшему в 1872 г. Последнее утверждение носит характер явного преувеличения, почти курьеза, и было снято при переизданиях, но само наличие подобного курьеза характерно.

По всему этому уже само обращение Пушкина к произведению Беньяна представляет несомненный интерес в качестве еще одного примера усвоения основоположником русской классической литературы замечательных явлений всеобщей литературы. Но значение пушкинского «Странника» отнюдь не только в этом.

## 2

В связи с пушкинским переложением прежде всего возникает вопрос: с какого источника — подлинника или одного из переводов — сделал его поэт? В библиотеке Пушкина имеется третье издание «Сочинений Иоанна Бюниана» в четырех частях 1819 года. В первой его части и содержится «Путешествие Христианина к блаженной вечности». А. Габричевский, который в своей статье «Странник» Пушкина и его отношение к английскому подлиннику», опубликованной в 1914 году, произвел тщательное сличение переложения Пушкина и с этим русским переводом, и с английским оригиналом, все же оставляет вопрос нерешенным: «...два пункта,— пишет он в заключении своей статьи,— все еще требуют более подробного выяснения: насколько Пушкин владел английским языком и читал ли он «The Pilgrim's Progress» в оригинале или в переводе, а если в переводе, то в каком именно?»<sup>1</sup> Ныне на этот вопрос, я считаю, можно дать более или менее точный ответ.

Мы знаем в настоящее время, что Пушкин, хотя и не владел разговорной английской речью, к 30-м годам уже совершенно свободно читал по-английски. В рукописях Пушкина имеется перечень семи его стихотворений, тогда не напечатанных и, по-видимому, предназначавшихся поэтом к опубликованию. Список этот, составленный после 14 августа 1836 года и сделанный как раз на обороте того согнутого вдвое листа, на остальных трех страницах которого находится беловой автограф первых 42 строк «Странника», открывается стихотворением, помеченным здесь «Из Вупуан», то есть именно «Странником»<sup>2</sup>. Как уже сказано,

---

<sup>1</sup> «Пушкин в его современники», вып. XIX—XX, Пг. 1914, стр. 48.

<sup>2</sup> См.: «Рукою Пушкина», «Academia», М.—Л. 1935, стр. 285—286; Н. В. Измайлов, Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов.— В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. II, АН СССР, М.—Л. 1958, стр. 40—41.

Пушкин не владел английским произношением, поэтому данное начертание имени автора «The Pilgrim's Progress» говорит о том, что у поэта в руках имелся английский подлинник. Ряд мест пушкинского переложения, как отметил уже А. Габричевский, также точнее передает оригинал, чем имевшийся в библиотеке Пушкина русский перевод, сделанный не с подлинника, а с французского перевода, исправленного по немецкому переводу, и, кроме того, отличающийся, поскольку он представляет почти дословную перепечатку новиковского издания 1782 года, тяжеловесностью и неуклюжестью, свойственными книжному языку конца XVIII века. Однако в то же время ряд выражений «Странника» буквально воспроизводит соответствующие места русского издания 1819 года. Все это с очевидностью показывает, что Пушкин пользовался и английским оригиналом, и данным русским переводом. Весьма вероятно, что с последним, поскольку он имелся в домашней библиотеке, поэт познакомился ранее, а когда задумал сделать переложение, обратился непосредственно к английскому подлиннику. Вместе с тем в процессе своего переложения с подлинника он, по-видимому, обращался и к бывшему у него под рукой русскому переводу.

Установив непосредственные источники пушкинского переложения, мы можем составить теперь вполне ясное представление о характере творческой работы поэта над «Странником»<sup>1</sup>.

Работа эта представляет собой полную аналогию с осуществленной за пять лет до того работой Пушкина над «Пиром во время чумы», являющимся, как известно, также переложением английского источника — пьесы Джона Вильсона «Город чумы» («The City of the Plague»), содер-

---

<sup>1</sup> Автор небольшой заметки «О стихотворении Пушкина «Странник» в литературной газете «Молва» (1857, № 10, стр. 107—110; подписано Б.— вероятно, П. И. Бартенев), публикует параллельно текст Беньяна в своем переводе. Беньяновский текст в своем переводе цитирует и Л. И. Поливанов в комментарии к «Страннику» в издании: А. С. Пушкин, Соч., т. II, М. 1887, стр. 340—342. А. Габричевский в указанной статье (стр. 40—44) приводит лишь те места английского подлинника, которые соответствуют пушкинскому переложению. Для большей наглядности мною был приведен наряду с полным текстом «Странника» текст соответствующих страниц как английского подлинника (по изданию: «The Pilgrim's...» by John Bunyan. A New Edition with a Memoir... London, George Routledge and Sons; год не указан), так и русского перевода по изданию 1819 г.; см. сб. «Пушкин. Исследования и материалы», т. IV, стр. 71—74.

жание которой, кстати, относится к той же самой эпохе — английской жизни XVII века, что и содержание повести Беньяна. Из весьма пространной «драматической поэмы» Вильсона, состоящей из трех актов, заключающих в себе целых тринадцать сцен, в которых выступает очень большое число персонажей, Пушкин переложил только одну сцену (четвертая сцена первого акта). При этом и в данной сцене, содержащей наиболее психологически острый эпизод — оргийный пир нескольких жителей Лондона перед лицом угрозы общей смерти, Пушкин вовсе опустил конец, составляющий около четвертой ее части (тем самым отпали еще два — и главных — персонажа пьесы Вильсона, и число их с семи было уменьшено Пушкиным до пяти). Пушкин сделал довольно значительные сокращения и по ходу предшествующего текста. Оставленный им текст Вильсона он перевел (за исключением гимна Вальсингама и песни Мери) с исключительной точностью, вместе с тем подвергнув его тончайшей, филигранной обработке, внося в него те почти неуловимые «чуть-чуть», которые, как неоднократно подчеркивал Л. Н. Толстой, имеют такое громадное значение при создании подлинно высокохудожественных произведений искусства. В результате всего этого и с помощью в высшей степени присущего Пушкину чувства соразмерности, гармонической стройности — изумительного композиционного мастерства — отрывок из совсем небольшой части пьесы относительно второстепенного английского драматурга превратился в совершенно законченное художественное целое, в оригинальную четвертую «маленькую трагедию», представляющую собой наряду с остальными тремя одно из величайших созданий русского национального гения.<sup>1</sup>

Совершенно с тем же самым сталкиваемся мы при создании Пушкиным «Странника». Из пространнейшей повести Беньяна поэт использует также предельно малый кусок. Им вовсе отбрасывается вторая часть «The Pilgrim's Progress», почти равновеликая первой и в значительной мере ее дублирующая, — повествующая о странствии жены пилигрима, Христианки. Но и из первой части Пушкин перелагает всего лишь несколько начальных страниц, явля-

<sup>1</sup> О работе Пушкина над «Пиром во время чумы» см. подробнее в моих примечаниях к публикации автографа «Пира» в сборнике «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», АН СССР, 1941, стр. 16—20 и в моей книге «Мастерство Пушкина», «Советский писатель», М. 1955, стр. 166—177.

ющихся, по существу, только вступлением в повествование о странствии Христианина (три с небольшим страницы из 216 страниц первой части английского текста, соответствующие пяти с небольшим из общего числа 309 страниц русского перевода издания 1819 года). Разнообразнейшие перипетии аллегорических странствий пилигрима, сатирические картины английской жизни и быта XVII века, пестрая галерея многочисленных добродетельных и чаще злонаправленных персонажей — все это остается в стороне. Как и в «Пире во время чумы», свое внимание Пушкин сосредоточивает только на наиболее остром психологическом моменте повести — тягчайшем внутреннем кризисе, крутом нравственном переломе, побуждающем человека полностью отречься от всей своей прежней жизни, порвать со всеми и со всем, страстно возжаждать нового, спасительного пути и, наконец, решительно стать на него.

Очевидно, исходя из того, что в «Страннике» переложено только самое начало книги Беньяна, Жуковский, впервые опубликовав его в посмертном издании сочинений Пушкина, взамен пушкинского названия озаглавил его «Отрывок». «Отрывком» традиционно считают его и многие позднейшие исследователи<sup>1</sup>. «Гениальным отрывком» называет его и Р. М. Самарин, полагая даже, что Пушкин, «видимо, хотел дать вольное сокращенное изложение «Пути паломника», освободив его от религиозной тенденции»<sup>2</sup>. Однако под перебеленным автографом «Странника» Пушкиным поставлена дата: «26 ию (то есть июня или июля) 1835 года» — несомненный знак, что свою работу над переложением Беньяна поэт не намеревался далее продолжать, а считал на этом законченной. Потому же Пушкин и предназначил «Странника» в данном виде к опубликованию. Но самое главное то, что поэт сумел придать своему «Страннику», как и «Пиру во время чумы», полную внутреннюю законченность, причем, как и при создании «Пира», Пушкин в основном чрезвычайно точно передает перелагаемые им места подлинника (что особенно замечательно, поскольку в

---

<sup>1</sup> См.: А. Г а б р и ч е в с к и й, «Странник» Пушкина и его отношение к английскому подлиннику.— «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX, стр. 40. Об отрывочности «Странника» говорит М. Л. Гофман в публикации «Посмертные стихотворения Пушкина 1833—1836 гг.» («Пушкин и его современники»), вып. XXXIII—XXXV, Пб. 1922, стр. 389, 390).

<sup>2</sup> Ю. Б. В и п е р, Р. М. С а м а р и н, Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века, М. 1954, стр. 214, 211.



данном случае в стихи переключивалась проза), подвергая их вместе с тем, как и в «Пире», тончайшей, поистине ювелирной композиционной и стилистической обработке.

Прежде всего Пушкин устраняет или перерабатывает все те места, которые отвлекают от главного — изображения душевного состояния странника — или, связывая данный кусок повести Беньяна с последующим ходом ее, мешают целостности, замкнутости в себе, то есть законченности произведения. Повесть Беньяна открывается словами рассказчика о том, как однажды, странствуя по дикой стране, пустыне этого мира (*Wilderness of this World*), он прилегал отдохнуть в некоей пещере-вертепе (*Den* — аллегорическое обозначение Бедфордской тюрьмы, в которой Беньян начал писать свою повесть) и увидел сон, содержание которого, как сказано, и составляет вся дальнейшая история Христианина. Соответствующие строки вовсе откидываются Пушкиным, а слова: «Однажды странствуя среди долины дикой» — влагаются в уста самого странника. Равным образом вовсе устраняется подчеркиваемый Беньяном по ходу повести мотив сна. Соответственно и все повествование о страннике ведется далее не в третьем, а в первом лице, вследствие чего оно приобретает характер глубоко взволнованной, страстной исповеди. Выделенный Пушкиным для своего переложения кусок заканчивается у Беньяна рассказом о том, как два соседа Христианина — Упрямый и Сговорчивый — побежали было за ним, чтобы попытаться его вернуть. Это тесно связано с последующим изложением: Христианин, в свою очередь, стал уговаривать их обоих последовать за ним. Упрямый отказался, Сговорчивый было пошел, но после того, как он и Христианин попали в Трясину Уныния, тоже поспешил вернуться назад, в Город Разрушения, и т. д. Этот усложняющий и уводящий в сторону от ведущей темы «Странника» эпизод Пушкин тоже опускает, ограничиваясь словами: «Иные уж за мной гнались», к которым непосредственно примыкают заканчивающие все стихотворение строки:

...но я тем боле  
Спешил перебежать городное поле,  
Дабы скорей узреть — оставя те места,  
Спасенья верный путь и тесные врата.

Последние две строки в повести Беньяна в данном месте отсутствуют, хотя евангельское выражение «тесные врата» неоднократно встречается у Беньяна и ранее и в

дальнейшем. Но перенесенные именно сюда, они придают теме побега, а значит и всему стихотворению Пушкина, необходимую завершенность.

С присущей Пушкину способностью к единственному в своем роде художественному лаконизму он делает ряд сокращений, устранений многословия и внутри перелаживаемого им текста повести. Остановлюсь на наиболее существенных примерах, имеющих не только узкостилистическое значение<sup>1</sup>. Тягчайшее душевное состояние Христианина связывается Беньяном с чтением им некой священной книги (как и многое в повести, момент автобиографический). С раскрытой книгой в руках впервые предстает он рассказчику; снова занят чтением книги при встрече с Евангелистом, прямо ссылается на нее как на источник своего душевного смятения. Некий пергамент вручает Христианину и Евангелист. У Пушкина ничего не говорится о книге и ее чтении странником. Книгу читает только Евангелист, который назван поэтом просто юношей («Я встретил юношу, читающего книгу»). Тем самым устраняется повторение мотива чтения книги, а главное, тяжкие душевные переживания странника оказываются не навеянными извне, а предстают как процесс его собственного духовного сознания, заставляющий его отъединиться от людей, одиноко бродить по окрестностям («Однажды странствую...»). В ряде мест — и здесь сказывается рука поэта-художника — Пушкин не сокращает текста, а, наоборот, дополняет его отсутствующими в подлиннике поэтическими образами, сравнениями, весьма характерно перекликающимися с другими его произведениями этих лет и уже одним этим вводящими «Странника» в контекст творчества Пушкина 1833—1835 годов. Такова, например, строка: «И горько повторял, метаясь как больной», кстати, представляющая своего рода автореминисценцию из «Медного Всадника» («Нева металась, как больной, // В своей постеле беспокойной»). Как дальше увидим, к «Медному Всаднику» тянется от «Странника» и еще одна, более знаменательная нить художественных ассоциаций.

Еще один весьма выразительный пример: у Беньяна Евангелист на вопрос Христианина, куда ему идти, указывая вдаль, спрашивает, видит ли он узкие врата; затем, ко-

---

<sup>1</sup> Мелкие стилистические сокращения отмечены А. Габричевским (см. его статью «Странник» Пушкина и его отношение к английскому подлиннику).

гда тот отвечает отрицательно, снова спрашивает, не видит ли он вдалеке блистающего света. В «Страннике» это место читается:

Тогда: «Не видишь ли, скажи, чего-нибудь»,—  
Сказал мне юноша, даль указуя перстом.  
*Я оком стал глядеть болезненно-отверстым,  
Как от бельма врачом избавленный слепец.*  
«Я вижу некий свет»,— сказал я наконец.

Двух строк, отмеченных мною курсивом, у Беньяна нет. Между тем образ прозревшего слепца, у которого сняли бельма с глаз, помимо его художественной выразительности, представляется, как я дальше покажу, весьма интересные и еще в одном отношении.

Но все эти делаемые Пушкиным дополнения нисколько не утяжеляют его переложения. Наоборот, пушкинский «Странник» содержит всего 76 стихотворных строк против 98 прозаических строк английского текста и целых 145 строк русского перевода в издании 1819 года.

76 строк — это не так много даже для пушкинских стихотворений этого времени. Так, в «Осени» 1833 года — 89 строк, в «Гусаре», написанном в том же году, — 116 строк, в стихотворении «На Испанию родную», написанном в жанре испанских романсеро, 110 строк.

В то же время в 76 строк «Странника» вмещено исключительно большое по психологической напряженности и социальной насыщенности содержание. Если «Пир во время чумы» представляет собой маленькую трагедию, то «Странник» по праву может быть назван маленькой поэмой в стихах. Пушкин и сам ощущал внутреннюю монументальность своего произведения. Очевидно, именно потому он разделил его на пять частей («отрывками», как называет их М. Гофман<sup>1</sup>, считать их нельзя, поскольку они полностью — без всяких разрывов — воспроизводят ход повествования в подлиннике)<sup>2</sup>.

Деление это проведено Пушкиным с точным расчетом и присущим ему композиционным мастерством. Первая часть — душевные метания странника, чувствующего, что

---

<sup>1</sup> «Пушкин и его современники», вып. XXXIII—XXXV, стр. 389, 390.

<sup>2</sup> На то большие, то меньшие отрезки членит свою повесть и Беньян, сопровождая их специальными заголовками. Однако ни одна из частей «Странника» (за исключением отчасти первой) не соответствует этим членениям.

он не может больше жить так, как жил до сих пор, и тщетно задающего себе вопрос, позднее ставший столь знаменитым в устах Чернышевского и Льва Толстого: «Что делать буду я?» Вторая часть — возвращение домой, попытка путем страстной и убежденной проповеди раскрыть свое сердце близким. Третья часть — смущение и непонимание странника близкими, склонными принять его за сумасшедшего. Четвертая часть — новые одинокие скитания, встреча с юношей, его ответ на заданный в первой части вопрос: «Что делать?» Решение странника последовать его совету («Ступай! — И я бежать пустился в тот же миг»). Наконец, последняя, пятая часть — безуспешные попытки близких и друзей вернуть странника и его бесповоротный уход<sup>1</sup>.

Так в строгой последовательности, соответствующей внутренней логике замысла, разворачиваются одна за другой пять частей пушкинского «Странника», как бы пять актов рисуемой в них большой и мучительно сложной внутренней трагедии человека, познавшего высшую правду, которую не хочет признать никто из его окружающих.

Указывавшееся мною сравнение Пушкиным странника, узревшего свет истинного пути, со слепцом, которого врач избавил от бельма, прямо перекликается с одним из самых ярких и сильных мест в радищевском «Путешествии из Петербурга в Москву» — аллегорическим сном путешественника («Странница»-Истина, которая объявляет себя врачом, призванным «очистить» зрение царя, снимает ему бельма с глаз, и он начинает видеть все в истинном свете)<sup>2</sup>. Если мы вспомним, что книга Радищева как раз в эти годы снова стала привлекать к себе особенное внимание Пушкина (работа над так называемым «Путешествием из Москвы в Петербург» в 1833—1835 годах, статья «Александр Радищев» 1836 года), то эта перекличка едва ли является случайной. Религиозность в повести Бенъяна сочеталась, как уже сказано, с политической и социальной оппозиционностью. Это, несомненно, ощущал и Пушкин, которого, как дальше будет показано, именно эта сторона

<sup>1</sup> В дошедших до нас пушкинских рукописях «Странника» поэт обозначил цифрами только первые четыре его части. Между четвертой и пятой частями, дошедшими до нас только в черновой рукописи, цифры пять нет, но имеется, очевидно, соответствующая ей разделительная черта. Поэтому в академическом издании Пушкина цифра пять, по существу, поставлена правильно, хотя, поскольку в рукописи ее нет, ее следовало бы дать в угловых — редакторских — скобках.

<sup>2</sup> Глава «Спасская Полесь».

в книге Беньяна привлекала к себе больше всего. Переключка с Радищевым лишней раз свидетельствует, в кругу каких ассоциаций находился поэт, создавая «Странника».

П. В. Анненков в своих «Материалах для биографии А. С. Пушкина» считает «Странника» одним из проявлений «религиозного настроения духа в Пушкине» начиная с 1833 года (к этому году он неправильно относит и написание «Странника»): «Стихотворение это, составляющее поэму само по себе, открывает то глубокое духовное начало, которое уже проникло собой мысль поэта, возвысив ее до образов, принадлежащих по характеру своему образам чисто эпическим»<sup>1</sup>. К этому присоединяется и автор уже упоминавшейся заметки в «Молве»<sup>2</sup>. Новейший исследователь (Р. М. Самарин), наоборот, считает, как мы видели, что Пушкин хотел «освободить» свое переложение Беньяна «от религиозной тенденции»<sup>3</sup>.

В «Страннике» Пушкин безусловно ослабляет ярко выраженную религиозно-христианскую орнаментуку подлинника. Он вовсе отбрасывает обильные ссылки автора на тексты Священного писания, устраняет имя пилигрима Христианин (Christian), заменяет, как я уже указывал, Евангелиста на просто юношу; наконец, слово «пилигрим», означавшее человека, идущего на поклонение святым местам, также заменяет более нейтральным — «странник»<sup>4</sup>. Снял Пушкин также прямолинейно-христианский аллегоризм Беньяна. Но вместе с тем поэт, который, считая, что

<sup>1</sup> Пушкин, Соч. в 7-ми томах, т. I, СПб. 1855, стр. 386.

<sup>2</sup> «Молва», 1857, № 10, стр. 107.

<sup>3</sup> Ю. Б. Виппер, Р. М. Самарин, Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века, стр. 211.

<sup>4</sup> «Пелигрим, или пилигрим — поклонник, тот, который ходит на поклонение святым местам, обещанник, странствующий, пешеходец, странник, пришлец, путешественник к святым местам» («Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту...», ч. III, СПб. 1806, стр. 295). В «Словаре Академии Российской» слова этого нет. В позднейшем «Толковом словаре живого великорусского языка» Дала: «Пилигрим — паломник, или странник, ходящий по святым местам». Пушкин употребляет это слово дважды: при упоминании баллады Жуковского «Пильгрим» и называя с ласковой иронией «пилигримкой молодой» Татьяну, «умиленно» посещающую в седьмой главе пушкинского романа в стихах опустелый деревенский кабинет Онегина. — Пушкин, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 175. Слово «странник» в «Словаре Академии Российской» поясняется: «Странствующий по чужим землям, заезжий, путник» (ч. VI, СПб. 1822, стр. 530). Слово «паломник», имеющееся в древнерусских памятниках, в словарях пушкинского времени отсутствует; ни разу не употреблено оно и Пушкиным.

«подстрочный перевод никогда не может быть верен», был и решительным противником *«исправительных переводов»*<sup>1</sup>, сохранил окрашенную в религиозные тона символику автора, его особый настрой, ту, говоря словами самого Пушкина, «народную одежду» — национальный и исторический колорит — его повести, которая делает ее характернейшим произведением английского XVII века, — столь привлекавшей Радищева и безусловно интересовавшей Пушкина эпохи пуританской революции, Кромвеля, Мильтона<sup>2</sup>.

Этот национальный и исторический колорит «Странника» исключительно остро ощутил Достоевский.

В своей речи о Пушкине, говоря о присущей русскому поэту «всемирной отзывчивости», свойстве «перевоплощаться вполне в чужую национальность», он в качестве одного из ярчайших примеров приводил и «Странника»: «Вспомните странные стихи:

Однажды странствуя среди долины дикой...

Это почти буквальное переложение первых трех страниц из странной мистической книги, написанной в прозе, одного древнего английского религиозного сектатора, — но разве это только переложение? В грустной и восторженной музыке этих стихов чувствуется самая душа северного протестантизма, английского ересиарха, безбрежного мистика, с его тупым, мрачным и непреодолимым стремлением и со всем безудержем мистического мечтания. Читая эти странные стихи, вам как бы слышится дух веков реформации, вам понятен становится этот воинственный огонь начинавшегося протестантизма, понятна становится, наконец, сама история, и не мыслью только, а как будто вы сами там были, прошли мимо вооруженного стана сектантов, пели с ними их гимны, плакали вместе с ними в их мистических восторгах и веровали вместе с ними в то, во что они поверили»<sup>3</sup>.

Еще раньше в числе «величайших произведений пушкинского гения-протеза» называл «Странника» («большое стихотворение, род поэмы, исполненной глубокого смысла»)

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 144, 137.

<sup>2</sup> Мильтона, кстати, Пушкин исключительно высоко ценил. Имеются его многочисленные высказывания о Мильтоне, в которых он называет его в одном ряду с Данте, Шекспиром, Гете; см. также его статью 1836 г. «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая». — Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 137—145.

<sup>3</sup> Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 10-ти томах. т. 10, Гослитиздат. М. 1958, стр. 455—456.

Белинский. Но «Странник» — не только замечательный пример «удивительной способности» Пушкина «легко и свободно переноситься в самые противоположные сферы жизни», как писал Белинский<sup>1</sup>. Проникая в дух чужой национальности, Пушкин никак не утрачивал национальности собственной. Убедительным примером этому может служить тот же «Странник», в котором «чужое» органически сочеталось со «своим», больше того, являлось художественным средством для выражения этого «своего». Переложение из Бенъяна, которое П. В. Анненков относит к «чисто эпическим» образцам пушкинского творчества<sup>2</sup>, на самом деле проникнуто глубоким и горячим личным, лирическим началом.

В этом отношении весьма характерно, что Пушкин сперва было начал повествование о страннике в третьем лице:

В великом городе жил некий человек.  
В беспечной суете проведший целый век.  
Однажды странствуя среди долины дикой,  
Незапно был объят он скорбью великой...<sup>3</sup>

В такой форме и были написаны Пушкиным начальные шестнадцать стихов. Но затем он стал переправлять третье лицо на первое и именно так и оформил свое переложение.

Органичность «Странника» для творчества последних лет жизни поэта пытался — мы видели — обосновать уже тот же Анненков. В гораздо более широкий круг пушкинских стихотворных произведений последних лет жизни поэта включает «Странника» новейший исследователь, Н. В. Измайлов. Указывая, что в 1833—1835 годах Пушкин «создал ряд чрезвычайно значительных произведений медитативной лирики, посвященных по преимуществу одной общей теме, в разных ее аспектах: положению в обществе мыслящего и чувствующего человека, ведущему его к неизбежному столкновению с окружающим миром», исследователь продолжает: «Тема эта рассматривается Пушкиным как в морально-философском, так и в социально-политическом плаце в форме исповеди, размышления, воспоминания, часто — в историческом или литературном образе, не имеющем, казалось бы, никакого непосредственного к нему отношения («Странник», «Полководец», «Мирская

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 352.

<sup>2</sup> См.: Пушкин, Соч. в 7-ми томах, т. I, СПб. 1855, стр. 386.

<sup>3</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 979.

власть»), но на самом деле глубоко личного значения»<sup>1</sup>. Многое здесь верно, особенно подчеркивание «глубоко личного значения» и таких вещей, как «Странника», хотя едва ли правильно зачислять это озаренное мрачным пламенем душевных мук, пожирающих странника, и весьма активное по своему финалу произведение в разряд медитативной, то есть размышляющей, созерцательной лирики. Но вместе с тем указание автора носит слишком общий и потому несколько отвлеченный характер. Между тем пушкинское переложение Бенъяна самым непосредственным, конкретным образом связано с событиями и обстоятельствами, притом не только внутренней, но и внешней жизни поэта. В то же время в «Страннике» все это поднято на высоту такого большого художественного обобщения, которое далеко выводит это творение Пушкина за пределы только его биографии, делает его в высокой степени знаменательным литературным явлением, отражающим некоторые глубинные процессы в развитии русского общественного сознания.

Одной из главнейших линий развития сознания передовой части русского общества на протяжении почти целого столетия, начиная в особенности со времени декабристов, было все нараставшее неприятие жизни господствующего класса, все усиливавшееся стремление к сближению с простым, трудовым народом, с Россией крестьянской. Стремление это, обусловившее и процесс все большей демократизации русской литературы, развитие в ней народности, сказывалось в романтическом плане уже в южных поэмах Пушкина. В реалистическом плане оно глубоко выразилось в «милом идеале» Пушкина, его Татьяне, носительнице не только «простонародного» имени, но и некоторых существенных черт национального типа простой русской женщины. С особенной силой звучит это в финале романа — в решимости Татьяны следовать тому, что она считает своим долгом, в горькой ее неудовлетворенности «постылой» и «мишурной» жизнью высшего света и в тоске по простой, естественной патриархально-усадебной жизни.

Столь близко знавший Пушкина Кюхельбекер сразу же проницательно уловил в тоске Татьяны глубоко лирическую, авторскую ноту. Под влиянием все отягощавшихся условий, в которые были поставлены после женитьбы и общественное положение вольнолюбивого поэта, и его личное существование, эта нота все нарастает, а с 1834 года ста-

<sup>1</sup> Н. В. Измайлов, Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов. — «Пушкин. Исследования и материалы», т. II, стр. 22.



новится доминирующей нотой его душевного настроения. Последней каплей, наглядно отразившей всю гнусность общественно-политического строя николаевской России, как известно, явился перехват полицией интимных писем Пушкина к жене, показанных не кому иному, как самому царю.

С этого времени Пушкин начинает непрестанно твердить в своих письмах о все крепнущем в нем желании «удрать», «улизнуть» из «загаженной», «пакостной» царской столицы, от света и двора, которые он энергично обзывает «нужником», «на чистый воздух», «восвояси»: «плюнуть на Петербург, да подать в отставку, да удрать в Болдино, да зажить барином!», то есть в условиях личной независимости и возможности полностью отдаваться главному делу своей жизни — литературной работе («Неприятна зависимость; особенно когда лет двадцать человек был независим»; «они смотрят на меня как на холопа, с которым можно им поступать, как им угодно», — пишет он в другом письме<sup>1</sup>).

По-видимому, тогда же — весной — летом 1834 года — Пушкин переводит все это на язык художественного творчества:

Пора, мой друг, пора! [покоя сердце просит] —  
Летят за днями дни, и каждый час уносит  
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем  
Предполагаем жить, и глядь — как раз — умрем.  
На свете счастья нет, но есть покой и воля.  
Давно завидная мечтается мне доля —  
Давно, усталый раб, замыслил я побег  
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Вслед за этими глубоко волнующими строками незавершенного обращения Пушкина к жене в рукописи набросан поэтом поясняющий, реально конкретизирующий план продолжения и окончания этого стихотворения:

«О скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть»<sup>2</sup>.

Намерение «подать в отставку» Пушкин и в самом деле пытается осуществить: 25 июня 1834 года он обращается с соответствующей просьбой через Бенкендорфа к царю. Но на волю раб отпущен не был. Николаем I просьба Пуш-

---

<sup>1</sup> Письма к жене от 18 мая и 8 июня 1834 г. — См.: Пушкин, Полн. собр. соч., т. 15, стр. 150, 156; см., кроме того, там же, стр. 50, 70, 153, 154, 157, 158, 159, 167, 168 и др.

<sup>2</sup> Там же, т. 3, стр. 941.

кина была воспринята как «безумная неблагодарность» и «супротивление» царской воле<sup>1</sup>, поэту дали резко это понять, и он скрепя сердце вынужден был с извинениями взять ее обратно.

Но замысла «бежать» из скотининского «свинского Петербурга» Пушкин не оставил. Все то, что его тяготило, вызывало «хандру и досаду на всех и на все» и «тоску, тоску»<sup>2</sup>, не только не рассеялось, но усугубилось еще в большей степени. И вот не прошло и года, как Пушкин снова, 1 июня 1835 года, обращается через того же Бенкендорфа к царю с просьбой уже не об отставке, а хотя бы о разрешении уехать для поправления материальных дел на три-четыре года в деревню. Поэту ответили, что подобная просьба равносильна просьбе об отставке, и снова все осталось по-прежнему. «Государь... заставляет меня жить в Петербурге»<sup>3</sup>, — читаем в одном из писем к жене.

Как раз к этому времени — 26 июня или 26 июля (вторая дата, кстати, прямо совпадает с датой последнего из только что указанных писем Бенкендорфу, из которого явствует, что Пушкин только что узнал о позолоченном отказе царя в его просьбе) — относится написание «Странника». «Странник» не только связан темой «побега» с незавершенным посланием к жене 1834 года, но эта тема высказана в нем в почти совпадающих выражениях: в послании — «Давно, усталый *раб*, *замыслил я побег*»; в первоначальном варианте «Странника» — «Как *раб*, *замысливший* отчаянный *побег*»<sup>4</sup>. В окончательном тексте это почти буквальное сходство было несколько ослаблено, но зато появилось новое и само за себя говорящее слово «тюрьма»: «Как узник, из тюрьмы *замысливший побег*» — причем в подлиннике Беньяна ничего этого нет, и данные сравнения полностью принадлежат самому Пушкину.

Но в «Страннике» имеется переключка не только с недавним посланием к жене, но и с произведением, значительно более удаленным во времени: с первой, относящейся к осени 1826 года, редакцией «Пророка». Начало «Пророка»: «*Великой скорбию* томим // В Пустыне мрачной я вла-

<sup>1</sup> Письмо Пушкина к Бенкендорфу от 4 июля 1834 г.

<sup>2</sup> Письма к В. А. Жуковскому от 4 июля и к жене около 30 июля 1834 г. — Пушкин, Полн. собр. соч., т. 15, стр. 174, 183.

<sup>3</sup> См. письма Бенкендорфу от 4 июля, Н. И. Гончаровой от 14 июля, Бенкендорфу от 22 и 26 июля и жене от 29 сентября 1835 г.

<sup>4</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 3, стр. 982.

чился»<sup>1</sup>. Начало «Странника»: «Однажды странствуя среди долины дикой // Незапно был объят я скорбью великой». Опять-таки и этой последней строки у Беньяна нет: она целиком пушкинская.

Перекличка «Странника» с первой редакцией «Пророка» особенно знаменательна, ибо из сопоставления этих двух произведений становится чрезвычайно наглядным развитие мировоззрения Пушкина, в частности его общественно-политической мысли, на протяжении почти десятилетия, которое отделяет их друг от друга.

Первая редакция «Пророка» была написана под непосредственным впечатлением от последнего акта декабристской трагедии — казни и каторги декабристов. «Великая скорбь» — выражение, открывающее стихотворение, очень точно характеризует душевное состояние Пушкина в эту пору. Соответственно этому в концовке первой редакции «пророк России» призывался богом предстать грозным судьей пред царем-губителем, царем-убийцей. И Пушкин, по вескому свидетельству современников, собирался непосредственно реализовать это: направляясь из ссылки в Москву, он захватил рукопись первой редакции с собой во дворец, чтобы в случае неблагоприятного исхода встречи с царем смело вручить ее последнему<sup>2</sup>. Неблагоприятным исход этой встречи не оказался. Тронутый самым благожелательным, как показалось поэту, отношением к нему Николая I, Пушкин поверил в реформаторские посулы царя, поверил и в то, что он сможет способствовать этому своим вдохновенным художественным словом. Это нашло отражение и в окончательной редакции «Пророка», опубликованной лишь почти два года спустя с измененной первой строкой (вместо «Великой скорбью» — «Духовной жаждою томим») и новой гениальной концовкой — призывом к поэту-пророку: «Глаголом жги сердца людей». Не учить в духе дидактического классицизма XVIII века сословным «добродетелям», а именно жечь «свободной, как ветер», песнью людские души и сердца, выжигая из них все мелкое и нечистое — «тьмы низких истин», возывая к жизни все высокое, героическое, подлинно человеческое («чувства добрые»), — этим проникнуты лучшие создания Пушкина, написанные после декабрьского восстания. В этом же духе разворачивается целый ряд произведений: «Стансы» 1826 го-

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 3, стр. 578.

<sup>2</sup> Подробнее см. в моей книге «Творческий путь Пушкина», АН СССР, М.—Л. 1950, стр. 533—542.

да, «Арап Петра Великого», «Полтава», — связанных с темой Петра, ставшей центральной темой пушкинского творчества второй половины 20-х годов, обусловленной двойной иллюзией поэта — в отношении, с одной стороны, личности и деятельности Николая, с другой — своей способности воздействовать на него в «добром» направлении.

Однако действительность наносит по этим иллюзиям все более тяжкие удары. Окружающая поэта общественная среда — «чернь», поклонники «печного горшка» — никак не хотят, чтобы поэт-пророк, жрец бога солнца и красоты жег их сердца: «О чем бренчит? чему нас учит? // Зачем сердца волнует, мучит, // Как своенравный чародей?» Этим вызван горький цикл стихов Пушкина конца 20-х годов о «поэте и толпе». Условия личной и в особенности творческой жизни поэта, освобожденного из ссылки Николаем, вопреки обещаниям последнего оказались под царско-жандармской опекой еще более тяжелыми, чем в его ссылочные годы. К 1833—1834 годам рушатся иллюзии поэта и в отношении личности и деятельности Николая I как второго Петра. Новый поворот в «Медном Всаднике» приобретает и сама петровская тема. В царя — зодчем чудесного города над морем, символа новой государственности, «герое Полтавы» — проступают черты «горделивого», «ужасного» «истукана» самовластья. К этому же времени возникает и тема «побега» из города.

В стихотворном обращении к жене 1834 года тема эта развивается еще по традиционным путям, восходящим к жизни и литературе XVIII века: оппозиционно настроенный и стремящийся к независимости поэт-дворянин «отъезжает» в «обитель дальнюю трудов и чистых нег» — в свое поместье. Так уединился в свою Обуховку автор «Оды на рабство» и «Ябеды» Капнист; так удалялся в свою Званку «бравившийся» с царями Державин. Эта традиционность особенно отчетливо проступает в уже известном нам плане продолжения стихотворения, овеянном почти карамзинской идилличностью. Вспомним: «...поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть»...

Камня на камне не остается от этой идилличности в пушкинском «Страннике». Речь идет в нем уже не об отъезде в помещичью усадьбу — на лоно природы и в лоно семьи, а об отказе от всего этого, о полном и решительном отречении от всего старого — греховного и потому обреченного на неминуемую гибель — мира.

Мицкевич считал «Пророка» Пушкина в окончательной редакции 1828 года его этапным произведением, знаменующим выход поэта на совсем новый творческий путь<sup>1</sup>. Этапным произведением в еще гораздо большей степени является связанный с «Пророком» преемственной связью и вместе с тем, по существу, ему противостоящий, являющийся как бы итоговым, последним словом всего жизненного и творческого пути Пушкина «Странник». «Великая скорбь» 1826 года толкала пушкинского пророка к людям, к обществу в надежде воспламенить их своей огненной проповедью. «Великая скорбь» 1835 года заставляет пушкинского странника бежать от существующего прогнившего общества, с которым у него нет и не может быть общего языка, которое считает его лишившимся рассудка, и искать совсем нового, неведомого, но уже забрезжившего вдали («Я вижу некий свет») пути. Одним из лейтмотивов «Медного всадника» был мотив буйно завывающего ветра («И ветер дул, печально воя», «Чтоб ветер выл не так уныло», «ветер, буйно завывая», «буря выла»). Ветер в поэме — стихия мятежа; именно он бросает на город Неву: «Но силой ветров от залива // Перегражденная Нева // Обратна шла, гневна, бурлива... И вдруг, как зверь остервенясь, // На город кинулась». Ветер — источник и безумия Евгения: «Мятежный шум // Невы и ветров раздавался // В его ушах». Пушкин всем своим сердцем поэта сочувствует «безумцу бедному», Евгению, — образ, который, как и Татьяна последней главы, при всей его объективности проникнут авторским, лирическим началом. Но разумом, «государственной мыслью историка» он на стороне «города», петровской государственности, он верит в его незыблемость: «Красуйся, град Петров, и стой // Неколебимо, как Россия». В «Страннике» гибель «нашего города» — всего старого мира — неизбежна и, как видно из контекста, заслуженна: «Наш город пламени и ветрам обречен». В английском подлиннике слова «ветрам» нет, там говорится лишь о «небесном огне» («fire from heaven»), в то же время это слово и именно в таком его употреблении (во множественном числе), думается, не случайно перекликается с мотивом мятежных «ветров» в «Медном всаднике».

Проницательно почувствовал, что «Странник» (по существу, последнее слово Пушкина) является совсем новым словом в русской литературе, ощущавший свою преемст-

---

<sup>1</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. XI, Warszawa, 1955, s. 29—30.

венную связь с декабристами и вместе с тем современник и участник нового этапа в развитии русского освободительного движения («Мы — дети декабристов и мира нового ученики»<sup>1</sup>) Н. П. Огарев. «Одна поэтическая струна эпохи Пушкина и Лермонтова прошла, а новой нет!», — замечал он в одном из писем начала 50-х годов и добавлял: «Перечтите в IX томе Пушкина «Однажды странствуя среди долины дикой». Конец этой пьесы будто обещает новую тему для поэзии, но до этой темы не дошел ни он, да и долго никто не дойдет»<sup>2</sup>.

О «Страннике», подчеркивая его глубоко личную, лирическую ноту, заговорил Огарев и в своем предисловии к лондонскому сборнику 1861 года «Русская потаенная литература XIX века». Огарев, как и многие современники и сверстники Пушкина, резко отрицательно воспринял пушкинские «Стансы» («В надежде славы и добра...»), отозвавшись о них в своем стихотворении «Стансы Пушкина. 1826 (Анненкову)», написанном в 1857—1858 годах, самым оскорбительным для поэта образом. В предисловии, как бы отвечая хулителям Пушкина, в том числе и самому себе, Огарев писал: «Станемте же глядеть назад не с ругательством и клеветой, но с сердечной печалью о преждевременной кончине поэта в мрачную годину русской жизни, когда он странствовал «среди долины дикой, объятый великой скорбью», и искал юношу, читающего книгу, который бы указал ему дорогу к свету; станемте глядеть назад с благоговением к великому художнику»<sup>3</sup>.

Сам Огарев попытался было «дойти» до «новой темы», поставленной в финале пушкинского «Странника». В 1862 году, то есть на следующий год после выхода сборника «Русская потаенная литература XIX века», он пишет одноименную поэму-исповедь «Странник», где тема и мотивы пушкинского «Странника» перенесены на русскую почву<sup>4</sup>.

Буйный и раскаявшийся купеческий сын бежит «от зла

<sup>1</sup> «Исповедь лишнего человека». — Н. П. Огарев, Стихотворения и поэмы, «Советский писатель», Л. 1956, стр. 699.

<sup>2</sup> Письмо М. Н. Островскому (брату драматурга) и композитору В. Н. Кашперову от 18 апреля 1852 г. (см.: Н. П. Огарев, Избранные социально-политические и философские произведения, т. II, Госполитиздат, М. 1956, стр. 433).

<sup>3</sup> Н. П. Огарев, Избранные социально-политические и философские произведения, т. I, стр. 446.

<sup>4</sup> На переключку поэмы Огарева с пушкинским «Странником» обратил мое внимание В. А. Путинцев.

мирского и греха» в лес, в сколоченную им себе бревенчатую келью («Отец почел меня безумным, // Народ почел меня святым»). Так, в полном уединении, он прожил много зим и лет, читая «святую книгу» и ища «духа истины». Однажды он заснул над «книгою священной» и увидел «пророческий сон»: спящего «среди степи необозримой» тяжелым сном человека клюет и топчет злой орел и хищные орлята. Странник услышал и некий «торжественный глагол», призывающий его «восстать» («Восстань, силен, как лев косматый») и разбудить спящего человека, чтобы он «в единый взмах спугнул» орла и орлят. После того как странник — «во имя истины бродяга» — трижды видел все тот же сон, он «внял виденью» и пошел «бродить по селам многлюдным», «вещая виденное» «и пробуждая человека»<sup>1</sup>.

Легко заметить даже из этого беглого изложения, что мотивы пушкинского «Странника» перемежаются здесь с мотивами пушкинского же «Пророка», прямыми реминисценциями из которого переполнена поэма Огарева. При этом и по своей обнаженной политической тенденции, и по своему слишком уж прямолинейному аллегоризму (спящий человек — народ, орел и орлята — царское самодержавие и его присные) она особенно близка именно к первоначальной редакции «Пророка» с ее политически заостренной и тоже аллегорически выраженной концовкой, от чего Пушкин совершенно отказался в окончательной редакции. Путем снятия аллегоризма Беньяна Пушкин шел и в своем «Страннике», сообщая ему вместе с тем глубокое символическое звучание. «Странник» Огарева, напротив, почти полностью сбивается на аллегорию. Поэтому хотя Огарев и стремился поднять «новую тему» пушкинского «Странника», но звучания новой «поэтической струны» не произошло. Понял пушкинское творчество Огарев лучше, чем сумел продолжить и развить его «глубокий смысл».

А заключался этот «глубокий смысл» в том, что пушкинская маленькая поэма, исполненная, по выражению того же Огарева, «глухого, мистического полутчаяния, полупророчества»<sup>2</sup>, отражала те настроения мучительного кризиса, перелома, то ощущение, что дальше так жить нельзя, которые определяли душевное состояние не только позднего Пушкина, но и закономерно охватывали умы и

<sup>1</sup> Н. П. Огарев, Стихотворения и поэмы, т. II, стр. 683—690.

<sup>2</sup> Н. П. Огарев, Избранные социально-политические и философские произведения, т. I, стр. 449.

сердца многих последующих величайших представителей русской литературы. «Скорбью великой» было продиктовано последнее произведение Лермонтова — его «Пророк», пессимистически досказывающее одноименное стихотворение Пушкина: тщетно провозглашавший людям «любви и правды чистые ученья», заброшенный камнями, пророк вынужден, подобно пушкинскому страннику, бежать «из городов» в ту пустыню, из которой исшел пророк Пушкина. «Скорбь великая» — социально-психологическая основа и той страшной душевной драмы, которая испепелила Гоголя, и тех мучительных исканий и отступничеств, которые характеризуют путь автора «Записок из Мертвого дома», «Бесов» и «Братьев Карамазовых». Мало того, пушкинский «Странник» явился как бы своего рода литературным прообразом трагического «ухода» Льва Толстого.

### 3

В могучей личности последнего величайшего представителя русского критического реализма XIX века — Льва Толстого, в его духовном развитии, в его жизненном и творческом пути как бы олицетворились, индивидуально воплотились некоторые уже указывавшиеся выше основные тенденции развития русской жизни на протяжении почти целого столетия — те тенденции к разрыву со своим классом, к слиянию с крестьянским морем, которые уже начали намечаться у родоначальника русского критического реализма — Пушкина.

Если бы Толстому была известна программа «побега» Пушкина в свою помещичью усадьбу, он вполне присоединился бы к ней. Мало того, он реализовал это желание Пушкина, проведя большую часть своей жизни в Ясной Поляне — в наслаждении природой, в семейных радостях, в творческих трудах, в заботах о крестьянах. Но эта исторически закономерная и вместе с тем исторически же ограниченная программа была только началом трудного и отнюдь не идиллического, а трагически сложного и трагически мучительного пути. Гениальной художественной интуицией это и осознал Пушкин в своем страннике, путь которого — отказ от дома, семьи, от всех прежних условий существования — опять-таки полностью реализовал Лев Толстой в героическом финале своего собственного жизненного пути — уходе-«побеге» из Ясной Поляны.



Домашний врач Толстого Д. П. Маковицкий записал 22 декабря 1904 года о своем разговоре с ним по поводу мистического трактата чешского писателя и знаменитого педагога XVII века Яна Коменского «Лабиринт мира и рай сердца»:

«— Я читал Коменского,— сказал Л. Н.,— и он меня не привлекал, не помню, почему.

Он взял книгу и стал ее читать, потом перелистывать.

— Да это — аллегория,— не люблю. Потому же мне не нравится и «Путешествие» Буниана,— сказал он»<sup>1</sup>.

Однако из этой записи следует, что, хотя со стороны своей аллегорической литературной манеры повесть современника Коменского, Беньяна, Толстому не нравилась, она была вместе с тем хорошо ему знакома. О несомненном интересе к ней Толстого свидетельствует и то, что она имелась в его яснополянской библиотеке, причем даже не в одном, а в двух изданиях<sup>2</sup>. Судя по записи Маковицкого (транскрипция фамилии автора, название повести), можно думать, что она была известна Толстому и в русском переводе. Заинтересовала же она его, конечно, своим содержанием: той темой полного разрыва со своей прежней жизнью, отказа от нее — «побега», которая так настойчиво привлекала внимание писателя в легенде о Федоре Кузьмиче<sup>3</sup>.

Ни в писаниях Толстого, ни в мемуарной литературе не встречается, насколько мне известно, ни одного упоминания им о пушкинском «Страннике». Но можно не сомневаться, что это произведение, печатавшееся начиная с посмертного издания 1841 года во всех собраниях сочинений Пушкина, не могло остаться неизвестным Толстому. Не могла «маленькая поэма» Пушкина не произвести на Тол-

---

<sup>1</sup> Д. П. Маковицкий, Яснополянские записки, вып. I, М. 1922, стр. 43.

<sup>2</sup> The Pilgrim's Progress from this World to that which is to Come. Frederic Warne and Co, London, [1818] XVIII+349 p.; The Pilgrim's Progress. E. Marlborough and Co, London [1885] 32+30 p. Справка об этом любезно представлена мне Н. Н. Гусевым.

<sup>3</sup> Упоминания о замысле «Посмертных записок старца Федора Кузьмича» относятся еще к 1890—1891 гг., затем они все снова и снова повторяются в записях 90-х и начала 900-х гг. Работать над этим все более захватывающим его замыслом Толстой начал в 1905 г., но так и не окончил повести (см.: Н. Н. Гусев, Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1891—1910, Гослитиздат, М. 1960, стр. 15, 16, 36, 171, 294, 457, 458, 503, 522, 527, 531, 536, 537, 539).

стого и сильнейшего впечатления, поскольку тема разрыва со старым миром, «побега» из него дана в ней с предельной конденсированностью и энергией художественного выражения и без той «аллегоричности», которая, по словам Толстого Маковицкому, его отталкивала. Больше того, как дальше увидим, есть все основания полагать, что пушкинский «Странник» крепко запал в его память.

В одной из своих давних работ я уже сближал с темой «Странника» социальную и личную драму Толстого<sup>1</sup>. Сейчас я могу говорить об этом с тем большей уверенностью, что произведение Пушкина еще до того, как оно было как бы реализовано Толстым в самом конце его жизни, нашло несомненное, с моей точки зрения, отражение в одном из его художественных произведений — неоконченной автобиографической повести, которой Толстой дал гоголевское название «Записки сумасшедшего» (вначале он хотел его назвать «Записками несумасшедшего»). Замысел этого рассказа вынашивался долго и волновал его в течение около двадцати, а возможно и более, лет<sup>2</sup>.

В дневниковой записи 5 января 1897 года Толстой сжато суммирует содержание этого своего рассказа или драмы на той же основе:

«(К запискам сумасшедшего или к драме). Отчаяние от безумия и бедственной жизни. Спасение от этого отчаяния в признании Бога и сыновности своей Ему. Признание сыновности есть признание братства. Признание братства людей и жестокий, зверский, оправдываемый людьми небратский склад жизни — неизбежно приводит к признанию сумасшедшим себя или всего мира»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Читатель Тютчева — Лев Толстой. — «Урания. Тютчевский альманах. 1803—1928», изд-во «Прибой», Л. 1928, стр. 250—253.

<sup>2</sup> Замысел относится к 1884 г.; тогда же Толстой стал впервые набрасывать рассказ, снова подумывал вернуться к нему в 1887 г., в 1888 г. включил его в список начатых, но незаконченных произведений, видимо, предполагая возвратиться к его окончанию. К намерению вновь заняться «Записками сумасшедшего» он возвращается в конце 1896 — начале 1897 г. Наконец, Толстой опять включает их в аналогичный список 1903 г. См.: Н. Н. Гусев, 1) Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. 1828—1890, Гослитиздат, М. 1958, стр. 576, 578, 654, 702, 706; 2) Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. 1891—1910, стр. 15, 224, 226, 458.

<sup>3</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 53, стр. 129. Признание «сумасшедшим всего мира» явно перекликается с повестью Герцена «Доктор Крупов». Именно с таким поворотом темы, очевидно, связано и одно из двух намечавшихся Толстым заглавий повести «Записки несумасшедшего».

Рассказ Толстого во многом остро автобиографичен: «Пришли в голову «Записки несумасшедшего», — отмечает он в дневнике 30 марта 1884 года и тут же прибавляет: «Как живо я их пережил — что будет?»<sup>1</sup>

Действительно, то мучительнейшее душевное состояние, которое привело к глубокому внутреннему кризису автора-рассказчика «Записок сумасшедшего» (рассказ ведется в них от первого лица), внезапно нахлынувшая на него «жуть» при мысли о неизбежной смерти, делающей бессмысленным все в жизни, — было исключительно тяжело пережито самим Толстым, когда он поехал в 1869 году в Пензенскую губернию для осмотра имения, которое он собирался купить. «Третьего дня в ночь я ночевал в Арзамасе, и со мной было что-то необыкновенное, — писал он жене. — Было 2 часа ночи, я устал страшно, хотелось спать, и ничего не болело. Но вдруг на меня нашла тоска, страх, ужас такие, каких я никогда не испытывал. Подробности этого чувства я тебе расскажу впоследствии, но подобного мучительного чувства я никогда не испытывал и никому не дай бог испытать»<sup>2</sup>.

Из «подобного чувства» возник и самый замысел «Записок сумасшедшего»<sup>3</sup>, о котором в них и повествуется во всех «подробностях», со свойственным Толстому величайшим умением проникать и описывать диалектику души. При этом в них точно сохранены внешние обстоятельства (рассказчик также едет за покупкой имения в Пензенскую губернию, также останавливается на ночлег в Арзамасе) и полностью воспроизводится характерная лексика письма к жене: рассказчика охватывает «ужас за свою погибающую жизнь... и тоска, и тоска, такая же духовная тоска, какая бывает перед рвотой, только духовная. Жутко страшно, кажется, что смерти страшно, а вспомнишь, подумаешь о жизни, то умирающей жизни страшно»<sup>4</sup> (слова эти: «страх», «ужас», «тоска», все нагнетаясь и нагнетаясь, непрерывно повторяются и далее). Вся эта лексика хорошо знакома нам по пушкинскому «Страннику» («в тоске

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 49, стр. 75—76.

<sup>2</sup> Там же, т. 83, стр. 167.

<sup>3</sup> Под той же датой 30 марта 1884 г. непосредственно перед записью о возникновении этого замысла Толстой пишет: «Долго не мог заснуть от грусти и сомнений и молился богу... Научи, избави меня от этого ужаса» (там же, т. 49, стр. 75).

<sup>4</sup> Там же, т. 26, стр. 470.

ломая руки», «моя душа полна // *Тоской и ужасом*», «взоры вокруг себя со *страхом* обращая», «смерть меня *страшит*»).

«Арзамасский ужас» явился завязкой повести, тем зерном, из которого выросло все, что дальше последовало. Здесь мы присутствуем при интереснейшем явлении, бросающем яркий свет на психологию творчества великого писателя-реалиста, каким был Толстой, для которого литература и жизнь не оторваны друг от друга и тем более не противостоят друг другу, а, наоборот, взаимно пересекаются, проникают друг в друга, сливаются между собой. Для того чтобы описать «арзамасский ужас», Толстому нужно было непосредственно «пережить» это чувство; для того чтобы продолжать свою повесть-исповедь, ему также надобен был непосредственный жизненный опыт.

Запись о замысле «Записок сумасшедшего» оканчивалась, как мы видели, вопросом: «Что будет?», и ответ на этот вопрос не замедлила дать Толстому сама окружающая его действительность. Вслед за дневниковой записью от 30 марта о возникновении замысла в последующих, апрельских записях Толстого перед нами как бы разворачивается дальнейшая фабула будущих «Записок сумасшедшего». В этих записях — признание «безумием», «несчастьем и злом» всего строя окружающей жизни; абсолютное непонимание этого близкими («слепота их удивительна», «решительно нельзя говорить с моими. Не слушают»), неспособными понять и его мучительнейшего душевного состояния («Как они не видят, что я не то, что страдаю, а лишен жизни, вот уже три года»); мучительный разлад с семьей — женой, детьми («разрывали мне сердце», «возненавидели меня»), и, наконец, как кульминация, выразительная запись: «Они меня... называли сумасшедшим»<sup>1</sup>. Читая все это, мы снова как бы вступаем в мир пушкинского «Странника»; во всяком случае, возникает невольная аналогия со второй, третьей и отчасти четвертой частями пушкинского стихотворения, где все эти мотивы присутствуют и даже расположены примерно в том же порядке: мрачные мысли об обреченности всего окружающего, попытка «раскрыть сердце» детям и жене, затем «ожесточенье», «презренье», что окружающие объясняли душевным заболеванием («здравый ум во мне расстроеным почли», «отступились, // Как от безумного, чья речь и дикий плач // Докучны и кому суровый нужен врач»).

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 49, стр. 28, 77, 78, 86, 77, 83, 83—84, 83.

Помимо этой общей схемы, здесь имеются и более частные совпадения. Странник ощущает чувство и своей личной вины за все, что происходит вокруг и неизбежно влечет к общей гибели (он «подавлен и согбен, // Как тот, кто на суде в убийстве уличен»). 1 апреля Толстой, определяя свое душевное состояние, записывает: «Чувство стыда и преступления»<sup>1</sup>. Вряд ли все эти соответствия возникли случайно, без влияния Пушкина. Как я говорил, Толстой не мог не читать пушкинского «Странника», не могла «маленькая поэма» Пушкина и просто скользнуть по его сознанию, не оставив в нем глубоких следов. Поэтому естественнее всего предположить, что, по законам ассоциативного мышления, обычно столь развитого у творцов в области искусства, схожие жизненные обстоятельства могли произвольно поднять из глубин сознания и соответствующие литературные реминисценции, а синтезом того и другого явились создаваемые Толстым именно в это время «Записки сумасшедшего».

Действительно, в «Записках сумасшедшего» не только имеется вся цепь перечисленных выше мотивов, но и ряд деталей, перекликающихся то с дневниковыми записями самого Толстого, то со «Странником» Пушкина. После пережитого автором-рассказчиком «ужаса» он резко изменился: «Жена требовала, чтоб я лечился. Она говорила, что мои толки о вере, о боге происходили от болезни». Рассказчик, как пилигрим Беньяна и как сам Толстой, стал усиленно читать Священное писание («Меньше и меньше меня занимали дела и хозяйственные и семейные. Они даже отталкивали меня»), в результате он отказался сделать очень выгодную покупку другого имения: «Я сказал, что не могу купить этого имения, потому что выгода наша будет основана на нищете и горе людей... Жена сердилась, ругала меня. А мне стало радостно.— Это было начало моего сумасшествия» (в «Страннике»: «Они с ожесточением // Меня на правый путь и бранью и презреньем // Старались обратить»). «Но полное сумасшествие мое началось еще позднее, через месяц после этого». Рассказчик поехал в церковь к обедне: «И вдруг мне принесли просвиру, потом пошли к кресту, стали толкаться, потом на выходе нищие были. И мне вдруг ясно стало, что этого всего не должно быть... Тут уже совсем свет осветил меня, и я стал тем, что есть... Тут же на паперти я роздал, что у меня

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 49, стр. 76.

было, 36 рублей, нищим и пошел домой пешком, разговаривая с народом». На этом столь характерном для Толстого мотиве — единении с народом, слиянии с ним «Записки сумасшедшего» обрываются.

Тема духовного озарения — «света» («Я вижу некий свет», «Иди ж... держись сего ты света») — составляет основное содержание и четвертой, предпоследней части «Странника», завершающейся «побегом» рассказчика («И я бежать пустился в тот же миг»). Подробный рассказ об этом побеге дается в последней, финальной части («Побег мой произвел в семье моей тревогу», и т. д.).

По всей логике «Записок сумасшедшего» «побегом» из «жесточкого, зверского, оправдываемого людьми небратского склада жизни», из не понимавшей его, считавшей его больным семьи должна была бы кончиться и эта повесть-исповедь. Именно такой финал подтверждается логикой жизни самого Толстого.

В черную, «хоть глаз выколи» (по записи самого Толстого), но ослепительно вспыхнувшую на весь мир ночь на 10 ноября 1910 года восьмидесятидвухлетний Толстой навсегда покидает барский яснополянский дом — «тюрьму без решеток»<sup>1</sup> (вспомним: «Как узник из тюрьмы замысливший побег») и уходит в «большой свет» («grand monde»), как, демонстративно переиначивая принятый тогда аристократический смысл этих слов, называет он трудовой мир крестьянства. Так была в реальной жизни «дописана» Толстым его незаконченная повесть.

Связь с пушкинским «Странником» того, что имело место и в *Dichtung*, и в *Wahrheit* Толстого — в его художественном творчестве («Записки сумасшедшего») и в его жизни («уход»), — слишком непосредственна и конкретна, чтобы быть случайной. Конечно, духовная драма Толстого порождена не чьим бы то ни было литературным воздействием, а является результатом пройденного писателем сложнейшего пути социальных и философских исканий и его глубоко личных переживаний, в которых сказались вместе с тем некоторые характерные закономерности русского национально-исторического развития. В то же время есть все основания предполагать, что в этом сложном и многообразном комплексе впечатления от когда-то прочи-

---

<sup>1</sup> Письмо Толстого от 1 апреля 1910 г. к отказывавшемуся от военной службы и заключенному за это в тюрьму В. А. Молочникову (Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 81, стр. 196).

танного пушкинского «Странника» сыграли свою роль. Но даже независимо от этого гораздо существеннее другое: гениальная художественная прозорливость Пушкина, глубоко постигшего эти закономерности, и не менее гениальная всеполнота, мирообъемлемость его творчества — этого «начала всех начал», заключающего в себе и то начало, которое было развито Толстым и доведено им до логического конца.

\* \* \*

Перед нами прошли три своеобразнейших — каждое в своем роде — создания мировой литературы: «The Pilgrim's Progress» Джона Беньяна, «Странник» Пушкина, «Записки сумасшедшего» Льва Толстого. Первые два находятся между собой в непосредственной связи; прямая связь с ними третьего носит значительно более сложный, в известной мере гипотетический, характер. Но независимо от этого сопоставление всех трех не только вполне правомерно, но и представляет большой интерес, далеко выходящий за рамки одной лишь литературной преемственности.

Возникшие в различные исторические и соответственно различные литературные эпохи, эти произведения по своей форме существенно отличаются друг от друга: аллегорическое путешествие, окрашенное в религиозные и одновременно резко сатирические тона, «маленькая поэма» глубочайшего символического звучания, наконец, срывающая все и всяческие маски реалистическая повесть-исповедь. Но каждое из них родилось в момент острых социально-исторических кризисов и столкновений, обусловивших не менее острые кризисы человеческой личности, индивидуального сознания. Этим объясняется не только внутреннее их родство, но и поразительная внешняя близость.

Голоса воинственного пуританина эпохи первой большой европейской буржуазной революции — английской революции XVII века, национального русского поэта, сложившегося в период зари русской революции — движения декабристов, и «великого писателя земли русской», современника революции 1905 года — кануна социалистического Октября, перекликающиеся между собой над безднами пространств и времен, созвучны друг другу в своем неприятии антигуманистического общественного устройства, в своем страстном стремлении вырваться из его оков.

## ОТ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» К «ГЕРОЮ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

(К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ ЛЕРМОНТОВА)

Исподволь подготовлявшийся и творческим развитием самого Лермонтова, и общим движением ведущей линии современной ему — и у нас, и на Западе — литературы, крутой и исключительный по своему значению перелом: от первого периода его творчества — к полной художественной зрелости, от замечательных зачинов и замахов — к гениальным свершениям, от романтических, в духе молодого Пушкина, Байрона, Гюго, созданий — к поэзии действительности, к реализму — произошел в дни, когда потрясенный величайшей национальной утратой автор «Маскарада» создавал огненные, писанные слезами и кровью строки «Смерти поэта».

Гибель Пушкина казалась многим его современникам трагическим концом всей новой русской литературы, которая именно в его творчестве достигла такого стремительного и блистательнейшего расцвета. «Едва возшло солнце — и прострелено солнце!» — горестно восклицал Кольцов. Еще характернее откликнулся на смерть великого русского национального поэта его друг, великий польский национальный поэт Адам Мицкевич. Новая русская литература «кончилась вместе с Пушкиным», — утверждал Мицкевич в своем курсе истории славянских литератур. И, не находя, кто бы мог заменить его на «опустевшем троне», Мицкевич заключал: «Русская литература... застыла надолго»<sup>1</sup>.

Однако на самом деле трон русской поэзии не остался пустым. О появлении Лермонтова в литературе, которое, в сущности, началось именно стихотворением на смерть Пушкина (вся его предыдущая почти десятилетняя работа за одним-двумя малыми исключениями оставалась незримой читателю) — об этом единственном в своем роде появлении можно сказать, перефразируя известное старинное

---

<sup>1</sup> А. Мицкевич, Собр. соч., т. 4, стр. 390.



изречение о непрерывающейся ни на минуту преемственности королевской власти: «Поэт умер, да здравствует поэт!»

Стихотворение Лермонтова произвело исключительное по силе впечатление на общество и было воспринято как «Воззвание к революции» в правительственных кругах. Николай I хотел было объявить поэта, как незадолго до этого Чаадаева, сумасшедшим, затем, как его старший брат, Александр I, Пушкина, отправил его в ссылку на юг — на Кавказ. Так никому неведомый дотоле двадцатидвухлетний корнет лейб-гвардии гусарского полка Михаил Лермонтов сразу вырос в глазах общества не только во вдохновенного поэта, но и в крупную политическую фигуру.

Все пережитое, выстраданное, передуманное, перечувствованное оказало великое и исключительно благотворное действие на могучую натуру поэта. Именно этим объясняется факт на первый взгляд почти парадоксальный. Тот же самый Кавказ, который явился столь подходящей почвой для романтизма не только молодого Пушкина, но и молодого Лермонтова, стал началом качественно нового, реалистического периода лермонтовского творчества.

За последнее время среди литературоведов и критиков возникли оживленные дискуссии как о понятиях «направление» и «метод» вообще, так в особенности о реализме и романтизме, их связи, соотношениях, относительной ценности и т. п.

В течение довольно длительного времени в нашем литературоведении было широко распространено догматическое и резко противоречащее как эстетике, так и истории представление о том, что все подлинно ценное в литературе может быть создано только методом, средствами и приемами реалистического искусства. Из этого вытекало, с одной стороны, стремление непомерно расширить самое понятие «реализм», дабы можно было вместить в него все наиболее значительные достижения в истории развития мировой литературы; с другой стороны, принижение всех нереалистических направлений — бывших, существующих и возможных — как чего-то или прямо реакционного, или неполноценного, недоразвившегося.

На сегодня это не выдерживающее сколько-нибудь серьезной проверки фактами, антиисторическое и потому антинаучное представление, как правило, преодолено. Установлен закон движения большинства европейских литератур и в особенности литературы русской в первой поло-

вине XIX века от романтизма к реализму или, точнее, *через* романтизм к реализму. Но, принимая именно такую, полностью исторически оправданную последовательность, литературоведы никак не считают теперь романтизм всего лишь проходной ступенькой к реализму, признает самоценность, большую, порой и прямо громадную, идейную и художественную значительность многих его явлений. Вместе с тем романтизм и реализм не рассматриваются метафизически, в духе представлений XVII—XVIII веков о жанрах и штилях, как нечто отделенное друг от друга непроницаемыми перегородками, а как живое, подвижное, обладающее многочисленными оттенками, переливами, допускающее в обоих основных типах романтизма (не только в так называемом «революционном» — активном, гражданском, но и в так называемом «реакционном», или «консервативном», — пассивном, психологическом) наличие реалистических моментов и, наоборот, в реализме, особенно в явлениях раннего, становящегося реализма, но и даже на дальнейших, порой весьма поздних стадиях его развития, моментов романтизма — романтической поэтики, романтической стилистики.

Однако до сих пор иногда возникают рецидивы старых взглядов и представлений. Совсем недавно мне пришлось давать заключение о статье, автор которой утверждает, пытаясь обосновать это ссылками на труды революционных демократов и классиков марксистско-ленинской мысли, что любой романтизм вообще реакционен, а то, что называется революционным, гражданским романтизмом, — творчество поэтов-декабристов, стихи и поэмы молодого Пушкина, Лермонтова, — на самом деле является реализмом.

С другой стороны, в качестве реакции на имевшую недавно место недооценку романтизма, проявляется порой обратное стремление чрезмерно расширить границы романтического искусства, включая в него некоторые произведения, издавна признанные реалистическими. Так, на V Лермонтовской межвузовской конференции К. Н. Григорьян прочитал доклад «Роман Лермонтова «Герой нашего времени» — вершина русской романтической прозы». Диаметральное противоположное мнение высказывал В. А. Мануйлов: «Герой нашего времени» Лермонтова как реалистический роман (тезисы доклада)»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Материал этой дискуссии опубликован в сборнике «М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества», изданном в Орджони-

Но и для тех, кто не разделяет крайней позиции К. Н. Григорьяна, случай Лермонтова в русском литературном процессе, ему современном, представляется весьма загадочным и, во всяком случае, исключительным.

Из-под пера Лермонтова одновременно выходят и реалистический роман «Герой нашего времени», и бесспорно романтические произведения — действительно вершины русского активного романтизма — поэмы «Мцыри» и «Демон». Отсюда суждения о том, что не в пример Пушкину или Гоголю Лермонтов, становясь реалистом, не перестает быть романтиком, что он и реалист и романтик одновременно.

Однако вспомним, что на самом деле совершенно то же мы имеем в творческом развитии Пушкина. В том же 1823 году, когда Пушкиным пишутся две начальные главы «Евгения Онегина», уже в первой из которых не только возникает, но и демонстративно провозглашается новый реалистический метод художественной типизации, поэт заканчивает самую романтическую из своих южных поэм — «Бахчисарайский фонтан», работа над которой идет синхронно с работой над первой главой романа в стихах. Больше того, в следующем 1824 году, когда уже были написаны три с половиной главы «Евгения Онегина», Пушкин создает самую значительную из всех своих романтических поэм и одно из великих созданий мирового романтического искусства — «Цыганы». Это явно разрушает метафизическое представление (*или одно, или другое*) о творческом развитии большого писателя: началось новое, значит, непременно и полностью должно кончиться старое. На самом деле то, что начинается новое, не мешает тому, что параллельно идет процесс завершения старого. Вместе с тем из дальнейшего развития творчества Пушкина мы наглядно убеждаемся, что родившееся новое становится ведущим началом его последующего творческого пути. Произведений, созданных романтическим методом, после «Цыган» Пушкин не пишет, наоборот, завершается «Евгений Онегин», создается «Борис Годунов», появляются шедевры пушкинской реалистической прозы.

По существу аналогично этому и творческое развитие Лермонтова. Если же эта аналогия предстает нам непол-

---

кидзе в 1963 г. Больше того, дискуссия вышла за отечественные пределы: статьи Григорьяна и Мануйлова напечатаны в Болгарии в журнале «Език и литература», 1963, №№ 3 и 4.

ной, то лишь потому, что при почти равновеликом подготовительном периоде творчества обоих поэтов (от первых лицейских стихов Пушкина до первой главы «Онегина» прошло около десяти лет, примерно столько же, сколько у Лермонтова от его первых стихов до «Героя нашего времени», написанного им по сравнению с «Евгением Онегиным» с исключительной быстротой, в течение года с небольшим), последующее пушкинское творчество продолжалось тринадцать лет, а последующее творчество Лермонтова, который был убит будучи на одиннадцать лет моложе, чем Пушкин, — всего четыре с половиной года. Поэтому после «Мцыри», «Демона» и «Героя нашего времени» ни одного нового большого произведения Лермонтов создать не успел. Кроме того, обе его романтические поэмы — вариации его давних творческих замыслов. «Мцыри» — вариация поэм «Исповедь» и «Боярин Орша», а завершающие шестая и седьмая кавказские редакции «Демона» — осуществление того замысла, который, возникнув в самом начале его литературной работы, в 1829 году, прошел почти через всю творческую жизнь поэта и, подобно «Бахчисарайскому фонтану» (начат в разгар пушкинского романтизма, в 1821 г., а закончен, как я уже напоминал, в год создания первых глав «Онегина»), был, по существу, завершен в 1838 году<sup>1</sup> — год, когда был начат «Герой нашего времени». Вместе с тем из рассказа Белинского о замысле Лермонтовым трех больших романов из трех исторических эпох русской жизни, из начатой «Сказки для детей», из некоторых его лирических стихов самого последнего периода, из очерка «Кавказец», которым он по-своему примыкал к становящейся натуральной школе, мы имеем все основания считать, что «наследник» Пушкина Лермонтов, как и тот, кому он следовал, пошел бы дальше путем «великого живописца русского быта» (слова о нем Гоголя) — художника-реалиста, путем, который и стал бы его творческой магистралью.

Появление вскоре после «Смерти поэта» произведений Лермонтова, знаменующих новый реалистический этап его творческого развития, характерно связано с возникновением в его творчестве и подлинной народности.

Разгром восстания декабристов вскрыл полное отсутствие в их движении сколько-нибудь широкой народной базы. «Невозможны уже были никакие иллюзии: народ остался

---

<sup>1</sup> Шестая редакция: наличие позднее седьмой объясняется стремлением провести поэму через цензуру в печать.

безучастным зрителем 14 декабря», — писал один из самых замечательных представителей лермонтовского поколения, Герцен: «Каждый сознательный человек видел страшные последствия полного разрыва между Россией национальной и Россией европеизированной. Всякая живая связь между обоими лагерями была оборвана, ее надлежало восстановить, но каким образом? В этом-то и состоял великий вопрос»<sup>1</sup>.

Этот великий вопрос, мы знаем, настойчиво и очень остро стал вставать уже перед Пушкиным, решавшим его на путях все большего сближения своего творчества с народным сознанием, с народным этическим и эстетическим идеалами, и отсюда со все большим расширением его адреса, обращенностью его ко всему народу — ко всем «языкам» своей отчизны. Этот же вопрос определил и творческое развитие зрелого Лермонтова. Добролюбов проницательно заметил, что Лермонтов, «умевши рано постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе»<sup>2</sup>.

Лермонтов действительно рано понял, резко осмеивал, негодуяще изображал недостатки современного общества. Но именно убийство Пушкина вскрыло ему до дна всю антинациональную, антинародную сущность дворянской правящей верхушки, палачей Свободы, Гения и Славы, которая, подобно чужаку и реакционному политическому проходимцу Дантесу, не могла понять нашей народной славы, которая злобно гнала при жизни Пушкина его свободный, смелый дар и являлась истинной виновницей трагической гибели поэта. Именно убийство Пушкина заставило Лермонтова понять, что спасение от ложного пути находится только в народе.

Не случайно почти сразу же после «Смерти поэта» возникает «Бородино», произведение исключительно новаторское, в котором старая грандиозная тема, породившая великое множество стихотворных откликов и разработанная в традиционном духе самим Лермонтовым в одном из ранних его стихотворений («Поле Бородина», 1830—1831 г.), поднята на качественно новую высоту: повествование об одном из наиболее героических эпизодов народной Отече-

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 214.

<sup>2</sup> Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 2, Гослитиздат, М. 1962, стр. 263.

ственной войны 1812 года дано сознанием и голосом рядового солдата, то есть самого народа.

Поэт «с русской душой» Лермонтов издавна горячо и нежно любил русские народные песни, сказки. Как бы вторя Пушкину, который, восхищаясь поэтичностью русских сказок, заявлял: «...каждая есть поэма»<sup>1</sup>, совсем молодой Лермонтов заносит в 1830 году в одну из своих тетрадей: «Если захочу вдаваться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях», — и, жалея, что его мамушка была немка, а не русская, поясняет: «Я не слышал сказок народных: в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности»<sup>2</sup>. И именно теперь, в ссылке на Кавказе, Лермонтов «вдается» в поэзию народную: вслед за «Смертью поэта» и стихотворением «Бородино» создает лишенную какой-либо аллегоричности, но сюжетно перекликающуюся с обстоятельствами гибели Пушкина и в то же время резко отличающуюся от всех предыдущих лермонтовских поэм, полностью выдержанную и в духе, и в формах народного творчества «Песню про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», в центре которой — глубоко народный образ русского «доброего молодца», «удалого бойца», готового постоять «за правду до последнего».

Именно то, что в творчество Лермонтова после гибели Пушкина вливается кристально чистая и полноводная народная струя, что, говоря словом Белинского, теперь «поэт вошел в царство народности, как ее полный властелин и, проникнувшись ее духом, слившись с нею, он показал только свое родство с нею, а не тождество»<sup>3</sup>, дало Лермонтову возможность снова поставить и решить на принципиально ином, качественно новом уровне одну из самых основных тем западноевропейской и русской литературы первой половины XIX века — тему современного человека, порожденного современным обществом и глубоко им неудовлетворенного, находящегося с ним в резком конфликте.

Тема эта являлась исконной, по существу, ведущей темой первого периода лермонтовского творчества, составляя основное содержание его лирики, поэм, драматургии, ранней прозы. Разрабатывалась она выраженно романтическим методом, той его разновидностью, которую триум-

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 121.

<sup>2</sup> М. Ю. Лермонтов, Собр. соч. в 4-х томах, т. IV, «Художественная литература», М. 1965, стр. 336.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 517.

фально внес в мировую литературу кумир и молодого Пушкина, автора южных поэм, и молодого Лермонтова — Байрон. Позднее уже зрелый Пушкин так определил субъективно-романтический метод Байрона: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром... то странствующим посреди... (Очевидно, имеются в виду «Странствия Чайльд Гарольда». — Д. Б.). В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному»<sup>1</sup>.

Именно методом подобной автопроекции создан образ Пленника в первой южной поэме Пушкина, написанной в основном в духе того романтизма нового времени, не только самым блистательным представителем, но и главой которого был Байрон. Сделанная в этой поэме первая попытка Пушкина дать образ «современного человека», как известно, была вскоре же воспринята самим поэтом как творческая неудача, причем именно в силу метода автопроекции, воплощения себя вторично в образе своего героя. И естественно, что новая его попытка — работа над романом в стихах — «Евгением Онегиным» — начинается сразу же с полемически противопоставляемого Байрону отделения себя, автора, от своего героя.

Почти с самого начала первой главы, со второй же ее строфы Пушкин представляет читателям героя, как своего «доброего приятеля», то есть человека, близкого автору, но отнюдь не его самого. И это не просто попутно брошенное замечание. Чтобы закрепить отделение героя от автора, поэт объективирует самого себя, придает себе художественную плоть и кровь, вводит реального себя в круг других вымышленных персонажей, рассказывая на протяжении целых семи строф (XLV—LI) о своей дружбе с Евгением, встречах, беседах, спорах, общих мечтах. Мало того, чтобы закрепить чисто зрительно отделение себя от героя, самостоятельное и независимое друг от друга существование автора и героя, он настаивает на помещении при первой главе специальной «картинки», проект которой им был нарисован, изображающей его рядом с Онегиным на набереж-

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 51.

ной Невы. А в конце главы, в одной из заключительных строф поэт дает всему этому в высшей степени важное обоснование. Не только заявляя о том, что он всегда «рад заметить разность» между собой и героем (эта разность при наличии общности действительно неоднократно отмечается им по ходу главы), но и прямо противопоставляя себя здесь «гордости поэту», Байрону, который во всех своих героях «марает» свой собственный портрет, Пушкин заключает знаменательным даже не вопросом (несмотря на полувопросительную интонацию), а прямым утверждением:

Как будто нам уж невозможно  
Писать поэмы о другом,  
Как только о себе самом.

В этой строфе, шутливой, как и многое в «Онегине», по тону, содержится с полной отчетливостью сформулированная декларация того принципиально нового пути, на который, прямо отталкиваясь от субъективно-романтического метода Байрона (вспомним процитированную мной и, как мы видели, уже вполне серьезную характеристику Пушкиным байроновского метода, сделанную им четыре года спустя в наброске 1827 г.), поэт осознанно становится с самого начала работы над своим романом в стихах. «Бытие вещей независимо от познания и существует по себе», — подчеркивал Радищев в своем хорошо известном Пушкину еще с лицейских лет философском трактате «О человеке, о его смертности и бессмертии», формулируя один из основных тезисов материалистического миропонимания.

Стремление автора «Евгения Онегина», первые главы которого создавались параллельно с бравшимися Пушкиным «уроками чистого афеизма», именно так — «существующим по себе», независимо от субъекта, от авторского «я», — дать своего героя и было рождением в творчестве Пушкина нового метода художественной типизации, метода да в основе своей объективно реалистического.

Именно таким же пушкинским путем идет в «Герое нашего времени» и Лермонтов. Пушкинский «Кавказский пленник» был одним из самых ранних и сильных литературных впечатлений Лермонтова. Четырнадцатилетним мальчиком он пересказывает поэму Пушкина своими собственными стихами. Реминисценции из «Кавказского пленника» то и дело мелькают в последующих лермонтовских поэмах, включая «Демона». Образ старого кавказского офицера, данный в одном из самых последних произведе-



ний Лермонтова («Кавказец»), написанном совсем в новом для него, да и для всей тогдашней русской литературы жанре «списанного с натуры» «физиологического очерка», исследователи склонны рассматривать как непосредственно связанный с образом Максима Максимыча. «Кавказец» «представляет собою как бы развернутую биографию Максима Максимыча»<sup>1</sup>, — читаем в примечаниях к новейшему собранию сочинений Лермонтова. Об этом же пишет в своей недавно вышедшей талантливой книге о Лермонтове Ираклий Андроников, перечисляя ряд деталей, которыми Лермонтов сознательно подчеркнул это сходство вплоть до того, что Кавказец, «так же как и Максим Максимыч, возит с собой только чайник»<sup>2</sup>. Однако далеко не все детали здесь сходятся, не говоря уже о «только чайнике», который, кстати, везет с собой не Максим Максимыч, а сам автор-рассказчик<sup>3</sup>. Важнее, что некоторые подробности биографии Кавказца явно не соответствуют образу Максима Максимыча. О Кавказце читаем: «До восемнадцати лет он воспитывался в кадетском корпусе... Он потихоньку в классах читал «Кавказского пленника» и воспламенился страстью к Кавказу... Он на свободе читает Марлинского и говорит, что очень хорошо... бурка, прославленная Пушкиным и Марлинским и портретом Ермолова, не сходит с его плеча, он спит на ней и покрывает ею лошадь». Опять-таки о бурке в связи с Максимом Максимычем ничего не говорится (при встрече с автором он был одет «в офицерский сюртук без эполет»). Но главное в том, что данные литературные чтения и увлечения совсем не идут к облику простодушного Максима Максимыча, совершенно неискленного в современной литературе; что же касается «Кавказского пленника», вышедшего в свет в 1822 году, то Максим Максимыч, который в момент встречи с автором («Бэла» была опубликована в 1839 г.) «казался лет пятидесяти», в корпусе читать его и воспламениться через него страстью к Кавказу никак не мог. Все это показывает, что Кавказец очерка не просто «списан» с определенной «натуры», а, как и образ Максима Максимыча, при несомненной и близкой связи с ним и столь же несомненным нали-

<sup>1</sup> М. Ю. Лермонтов, Собр. соч., т. IV, стр. 456.

<sup>2</sup> Ираклий Андроников, Лермонтов. Исследования и находки, «Художественная литература», М. 1964, стр. 481.

<sup>3</sup> «Я пригласил своего спутника выпить вместе стакан чая, ибо со мной был чугунный чайник, единственная отрада моя в путешествиях по Кавказу».

чий для обоих жизненных прототипов представляет собой широкое художественное обобщение. В то же время слова: «...читал «Кавказского пленника» и воспламенился страстью к Кавказу» — полностью отвечают духовной биографии самого Лермонтова. Несомненно, через романтическую призму «Кавказского пленника» воспринимался и в самом деле очень рано, еще в детстве, увиденный Лермонтовым и сразу же пленивший его суровым и грозным величием Кавказ.

Метод поэм Байрона и автора «Кавказского пленника» — метод автопроекции на героя — лежит в основе и всех произведений Лермонтова, написанных им до смерти Пушкина, в которых в лице главного персонажа поэт воссоздает «единый характер (именно свой)», являясь то в сугубо романтическом облике Демона или квазиисторических героев Вадима, Арсения из «Боярина Орши», то в романтизированном облике современного «странного человека» Владимира Арбенина («Странный человек. Романтическая драма») или в автобиографическом образе Григория Александровича Печорина (в неоконченном романе «Княгиня Лиговская»).

Для зрелого Лермонтова 1837—1841 годов — эпохи «Героя нашего времени» — и поэзия Байрона, и романтическое создание Пушкина — пройденный этап.

Под непосредственным впечатлением знаменитой и знаменательной встречи с Лермонтовым «в заточении» — в Ордонансаузе, куда он был заключен за дуэль с Барантом, которая состоялась около 14 апреля 1840 года, как раз во время выхода в свет первого издания «Героя нашего времени», Белинский писал: «Перед Пушкиным он благоговееет и больше всего любит «Онегина»<sup>1</sup>. Теснейшая связь «Героя нашего времени» с «Евгением Онегиным» не могла бы броситься в глаза современникам, живо ощутившим непосредственную преемственность и проблематики («современный человек» в конфликте с современным обществом), и образа героя века, «младшего брата» Онегина, «Онегина нашего времени».

Мало того, совершенно ту же роль, какую сыграл для становления метода реалистической типизации в творчестве Пушкина «Евгений Онегин» и прежде всего образ самого Онегина, сыграли в творчестве Лермонтова «Герой нашего времени» и прежде всего образ Печорина.

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 509.

В предисловии к романтической драме «Странный человек», характер главного героя которой — Владимира Арбемина — находится примерно в таком же отношении к образу Печорина («Вы странный человек», — говорит Печорину Вернер; «Вы странный человек», — как бы вторит ему княжна Мери; «славный был малый... только немножко странен... Да-с, с большими был странностями», — отзывается о нем Максим Максимыч), в каком Пленник находится в отношении Онегина, Лермонтов подчеркнуто заявлял: «Лица, изображенные мною, все взяты с природы; и я желал бы, чтоб они были узнаны...» А что главный герой — второе авторское «я», удостоверяется тем, что Лермонтов не только делает его поэтом, но и вкладывает в его уста свои собственные лирические стихи.

Прямо противоположно этому то, что читаем в предисловии к «Герою нашего времени». Говоря о мнениях «некоторых читателей и даже журналов», Лермонтов пишет: «Другие... очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет (вспомним у Пушкина: «Что намарал я свой портрет...» — Д. В.) и портреты своих знакомых... Старая и жалкая шутка! Но, видно, Русь так уж сотворена, что все в ней обновляется, кроме подобных нелепостей».

Правда, предисловие это было приложено только ко второму изданию романа и являлось ответом недоброжелательным критикам (в том числе по существу и самому Николаю I, который писал жене о «Герое»: «Жалкая книга, обнаруживающая большую испорченность ее автора»; не исключено, что мнение царя могло дойти до поэта) — своего рода самозащитой. Но точно так же и Пушкин, предвидя нападки этого рода, подчеркивал разность между собой и героем:

Чтобы насмешливый читатель  
Или какой-нибудь издатель  
Замысловатой клеветы,  
Сличая здесь мои черты,  
Не повторял потом безбожно,  
Что намарал я свой портрет...

Только Пушкин сделал это заранее — Лермонтов уже после выхода в свет романа.

Но смысл заявлений и того и другого отнюдь к этому не сводится. Говоря о своей разности с героем, «отдельности» от него, Лермонтов в своем предисловии полностью опирается на то, что уже было воплощено в самом романе, где герой и автор (совсем как в «Онегине»), образно-худож-

жественно, как самостоятельный персонаж, включенный в ткань романа) столь же отчетливо друг от друга отделены.

Думается, именно необходимостью такого отделения и объясняется прежде всего весьма оригинальная хронологическая композиция романа, в котором конец намного предшествует началу, а начало оказывается почти в самом конце.

При принятой Лермонтовым композиции романа, сложенного как цепь повестей, автор-рассказчик, слышащий рассказ о герое из уст третьего лица, и сам герой предстают как два самостоятельных персонажа («Бэла»). Во втором же звене («Максим Максимыч») автор, совсем как в первой главе «Онегина» (Пушкин предполагал повторить это и в первоначальной восьмой главе), ставится подле героя, рядом с ним, чтобы, как и в романе Пушкина, по существу стать над ним.

Причем отделение от героя проводится в романе Лермонтова значительно резче и отчетливее. В пушкинском романе характеристика героя дается сознанием и голосом автора, хотя и «разнствующего» с героем, но его близкого друга, принадлежащего к тому же общественному кругу, пусть далеко не во всем, но во многом и многом родственного ему по своему духовному облику. В «Герое нашего времени» Лермонтов становится на смелый и в высшей степени новаторский путь. Подобно тому, как рассказ о Бородинском сражении был вложен им в уста рядового его участника, простого солдата, в романе первый абрис героя, первое знакомство с ним читателей дается восприятием столь непохожего на него, простодушного и доброго, простого и глубоко человеческого русского человека — Максима Максимыча, образа родственного не столько пушкинскому стационарному зрителю, с которым склонны сближать его некоторые исследователи, сколько таким же простодушным обитателям Белогорской крепости в «Капитанской дочке» Пушкина, вышедшим из солдатских детей и по всему своему складу столь близких простому народу.

В предисловии к роману Лермонтов подчеркивает, что в нем сделана попытка «нарисовать образ» современного человека, каким он его понимает. И рассказ об этом столь сложном и противоречивом явлении прежде всего вкладывается в уста народного, демократического персонажа. Максиму Максимычу чрезвычайно импонирует облик Печорина, он любит его, прямо-таки влюблен в него, готов чуть ли не все простить ему: похищение Бэлы, разбившее

в прах мирную черкесскую семью, последующее к ней охлаждение, даже глубоко потрясшее Максима Максимыча равнодушие к ее смерти, его демонический смех. Вспомним: «Я вывел Печорина вон из комнаты, и мы пошли на крепостной вал; долго мы ходили взад и вперед рядом, не говоря ни слова, загнув руки за спину; его лицо ничего не выражало особенного, и мне стало досадно: я бы на его месте умер с горя. Наконец он сел на землю, в тени, и начал что-то чертить палочкой на песке. Я, знаете, больше для приличия хотел утешить его, начал говорить; он поднял голову и засмеялся... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха... Я пошел заказывать гроб». И почти тут же на вопрос автора: «А что Печорин?» — Максим Максимыч участливо отвечает: «Печорин был долго нездоров, исхудал, бедняжка...» и т. д.

И все же из сочувственного и немудрено простодушного рассказа Максима Максимыча помимо его желания неотвратимо выступают те черты «современного человека»

С его безнравственной душой,  
Себялюбивой и сухой,  
Мечтанью преданной безмерно,  
С его озлобленным умом,  
Кипящим в действии пустом,—

которые были сформулированы Пушкиным в его романе в стихах и которые, несомненно, присущи образу Печорина.

Именно образ, возникающий из рассказа Максима Максимыча, определяет и восприятие Печорина автором: «Признаюсь, я также с некоторым нетерпением ждал появления этого Печорина: хотя, по рассказу штабс-капитана, я составил себе о нем не очень выгодное понятие, однако некоторые черты в его характере показались мне замечательными».

Мало того, передавая вслед за тем свое непосредственно личное впечатление от появившегося наконец Печорина («Теперь я должен нарисовать вам его портрет»), автор в конце оговаривает: «Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни», — из простодушных уст все того же Максима Максимыча, который, хотя и не понимал «тонкостей», сразу же уловил парадоксальный, сотканный из контрастов и противоречий облик «современного человека» «с его раздвоенной душой» (один из пушкинских вариантов): «Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был

такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно... Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен. Ведь, например, в дождик, в холод целый день на охоте, все иззябнут, устанут — а ему ничего. А другой раз сидит у себя в комнате, ветер пахнет, уверяет, что простудился; ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один на один; бывало, по целым часам слова не добьешься, зато уж иногда как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха... Да-с, с большими был странностями, и, должно быть, богатый человек: сколько у него было разных дорогих вещей!..» Стоит сравнить с этим рассказом тот портрет, который рисует позднее сам автор. Портрет этот, конечно, отличается неизмеримо большей тонкостью рисунка, гораздо более выразительными деталями («...стройный, тонкий стан... крепкое сложение... не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными... ослепительно чистое белье... маленькая аристократическая рука... нервическая слабость... взгляд... непродолжительный, но пронизательный и тяжелый... мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен» и т. п.). Но по существу этот портрет развивает то, что так просто и вместе с тем ласково, по-народному («такой тоненький, беленький», «животики надорвешь от смеха») сказал о Печорине Максим Максимыч.

Отделение себя от своего героя для Лермонтова было значительно труднее и сложнее, чем для Пушкина. Холодный, скучающий и угрюмый («лед» и «проза») скептик Онегин, напоминающий некоторыми чертами друга Пушкина этих лет — «демона» Александра Раевского, родился с самим поэтом теми чертами, которые были присущи молодежи XIX века, но в основном был внеположен Пушкину. Поставить себя вне такого героя, рядом с ним было, в сущности, констатацией объективного факта.

Близость к Печорину Лермонтова-человека, несомненно, носила более интимный характер. Имеется ряд свидетельств о наличии прототипов если не для всех, то для многих и многих действующих лиц лермонтовского романа. Но, насколько мне известно, нет ни одного, хотя бы приблизительного, указания на какой-либо прототип для Печорина. Наоборот, Белинский, все в том же своем рассказе о встрече и беседе с Лермонтовым в Ордонансгаузе, когда он «в первый раз поразговорился с ним от души», прямо заявил: «Печорин — он сам как есть». Именно поэ-

тому отделить в творческом акте создания романа себя от *такого* своего героя, поставить себя рядом с ним и по существу *над ним* было важнейшим моментом становления в лермонтовском творчестве метода реалистической типизации, величайшим торжеством Лермонтова как художника-реалиста. И глубоко знаменательно: в процессе этого отделения существеннейшую роль сыграло то, что Лермонтов — свидетельство все нарастающей в его творчестве стихии народности — поставил между собой и героем, в качестве некой призмы — своего рода критерия для проверки и оценки героя, — образ простого, обыкновенного человека — Максима Максимыча. С особенной силой это дано во втором звене романа — истории новой и последней, уже в непосредственном присутствии автора, встречи Максима Максимыча с Печориным. Максим Максимыч, уязвленный вежливо-холодным обращением с ним Печорина, и здесь не только трогателен, но и немножко смешон. И, конечно, он непоследователен. «Небрежение» к нему Печорина совершенно того же порядка, что и охлаждение к Бэле, которое Максим Максимыч, хотя и очень огорченный этим, готов был ему извинить. И все же симпатии не только читателей, но и автора в этом эпизоде безусловно на стороне Максима Максимыча. Недаром «Бэла» заканчивается словами автора, которые, может быть, и не лишены оттенка мягкой иронии, но в основном звучат совсем серьезно: «Сознайтесь, однако ж, что Максим Максимыч человек достойный уважения?.. Если вы сознаетесь в этом, то я вполне буду вознагражден за свой, может быть, слишком длинный рассказ».

А что это именно так, показывает концовка «Максима Максимыча» — единственное «лирическое отступление» во всем романе, напоминающее некоторые лирические отступления «Евгения Онегина» и вместе с тем овеянное тем мягким, задушевым, гуманистическим юмором, который так характерен для Гоголя: «Мы простились довольно сухо. Добрый Максим Максимыч сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном. И отчего? Оттого, что Печорин в рассеянности или от другой причины протянул ему руку, когда тот хотел кинуться ему на шею!» Мы-то видели, что это была отнюдь не рассеянность, а прикрытое «приветливой улыбкой», спокойное и холодное «аристократическое» равнодушие Печорина к давно забытому им и души в нем не чаявшему доброму старику. «Грустно видеть, — продолжает автор, — когда юноша теряет лучшие свои надежды и

мечты, когда пред ним отдергивается розовый флер, сквозь который он смотрел на чувства и дела человеческие, хотя есть надежда, что он заменит старые заблуждения новыми, не менее проходящими, но зато не менее сладкими... Но чем их заменить в лета Максима Максимыча? Поневоле сердце очерствеет и душа закроется... Я уехал один».

И только теперь, когда в сознании читателей выпукло отпечатался в своей объективной данности характерный образ Печорина, Лермонтов приступает к главному и основному — самораскрытию героя как «современного человека» вообще, поставленного вместе с тем в конкретно-исторические условия русской действительности 30-х годов XIX века — «ужасного» последекабрьского десятилетия. Но это самораскрытие совсем не похоже на то романтическое углубление в себя, о котором Пушкин писал в связи с Байроном.

Образ героя, показанный со стороны, глазами других, раскрывается теперь в его дневнике изнутри, как итог пристальнейших наблюдений героя над самим собой, его беспощадно искреннего, горького самопознания. «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки», — читаем в авторском предисловии к «Журналу Печорина».

Внутренняя же близость к своему герою автора, уже сумевшего вместе с тем взглянуть на него со стороны и сверху, не только лишает это самораскрытие романтического субъективизма, но, способствуя его точности и глубине, превращает дневник Печорина, в особенности в его центральном и важнейшем звене — повести «Княжна Мери», и в широкую художественную картину объективной действительности, и в глубоко правдивую и искреннюю, реалистически обоснованную исповедь — «историю души человеческой», полную того углубленного психологизма и вместе с тем срывания с самого себя всех и всяческих масок, которые составят под пером Толстого и Достоевского одно из величайших достижений русского искусства слова.

На начальной стадии становления русского реализма Пушкину, для того, чтобы перейти от «Кавказского пленника» к «Евгению Онегину», понадобилось резко приземлить схожую в известной степени фабулу, коренным образом переменить обстановку действия — с романтического Кавказа перенести его в обыденно-прозаический Петер-



бург, в обыкновенную русскую помещицью усадьбу, изменить приемы обрисовки своих героев (подробный рассказ о становлении их характеров), мотивировки их действий. Так, с самого начала романа, в отличие от Пленника, Онегин — реалистическое развитие его образа — «полетел» не на Кавказ в поисках столь чаемой Пленником свободы, а в имение умирающего дяди за наследством. Порой все это выглядело почти как автопародия.

Имея за собой гениальный опыт реалистического пушкинского романа в стихах и одновременно используя свой собственный опыт поэта-романтика, Лермонтов идет другим путем — путем как бы наибольшего сопротивления. В сущности, почти совсем опуская конкретную предысторию Печорина, он окружает его привычным для романтического героя ореолом загадочного — «странного» — человека, ставит его в весьма романтические ситуации («Бэла», «Тамань»), наконец, развертывает действие своего романа в «колыбели русского романтизма» — на Кавказе.

Именно это-то и обманывает тех исследователей, которые считают роман Лермонтова явлением или даже вершиной русского романтизма, не учитывая, что по методу типизации, по видению и воссозданию объективной действительности, наконец, по своему стилю, в котором «мысль обрела язык простой и страсти голос благородный», первый русский роман в прозе о «современном человеке» — «Герой нашего времени» продолжает, развивает, углубляет и упрочивает традиции пушкинского «Евгения Онегина».

Да, действие «Героя нашего времени» происходит на Кавказе. Но это Кавказ не пушкинского «Кавказского пленника», а его же «Путешествия в Арзрум», показываемый и в его высокой поэзии, но и в его прозе, его будничной повседневности, Кавказ, воспринимаемый глазами все того же Максима Максимыча и начинающего схожим взглядом смотреть на него автора. Та же онегинская смесь поэзии и прозы и в романтических «приключениях», которые и в самом деле были так обычны для тогдашнего Кавказа. «А, чай, много с вами было приключений? — спрашивает автор у Максима Максимыча. «Как не бывать! бывало...» — отвечает тот и рассказывает первую повесть о Печорине.

В то же время, развивая «благоуханной прозой» своего романа принципы и традиции пушкинской — «онегинской» — поэзии действительности, Лермонтов резко усиливает те специфические черты — «анализ и отрицание»,

которые, как хорошо показано Герценом, органически вырастали на общественной почве последекабрьского десятилетия и, по точным словам Валериана Майкова, составляли для автора романа о «современном человеке» «в одно время и силу и пытку».

У нас не так давно были высказаны сомнения в точности, особенно в отношении таких основополагающих явлений русской классики XIX века, как творчество Пушкина, Лермонтова, термина «критический реализм» и даже предложения вовсе от него отказаться. Однако, критическая сила «Евгения Онегина» и «Героя нашего времени» заключается не столько в наличии в них элементов сатирического изображения пустоты и ничтожества светского дворянского общества и противопоставлений ему не удовлетворенного им, находящегося с ним в разладе героя-одиночки, высоко приподымаемого над толпой (все это было присуще, а вскоре стало и прямо общим местом, русскому романтизму 20—30-х гг.). Сила обоих романов, их реалистическая сущность — в умении критически отнестись и к самому герою.

Уже Пушкин в романе в стихах определяет духовное состояние своего героя, преследующую его «хандру», «скуку», «тоску» как некий «недуг», ставя своей задачей «объяснить» — раскрыть общественные причины последнего: «Недуг, которого причину давно бы объяснить пора...» Еще резче и определеннее говорит об этом в предисловии к своему роману о «герое времени», насыщенному «горькими лекарствами, едкими истинами», автор «Думы» Лермонтов. «Это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения», — пишет он о Печорине и, повторяя Пушкина, прямо называет его состояние «болезнью». Резче и рельефнее — не только, главным образом, социологическое, как в «Онегине» Пушкина, но и заключающее в себе конкретные общественно-политические выводы, объяснение Лермонтовым причин болезни. В высшей степени активная, жаждущая всей полноты жизни и действия, ощущающая в своей груди силы необъятные, героическая в основе своей натура Печорина искалечена всем тем антиморальным строем общественной жизни, в рамки которого поставлено и в котором вынуждено протекать его существование.

Кстати, следует подчеркнуть — это почему-то не делалось, — что герой Лермонтова не только «современный человек» вообще, он, в сущности, и писатель. Ведь сам автор

называет записки Печорина литературным произведением («Я воспользовался случаем поставить свое имя над чужим произведением»). А в одном из рукописных вариантов он даже и прямо подчеркивал: «Я пересмотрел записки Печорина, и заметил по некоторым местам, что он готовил их к печати»<sup>1</sup>.

Трагическая судьба Печорина — это и неизбежная трагическая участь в условиях того времени передового русского писателя. Вспомним слова Герцена: «История нашей литературы — это или мартиролог, или реестр каторги. Погибают даже те, которых поцедило правительство...»<sup>2</sup> И дальше следует список десяти писательских имен, в числе которых такие, как Рылеев, Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, Белинский, список, сопровождаемый зловещими, как звуки похоронного колокола, словами: «повешен», «убит», «убит», «убит», «погиб»...

И недаром автор «Смерти поэта» в повествовании об истории «героя нашего времени» несколько раз явно перекликается с биографией и трагическим концом своего старшего современника, автора «Горе от ума» Грибоедова, обстоятельства жизни и образ которого были так ярко набросаны в незадолго до того вышедшем в свет пушкинском «Путешествии в Арзрум».

Рассказав о встрече по дороге к Карсу арбы с телом убитого Грибоедова, Пушкин пишет: «Не думал я встретить уже когда-нибудь нашего Грибоедова! Я расстался с ним в прошлом году, в Петербурге, пред отъездом его в Персию. Он был печален и имел странные предчувствия... Я познакомился с Грибоедовым в 1817 году. Его меланхолический характер, его озлобленный ум (вспомним: «...с его озлобленным умом». — Д. Б.)... самые слабости и пороки... все в нем было необыкновенно привлекательно. Рожденный с честолюбием, равным его дарованиям, долго был он опутан сетями мелочных нужд и неизвестности... даже его холодная и блестящая храбрость оставалась некоторое время в подозрении... Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств. Он почувствовал необходимость расчесться единожды навсегда со своею молодостию и круто поворотить свою жизнь. Он простился с Петербургом

---

<sup>1</sup> М. Ю. Лермонтов, Соч. в 6-ти томах, т. VI, АН СССР, М.—Л. 1957, стр. 570.

<sup>2</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, стр. 208.

и с праздной рассеянностью, уехал в Грузию... Как жаль, — заканчивает Пушкин, — что Грибоедов не оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...»<sup>1</sup>

Грибоедов своих записок не оставил. Но Лермонтов создал записки Печорина. Это отнюдь не значит, что Грибоедов явился прототипом Печорина. Но, думается, что только что приведенный пушкинский образ-портрет Грибоедова должен быть учтен в качестве одного из возможных литературных источников образа «современного человека», закрепленного Лермонтовым в заглавном герое его романа. А что автор «Героя нашего времени» живо интересовался личностью и судьбой автора «Горя от ума», это мы знаем из свидетельств современников, согласно которым он прямо собирался показать Грибоедова и его гибель в последнем романе задуманной им трилогии из русской исторической жизни.

Предисловие Лермонтова к роману заканчивается многозначительными словами. Подчеркнув, что людям, которых «довольно кормили сластями, теперь нужны горькие лекарства, едкие истины», автор иронически продолжает: «Но не думайте однако после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!»

Действительно, ответ на этот вопрос лежал за пределами лермонтовской эпохи. Но сама беспощадно правдивая — прямо в лоб — постановка его, психологический диагноз болезни исполнены такой истины действительности, такого проникновения в историю души героя века — незаурядного человека своего времени, что лермонтовский роман является одним из величайших созданий русского критического реализма XIX столетия.

1967

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 460—462.

## ТЮТЧЕВ И ВЯЗЕМСКИЙ

Исследователи, ставившие вопрос о литературном генезисе Тютчева, указывали на близость его творчества, с одной стороны, немецкой поэзии (романтики, Гейне), с другой — традиции Державина.

Связи Тютчева с его литературной современностью, с непосредственным поэтическим соседством и окружением, в сущности, совсем не изучались. Мало того, а priori утверждая крайнюю самобытность поэзии Тютчева, большинство исследователей были склонны самую возможность существования таких связей заранее отрицать. На самом деле эти связи весьма значительны и многообразны.

Из очень большого материала, которым мы в этом отношении можем располагать, я останавлиюсь в настоящем этюде на частном вопросе о взаимодействии между поэзией Тютчева и современным ей поэтическим творчеством князя П. А. Вяземского.

### 1

Для взаимодействия между поэзией Тютчева и поэзией Вяземского существовала широкая и глубокая основа.

И Тютчев и Вяземский, правда, с некоторыми специфическими вариантами для каждого, но, в общем, оба, принадлежали к одному и тому же общественному слою «старинного» (термин Пушкина) и, главное, наиболее культурного, «просвещенного» дворянства, не состоящего, однако, в «правительственной аристократии» (Тютчевы) или выпавшего из ее рядов (отец и сын Вяземские) и, наоборот, находившегося в известной оппозиции современному им порядку вещей.

В Вяземском, и более родовитом (род Вяземских — Рюриковичи), и более независимом материально (рано ос-

тался единственным наследником довольно крупного состояния, скоро, однако, пришедшего в упадок; Тютчев материально, наоборот, был всегда очень стеснен), его «либерализм» — оппозиция придворно-бюрократическому общественному строю — носил более активный характер («вольные стихи» молодости, участие в выработке новосильцевской конституции, подписание записки царю об освобождении крестьян).

Но оппозиционно-либеральная настроенность явно была присуща и молодому Тютчеву. Напомню хотя бы его характерную, своего рода «предгерценовскую», фразу незадолго до декабрьского восстания — летом 1825 года: «В России канцелярии и казармы. Все движется около кнута и чина»<sup>1</sup> (с таким же явным презрением постоянно употребляет слово «канцелярия» и молодой Вяземский).

Либерализм молодых Тютчева и Вяземского не заводил их слишком далеко. Оба ни в какой мере не стали участниками декабрьского восстания.

Вяземский весьма характерно мотивировал свое нежелание вступать в тайное общество присущей ему аристократической брезгливостью, боязнью оказаться в одной компании невесть с кем: «Некоторые попытки, разумеется, весьма неопределенные и загадочные, были пущены на меня, но нашли во мне твердое отражение. Я всегда говорил, что честному человеку не следует входить ни в какое тайное общество, *ne fut-ce que pour ne pas risquer de se trouver en mauvaise compagnie*»<sup>2</sup>.

Тютчев был просто далек в период 1825 года от какой бы то ни было политики. По воспоминаниям декабриста Д. И. Завалишина, влиятельный родственник Тютчева, граф Остерман-Толстой, не соглашаясь отпускать самого Завалишина в декабре 1825 года из Москвы в Петербург, Тютчева туда отпускал. «Он не опасен»<sup>3</sup>, — пояснял Остерман-Толстой.

Больше того, оба они отнеслись к выступлению декабристов с одинаковым осуждением. Однако, как в значительной степени и Пушкин и Грибоедов, осуждали они не столько освободительную идеологию декабризма, им в это

---

<sup>1</sup> Н. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 1, СПб. 1888, стр. 310.

<sup>2</sup> Хотя бы во избежание риска попасть в дурную компанию (*франц.*) — П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. IX, СПб. 1885, стр. 107.

<sup>3</sup> Д. И. Завалишин, Записки декабриста, СПб. 1906, стр. 176.

время некоторыми сторонами, несомненно, близкую, сколько изолированность движения, оторванность его от широких масс, а отсюда и его явное бессилие, обреченность.

«Подпрапорщики не делают революции, а разве производят частный бунт. 14 декабря не было революцией»<sup>1</sup>, — записывает Вяземский (ср. отзыв о декабристах Грибоедова: «Сто человек прапорщиков хотят изменить весь государственный строй»).

Тютчев в своем известном стихотворении обращается к декабристам со следующими горькими и вместе с тем почти сочувственными словами:

О, жертвы мысли безрассудной,  
Вы уповали, может быть,  
Что станет вашей крови скудной,  
Чтоб вечный полюс растопить!  
Едва дымясь, она сверкнула  
На вековой громаде льдов,  
Зима железная дохнула —  
И не осталось и следов.

И вообще в осуждении и Вяземским и Тютчевым дела декабристов было много если не прямого сочувствия, то, во всяком случае, несомненной жалости к «жертвам мысли безрассудной», к «несчастливым» (эпитет, неизменно придаваемый декабристам и Тютчевым и Вяземским) участникам 14 декабря.

Кроме того, не будучи на стороне побежденных, и Тютчев и Вяземский (упомянутое стихотворение Тютчева, интимные дневниковые записи Вяземского) не были до конца и с победителями — с «железной зимой» самодержавия. Оба они стояли как бы на некоторой особой — «третьей» позиции, столь характерной для представителей стародворянской интеллигенции того времени.

Этой «третьей позиции» оба оставались верны и значительно позже, в свои зрелые и преклонные годы, когда от молодого либерализма обоих, казалось, не осталось никаких следов.

«Я тогда (в 1848 г. — Д. Б.) уже перестал слыть либералом», — пишет Вяземский в своей автобиографии. «Мы, может быть, по-своему и оставались либералами, — прибавляет он, — но либерализм наш был старого покроя»<sup>2</sup> (ср.

---

<sup>1</sup> П. А. Вяземский, Записные книжки (1813—1848), АН СССР, М. 1963, стр. 206 (запись за 4 декабря 1830 г.).

<sup>2</sup> П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 50.

его же заметку «Кое-что о себе и о других, о нынешнем и вчерашнем»<sup>1)</sup>.

И действительно, в позднейшем консерватизме и Вяземского и Тютчева было много от их «либерализма старого покроя». Консерватизм обоих был типичным стародворянским консерватизмом, столь же резко противопоставлявшим себя разночинскому либерализму и радикализму эпохи Белинского и Чернышевского, как и официальному консерватизму придворно-бюрократической николаевской России.

Неизменную враждебность, органическое отвращение к этой «мундирной, чиновнической, административной России» (слова Вяземского), «официальной России» (слова Тютчева) оба они сохранили до конца дней. И эта враждебность и отвращение были в них так велики, что, несмотря на всю свою лояльность и легитимизм, временами оба почти желали наступления некоей революционной «грозы», которая бы очистила затхлую атмосферу «канцелярско-казарменного режима».

«Власть видит, что бумажная мельница в ходу, что миллионы нумеров вылетают из нее безостановочно, и остается в спокойном убеждении, что она совершенно права перед богом и людьми», — записывает Вяземский в свою записную книжку (периода 40-х гг.), и тут же патетически продолжает: «Одна моя надежда, одно мое утешение в уверенности, что они увидят на том свете, как они в здешнем были глупы, бестолковы, вредны, как они справедливо и строго были оценены общим мнением, как они не возбуждали никакого благородного сочувствия в народе, который с твердостью, с самоотвержением сносил их как временное зло, ниспосланное провидением в неисповедимой своей воле. Надеяться, что они когда-нибудь образумятся и здесь, безрассудно, да и не должно. Одна гроза могла бы их образумить»<sup>2)</sup>.

Почти в тех же словах изливает Тютчев свое негодование и гнев против представителей правящей «официальной» России в 50-е годы, в эпоху севастопольского погрома.

«Когда видишь, до какой степени эти люди лишены всякой мысли и рассудка, а следовательно инициативы, не-

---

<sup>1</sup> П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 291—293.

<sup>2</sup> П. А. Вяземский, Записные книжки, стр. 283 (запись за 1 октября 1844 г.).



возможно им приписывать малейшего участия в чем бы то ни было и видеть в них что-либо иное, нежели некую пассивную машину»<sup>1</sup> (письмо Тютчева к его второй жене).

И в другом месте: «Так вот какие люди управляют судьбами России во время одного из самых страшных переворотов, когда-либо потрясавших мир. Нет, положительно, если только провидение не насмеяется над людьми, то эта невероятная и шутовская нелепица должна скоро кончиться, — это несоответствие, заставляющее не то смеяться, не то скрежетать зубами, между людьми и делом, между тем, что есть и что должно бы быть, — нельзя, одним словом, не предвидеть переворота, который сметет всю эту гниль и подлость»<sup>2</sup>.

В то же время, оба они — и Тютчев и Вяземский — вынуждены были служить, работать при этой столь ненавистной обоим «бумажной мельнице», «пассивной машине», быть «спицею в колесе, которое вертится наоборот» (слова Вяземского).

Служебная деятельность обоих характерно разрешилась катастрофой — служебным скандалом, позорным увольнением. Правда, напумевшее отстранение от службы Вяземского было вызвано главным образом его либеральной настроенностью, неуважительными отзывами о правительстве; увольнение Тютчева — как известно, некоторым поэтически-романтическим пренебрежением последнего к своим служебным обязанностям. Однако в своих собственных признаниях по этому поводу — «не умеет служить» (Тютчев — стихи «Живым сочувствием привета...»), «не умеет ужиться... с службою»<sup>3</sup> (Вяземский — письмо М. Ф. Орлову).

Материальная стесненность, равно как стремление к определенному устойчивому положению в обществе, заставила и Вяземского и Тютчева после довольно значительного временного перерыва скрепя сердце снова проситься на службу. В дальнейшем служба их протекала без всяких новых злоключений; оба (в особенности более честолюбивый Вяземский) дослужились до высоких чинов, но отно-

---

<sup>1</sup> Письмо к Э. Ф. Тютчевой от 13 июля 1854 г. — «Старина и новизна», кн. XIX, Пг. 1915, стр. 125 (первая пагинация) и 213 (вторая пагинация).

<sup>2</sup> Письмо к Э. Ф. Тютчевой от 20 июня 1855 г. — «Старина и новизна», кн. XIX, стр. 138 (первая пагинация), 227 (вторая пагинация).

<sup>3</sup> П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 109.

шение к своему служебному деланию оставалось в обоих резко отрицательным.

«Вчера утром в департаменте читал проекты положения маклерам. Если я мог бы со стороны увидеть себя в этой зале, одного за столом, читающего чего не понимаю и понимать не хочу, куда показался бы я себе смешным и жалким. Но это называется служба, быть порядочным человеком, полезным отечеству, а пуще всего верным верноподданным»<sup>1</sup>.

Тютчев прямо заявлял, что не будь он «так нищ», он «бросил бы в лицо» своему начальству жалованье, им получаемое (письмо жене)<sup>2</sup>.

Служебная деятельность, ни в коей мере не удовлетворявшая ни Вяземского, ни Тютчева, не захватывавшая всей их энергии и сил, восполнялась в обоих — людях исключительно высокой интеллектуальной культуры — занятиями литературой. Однако и литература не являлась для них тем главным жизненным делом, каким она была хотя бы для Пушкина.

Тютчев, по рассказам современников, «ронял» свои нечастые лирические вдохновения — импровизации «на первый попавшийся лоскуток», мало заботясь об их последующей обработке и совсем не заботясь об их дальнейшей судьбе: «Если же некому было припрятать к месту обретенное, подобрать эти лоскутки, то они нередко и пропадали»<sup>3</sup>. Известно, что большая часть стихов его молодости действительно была случайно сожжена им вместе с ненужными бумагами. Позднее сам он признавался в своей «лени праздной», не дававшей ему даже «заглянуть» в корректуры изданий его стихов: большинство их так и печаталось его литературными друзьями без всякого участия, подчас даже «без ведома» самого автора.

Вяземский в большей мере был литератором. В период своего «междуслужбья» он даже пытался создать себе из литературных занятий некоторую материальную опору. По поводу своего близкого участия в это время в «Московском телеграфе» Полевого сам он позднее вспоминал: «Я печатал сочинения свои стихами и прозою в Телегра-

<sup>1</sup> П. А. Вяземский, Записные книжки, стр. 169 (запись за 3 июня 1830 г.).

<sup>2</sup> Письмо к Э. Ф. Тютчевой от 23 июля 1854 г. — «Старина и новизна», кн. XIX, стр. 213.

<sup>3</sup> И. С. Аксаков, Биография Федора Ивановича Тютчева, М. 1886, стр. 83.

фе», потому что по условию; заключенному на один год с его издателем, я хотел получить несколько тысяч рублей и таким образом заменить недоимки в оброке с крестьян наложением добровольной подати на публику» («Моя исповедь») <sup>1</sup>.

Однако этот факт свидетельствует только о том, что в 30-е годы для русского писателя-дворянина уже назревала возможность литературы как заработка, как профессионального делания. Пушкин, как мы знаем, широко использовал эту возможность. Наоборот, для Вяземского профессиональный характер литературной работы вскоре сделался явно нестерпимым. Союз его с «Московским телеграфом» оказался весьма непрочным: Вяземский перешел в прямо противоположный Полевому лагерь писателей, для которых цель их занятий литературой была, по их собственным заявлениям, «не деньги, а сама литература», которые резко ополчились на «опричников журнальной рати» (слова Вяземского; «Журналы наши так грязны,— писал он позднее,— что нельзя читать их иначе, как в перчатках»; ср. у Лермонтова разговор «журналиста, читателя и писателя»), «литературных лавочников», «лабазников», «промышленников» литературного «ремесла».

Как и Тютчев, Вяземский относился к своему поэтическому творчеству как к некоему высокому дилетантизму,— все, что в литературе «смотрело ремеслом», решительно отталкивало его:

Писать мне часто нет охоты,  
Писать мне часто недосуг:  
Ум вянет от ручной работы,  
Вменяя труд себе в недуг.  
Чернильница, бумага, перья,—  
Все это смотрит ремеслом;  
Сидишь за письменным столом  
Живым подобьем подмастерья  
За цеховым его станком.

(«Коляска», 1826)

Больше чем через пятьдесят лет после этих стихов, в самом конце своего литературного и житейского пути, Вяземский повторяет слова: «Я никогда не пишу стихов моих, а сказываю их в прогулках моих; это не вполне *импровизация*, а что-то подобное тому, импровизация с урывками, с остановками. В этой пассивной стихотворческой гимна-

<sup>1</sup> См.: П. А. Вяземский, Записные книжки, стр. 156.

стике бывают промахи и неправильные движения. После выпрямлю их, говорю себе — и иду далее, а когда окончательно кладу надуманное на бумагу, бывает уже поздно; поправить, выпрямить не удастся: поправить лень, да и жар простыл. Мало заботясь о них, отпускаю стихи мои на божий свет, как родились они, с своими хорошими приметами, если таковые есть, с своими калечностями, если таковые окажутся. Что говорю о стихах своих, могу вообще сказать и о прозе своей. И тут и там замечен недостаток отделки, оконченности. Не продаю товар лицом. Не одеваю товара, а выдаю его сырым, как бог послал»<sup>1</sup>.

И как и в Тютчеве, подобные признания отнюдь не были в Вяземском какой-либо позой, рисовкой, в них с исключительной непосредственностью проступала социальная природа обоих.

Служба не заполняла всей жизни ни Вяземского, ни Тютчева, не могла заполнить ее и литература.

О своем большом приятеле, Александре Ивановиче Тургеневе (брате декабриста Н. И. Тургенева) — одном из замечательных представителей дворянской образованности первой половины прошлого века, — Вяземский писал: «Будь он более положительен, усидчив и в занятиях своих, и в действиях своих, он мог бы достигнуть до целей не многим доступных; мог бы он оставить по себе память и отличного деятеля на поприще государственном и литературном. Конечно, так! Но зато лишились бы мы того Тургенева, которого мы знали и любили... В среде публичной деятельности было бы одним почетным лицом более; но в среде приятельской, но в избранном кругу любезных и увлекательных праздношатающихся, которые усвоили себе девизом: *«Скользьте, смертные, не напирайте!»* — было бы место пустое и теперь незаместимое. Будем довольствоваться и тем, что он был *dilettante* по службе, науке и литературе»<sup>2</sup>.

Тютчев и Вяземский благодаря своему выдающемуся поэтическому таланту «оставили по себе память на литературном поприще», но — продукт той же социальной среды, которая породила и Александра Тургенева, — они, как и он, были такими же типичными «дилетантами по службе и литературе» (Вяземский сам называл себя: «Все-

<sup>1</sup> П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, стр. XLII—XLIII. Ср. в его же «Литературной исповеди», 1854 г.: «Писателю грешно идти в гостинодворцы// И продавать лицом товар свой».

<sup>2</sup> П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 277.

гда, во всем и везде дилетант»), как и он, принадлежавшими «к истинно высшему и избранному обществу» (слова Вяземского), к «избранному кругу любезных и увлекательных» светских «праздношатающихся».

Светское времяпрепровождение было не только третьим элементом, но словно бы подлинной стихией существования обоих: без преувеличения можно сказать, что если не бóльшая, то, во всяком случае, огромная часть их жизни прошла в великосветских салонах России и Европы.

Однако и в своей светской жизни они были, если можно так выразиться, не профессионалами, а все теми же «любезными и увлекательными» дилетантами.

Светская жизнь пленяла, очаровывала их своим всегда праздничным «шумом» и «блеском», выработанными формами «утонченного общежития», живой игрой блестяще развитого, отточенного, но не направленного ни на что определенное, целиком поглощающее, проходящего по всему, «скользя, не напирая», интеллекта. Но оба были слишком пронизательны и умны, чтобы не видеть и оборотной стороны великолепной светской медали.

«Напрасно некоторые угрюмые и желчные умы утверждают, что успех в свете есть достояние глупцов и злых, — заносит Вяземский в свою записную книжку. — Нет, глупцы и злые не всегда торжествуют. Баловень успехов в свете есть человек-дрянь. Это особенный человек: он и не умен, и не глуп, не добр, и не зол, все не то, а он просто и выше всего — дрянь»<sup>1</sup>.

Выдающийся ум, в частности, исключительное остроумие (их «острые словца» — *bons mots* — гуляли по всем светским гостиным) также делали Вяземского и Тютчева весьма заметными фигурами в свете, «львами салонов». Однако то, что было бы для рядовой светской «дряни» венцом всех достижений, конечно, ни Вяземскому, ни Тютчеву не могло доставить сколько-нибудь прочного удовлетворения.

И вот, живя интенсивнейшей светской жизнью, Вяземский вместе с тем постоянно жалуется в своих письмах и в стихах на необходимость выполнять «светскую барщину». Льву Толстому при знакомстве с Тютчевым особенно бросилось в глаза, что, будучи «придворным», он «презирал придворную жизнь»<sup>2</sup>. Сам Тютчев неоднократно заявляет

<sup>1</sup> П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 88.

<sup>2</sup> Н. Н. Гусев, Два года с Толстым, М. 1928, стр. 90.

о «тошнотворности» своего светского бытия. «Я еще не был на островах, так мне заранее уже тошно от всего, что я там увижу»<sup>1</sup> (письмо жене от 10 июля 1864 г.). «О, боже мой, до чего мне все это надоело!»<sup>2</sup> — пишет он ей же о коронационных торжествах 1856 года. А несколько раньше по поводу тех же предстоящих коронационных торжеств замечает: «Я получил письмо от моей матери... Бедная старушка очень озабочена тем, чтобы я прилично и достойно сыграл свою роль на коронавании... Все это готовит мне порядочную скуку»<sup>3</sup>.

Больше того, в одном из писем жене он дает своей светской жизни следующую замечательную мотивировку: «Жизнь, которую я здесь веду, очень утомительна своей беспорядочностью. Ее единственная цель — это избежать во что бы то ни стало в течение восемнадцати часов из двадцати четырех всякой серьезной встречи с самим собой»<sup>4</sup>.

В другом, более позднем письме, он говорит об этом еще определеннее: «Я с каждым днем становлюсь все неспособнее, и моему обычному раздражению способствует немало та усталость, которую я испытываю в погоне за всеми способами развлечься и не видеть перед собой ужасной пустоты»<sup>5</sup>.

Великосветская «зрелищная», карнавальная жизнь помогала и Тютчеву и Вяземскому рассеяться, «развлечься», давала им возможность на некоторое время забыть о той «ужасной пустоте», которую оба ощущали в своем существовании, но, конечно, она не могла заполнить собой эту «пустоту» целиком.

По поводу своей литературной деятельности Вяземский приводит слова, сказанные о ней Гоголем: «Участь человека, одаренного способностями разнообразными и очутившегося без такого дела, которое бы заняло все до единой его способности, тяжелее участи последнего бедняка».

«Что я? До 63 лет дожил нулем...»<sup>6</sup> — пишет он о себе сам (письмо В. П. Титову от 1 сентября 1855 г.; ср. те же

<sup>1</sup> «Старина и новизна», кн. XXI, Пг. 1916, стр. 212.

<sup>2</sup> Письмо к Э. Ф. Тютчевой от 23 июля 1856 г.— «Старина и новизна», кн. XIX, стр. 242.

<sup>3</sup> Письмо к Э. Ф. Тютчевой от 9 сентября 1856 г.— «Старина и новизна», кн. XIX, стр. 246.

<sup>4</sup> Письмо к Э. Ф. Тютчевой от 31 июля 1851 г.— «Старина и новизна», кн. XVIII, Пг. 1915, стр. 30.

<sup>5</sup> Письмо к Э. Ф. Тютчевой от 31 июля 1866 г.— «Старина и новизна», кн. XXI, стр. 219.

<sup>6</sup> П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 159.

мотивы в посвященном Титову стихотворении «Сознание», 1854).

«Последним бедняком», «бедным нищим» в результате всей прожитой им жизни ощущал себя и Тютчев.

Незадолго до смерти, рассказывая жене о встрече со старым знакомым, который напомнил ему его давние мюнхенские остроты, Тютчев с горечью добавляет: «По-видимому, я уже и тогда отпускал словечки» (Il paraît qu'alors déjà je disait des mots). *Стало быть, вся жизнь ушла только на это* («G'est donc toute une vie employée rien qu'à cela»<sup>1</sup> (курсив мой.— Д. Б.).

Сходная общественная основа жизни Тютчева и Вяземского порождала схожую психологическую настроенность.

Основными в этой настроенности были у обоих чувства одиночества и тоски.

Замечательно отчетливо выражена эта настроенность в одной из записей «Старой записной книжки» Вяземского:

«Сегодня во сне имел я разговор у которого-то брата Фон-Визина, при Огаревой. Я говорил, что мы *не вовремя родились*, желал бы я родиться шестьдесят лет ранее или сто лет позже (запись относится к 1830 г.— Д. Б.). Впрочем, я писал это кому-то на днях, а вот сонная прибавка: я говорил, что *мы вступили в свет, как люди, принужденные переехать в город летом на духоту, пыль и одиночество*»<sup>2</sup>.

В этом «пыльном и пустом» летнем городе «задыхался» и Тютчев.

«Я жажду всей душой уехать отсюда (из Петербурга.— Д. Б.), вырваться из той пустоты, в которой задыхаюсь (à échapper au vide qui m'étouffe). Здесь шумный, пыльный и пустой город уже принял свою летнюю физиономию. Непривлекательная физиономия»<sup>3</sup> (письмо жене от 1 июня 1864 г.).

Как и Вяземский, Тютчев переживал себя в современности «обломком прежних поколений», брошенным на «знойную мостовую» пустого и пыльного летнего города, по улицам которого, покинув тайком какое-нибудь блестящее светское собрание или торжество,— во власти «неле-

<sup>1</sup> Письмо к Э. Ф. Тютчевой от 14 октября 1871 г.— «Старина и новизна», кн. XXII, Пг. 1917, стр. 275—276 (первая пагинация).

<sup>2</sup> П. А. Вяземский, Записные книжки, стр. 208 (запись за 15 декабря 1830 г.).

<sup>3</sup> «Старина и новизна», кн. XXI, стр. 209.

пой», «ужасной тоски» пешком, одинокий, с волочащимся за спиной пледом, бродил он долгие часы, «не замечая и удивляя прохожих»<sup>1</sup> (свидетельство его зятя и биографа И. С. Аксакова).

«Припадки тоски», на которую непрестанно жалуется Тютчев («Чувства тоски и ужаса уже много лет как стали моим обычным душевным состоянием»), тоски, превращающей «каждый день жизни человека в последний день приговоренного к смерти»<sup>2</sup>, в Вяземском достигали силы некоего душевного недуга, подчас стоящего на грани прямого психического заболевания.

Встретившись в светских салонах николаевского Петербурга, Тютчев и Вяземский не могли не заметить друг друга, не почувствовать друг к другу кровного непобедимого притяжения.

## 2

Тютчев и Вяземский были знакомы еще в бытность первого за границей, на дипломатической службе. Но настоящая близость возникла между ними после возвращения Тютчева в Россию, в начале 40-х годов.

Появление Тютчева в это время в Петербурге «сопровождалось», по словам его биографа, «блестящим успехом. Пред ним открылись настежь все двери... Все наперерыв желали заполучить к себе этого русского выходца из Европы, этого приятного собеседника, привлекавшего к себе общее внимание оригинальною грациею своего внешнего и духовного существа, самостоятельностью своей мысли, сверкающею остротою своих импровизированных речей»<sup>3</sup>.

Сразу заметил и оценил его и Вяземский. «Я очень здесь рад Тютчеву»,— пишет он в это время уже упоминавшемуся нами А. И. Тургеневу. «Вот тоже прелестный говорун... Разговор его возбуждает вопросы и рождает ответы, а разговор многих других возбуждает одно молчание. Я часто являюсь в салон с потребностью и желанием гово-

---

<sup>1</sup> И. С. Аксаков, Биография Федора Ивановича Тютчева, стр. 50.

<sup>2</sup> Письмо к Э. Ф. Тютчевой от 23 июля 1856 г.— «Старина и новизна», кн. XIX, стр. 241—242, и от 24 июня 1852 г.— «Старина и новизна», кн. XVIII, стр. 35.

<sup>3</sup> И. С. Аксаков, Биография Федора Ивановича Тютчева, стр. 32.



рять, но после двух минут чувствую, как замерзают мои мысли в голове и слова мои в горле»<sup>1</sup>.

Через год (в письме от 29 января 1845 г.) он повторяет снова: «Tutscheff est le lion de la saison. Он очень умен и мил; он один умеет расшевелить меня и дергать за язык»<sup>2</sup>.

В 1848 году Вяземский и Тютчев ведут вместе оживленную светскую жизнь — жизнь «любезных и увлекательных праздношатающихся», превращая ночь в день и наоборот, неизменно присутствуя на всех праздниках и торжествах, являясь обязательными посетителями всех наиболее прославленных светских гостиных.

Однако в Тютчеве Вяземский нашел не только умного и блестящего собеседника, «дергающего за язык» «говоруна» — «жемчужноуста», по его собственному позднему определению.

В нем встретил он и поэта — «сверстника по школе и преданиям», связанного своей поэтической «манерой» со столь близкими самому Вяземскому традициями 20-х и 30-х годов. «Со смертью Пушкина, с отсутствием Жуковского,— писал он Чаадаеву в 1847 году,— мои литературные отношения почти совершенно пресечены. С одним Тютчевым есть еще кое-что общее».

Читателей моих круг страшно поредел.  
Жуковский с Пушкиным мои бывали судьи,  
Я старых потерял, а новых не обрел...  
Но вы остались мне, в вас память их живая,  
Вы — публика моя, вы — мой ареопаг...  
О прошлом вспоминать еще могу я с вами;  
В нас отголосок есть от порванной струны,  
Меняться можем мы знакомыми речами,  
Преданьями родной, нам общей старины...—

пишет он же в своем более позднем стихотворении 1864 года, обращаясь к «старожилам лучших дней» — Тютчеву и Плетневу.

И Тютчев с Вяземским «менялись знакомыми речами» — обменивались стихотворными посланиями, посвящениями. На «суд» Тютчеву Вяземский приносил свои новые стихи, спрашивал его советов, следовал всем его указаниям.

Но Вяземский не только ценил вкус Тютчева, но и чрезвычайно высоко ставил его поэтический гений, зачи-

<sup>1</sup> Письмо от 2 октября 1844 г.— «Остафьевский архив», т. IV, СПб. 1899, стр. 298.

<sup>2</sup> Там же.

тывался его стихами, знал их наизусть, «восторгался» ими.

В свою очередь, Тютчев, по свидетельству Плетнева, «с явным восхищением» относился к стихам Вяземского. По поводу стихотворения Вяземского «Ночь в Венеции» («По зеркалу зыбкого дола...») он писал жене: «Я недавно читал его стихи на Венецию, которые, действительно, очень хороши. Своей нежностью и гармоничностью они напоминают движение гондолы. Что это за язык — русский язык!»<sup>1</sup> (Часть этого стихотворения нашлась в бумагах Тютчева, переписанная его рукой, что дало повод включить ее в качестве нового тютчевского произведения в издание 1900 года<sup>2</sup>.)

Близость, завязавшаяся между Тютчевым и Вяземским в 40-е годы и проходящая через всю их последующую жизнь, не мешала им во многом не сходиться, спорить друг с другом.

А спорить им было о чем. Тютчев, почти всю первую половину своей жизни проживший в Германии, вырос и сложился на почве немецкой культуры — немецкой литературы и философии, того немецкого «глубокомыслия», о котором Вяземский — типичный вскормленник культуры французского XVIII века — с иронией отзывался, что «в него» того и гляди «провалишься». Стародворянскому консерватизму, проявлявшемуся в Тютчеве в форме воинствующей славянофильской идеологии, противостоял в Вяземском тот же стародворянский консерватизм, но «космополитической», западной складки.

Споры Вяземского и Тютчева запомнились современникам.

«Самым оригинальным и прелестным зрелищем в то время (в 60-х гг. — Д. Б.) были беседы и общение кн. Вяземского с Тютчевым... Тютчев с своими белыми волосами, развевающимися по ветру, казался старше князя Вяземского, но был моложе его; но, находясь перед князем Вяземским, он казался юношей по темпераменту... Бывало, Тютчев приходит к горячо им любимому князю Вяземскому отвести душу, и сразу рисуется прелестная картина: безмятежного, с умным лицом, где добрая улыбка попеременно сменяется иронической усмешкой, старика

<sup>1</sup> Письмо Э. Ф. Тютчевой от 1 ноября 1853 г. — «Старина и новизна», книга XVIII, стр. 59.

<sup>2</sup> См.: В. Брюсов, Тютчев и князь Вяземский. — «Русский архив», 1903, кн. III, № 6, стр. 289.

князя Вяземского и пылающего своим вдохновением или своею главною заботой минуты старика Тютчева. Тютчев усаживается, как всегда, уходя в кресло, князь Вяземский сидит прямо в своем кресле, покуривая трубку, и Тютчев начинает волноваться и громить своим протяжным и в то же время отчеканивающим каждое слово языком в области внешней или внутренней политики. А князь Вяземский только с перерывами издает звуки вроде: гм..., пускает из трубки дым, такой же спокойный, как и он, и когда Тютчев окончит свою тираду, вставляет в промежуток между другою тирадою какое-нибудь спокойное или остроумное размышление, и как часто с единственною заботою оправдать или извинить, после чего Тютчев, как бы ужаленный этим спокойствием, уносится еще дальше и еще сильнее в область своих страстных рассуждений. Изумительно кроткая терпимость была отличительною чертою князя Вяземского. Нетерпимость была отличительною чертою его друга Тютчева»<sup>1</sup>.

Однако при «нетерпимости» Тютчева его беседы — споры с князем Вяземским не всегда носили такой идиллически мирный характер. Другой современник так описывает один из споров, имевший место у Вяземского с Тютчевым. Спорили о всегдашнем сюжете *L'Orient et l'Occident*: кончили тем, что серьезно поссорились. Тютчев взял шляпу и сказал: «*Je vois, mon prince, que je n'ai rien à faire chez vous*»<sup>2</sup>; у Вяземского губы посинели и дрожали; его разобидела фраза Тютчева. «*Vous ne lisez que des brochures et des articles de journaux*»<sup>3</sup>. Вяземский отвечал: «*En tout cas je ne suis pas moins intelligent que vous*»<sup>4</sup> и проч. Вот в каком роде был разговор...» (письмо Аркадия Росета сестре А. О. Смирновой от 8 февраля 1846 г.)<sup>5</sup>.

Однако старая и прочная приязнь торжествовала над частными расхождениями и минутной обидой. Друзья мирились, и прежние тесные отношения продолжались нисколько не поврежденными.

Социальная близость и крепкая личная связь создавали исключительно благоприятную почву и для литературного взаимодействия Вяземского и Тютчева.

<sup>1</sup> Кн. В. П. Мецкерский, Мои воспоминания, часть первая (1850—1865 гг.), СПб. 1897, стр. 441—442.

<sup>2</sup> «Я вижу, князь, что мне у вас делать нечего» (франц.).

<sup>3</sup> «Вы читаете лишь брошюры да газетные статьи» (франц.).

<sup>4</sup> «Так или иначе, я не слабее вас умом» (франц.).

<sup>5</sup> «Русский архив», 1896, кн. I, № 2, стр. 304.

Уже при простом просмотре оглавления стихов Вяземского бросается в глаза их сходство с поэзией Тютчева. «Горы под снегом», «Венеция», «На берегу Леманского озера», «Царскосельский сад зимою», «На смерть Жуковского», «Памяти Блудова» и т. д. и т. п. — все названия и имена, столь знакомые нам по поэтическому творчеству Тютчева.

И это сходство идет значительно далее совпадения названий. Иногда один поэт прямо продолжает другого. Тютчев в стихотворении «Небо бледно-голубое...» воспевает «Дагмарину неделю» — ясные, весенние дни сентября 1866 года, совпавшие с приездом в Петербург датской принцессы Дагмары. Вяземский начинает оттуда, где кончил Тютчев: «Свою Дагмарину неделю природа честно отслужила...» (1896).

Стихи «Как хорошо ты, о море ночное...» Тютчева и «Море широкое, море пространное...» Вяземского написаны в одном месте, в Ницце, где жили оба поэта почти в одно и то же время (Тютчева — 2 января, Вяземского — 19 февраля 1865 г.), и явно обусловлены одно другим, едва ли не являя собой род некоторого поэтического состязания.

В той же Ницце Тютчев пишет стихи:

О, этот Юг, о, эта Ницца!..  
 О, как их блеск меня тревожит!  
 Жизнь, как подстреленная птица,  
 Подняться хочет — и не может...

Вяземский тотчас отвечает стихами, составленными из образов Тютчева:

Твоя подстреленная птица  
 Так глухо-жалобно поет...

Заканчиваются эти стихи Вяземского парафразой другого стихотворения Тютчева — его «Поэзии», которая «на бунтующее море льет примирительный елей». У Вяземского:

Поэт, на язвы злополучья  
 Ты льешь свой внутренний елей.

Несомненно родство между стихотворениями Вяземского «1854 год» и Тютчева «Стоим мы слепо пред судьбою...». Помимо общего содержания, самая форма стихотворения Тютчева в значительной степени определена Вяземским.



*В нее пролейте жизни силу,  
Навейте здравья благодать,  
Чтоб милых дней ее светилу  
Всегда безоблачно сиять.*

Она судьбой увлечена,  
Где неба южного дыхание  
Как врачество лишь пьет она...  
*О, дай болящей исцеленье,  
Отрадой в душу ей полей,  
Чтобы в Христово воскресенье  
Всецело жизнь воскресла  
в ней.*

Иногда в порядке невольной реминисценции Тютчев и Вяземский почти повторяют целые строки друг друга.

Жуковский, Пушкин, Карамзин!..

*(Тютчев, На юбилей Петра Андреевича Вяземского, 1861)*

Дашков, Жуковский, Карамзин...

*(Вяземский, Памяти Блудова, 1864)*

*Здесь, где так вяло свод небесный...*

*(Тютчев, 30-е гг.)*

*Здесь, где под синевой небесной...*

*(Вяземский, 1864)*

А там в торжественном покое...

*(Тютчев, «Утихла биза...»,  
11 октября 1864 г.)*

...в торжественном покое...

*(Вяземский, «Сквозь зелень  
бледных маслин...», 1864)*

*Кто смеет молвить: до свиданья...*

*(Тютчев, «Увы, что наше-  
го незнанья...», 1854)*

*Не смею вам сказать я: до свиданья...*

*(Вяземский, Корнелии Мейербер,  
1864)*

*Напрасный труд! и сила здесь слаба...*

*(Вяземский, 1864)*

*Напрасный труд! — нет, их не вразумишь...*

*(Тютчев, 1867)*

*Горы блещут, блещет море...*

*(Вяземский, 1864)*

Небо ясно, *блещет море...*

(Тютчев, *Современное*, 1869)

*И воздух растворен теплом...*

(Вяземский, *Смерть*, 1848)

Любовью *воздух растворен...*

(Тютчев, «*Сияет солнце,  
воды блещут...*», 1852)

Число примеров этого рода можно было бы легко увеличить.

Иногда связь выражена не так буквально, но тем не менее строки одного поэта явно перекликаются со строками другого.

Душа моя — *Элизиум теней...*

(Тютчев, 30-е гг.)

...Кабинет его — *живой Элизиум и теней и преданий.*

(Вяземский, *Берлин*, 1859)

*Из края в край, из града в град  
Судьба, как вихрь, людей мятет.*

(Тютчев, 30-е гг.)

Его страстей мятежных схватка  
Всегда *несет из края в край*<sup>1</sup>,  
Из рая в ад, из ада в рай...

(Вяземский, 1862)

Бесцветный *грунт небес...*

(Тютчев, «*Через ливонские  
я проезжал поля...*», 1830)

---

<sup>1</sup> Строки Вяземского переработаны из его раннего стихотворения 1818 г. «Графу Ф. И. Толстому», где они звучат:

*Или страстей кипящих схватка  
Всегда из края мечет в край,  
Из рая в ад, из ада в рай...*

Схожую строку встречаем в другом его стихотворении: «Из края в край гоним и день и ночь тоскую» («Хандра», 1863). Наконец, еще в одном его стихотворении имеем строку, совершенно подобную тютчевской и синтаксически, и в звуковом отношении: «Из века в век, из рода в род» («Очерки Москвы», 1858).

Вас, свежие сады, вас, эльбские картины  
С каймою темных гор на *грунте* голубом...

(*Вяземский, 1853*)

*Есть* в светлости осенних вечеров  
Умильная, таинственная *прелесть*...

(*Тютчев, Осенний вечер, 1830*)

*Есть* в осени первоначальной  
Короткая, но дивная пора...

*Прозрачный воздух*, день хрустальный...

(*Тютчев, 1857*)

*И* в осени своя *есть прелесть*. Блекнет день.  
*Прозрачны* небеса и *воздух*...

(*Вяземский, Осень, 1862*)<sup>1</sup>

*Когда, что звали мы своим*,  
Навек от нас ушло  
*И*, как под камнем *гробовым*,  
Нам станет тяжело....

(*Тютчев, Успокоение, 1858*)

*Когда* же на земле простынет  
Мой след в молчаньи *гробовом*  
*И* время в сумрак отодвинет  
То, что *своим* теперь зовем...

(*Вяземский,*

*Вевейская рябина, 1864*)

С более сложным случаем сталкиваемся в стихах Тютчева и Вяземского, объединенных общей темой бессонницы. У Тютчева о бое часов говорится: «металла голос *погребальный*» («Бессонница», до 1830). Соответственно этому у Вяземского имеем: «Как будто отзыв *погребальный*, несется с башни бой часов» («Зачем вы, дни?..», 1863). Исследователями уже отмечалась близость процитированной нами строки Тютчева к началу оды Державина: «На смерть кн. Мещерского»:

---

<sup>1</sup> Ср. еще схожие строки из стихотворения Вяземского «Царско-сельский сад зимою» (1862):

Но и природы опочившей  
Люблю я сон и тишину:  
*Есть прелесть* в ней, и пережившей  
Свою прекрасную весну.







Пускай в душевной глубине  
Встают и заходят оне (чувства и мечты.— Д. Б.)  
Безмолвно, как звезды в ночи...<sup>1</sup>

Другой пример — образ «весенняя листва — дым».  
У Тютчева:

Лист зеленеет молодой.  
Смотри, как листьям молодым  
Стоят обвеяны березы,  
Воздушной зеленью сквозной,  
Полупрозрачною, как дым.  
(«Первый лист», 1851)

У Вяземского:

Чтоб скорей зеленым дымом  
Голый бор заволокло.  
(1830)

Приведенные примеры, свидетельствуя о несамостоятельности некоторых образов, которые, повторяем, мы привыкли считать специфически тютчевскими, однако несколько не снижают эстетической эффективности их. В ряде рассмотренных нами случаев едва ли приходится даже говорить о чем-либо индивидуальном воздействии. Тот или иной образ может быть художественным достоянием не одного поэта, а целой литературной эпохи. Так, уподобление мыслей звездам даже выходит за пределы русской поэтической традиции. Кольцов в переводе из Шекспира употребляет его же:

В душе человека возникают мысли,  
Как в дали туманной небесные звезды.

Да и вообще важно не столько то, откуда поэт *взял* тот или иной элемент своего творчества, а то, *что* он из него *сделал*. В данном случае и сравнение дум со звездами, и уподобление весенней листвы дыму (образ, который в противоположность первому до Вяземского и Тютчева в русской поэзии нам не попадался, впоследствии встречаем его у Алексея Толстого: «Юный лес, в зеленый дым одетый...», у Фета: «Сквозной деревьев хоровод зеленоватым пышет дымом») не только переняты Тютчевым, но и приобретают именно в его стихах всю свою художественную убедитель-

---

<sup>1</sup> Строка из того же «Silentium!»: «Внимай их (таинственно-волшебных дум) души.— Д. Б.) пенью — и молчи» — сходствует со строкой Вяземского: «И пенью тайному души твоей я внимаю» (1827).

ность и значение. Так все упомянутые нами поэты *утверждают*, что думы возникают в человеческом сознании подобно звездам на небе. Тютчев *показывает*, как это происходит, — доводит *отвлеченное сравнение* до наглядности, осязательности *художественного образа*.

Тютчевский образ листвы-«дыма» также гораздо более художественно доработан, нежели соответствующий образ Вяземского. Ведь дым, помимо зрительного ощущения, в котором только и можно сближать его с молодой весенней листвой, дает ощущение и другого рода — обонятельное, осязательное (ест глаза). Тютчев накоплением соответствующих эпитетов — *воздушный, сквозной, полупрозрачный* — отвлекает все признаки дыма, кроме чисто зрительного:

...обвеяны березы  
Воздушной зеленью сквозной,  
Полупрозрачною, как дым.

Особенно смело и метко употребление глагола *обвеяны* (веянье, ветер — значит опять нечто воздушное): в таком его применении он не встречался нам ни у кого более (шаблон — *одеты* листьями). Наконец, тот же признак воздушности настойчиво подсказывается поэтом и самым звучанием его стихов: пять слов подряд несут в себе звук *з* — звук достаточно редкий — звуковую и вместе графическую примету и зелени и воздуха<sup>1</sup>.

В качестве последнего примера близости образов поэзии Тютчева и поэзии Вяземского и вместе с тем существенного различия их возьмем стихи обоих поэтов, посвященные памяти Жуковского, — Тютчев: «Памяти В. А. Жуковского», 1852, и «Прекрасный день его на Западе исчез...», 1857; Вяземский: «12 июля 1854 года» и «Баденские воспоминания». Мы увидим, как один и тот же образ каждый поэт разрабатывает здесь, следуя специфически своей поэтике, которая, в свою очередь, уходит корнями в пласты глубоко различных философских и художественных культур.

Стихи Вяземского о Жуковском вообще заметно окрашены воздействием Тютчева.

---

<sup>1</sup> Изумительные по мастерству строки Тютчева явно отразились у Фета: «Березы ждут. Их лист полупрозрачный застенчиво манит и тешит взгляд» («Еще майская ночь...»).

## Тютчев

Вечер (жизни Жуковского.—  
Д. В.)...

...весь насквозь проникнут  
теплотой...

(«Памяти В. А. Жуков-  
ского»)

Поистине, как голубь, чист и  
цел

Он *духом* был...

И эту духовной чистотой

Он возмужал, окреп и  
просветлел.

(Там же)

Душа его возвысилась  
до строю:

Он *стройно жил, он стройно  
пел...*

(Там же)

## Вяземский

Любви и *теплоты* так много  
было в нем...

(«12 июля 1854 года»)

Так *светел* *духом* был.

Так *чист* он был душой.

(Там же)

И лебединой песнью *жизни  
стройной*

Была его *кончина*.

(«Баденские воспоминания»)

...все вокруг его...

*Песнью стройною* струилось  
и звучало.

(«12 июля 1854 года»)

Помимо этого частного сходства, стихи Тютчева и Вяземского схожи и в своем основном построении. Их общая тема — переход от земной жизни к бессмертию. Сам Жуковский любил сравнивать последние годы своей жизни с вечером (образ, конечно, весьма древний): «И вот теперь на *вечере* моем...», или: «Покой моей *обвечеревшей* жизни», или: «У рубежа *вечерней* жизни сидя».

Вслед за Жуковским вечер его жизни пел и Вяземский:

*Вечерний* луч прекрасного заката

Хранит еще блеск утренний и жар...

(«Приветствие Жуковского», 1849),—

и М. Дмитриев<sup>1</sup>.

Тем же сравнением начинается и стихотворение Тютчева «Памяти В. А. Жуковского»: «Я видел *вечер* твой. Он был прекрасен...»

Развивая это сравнение в направлении указанной нами темы, Тютчев завершает его картиной звездной ночи: отвлеченная мысль о бессмертии обретает, как и в ранее рассмотренном случае: «думы — звезды», наглядность и убедительность художественного образа:

О, как они и грели и сияли —

Твои, поэт, прощальные лучи...

А между тем заметно выступали

Уж звезды первые в его ночи...

<sup>1</sup> «В. А. Жуковскому». — «Москвитянин», 1844, № 7/8, стр. 3—7.

Вяземский, наоборот, не выдерживает образа, срывается в голую отвлеченность:

Безоблачно, в тиши благоуханной  
День жизни догорал; и новый день,  
Бессмертный день зарей обетованной  
Над ним всходил...

(«Баденские воспоминания»)

Поэзия Тютчева — поэзия мысли, философская поэзия по преимуществу. Вяземский сам пипет по поводу своих стихов: «В стихах моих я нередко умствую и умничаю... Полагаю, что если есть и должна быть поэзия звуков и красок, то может быть и поэзия мысли...» Он говорит также: «Никогда не пожертвую звуку мыслью моею. В стихе моем хочу сказать то, что сказать хочу: о ушах ближнего не забочусь и не помышляю»<sup>1</sup>. И в этом, конечно, существеннейшее сходство обоих поэтов.

Однако в этом сходстве раскрывается и великое различие. У Тютчева — по крайней мере в лучших его стихах — мысль никогда не является в своем оголенном виде, всегда одета живым, убеждающим, художественным образом. В стихах Вяземского по большей части мысль дана как таковая, во всей своей рассудочности, отвлеченности.

*Рационалисту* Вяземскому, воспитаннику иезуитов, ученику и последователю французских философов и поэтов XVIII века, противостоит ученик Шеллинга, спутник немецких романтиков, *натурфилософ* Тютчев.

Схожие в основном своем роде — поэзия мысли по преимуществу — стихи Тютчева и Вяземского имеют много общего и в психологической окраске — родственных настроениях, переживаниях. Радость одиночества, отвращение от «людей», от «бесчувственной толпы»<sup>2</sup>, влечение к теням прошлого, переживание себя в настоящем, в ка-

<sup>1</sup> П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., т. I, стр. XLI, XLII.

<sup>2</sup> Ср. хотя бы стихотворение Тютчева «Какое дикое ущелье!..», заканчивающееся строками:

Вот взобрался я на вершину,  
Сижу здесь радостен и тих...  
Ты к людям, ключ, спешись в долину —  
Попробуй, каково у них!

и четырехстишие Вяземского (из стихотворения «Баден-Баден»):

Уму легко теперь — и груди  
Дышать просторно и свежо,  
А все испортят эти люди,  
Которые придут ужю.

честве «обломка прежних поколений» (Тютчев, «Как птичка раннею зарей...»; ср. со строками Вяземского из его стихотворения «Остафьево»: «*Обломком* я стою в виду твоей нетленной святыни... я, запоздалый гость *другого поколения*», 1857), «прелесть» осени, увядания — все эти психологические мотивы характерны для обоих поэтов.

Однако и здесь, — в оттенках, в нюансах переживания Тютчева и Вяземского резко отличаются друг от друга.

Тютчев, например, прозревает в мире «дня» — в космосе — ночь, «бездну», «темную пропасть», «шевелиющийся хаос» («О чем ты воешь, ветер ночной?..», «День и ночь», «Святая ночь на небосклон взошла...» и др.). Внешне схожи с этим и ночные восприятия Вяземского:

Мир ночи. Мир, таинственности полный...  
Пучина звезд слылась с ночной пучиной:  
Необозримость — свыше и кругом...  
(«На берегу Леманского озера», 1854)

Но ощущения обоих поэтов перед этой «пропастью», «необозримостью» коренным образом отличны друг от друга. У Вяземского — умиленное смирение перед той «чудной картиной», что ему открывается ночью:

И человек пред чудною картиной  
Молчит, смирясь и сердцем и умом.

Для Тютчева это не чудная, а страшная картина: ночью —

...бездна нам обнажена  
С своими страхами и мглами...  
. . . . .ночь страшна.  
(«День и ночь»)

Не смирение, а беспомощность и отчаяние испытывает ночью человеческая душа:

И человек, как сирота бездомный,  
Стоит теперь и немощен и гол,  
Лицом к лицу пред пропастию темной.  
На самого себя покинут он —  
Упразднен ум, и мысль осиротела;  
В душе своей, как в бездне, погружен,  
И нет извне опоры ни предела.  
(«Святая ночь...»)

Подобный же пример дает нам отношение обоих поэтов к злу, к разрушению.

Очень пригодными для сравнения являются стихи Вяземского «Лес горит» (1854) и Тютчева «Пожары» (1868).

При общем сюжете между образами их имеется несомненная связь, вернее, даже прямая зависимость. В стихах Вяземского огонь, пожирающий деревья, приравнивается некоему зверю:

Расшаркался огонь по высохшему бору,  
Сперва змеей *гайком* он прячется во мху,  
И *тихомолком* ест с деревьев шелуху.  
Там *красный* свой хребет и огненное жало  
Чудовище смелей выказывать уж стало...

Тютчева, которому Вяземский прислал свое стихотворение, не все удовлетворило в воплощении этого образа; он даже предложил Вяземскому принятый последний вариант (вместо «красный свой *хребет*» — «красный *гребень* свой»), но самый образ, видимо, ему понравился. По крайней мере, он снова вспомнил его пятнадцать лет спустя, когда писал свои «Пожары», и ввел его в них, только по обыкновению значительно уплотнив, сжав его, — сократив несколько строк Вяземского всего в два-три слова:

Лишь *украдкой*, лишь местами,  
Словно *красный зверь* какой,  
Пробираясь меж кустами,  
Пробежит огонь живой!

Но тут же обнаруживается резкая разность в отношении к пожару у обоих поэтов. У Вяземского перед лицом разрушения — религиозная резиньяция — «покорное смирение»:

Хозяину наклад, а бедным не барыш:  
И грустно на пожар в сомнении глядишь.

И сейчас же:

Безумно и грешно роптать на провиденье,  
Пред волею его покорное смирение  
Одно убежище, одно спасенье нам.  
Мы в книге промысла читаем по складам;  
Нам темен смысл ее: за буквой букву ловим.  
Начнем ли толковать: мы только пустословим.  
Нам, детям, не вполне та грамота дана:  
Про нас, но не при нас написана она.

Никакой попытки «оправдания зла» Тютчев не делает, пожар для него — очевидное зло, стихийная «вражья сила». В душе человека не смирение, а глубочайшая беспомощность:

Пред стихийной вражьей силой,  
Молча, руки опустя,  
Человек стоит уныло,  
Беспомощное дитя.



Мало того, помимо «беспомощности», в сознании Тютчева при зрелище зла возникало и другое весьма своеобразное чувство — уже отмечавшееся нами упоение гибелью, разрушением, «бодлеровская» любовь к злу. С особенной силой выражено это в стихотворении «Mal'aria» с его знаменитой первой строфой:

Люблю сей божий гнев! Люблю сие, незримо  
Во всем разлитое таинственное Зло —  
В цветах, в источнике прозрачном, как стекло,  
И в радужных лучах, и в самом небе Рима.  
Все та же высокая, безоблачная твердь,  
Все так же грудь твоя легко и сладко дышит,  
Все тот же теплый ветр верхи дерев колышет,  
Все тот же запах роз, и это все — есть Смерть!..

Около этого же времени, в 1830 году, Вяземский пишет стихотворение «Осень 1830 года», вызванное известной холерной эпидемией, подсказавшей Пушкину его «Гимн чуме»:

Творец зеленых нив и голубого свода!  
Как верить тяжело, чтобы твоя природа,  
Чтобы тот светлый мир, который создал ты,  
Который ты облек величьем красоты,  
Могли быть смертному таинственно враждебны;  
Чтоб воздух, наших сил питатель сей целебный,  
Внезапно мог на нас предательски дохнуть  
И язвой лютою проникнуть в нашу грудь;  
Чтобы земля могла в благом твоём законе,  
Заразой нас питать на материнском лоне.

Как осень хороша! Как чисты небеса!  
Как блещут и горят янтарные леса  
В оттенках золотых, в багряных переливах!  
Как солнце светится в волнах, на свежих нивах!  
Как сердцу радостно раскрыться и дышать,  
Любуясь кругом на божью благодать.  
Средь пиршества земли, за трапезой осенней,  
Прощальной трапезой, тем смертным драгоценней,  
Что зимней ночи мрак последует за ней,  
Как веселы сердца доверчивых гостей.

Но горе! тайный враг, незримый, неизбежный,  
Средь праздника потряс хоругвней мятежной,  
На ней начертано из букв кровавых: Мор.  
И что вчера еще увеселяло взор,  
Что негу чистую по сердцу разливало:  
Улыбчивых небес лазурное зеркало,  
Воздушной синевы прозрачность, и лугов  
Последней зеленью играющий покров,  
И полные еще дыханьем благовонным  
Леса, облитые как золотом червонным.

Весь этот пышный храм, святилище красот,  
Не изменившийся, сегодня уж не тот:  
Не в радость пестрый лес и ярких гор вершина;  
Печальным облаком омрачена картина:  
Тень грозной истины лежит на ней. Она  
В хладающую грудь проникнула до дна.  
Из истин, истина единая живая,  
Смерть воцарилась, жизнь во лжи изобличая,  
И сердце, сжатое боязнью и тоской,  
Слабеет и падет под мыслью роковой...

Близость этих стихотворений Тютчева и Вяземского бросается в глаза. И вместе с тем при общности темы, при одинаковости основного образа (зараза, смерть, таящаяся в прекрасной природе, окружающей человека), при прямых лексических совпадениях (например, эпитет «таинственный» в одинаковом его употреблении), какая резкая разница в психологической окраске обоих стихов, порождающей совершенно различный их стиль. Приведенная строфа Тютчева — в сущности одно сплошное восклицание, иррациональный крик изумления и восторга. У Вяземского имеем многословные (в его «Осени 1830 года» семьдесят строк, в «Mal'agia» Тютчева всего шестнадцать) рассуждения-прописи на тему о «грозной истине» смерти, о «ложности» жизни, об обманчивости и «предательстве» красоты и т. п. и т. п. Иступленный певец хаоса и холодный умствователь, скучноватый стихотворец-дидактик!

Мы начали с указания на социальную близость Тютчева и Вяземского. Эта близость обусловила возможность широкого взаимодействия между поэтическим творчеством обоих: наличие в поэзии Тютчева и в поэзии Вяземского ряда общих мотивов, схожих образов, родственных стилистических моментов и особенностей. В свою очередь, только что отмеченные нами различия Тютчева и Вяземского находят свое полное соответствие в их, в конце концов, по-разному сложившейся общественной судьбе.

Вяземский кончил тем, что примирился с «правительственной аристократией», с престолом, с режимом, став «царедворцем и своим человеком у великих мира сего» (слова о нем Тютчева), сам вышел к власти, дослужился до чина министра, вошел к концу жизни в русло официального консерватизма. Тютчев до самого конца оставался безнадежно социально одиноким, в свои последние годы отходя и от того славянофильства, в котором он тщетно искал себе прибежища и опоры.

## ДОСТОЕВСКИЙ И ПУШКИН

Почти все самые крупные русские писатели-классики XIX века от Гоголя до Горького единодушно подчеркивали свою кровную преемственную связь с Пушкиным как основоположником и родоначальником всей последовавшей за ним русской литературы. Но никто из них не обращался так часто к мыслям о Пушкине, не оставил о нем так много суждений и высказываний, увенчанных знаменитой речью на открытии в 1880 году в Москве памятника поэту, не насыщал в такой степени пушкинской проблематикой, пушкинскими образами, сюжетами, фабульными ситуациями ткань своих произведений и сознание их героев, как Достоевский.

Не удивительно, что тема «Достоевский и Пушкин», столь явно лежащая на поверхности, столь самоочевидная и вместе с тем столь, казалось бы, парадоксальная (ведь мы обычно — и не без основания — склонны считать этих писателей явлениями скорее полярными), неоднократно привлекала к себе внимание. На эту тему накопилась и продолжает накапливаться весьма обильная критическая и исследовательская литература. Лишь за советский период в новейшем библиографическом указателе по Достоевскому названо семьдесят восемь работ, полностью или частично посвященных этой теме, причем в него не включено то, что вышло в это время за рубежом не только на иностранных, но и на русском языке<sup>1</sup>.

И все же, несмотря на многое уже сделанное, тема эта — одна из существеннейших тем истории развития русской литературы — и до сих пор не может считаться научно решенной; заключенный же в ней парадокс, в сущно-

---

<sup>1</sup> «Ф. М. Достоевский. Библиография произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем. 1917—1965». Сост. В. А. Аюпджанова, С. В. Белов, Г. В. Коган, Г. Б. Повомарева, «Книга», М. 1968, стр. 395.

сти, так и остается никак не объясненным. Авторы большинства работ о Достоевском и Пушкине ограничивались чаще всего приведением и оценкой соответствующих высказываний самого Достоевского и поисками пушкинских реминисценций в его творчестве; причем и это было осуществлено далеко не полностью. Сделать шаг по пути возможно более полного раскрытия этой темы во всей ее сложности и глубине — задача предлагаемой статьи.

## 1

В набросках своей речи о Пушкине Достоевский, подчеркивая, что «великий поэт» был «одним из образованнейших людей нашего времени», добавлял: «По сочинениям его видим, что ему близко знакома была всемирная литература, что он прочел очень много, что он интересовался такими книгами из европейских литератур, которые совсем почти и неизвестны были кому-нибудь из русских его эпохи»<sup>1</sup>.

Действительно, в широчайшем круге своих литературных знаний, интересов, влечений и увлечений Пушкин не только осуществлял в отношении искусства слова цель, поставленную им перед собой, а по сути дела, перед всей русской культурой, в том числе и русской литературой — «в просвещении стать с веком наравне». Он создал тот уровень, на котором, более или менее приближаясь к нему, вели свое творческое дело последующие русские писатели-классики XIX века. Именно на таком уровне с самого начала развивается и творчество Достоевского.

Читая его письма к родным первой половины 40-х годов, в особенности к старшему брату Михаилу Михайловичу, тоже с юных лет порывавшемуся к литературной деятельности, удивляешься широте круга его знаний и интересов в области мировой литературы, характеру оценок. Здесь Гомер и античные трагики, Шекспир, французские трагики XVII века (Корнель, Расин), Гете и Шиллер, Стерн и Шатобриан, Вальтер Скотт («Уж прочел его всего»), Байрон, Бальзак, Беранже, Виктор Гюго, Жорж Санд... С годами круг этот все расширяется, включая мно-

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Из речи о Пушкине.— «Радуга. Альманах Пушкинского Дома», Пг. 1922, стр. 262.

гие и многие новые имена — от Сервантеса до Диккенса и Эдгара По, не считая ряда произведений и писателей менее значительных. Причем поражает не только пристальнейшее знакомство Достоевского с творчеством всех этих писателей, а и необыкновенно увлеченное — сердцем и умом — приобщение к ним, при котором каждое из этих приобщений становилось событием его духовной жизни и значительным моментом его собственного творческого становления и развития. «Я страшно читаю, и чтение странно действует на меня. Что-нибудь давно перечитанное прочитаю вновь и как будто напрягусь новыми силами, вникаю во все, отчетливо понимаю и сам извлекаю умение создавать»<sup>1</sup>.

Все это наглядно сказывается в том глубоко эмоциональном, страстно-взволнованном тоне, которым, так сказать, озвучены даваемые им характеристики и оценки великих образцов искусства слова. «Ты писал ко мне, брат, что я не читал Шиллера.— Ошибаешься, брат! Я вызубрил Шиллера, говорил им, бредил им... имя же Шиллера стало мне родным, каким-то волшебным звуком...»<sup>2</sup>. Не менее страстной восторженностью отличалось восприятие Достоевским Шекспира, о котором он замечал в одной из своих тетрадей: «Шекспир — это пророк, посланный богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, душе человеческой», раскрыть «неисследимую глубину мировых типов человека арийского племени»<sup>3</sup>. Вместе с тем глубочайшее увлечение Шекспиром не мешает ему совсем с пушкинской пиротой (вспомним: «Шекспир велик... Расин велик...»<sup>4</sup>) в ответ на замечание брата: «Теперь уж нам не могут нравиться ни Расин, ни Корнель», — горячо защищать великих французских трагиков: «Жалкий ты человек!.. У Расина нет поэзии? У Расина, пламенного, страстного, влюбленного в свои идеалы Расина, у него нет поэзии?.. Да читал ли ты *Andromaque*...? Читал ли ты *Iphigénie*... А *Phèdre*? Брат! Ты бог знает что будешь, ежели не скажешь, что это не высшая, чистая природа и поэзия... Читал ли ты: «*Le Cid*». — Прочти, жалкий человек, прочти

---

<sup>1</sup> Письмо М. М. Достоевскому 24 марта 1845 г.— Ф. М. Достоевский, Письма в 4-х томах, т. I, М.—Л. 1928, стр. 76.

<sup>2</sup> Письмо 1 января 1840 г.— Там же, стр. 57.

<sup>3</sup> Записные тетради Ф. М. Достоевского, «Academia», М.—Л. 1935, стр. 179.

<sup>4</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 419.

и пади в прах пред Корнелем»<sup>1</sup>. «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения,— пишет он позднее о «Дон-Кихоте» Сервантеса.— Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» — то человек мог бы молча подать Дон-Кихота: «Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?»<sup>2</sup>

Не меньшая широта Достоевского проявляется и в отношении Байрона — поэта, творчество которого, казалось бы, никогда не было ему близко, а позднее, после его идейного «перерождения», и прямо враждебно горячо проповедуемой им новой идеологии. А вот что пишет он о Байроне как раз в самый последний период своей жизни: «Байронизм появился в минуту страшной тоски людей, разочарования их и почти отчаяния... И вот в эту-то минуту и явился великий и могучий гений, страстный поэт... Это была новая и неслыханная еще тогда муза мести и печали, проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству, все оно откликнулось ему...»<sup>3</sup> И в таких же патетических тонах напишет он и о Гофмане, и о Бальзаке, Диккенсе, Гюго, Жорж Санд.

В «Дневнике писателя» 1876 года Достоевский замечал: «Я утверждаю и повторяю, что всякий европейский поэт, мыслитель, филантроп, кроме земли своей, из всего мира, наиболее и наироднее бывает понят и принят всегда в России. Шекспир, Байрон, Вальтер Скотт, Диккенс роднее и понятнее русским, чем, например, немцам... Шиллера, гражданина французского и *l'ami de l'humanité*, знали во Франции лишь профессора словесности, да и то не все, да и то чуть-чуть. А у нас он, вместе с Жуковским, в душу русскую всосался, клеймо в ней оставил, почти период в истории нашего развития обозначил. Это русское отношение к всемирной литературе есть явление почти не повторяющееся в других народах в такой степени, во всю всемирную историю...»<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 59.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XI, Госиздат, М.—Л. 1929, стр. 235.

<sup>3</sup> Там же, т. XII, стр. 349, 350.

<sup>4</sup> Там же, т. XI, стр. 309.

Несомненно, что это утверждение Достоевского, кстати, тесно связанное с одной из руководящих идей его «пушкинской речи», на Пушкине же художнике в значительной степени и основанное, шло и из его собственного опыта, им подкреплялось.

Но страстное преклонение перед высшими достижениями западноевропейской духовной культуры, «священными камнями» Европы, европейскими и одновременно мировыми художественными гениями никак не делало Достоевского «западником» в литературе. Это лишь значило для него, следуя пушкинскому завету, в просвещении быть наравне с веком.

В ряд величайших художественных гениев Европы Достоевский ставил и своих русских предшественников и современников — Гоголя, Лермонтова, Тютчева, Льва Толстого, Некрасова, о которых, порой не соглашаясь, споря с ними, иной раз резко их отвергая, писал так же эмоционально-взволнованно и с такой же широтой. Напомню, например, о положительной оценке им Некрасова как национального и как европейского писателя.

Но над всем и всеми в сознании Достоевского возносился Пушкин. Смерть его он пережил как тягчайшую личную потерю. Когда отец отдал старших сыновей в инженерное училище, «мы, дорогой, стоваривались с братом, приехав в Петербург, тотчас же сходить на место поединка и пробраться в бывшую квартиру Пушкина, чтобы увидеть ту комнату, в которой он испустил дух»<sup>1</sup>.

Готовясь посвятить себя литературе, Достоевский ставил Пушкина прежде и полнее всего в образец того, каким должен быть писатель, как надо трудиться. Памятуя пушкинские слова: «Не продается вдохновенье», он клянется его именем никогда, до какой бы крайности ни дошел, не писать по принуждению, на заказ. Пушкиным как бы означены обе границы его литературного пути — от первого дебюта, сразу сделавшего его известным писателем, — «Бедных людей», до речи о Пушкине, принесенной с небывалым триумфом за полгода до смерти. Но не только границы.

Без преувеличения можно сказать (далее я покажу это на конкретных примерах), что все его наиболее зна-

---

<sup>1</sup> «Дневник писателя» за 1876 г.— Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XI, стр. 169.

читательные творения так или иначе связаны с многообразной пушкинской проблематикой, с художественными идеями и образами его творчества. Утверждением огромного, единственного в своем роде значения Пушкина в истории всей мировой литературы насыщены его критические и публицистические статьи, выступления, письма, беседы. С необыкновенной, потрясающей, воистину «жгущей сердца» силой выразительности читает он на публичных собраниях особенно любимые им творения поэта.

Один из первых советских исследователей Достоевского Леонид Гроссман, давший при описании библиотеки писателя сжатый сводный очерк об отношении его к Пушкину, определяет это отношение как «благоговейный культ». Однако тут же автор делает характерную, в духе традиционных представлений, оговорку, что «при всем этом благоговейном культе Пушкина Достоевский чувствовал несравненно большую духовную и творческую родственность с двумя другими своими предшественниками», которые были ему гораздо ближе и роднее Пушкина, то есть с Гоголем и Лермонтовым, подкрепляя это положение словами самого Достоевского, писавшего в 1861 году: «Как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим»<sup>1</sup>. Очень сильное впечатление, произведенное на Достоевского гением Лермонтова, и исключительно большое — в особенности в первый, докаторжный, период его творчества — воздействие на него Гоголя, отмечавшееся начиная с Белинского, в сущности, всеми исследователями, бесспорно имело место. Однако оговорочное утверждение Гроссмана является не только данью традиции, но и обусловлено несколько внешним впечатлением от исключительного по своему индивидуальному своеобразию творчества писателя.

В самом деле: с одной стороны, предельно страстный, судорожный, мятущийся, иступленный Достоевский, проявляющий повышенный интерес к патологическим явлениям общественной жизни, к самым потаенным глубинам человеческой души, к ее исполненным противоречий движениям и проявлениям, подчас находящимся на грани извращенности, порой даже переступающим эту грань, и с

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII, стр. 50.



другой — ясный, трезвый, душевно здоровый, уравновешенный, неизменно и беспредельно гармоничный художественный мир Пушкина. Что, казалось бы, может быть отличнее друг от друга? Однако на самом деле это не совсем так.

«Человек стремится на земле к идеалу, *противуположному* его натуре», — заметил однажды Достоевский, несомненно имея в виду и самого себя<sup>1</sup>. Таким идеалом и был для него Пушкин. Но кровная связь автора «Записок из подполья», «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых» с автором «Евгения Онегина» возникала не только оттого, что «крайности сходятся», — поговорка, подсказанная непосредственным житейским опытом.

Если поглубже взглянуть в личные и писательские судьбы и пути и, главное, вжиться в творческое наследие Достоевского и Пушкина, видишь, что наряду с бросающимися в глаза резкими различиями между человеком и писателем Пушкиным и человеком и писателем Достоевским имеется несомненная близость, а во многом даже и родственность, обусловленные не только гениальной одаренностью каждого, но и той исторической эпохой, в которой протекала их жизнь, складывалась их личность, мирозерцание, и тем, как это историческое время преломлялось в творческом сознании того и другого.

\* \* \*

Уже Белинский в предисловии к монументальной монографии (знаменитые одиннадцать статей) о пушкинском творчестве заявлял: «Писать о Пушкине — значит писать о целой русской литературе: ибо как прежде писатели русские объясняют Пушкина, так Пушкин объясняет последовавших за ним писателей»<sup>2</sup>. Но именно Достоевский первым, пожалуй, дал ту формулу, которую следом за ним повторяли почти все наши писатели-классики до Горького включительно. Пушкин «для нас... — писал он в 1861 году, — был началом всего, что теперь есть у нас»<sup>3</sup>. «В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились

---

<sup>1</sup> «Неизданный Достоевский». — «Литературное наследство», т. 83, «Наука», М. 1971, стр. 175.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 106.

<sup>3</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII, стр. 95.

потом все роды и виды искусства во всех наших художниках»<sup>1</sup>, — вторил этому Гончаров.

Но смог заронить эти семена в почву русской литературы Пушкин не только в силу своего исключительного творческого гения, но и потому, что в самой пушкинской эпохе уже коренились зачатки и семена «духа века» (как любили тогда говорить), начала всех начал русского национально-общественного развития, которое продолжалось и развертывалось в течение всего последующего столетия.

Зачин — первый, дворянский период — русского освободительного движения; ритм смены революционных подъемов и спадов — реакции; упадок дворянства и уже начинавшийся выход на историческую арену разночинцев; неудержимый рост капиталистических и буржуазных отношений и все настойчивее ставившаяся жизнью проблема народа, так называемый крестьянский вопрос — обо всем этом прямо, четкими формулами говорится и в вольных стихах Пушкина, и в притче о сеятеле, вышедшем на еще не вспаханное историей поле слишком «рано, до звезды», и в послании в Сибирь, и в конце пушкинского послания «К вельможе», и в его так называемом «Путешествии из Москвы в Петербург», и в «Истории Пугачева», и в «Капитанской дочке», и в предисловии к «Джону Теннеру», и в итоговом «Памятнике». Особенно, как сказал бы Достоевский, «пророчески» этот стремительный и бурный ритм XIX столетия звучит в последней из пушкинских «лицейских годовщин», сложенной поэтом за три месяца до смерти:

Припомните, о други, с той поры,  
Когда наш круг судьбы соединили,  
Чему, чему свидетели мы были!  
Игралища таинственной игры,  
Метались смущенные народы;  
И выслысь и падали цари,  
И кровь людей то славы, то свободы<sup>2</sup>,  
То гордости багрила алтари...

Стихотворение осталось незавершенным. Но сама его незавершенность в высшей степени знаменательна. Ощущением снова надвигающегося исторического «урагана»,

<sup>1</sup> И. А. Гончаров, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, Гослитиздат, М. 1955, стр. 77.

<sup>2</sup> В процессе работы над стихотворением эта строка сперва читалась: «То звук цепей, то ярый глас свободы» (Пушкин, Полн. собр. соч., т. 3, стр. 1042).

нового столкновения между Россией и буржуазной Европой, тревогой перед неведомым и грозным грядущим проникнуты его последние строки, составляющие словно бы зерно знаменитых блоковских предчувствий «неслыханных перемен, невиданных мятежей»:

И новый царь, суровый и могучий,  
На рубеже Европы бодро стал,  
[И над землей] сошлись новы тучи,  
И ураган их...

Но Пушкин отнюдь не был только свидетелем развертывавшихся на его глазах больших исторических событий, говоря словами Тютчева, «зрителем» «великих зрелищ». Писатель, впервые в полной мере явивший у нас художественную литературу как великое искусство слова, он неизменно ощущал себя гражданином, заинтересованным и страстным участником того исторического процесса, который развивался и вокруг него, и в нем самом. Одним из важнейших вкладов, внесенных Пушкиным в русскую литературу, был пафос современности. Но и тогда, когда он писал на материале порой почти сегодняшнего дня (и в «Евгении Онегине», и в особенности в «Медном Всаднике», где в один узел символически были связаны прошлое, настоящее и будущее страны, народа, и в своей лирике), он — гениальный художник — мыслил категориями века (в прямом и полном смысле этого слова), включавшими в себя (пусть в зерне, в зародыше) политическую, общественную, философскую, этическую, эстетическую проблематику всего столетия.

Не только свидетелем, а не менее и даже более страстным участником своей современности являлся и Достоевский. Его задушевнейшим убеждением было, что лишь «насущнейшее», «современное» составляют предмет истинного искусства. Гражданским (в широком значении этого слова) пафосом — наиболее жгучими проблемами общества, народа, всего человечества — пронизано его художественное творчество. Пафос гражданственности и современности также крепко роднит Достоевского с Пушкиным, что он прямо подчеркивает в той же статье 1861 года. «Мы к современным вопросам прошли через Пушкина»<sup>1</sup>. Этим

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII, стр. 95.

объясняется, при всем различии в социальных условиях, при всех резко выраженных индивидуальных особенностях личности каждого, сходство «по большому счету», — в главных моментах, в основных, определяющих чертах — жизненных путей и судеб Пушкина и Достоевского, сложившихся в бурной исторической динамике века, сходство, подобного которому не найдем ни у кого из двух других одинаково великих писателей XIX столетия.

И Пушкин и Достоевский считал литературное призвание своим кровным и главным жизненным делом. И Пушкин, и вслед за ним Достоевский воспринимали литературу как искусство, что, по глубокому убеждению обоих, и сообщало ей всю ее огромную силу и значение. На первом этапе своих творческих путей, совпадавшем для каждого из них с подъемом освободительного движения в стране, оба писателя стремились к участию в нем не только словом, но и делом: активная роль Пушкина в движении декабристов, его настойчивое стремление вступить в тайное общество; еще более непосредственное участие Достоевского в движении петрашевцев. Оба — и Пушкин и Достоевский — понесли за это тяжкую кару. Оба трагически пережили крушение своих вольнолюбивых надежд. И тот и другой не изменили своим гуманистическим идеалам, но оба, убедившись в невозможности совершить революционный переворот без участия народа, стали искать осуществления этих идеалов на новых, нереволюционных путях, на которые их толкало то, что стало, по справедливым словам Герцена, основным и мучительнейшим вопросом для всех мыслящих, передовых умов того времени в результате разгрома для Пушкина — восстания декабристов, для Достоевского — кружка петрашевцев: необходимость устранения рокового разрыва между оторвавшимися от народа образованными кругами общества и широкими народными массами (в условиях того времени — крестьянством), сближения передовой мысли с «мнением народным».

Огромную роль, как мы знаем, сыграло здесь для Пушкина его двухлетнее заточение в деревне — в Михайловском, где он непосредственно соприкоснулся с народной жизнью, глубоко приобщился к миру народного творчества. Михайловское дало ему не только «Жениха», «Зимний вечер», «Песни о Стеньке Разине», но и «Бориса Годунова»; в Михайловском окончательно выработался и определился «Татьяны милый идеал». Аналогичную роль сыграл для

Достоевского его каторжный острог, открывший перед ним всю глубину бездны, отделявшей его — дворянина (хотя и не «шестисотлетнего», как Пушкин) — от народа, и породивший в нем страстную потребность эту бездну преодолеть, приблизиться, подобно Пушкину, к народному сознанию, народному духу. Плодом этого явилось одно из значительнейших творений русской и мировой литературы — «Записки из Мертвого дома». Стоит напомнить, что именно пушкинской мерой мерил их Лев Толстой, писавший много позднее (26 сентября 1880 г.) Н. Н. Страхову: «На днях нездоровилось, и я читал Мертвый дом. Я много забыл, перечитал и не знаю лучше книги изо всей новой литературы, включая Пушкина»<sup>1</sup>.

Правда, эта аналогичная схема политических биографий двух писателей наполнилась у Достоевского неизмеримо более тяжким и суровым содержанием. Пушкин к набросанному им рисунку виселицы с телами пяти повешенных приписал: «И я бы мог», — быть казненным с вожжами декабрьского восстания. Опасался Пушкин (и не зря!) и возможности для него Сибири и каторги. Достоевский все это на самом деле получил. Смертный приговор, вынесенный ему вместе с другими петрашевцами, был отменен, но та страшная пытка, та душевная травма, которую он пережил, до последней минуты не зная об этом, как и не меньшее по силе душевное потрясение, связанное с этой совершенно неожиданной, громом ударившей отменой, — оставили в нем неизгладимые следы на всю жизнь. Вместо смертной казни Достоевский был сослан на каторжные работы в Сибирь. «Содержать без всякого снисхождения, заковать в кандалы», — предписывал генерал-губернатор Западной Сибири при пересылке его из Тобольска в омскую каторжную тюрьму. «Ад», «тьма крошечная» — так передает Достоевский свое первое впечатление от того, что предстало перед ним в остроге, в котором он обречен был оставаться долгие годы. Пушкинское Михайловское — оторванность от столичной жизни, друзей, литературы — было помножено для него на воистину адские муки. Недаром, несмотря на сдержанно эпический тон авторского повествования, именно с дантовским адом сравнивал И. С. Тургенев некоторые страницы «Записок из Мертвого дома». Знаменитая надпись

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 63, стр. 24.

над воротами дантовского ада — «Оставь надежду навсегда» — приходила на мысль при чтении их и Герцену.

«Шестью годами неслыханных мучений» называл сам Достоевский свое четырехлетнее пребывание на каторге и последующие два года солдатской службы в Сибири.

Поэт-петрашевец С. Ф. Дуров, отбывавший каторгу вместе с Достоевским в омском остроге, вышел оттуда совсем больным, развалиной, без ног, с одышкой. Физически Достоевский оказался выносливее. Но именно в сибирские годы развился тот душевный недуг, предвестия которого проступали и ранее, — тягчайшие припадки эпилепсии, терзавшие его до конца дней. Особенно жутким было ожидание припадков, сопровождавшееся «страхом смерти», которой каждый из них мог угрожать. И в таком, снова и снова возникавшем состоянии предсмертия, подобном минутам, пережитым перед расстрелом, проходила вся жизнь писателя, протекала вся его творческая работа. Таких страшных (куда страшнее, чем даже у Радищева) страниц не было вписано в биографию ни одного из его предшественников и сверстников — великих писателей-художников XIX века.

Именно все это во многом определило основные черты своеобразнейшего творческого гения Достоевского. С одной стороны, еще более заострило особенную, почти болезненную восприимчивость к людским болям и мукам писателя-гуманиста, эпиграфом к творчеству которого можно было бы по праву поставить знаменитые радищевские слова: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала». С другой стороны, сообщило небывалую по глубине и силе изобразительности способность распознавать и выводить наружу все то античеловеческое — дурное, злое, жестокое, что в условиях современного ему общественного строя накапливается и таится в глубинах человеческой души, разворачивать беспощадные картины душевного растрепания, распада, гниения — то есть то, что входит в состав так называемой «достоевщины» и что подчас — совсем уж грубо прямолинейно и потому абсолютно недопустимо — попросту отождествляется с личной жизнью и духовным обликом самого автора.

Но близость и родственность Достоевского и Пушкина проступают не только в сходстве их общественно-политических биографий. Особенно важно и существенно, что они ярко проявляются в преемственных связях — «сцеплениях» — творчества двух писателей. Причем эти «сцепления»

далеко выходят за пределы того, что можно назвать «вливанием» одного писателя на другого, и носят глубоко органический и даже, как ни покажется на первый взгляд не подходящим в данном случае это слово, *двусторонний* характер. При сопоставительном анализе мы обнаруживаем без особого труда в творчестве Достоевского многое и многое непосредственно вошедшее в него из пушкинского художественного мира, условно говоря, «Пушкина в Достоевском». Но этот же анализ, как мы далее убедимся, освещает обратным — отраженным — светом и некоторые элементы и явления всеобъемлющего пушкинского творчества, находящиеся в несомненном соответствии с будущим творчеством Достоевского: открывает, понятно, лишь в зерне, в зародыше, так сказать, «Достоевского в Пушкине».

Действительно, в ряде своих произведений, преимущественно последних лет жизни, начиная с болдинской осени 1830 года (к ним-то главным образом и обращался Достоевский), автор «Евгения Онегина» непосредственно подходит к границам будущего художественного мира автора «Бедных людей», «Записок из подполья», «Преступления и наказания», «Подростка», «Братьев Карамазовых», а в некоторых из них и прямо заходит в его пределы. Особенно выразительным примером этого последнего является замысел повести (а возможно, и романа) в письмах «Марья Шонинг» из жизни униженных и оскорбленных — обездоленной городской бедноты, над которым Пушкин начал было работать совсем незадолго до смерти и в основу которого, как почти во всех романах Достоевского, было положено подлинное и предельно жуткое по своим подробностям судебное дело о детоубийстве, якобы совершенном героиней. Не менее выразительна набросанная Пушкиным в одном из последних его стихотворений («Когда за городом задумчив я брожу...», 1836) мрачно саркастическая картина петербургского кладбища «в болоте», на коем «гниют все мертвецы столицы». Развивая ее, Достоевский с «первого этажа» — неприглядного наземного вида кладбища — проникает вглубь, в своего рода могильное «подполье»: показывает распад грязных душонок столичных мертвецов — «негодяев псевдовысшего света», плотоядных старцев, развратных стареющих дам, похотливых девиц, лебезящих чиновников, воров-«негоциантов» — распад еще более смердящий, чем «дух» их разлагающихся тел.

Одним из характерных выражений эволюции пушкинского творчества от 20-х к 30-м годам, непосредственно подготовившей творчество Гоголя, было появление в нем «нового героя» — движение от светского денди Онегина к мелкому чиновнику, «коллежскому регистратору» (к бедному Самсону Вырину в «Станционном смотрителе», «бедному Евгению» в «Медном Всаднике»), от «графини» к «простой, бедной Параше» (в «Домике в Коломне») и соответственно этому к новым формам, средствам и приемам словесного выражения: к прозаическим жанрам повести, романа. Именно это-то зерно и прорастает в первом же литературном выступлении Достоевского — в его романе «Бедные люди».

Белинский, а следом за ним, в сущности, и все остальные критики и исследователи восприняли «Бедных людей» как замечательное развитие принципов «натуральной школы» 40-х годов и тем самым как одну из блистательных побед так называемого «гоголевского направления» в русской литературе. Сам Достоевский очень высоко ценил знаменитую повесть Гоголя о бедном чиновнике — «Шинель». «Он из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию»<sup>1</sup>, — замечал он позднее. В то же время в своем романе автор, как известно, вкладывает в уста главного персонажа восторженную оценку-характеристику пушкинского «Станционного смотрителя», которого противопоставляет, как великое художественное открытие, не только столь популярной тогда романтической прозе типа Марлинского и Полевого, но и той же гоголевской «Шинели» с ее жалким, приниженным, отупевшим, лишенным какой-либо «амбиции» — человеческого достоинства — «героем». В устах Макара Деушкина, самая фамилия которого противостоит уничижительной фамилии гоголевского Башмачкина, сопровождавшейся совсем уж до обидного комическим именем: Акакий Акакиевич, все это звучит весьма наивно (и потому реалистически оправданно), но из многочисленных последующих суждений и отзывов Достоевского с несомненностью следует, что, по существу, оценка этого пушкинского произведения героем вполне соответствует литературному кредо

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII, стр. 50.



самого автора «Бедных людей», поскольку и речь здесь идет не об одних этих произведениях, а о двух типах и методах реалистического изображения жизни и человеческих характеров. В пушкинском «Станционном смотрителе» немудреным восприятием мелкого чиновника, никак не искусственного в литературе, подчеркнуты те черты, которые, по Достоевскому, составляют почти все основные свойства подлинного реализма.

Повесть Пушкина исключительна по своей одновременно жизненной и художественной правде. «Случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя, как по пальцам, разложена. Да и что самому прежде невдогад было, так вот здесь, как начнешь читать в такой книжке, так сам все помаленьку и припомнишь, и разыщешь, и разгадаешь... мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал все подробно — вот как!.. Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так...» Наряду с глубоким проникновением в «сердце» — внутренний мир личности образу героя повести присуща широчайшая типичность: «Да и сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных, таких же горемык сердечных!.. Вот хоть бы и наш бедный чиновник, — ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, Горшков».

Подчеркивается в повести и то, что сам Пушкин особенно ценил в своих «Повестях Белкина», — абсолютная ясность и совершеннейшая простота: «Иное творение, какое там ни есть, читаешь-читаешь, — словно сам написал». Наконец, повесть обладает замечательным художественным совершенством, способствующим огромному эмоциональному ее воздействию: «И как ловко описано все! Меня чуть слезы не прошибли, маточка, когда я прочел, что он спился, грешный, так, что память потерял, горьким сделался и спит себе целый день под овчинным тулупом, да горе пуншиком захлебывает, да плачет жалостно, грязною полою глаза утирая, когда вспоминает о заблудшей овечке своей, об дочке Дуняше! Нет, это натурально! Вы прочтите-ка; это натурально! это живет! Я сам это видел — это вот все около меня живет...»

В отличие от этого, гоголевскую «Шинель», которую Девушкин прочел вслед за «Станционным смотрителем», он воспринял как жестокую «обиду» и себе самому, и всем ему подобным, как сатиру-насмешку, «пасквиль», и вообще

выдумку, неправду: «Что тут у него особенного, что у него тут хорошего? Так, пустой какой-то пример из повседневного, подлого быта... Это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник». Все эти цитаты хорошо известны, неоднократно приводятся, однако при этом не делается весьма важных выводов, которые из них вытекают. Благонамеренный, во всем послушный начальству, мелкий чиновник Макар Деушкин, усматривающий, помимо всего, в гоголевской «Шинели» и некое «злонамеренное» содержание, проявляющееся и в отсутствии благополучного — «смягчающего» — конца, отнюдь не является ни в какой своей «ипостаси» ни прямой, ни «иронической» «маской» образа автора, как это полагает один из новейших исследователей<sup>1</sup>. Перед нами — метко схваченный и показанный Достоевским объективно-художественный образ: именно в этом причина того потрясающего действия, которое произвел роман начинающего автора на таких читателей-современников, как Белинский, Некрасов. И свои впечатления от повести Пушкина Макар Деушкин передает в реалистически соответствующей этому его образу, и вместе с тем приемам «натуральной школы» вообще, речевой манере (бедность словаря, проистекающие отсюда повторения, длинноты и т. п.). Но то, что Деушкин говорит о художественной и жизненной правде пушкинской повести, неоднократно повторит в дальнейшем уже от своего имени и своим языком сам Достоевский. В качестве итогового суждения о двух типах русского критического реализма того времени — пушкинском и гоголевском — это находим в его набросках, связанных с речью о Пушкине (послесловие к ней — ответ Градовскому):

«В художественной литературе бывают типы и бывают реальные лица, то есть трезвая и полная (по возможности) правда о человеке. Тип редко заключает в себе реальное лицо, но реальное лицо может являться и типичным вполне... Тип почти никогда не заключает в себе полной правды, ибо никогда почти не представляет собою полной сути: правда в нем то, что хотел высказать в этом лице художник и на что хотел указать. Поэтому тип весьма часто лишь половина правды, а половина правды весьма часто есть ложь. О, не для умаления такого гения, как Гоголь,

---

<sup>1</sup> См.: В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, Гослитиздат, М. 1959, стр. 478, 485, 489.

я это говорю! В сатире даже оно и нельзя. Выставь он в Собакевиче и другие, чисто уже человеческие черты, придай ему всю реальную правду его» — тоже вышли бы типы, но смягчились и расплылись бы те черты, на которые Гоголь «именно хотел указать как на типические дурные черты русского человека. Утверждать же, что Собакевич вполне реален,— заключает Достоевский,— что в нем и не может быть ничего иного, кроме того, что указано,— значит прямо клеветать на реальную правду. Не может быть на свете такого человека, который был бы только подлец и больше ничего»<sup>1</sup>.

Очень существенно в этом отношении и то, что в «Бедных людях» предпочтение пушкинского реализма реализму Гоголя не только декларируется в суждениях и оценках героя. «Полная (по возможности) правда» пушкинского реализма утверждается в них и чисто художественными средствами и приемами. Макар Девушкин подчеркивает в письме к Вареньке, что драматическая судьба Самсона Вырина может постигнуть и их самих: «Дело-то оно общее, маточка, и над всеми и надо мной может случиться. И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое, так только казаться будет другим, потому что у них все по-своему, по высшему тону, но и он будет то же самое... и со мною то же самое может случиться...» И снова повторяет он эти слова не зря. Ведь в исходе романа именно так все и происходит. Появляется не пушкинский гусар, а господин помещик Быков и увозит от героя его единственную отраду — его «дочечку» Вареньку: («Я вас, как свет господень, любил, как дочку родную любил... Маточка, Варенька, голубчик мой, бесценная моя. Вас увозят, вы едете! Да, теперь лучше бы сердце они из груди моей вырвали, чем вас у меня...»)

Что станет с героями романа, мы не знаем. Заканчивается он тоже не по гоголевской «Шинели» и даже не по «Станционному зрителю», но в соответствии со своеобразной поэтикой «открытых» концов, которые столь часто встречаются у Пушкина: о дальнейшей судьбе героев предоставляется догадываться самим читателям. И в то же время всем ходом повествования подсказывается, во всяком случае, в отношении самого Макара Девушки-

---

<sup>1</sup> Л. Гроссман, Библиотека Достоевского, Одесса, 1919, стр. 78—79.

на, что сложится она весьма неблагоприятно. Самсон Вырин спился с горя. Макарь Девушкин, очевидно, кончит тем же; не даром еще при Вареньке он начал было запивать от отчаяния, что не может помочь ей в той беспросветной, убогой жизни, которая выпала ей на долю.

Для полноты сближения стоит отметить и еще один применяемый Достоевским в «Бедных людях» очень выразительный пушкинский прием характеристики героев кругом их чтения. Вспомним, какую важную функцию выполняют чтения Онегина. Спуская этот прием, так сказать, вниз, «демократизируя» его, Достоевский, вкладывая в руки Девушкина «Станционного смотрителя», утверждает еще одну важнейшую сторону пушкинского реализма — его «народность» — доходчивость до широчайших кругов читателей и важнейшую роль в духовном развитии этих широчайших кругов (переход Девушкина от увлечения низкопробной псевдоромантической макулатурой к постижению глубокой художественной правды подлинного искусства). Причем и тут повесть Пушкина снова противопоставляется гоголевской «Шинели», которую Девушкин спешит с негодованием сразу же по прочтении вернуть Вареньке. Наоборот, в конце романа, когда «увоз» Вареньки, которая, будучи сама большой ценительницей Пушкина, и познакомила с ним Девушкина, окончательно решен, он просит ее лишь об одном — оставить ему на память «Белкина повести». Мало того, «неполная» правда гоголевского реализма подчеркивается автором «Бедных людей» не только на примере «Шинели». В числе сочинений мелкотравчатого литературного писателя Ратазьева Девушкин наряду с образцами ультраромантической прозы («Итальянские страсти», «Ермак и Зюлейка») приводит и «маленький отрывочек в шуточно описательном роде собственно для смехотворства написанный», в котором нетрудно распознать пародию на гоголевскую «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». «Знаете ли вы Ивана Прокофьевича Желтопуза? Ну, вот тот самый, что укусил за ногу Прокофия Ивановича. Иван Прокофьевич человек крутого характера, но зато редких добродетелей; напротив того, Прокофий Иванович чрезвычайно любит редьку с медом...»

Оценка, данная Достоевским «Станционному смотрителю», замечательна и еще в одном отношении. Обращение Пушкина к прозе было воспринято всей критикой того

времени не только как признак явного оскудения его дарования, но как чуть ли не окончательное творческое бессилие. Даже Белинский прямо воспринял появление «Повестей Белкина», как «бесплодную, грязную и туманную осень» «после прекрасной, роскошной, благоуханной весны»<sup>1</sup>. А в последней из своих итоговых статей о Пушкине, появившейся в печати в том же 1846 году, что и «Бедные люди», критик, неизменно противопоставлявший Пушкину-прозаику Гоголя, о «Повестях Белкина» замечал: «Хотя и нельзя сказать, чтоб в них уже вовсе не было ничего хорошего, все-таки эти повести были недостойны ни таланта, ни имени Пушкина»<sup>2</sup>. В таких условиях оценка «Станционного смотрителя», данная устами Макара Деушкина Достоевским, который впоследствии относил отрицание Белинским «Повестей Белкина» к числу его крупнейших и непростительных ошибок, являлась подлинным историко-литературным и теоретическим открытием. Она свидетельствует, во-первых, о замечательной смелости и независимости мнений только входящего в литературу писателя. Кстати, в сатирически поданном образе Ратазяева, совмещающего в себе вульгарного романтика с «натуралистом» и отзывающегося о «Станционном смотрителе», «что это все старое и что теперь все пошли книжки с картинками и с разными описаниями» (явный намек на ведущий жанр «натуральной школы» — «физиологический очерк»), но что вообще «Пушкин хорош и что он святую Русь прославил», не только частично спародирован Гоголь, но едва ли не задет и Белинский. Во-вторых, такая оценка, которой Достоевский останется верен на всем протяжении своего творчества, обнаруживает замечательное эстетическое чутье Достоевского, его критическую пронизательность. Наконец (и это самое главное), она вопреки утверждению Л. Гроссмана свидетельствует о несомненном и очень сильном тяготении даже молодого Достоевского к принципам пушкинского реализма.

Образ Деушкина открывает собой целую галерею бедных чиновников многих последующих повестей и рассказов Достоевского 40-х годов. Тем существеннее подчеркнуть, что образ этот генетически связан не столько с Гоголем, сколько с Пушкиным. До недавнего времени широкое хождение имело замечание, приписанное Мельхио-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, стр. 139—140.

<sup>2</sup> Там же, т. VII, стр. 577.

ром де Вогюэ самому Достоевскому: «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя». Однако, если уж следовать этому образному выражению, точнее будет сказать, что герой «Бедных людей» литературно вышел из-под того «овчинного тулупа», которым прикрывался пушкинский станционный смотритель<sup>1</sup>.

Конечно, это ни в какой мере не сводит на нет огромного значения для литературного развития Достоевского творчества Гоголя. Достоевский, несомненно, начинал свою литературную деятельность в русле самого передового для 40-х годов гоголевского направления, вдохновлявшегося Белинским. Воздействие это, особенно дающее себя в это время знать в стилистике Достоевского, безусловно сказывалось и на всем дальнейшем его творчестве. Недаром имена Пушкина и Гоголя он так часто ставит рядом в качестве двух величайших своих учителей. Но вместе с тем с первых же литературных шагов к гоголевским традициям Достоевский стремился привить пушкинскую поэзию действительности. Мало того, делая новый (и по мере развертывания его творчества все больший и больший) шаг в дальнейшем развитии русского реализма вперед от Гоголя, Достоевский, как мы это видели на примере «Бедных людей» и как увидим в дальнейшем, осуществляет этот исключительно важный шаг, все более и более ориентируясь на Пушкина. От Гоголя к Пушкину — так, в плане отечественных литературных воздействий, можно определить творческое развитие Достоевского.

Все это вносит существенную поправку в некоторые появившиеся у нас за последнее десятилетие концепции развития русского реализма. Я имею в виду в особенности концепцию В. В. Виноградова. Выдающийся ученый-лингвист и лингвистилист, он правильно связывает возможность возникновения большого реалистического искусства слова с уровнем развития его материала — языка художественной литературы. Но он односторонне абсолютизирует это, ставя реализм Пушкина в кавычки и утверждая, что свои подлинные черты это направление смогло обрести лишь у Гоголя и писателей «натуральной школы» и в особенности

---

<sup>1</sup> Стоит отметить, что вопреки существующей традиции «громкое, подавляющее влияние» на Достоевского именно Пушкина чутко ощущал Чехов (письмо от 29 октября 1898 г. Я. С. Мерперту). — А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. XVII, Гослитиздат, М. 1949, стр. 346.

у Достоевского, когда язык художественной литературы стал обогащать свой лексический состав включением областных, классовых, профессиональных элементов, разговорного городского «просторечия» и т. д.<sup>1</sup> Как мы могли убедиться из данного выше анализа, оппонентом против такой концепции мог бы выступить сам автор «Бедных людей».

\* \* \*

Связь «Бедных людей» с Пушкиным лежит, как уже сказано, на поверхности, хотя и не была в достаточной мере раскрыта и оценена. Однако в гораздо более скрытом виде существует (насколько мне известно, еще не отмечавшаяся) связь творчества Достоевского его первого периода с другим произведением Пушкина, являющим собой ту грань пушкинского реализма, которая в «Станционном смотрителе» отсутствует, и грань не только очень своеобразную и значительную, но и сыгравшую в последующем развитии реализма Достоевского особенно существенную роль.

К числу нескольких произведений Достоевского, написанных им в ближайшие годы после романа «Бедные люди», относится сравнительно менее известная, но характерная повесть «Слабое сердце». Фабула ее несложна. Молодой петербургский чиновник, Вася Шумков, занимающий крайне скромную должность, испросил согласие любимой девушки выйти за него замуж, отважившись на этот рискованный для бедняка шаг в расчете на продолжение «милостей» своего начальника, который благоволит к нему за отличный почерк. Однако, опьяненный мечтами о своем грядущем блаженстве и одновременно одолеваемый тревогой за будущее, он не успевает переписать к сроку порученную ему кипу служебных бумаг. В ужасе, что потеряет расположение начальника, Вася сходит с ума (ему бредится, что за невыполнение служебного поручения его сдадут в солдаты), и его отвозят в больницу. Но в конце этой реально-бытовой повести из чиновничьей жизни (жанр, получивший особенно большое распространение в период «натуральной школы») возникает выпадающий из ее стиля неожиданный и странный (позднее Достоевский

---

<sup>1</sup> В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 473—474, 475—477.

полувшутку, полувсерьез определит его как «фантастический», «мистический») эпизод.

Старший друг-сожигатель и сослуживец Васи Шумкова, Аркадий Иванович, потрясенный всем случившимся, сообщив печальное известие невесте «бедного Васи», возвращается на свою ставшую теперь одинокой квартиру. «Были уже полные сумерки, когда Аркадий возвращался домой. Подойдя к Неве, он остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мгльном небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглисто-го инея. Становился мороз в двадцать градусов... Мерзлый пар валил с загнанных насмерть лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который, в свою очередь, тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу. Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи. Он вздрогнул, сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе незнакомого ему ощущения. Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту...»

Мрачный и зловещий петербургский пейзаж, необыкновенное душевное состояние, вдруг охватившее Аркадия Ивановича, его внезапное прозрение в причины сумасшествия Васи — все это те мотивы, которые имеются в одном из самых глубоких и вершинных произведений Пушкина — его «петербургской повести» «Медный Всадник», в самом многозначительном эпизоде ее — столкновении «бедного», сошедшего с ума Евгения с монументом Петра. Своеоб-



разной вариацией этого эпизода и выглядит финал повести Достоевского.

Связь эта подтверждается многочисленными параллелями: «Он *вздрыгнул*» (Достоевский) — «Евгений *вздрыгнул*» (Пушкин); «Сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом *крови*, вдруг *вскипевшей* от прилива какого-то могучего, но доселе незнакомого ему ощущения» (Достоевский) — «По сердцу пламень пробежал. // *Вскипела кровь...*» (Пушкин); «Он как будто только теперь понял всю эту *тревогу* и *узнал*, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали... он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту» (Достоевский) — «Бедный Евгений» «был оглушен шумом внутренней *тревоги...* Прояснились в нем страшно мысли. Он *узнал...*» (Пушкин)<sup>1</sup>. Каждая из этих параллелей, отдельно взятая, конечно, могла бы быть совершенно случайной. Однако множественность их, думается, исключает эту возможность, тем более что параллели эти подкрепляются рядом других схожих мест и прямых реминисценций из «Медного Всадника», явно имеющих в повести Достоевского. Начинается она словами: «Под одной кровлей, в одной квартире, в одном четвертом этаже жили два молодые сослуживца Аркадий Иванович Нефёдевич и Вася Шумков... Автор, конечно, чувствует необходимость объяснить читателю, почему один герой назван полным, а другой уменьшительным именем... Но для этого было бы необходимо предварительно объяснить и

---

<sup>1</sup> Все цитаты из Пушкина даны здесь по его подлинному тексту: в первой посмертной публикации «Медного Всадника» они были несколько изменены Жуковским, который значительно, в соответствии с замечаниями Николая I, ослабил мятежный эпизод «бунта» Евгения против Петра. Но Достоевский мог знать подлинный пушкинский текст от Белинского, который, как есть основное полагать из данного им разбора «Медного Всадника», в одиннадцатой статье о Пушкине, с этим текстом был знаком («условьтесь в том, что в напечатанной поэме недостает слов, обращенных Евгением к монументу,— и вам делается ясна идея поэмы, без того смутная и неопределенная»; «недостающие слова» — очевидно, не пропущенная цензурой паря угроза Евгения Петру: «Ужо тебе!..»). Наличие только что указанных реминисценций — лишний аргумент в пользу такого предположения. Обращают на себя внимание в повествовании Достоевского и мрачные детали: «Пурпур кровавой зари», «загнанные насмерть лошади», «бегущие люди» на «вспухшей от замерзшего снега поляне Невы». Уж не зловец ли расстрел бегущих по Неве с «площади Петровой» вечером 14 декабря 1825 г. солдат пришел на память Аркадию?

описать и чин, и лета, и звание, и должность...<sup>1</sup> автор предлагаемой повести... решается начать прямо с действия». Кончив такое предисловие, он начинает: «Вечером, накануне Нового года, часу в шестом, Шумков воротился домой...» Вспомним первые строки тоже начинающейся прямо с действия «петербургской повести» о «бедном Евгении»: «Над омраченным Петроградом // Дышал ноябрь осенним хладом... // В то время из гостей домой // Пришел Евгений молодой... Прозванья нам его не нужно... Наш герой живет в Коломне: где-то служит... Итак, домой придет Евгений...» Далее следует: у Достоевского — рассказ Васи Аркадию о предстоящей женитьбе, у Пушкина — размышления о том же Евгения. Очень выразительна и картина Петербурга, представшего Аркадию Ивановичу перед его «прозрением», в которой слились воедино два лика «Петра творенья» — город вступления к пушкинской повести и город в самой повести: «Весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего...»

В свете данных сопоставлений по-иному воспринимается и все это произведение Достоевского. Петербургская повесть о разбитом личном счастье и сумасшествии «бедного Васи» — своеобразный вариант фэбулы пушкинской «петербургской повести» (знаменательный подзаголовок «Медного Всадника», имевший — так, несомненно, воспринимал его и Достоевский — отнюдь не только топографическое значение) о разбитом личном счастье и сумасшествии «бедного Евгения». Равным образом, хотя в отличие от Пушкина о содержании «странной думы» Аркадия Ивановича — его «прозрения» в причины сумасшествия друга — автором прямо ничего не сказано (и это уже само по себе многозначительно), контекст подсказывает, что в основном оно подобно содержанию «прояснившихся» мыслей Евгения. Виновник всему, что случилось с обоими, тот, кто построил город над морем и Невой (олицетворение всего последующего строя русской общественно-исторической жизни), город, лишенный корней в родной земле (здесь уже зерно будущего почвенничества Достоевского), и по-

<sup>1</sup> Ср. в начале незавершенной поэмы Пушкина, явившейся, по существу, первой редакцией «петербургской повести», о бедном Евгении, условно названной советскими исследователями «Езерский»: «Однако ж род его, и племя, // И чин, и службу, и года // Вам знать нехудо, господа».

тому город — «фантастическая греза», город-«сон», который может вдруг «исчезнуть», испариться в воздухе.

Написанная в избыточно-сентиментальной манере и по своему художественному значению явно уступающая «Бедным людям», повесть Достоевского, конечно, не может идти ни в какое сравнение с исключительным по своей символично-исторической насыщенности и философской глубине «Медным Всадником». Но в перспективе всего творческого пути Достоевского она представляет существенный интерес. Об этом красноречиво свидетельствует последующая и весьма необычная литературная судьба эпизода с «прозрением» Аркадия Ивановича.

### 3

Повесть «Слабое сердце» появилась в период сближения Достоевского с петрашевцами и его увлечения, также, видимо, в ней отразившимися, идеями Фурье (опубликована в феврале 1848 г.); а через год с небольшим Достоевский был арестован и заключен в тот самый Алексеевский рavelин Петропавловской крепости, в котором двадцать четыре года назад содержались декабристы. Единственной книгой, которую ему разрешили иметь на каторге, было Евангелие, подаренное ему при проезде через Тобольск женами декабристов. Но вскоре же после выхода из «мертвого дома» один из друзей посылает ему незадолго до этого вышедшее первое научно-критическое собрание сочинений Пушкина под редакцией П. В. Анненкова, значительно более полное, чем то посмертное, по которому раньше читал Пушкина Достоевский и которое в «Бедных людях» Варенька подарила студенту Покровскому. Издание открывалось обширными, занимающими целый том «Материалами для биографии А. С. Пушкина», принадлежащими перу редактора. Достоевский, по свидетельству брата, уже с детских лет знал чуть ли не всего Пушкина наизусть, но он снова, и в результате своего трагического опыта — всего пережитого, передуманного и перечувствованного, — несомненно, еще углубленнее его перечитывает. Конечно, с огромным интересом прочитывает Достоевский и ценнейшие анненковские «Материалы...», явившиеся, по существу, первой большой биографией Пушкина, но писавшиеся в жестоких цензурных условиях и потому чрезмерно подчеркивающие «благонамеренность» последе-

кабрьского поэта. Именно в результате всего этого у Достоевского твердо складывается та концепция Пушкина, с которой он вступает в послесибирский период своего творчества<sup>1</sup>.

Каторга нанесла непоправимый ущерб здоровью Достоевского, но она не сломала его творческой энергии, а, наоборот, закалила его дух — писателя-борца, страстно отстаивающего то, во что он верил, в борьбу за что вкладывал все свои душевные силы. Сразу же по переезде в Петербург он задумывает, а вскоре и осуществляет то, к чему так долго порывался и что смог осуществить лишь в последний год жизни Пушкин, — издание с братом Михаилом Михайловичем собственного органа — журнала «Время», кстати, самым названием своим напоминающего пушкинский «Современник».

И именно под знаком Пушкина Достоевский начинает активнейшую деятельность критика-публициста, горячо проповедующего свои «почвеннические» взгляды. Сразу же вступает он и в тот ожесточенный и злободневнейший, имевший не только литературное, но и острое общественно-политическое звучание, спор о природе и назначении литературы, который велся между «утилитаристами» (как называл Достоевский ведущих критиков некрасовского «Современника»), выдвигавшими на первый план Гоголя, и «эстетам» — сторонниками «искусства для искусства».

Компасом и здесь является для Достоевского последнекабрьский Пушкин, который был автором не только таких проникнутых общественным пафосом, злободневной тематикой стихотворений, как «Стансы» 1826 года, «Послание в Сибирь», «Клеветникам России», но и таких пронзанных преклонением перед красотой искусства, «божественными красотами» природы произведений, как «Чернь», как «Из Пиндемонти»; Пушкин, который в одной из последних своих статей, направленной против реакционного, стоявшего на гравии политического доноса выступления на заседании Российской академии одного из ее членов писал: «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы польза есть условие и цель изящ-

---

<sup>1</sup> Небольшая, но заслуживающая быть отмеченной деталь. В Твери, куда Достоевскому было разрешено в 1859 г. переехать из Сибири, он поселился в доме Гальянова, в котором в свое время останавливался поэт (вспомним: «У Гальяни иль Кольони // Закажи себе в Твери...»). Это, конечно, как-то еще непосредственнее приближало его к Пушкину.

ной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*» («Мнение М. Е. Лобанова...») <sup>1</sup>. Стремясь преодолеть «односторонность» обоих враждующих лагерей, Достоевский развивает на этой пушкинской основе свою особую — синтезирующую — точку зрения: естественна и важна органическая связь литературы с жизнью, с современностью, но огромную общественную же важность имеет и эстетический «идеал» — «красота»: «Красота полезна, потому что она красота, потому что в человечестве — всегдашняя потребность красоты и высшего идеала ее» <sup>2</sup>.

В первом же номере своего журнала (январь 1861 г.) во «Введении» к задуманному Достоевским ряду статей о русской литературе, имеющем несомненно программный характер, он, в противовес господствовавшим в это время мнениям, выдвигает тезис о «колоссальном значении» Пушкина не только для русской литературы, но для всей русской культуры, всей духовной жизни русского народа: «Для всех русских он живое уяснение, во всей художественной полноте, что такое дух русский, куда стремятся все его силы и какой именно идеал русского человека. Явление Пушкина есть доказательство, что дерево цивилизации... дозрело до плодов и что плоды его не гнилые, а великолепные, золотые плоды. Все, что только могли мы узнать от знакомства с европейцами о нас самих, мы узнали; все, что только могла нам уяснить цивилизация, мы уяснили себе, и это знание самым полным, самым гармоническим образом явилось нам в Пушкине. Мы поняли в нем, что русский идеал — всецелость, всепримиримость, всечеловечность... Дух русский, мысль русская выражались и не в одном Пушкине, но только в нем они явились нам во всей полноте...» <sup>3</sup> Как видим, здесь уже сформулированы многие из тех основных положений, которые лягут в основу речи о Пушкине 1880 года.

Страстную борьбу за Пушкина как величайшего «народного» поэта-художника с теми, кто утверждал, что в Пушкине «нет ничего народного», Достоевский продолжает в следующих за этим статьях «Г.— бов и вопрос об иску-

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 12, стр. 70.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII, стр. 94—95.

<sup>3</sup> Там же, стр. 61.

стве» (февральский номер «Времени») и в особенности «Книжность и грамотность» (июльский и августовский номера).

А одновременно с «Введением» к статьям о русской литературе в том же первом номере «Времени» опубликована весьма оригинальная статья Достоевского «Петербургские сновидения в стихах и прозе», содержащая в себе, несмотря на легкую, подчеркнута «фельетонную» форму, нечто весьма серьезное, своего рода итоговый огляд как пройденного им до этого времени жизненного пути, так и основного содержания его творчества 40-х годов.

Особенно примечательно в этом отношении, что почти в самое начало статьи Достоевский в качестве своего рода вступления-заставки включает, без какой-либо ссылки на бывшую публикацию, концовку повести «Слабое сердце», причем рассказ уже ведется теперь от лица не героя, а самого автора: «Помню одно происшествие, в котором почти не было ничего особенного, но которое ужасно поразило меня. Я расскажу вам его во всей подробности... Помню, раз в зимний январский вечер я спешил с Выборгской стороны к себе домой. Был я тогда еще очень молод. Подойдя к Неве, я остановился на минутку и бросил пронзительный взгляд вдоль реки...»<sup>1</sup> — и дальше следует почти без изменений то, что уже известно нам по «Слабому сердцу». В свете всего пережитого Достоевским эта повторная публикация прочитывается как несомненная страница его собственного политического «прозрения» — политической биографии: «Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще неосмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам. Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование»<sup>2</sup>. За этой отсутствующей в повести и очень многозначительной фразой следует выразительное многоточие, и автор снова переводит все в шуточный — фельетонный ключ: «Скажите, господа; не фантазер я, не мистик я с самого детства? Какое тут происшествие? что случилось? Ничего, ровно ничего, одно ощущение, а прочее все благополучно. Если б я не побоялся оскорбить деликатность

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII, стр. 156.

<sup>2</sup> Там же, стр. 157.

мыслей г.—бова<sup>1</sup>, я бы прописал себе тогда в виде лекарства — розог, так, за мрачное направление...»<sup>2</sup> — и снова следует выразительное многоточие. Вспомним в «Медном Всаднике»: «И *мрачен* стал пред дивным русским великаном» (исправление Жуковским неодобрительно отмеченного Николаем I пушкинского: «...пред горделивым истуканом»). «О, вижу, вижу,— продолжает автор,— как встает передо мной тучный образ покойного Фаддей Венедиктовича. О, с каким наслаждением подхватил бы он в субботнем фелетоне мою фразу о розгах. Вот, смотрите, читатели и милые читательницы! восклицал бы он четыре субботы сряду, сами признаются, что им надобно розог...»<sup>3</sup> Все это сказано с подчеркнутой шутливостью, но мы-то знаем, какие «розги» получил за свое «мрачное направление» Достоевский. «И вот с тех пор, с того самого видения (я называю мое ощущение на Неве видением) со мной стали случаться все такие странные вещи...»<sup>4</sup>

Параллель «видения на Неве» с «прояснением» мыслей Евгения и его последующим «бунтом» является лишним подтверждением, что в «Медном Всаднике» наряду с философской и исторической проблематикой Достоевским проглядывалась и острая политическая символика, связанная с общим ходом развития русского освободительного движения. Однако важность данной параллели не только в этом.

Какое важное значение придавал своему «видению» на Неве сам Достоевский, очевидно из того, что он в сущности повторит его третий раз устами героя «Подростка»: «Считаю петербургское утро,— рассказывает герой — казалось бы, самое прозаическое на всем земном шаре,— чуть ли не самым фантастическим в мире. Это мое личное воззрение или, лучше сказать, впечатление, но я за него стою. В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из «Пиковой Дамы»... должна еще более укрепиться. Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет, как дым, и останется

---

<sup>1</sup> Г.—бов, то есть Н. А. Добролюбов, решительно выступал против телесных наказаний в школе.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII, стр. 157.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» Одним словом, не могу выразить моих впечатлений, потому что все это фантазия, наконец, поэзия, а стало быть, вздор; тем не менее мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: «Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится,— и все вдруг исчезнет».

Как видим, в «фантастическом» ощущении подростка — тот же мотив, что и в «видениях на Неве» Аркадия Ивановича («Слабое сердце»; кстати подросток тоже зовется Аркадий) и самого автора («Петербургские сновидения»): «исчезновение» Петербурга (города-«грезы», города-«дыма», города-«сна»). В то же время связь с пушкинским «Медным Всадником» дана тут уже совершенно открыто: «...останется прежнее финское болото (ср. «из топи *блат*»; «где прежде *финский* рыболов»), а посреди его, пожалуй, для красы (ср. «полнощных стран *краса* и диво»), бронзовый всадник (ср. «кумир на *бронзовом* коне») на жарко дышащем, загнанном коне» (в «видениях на Неве»: «*загнанные* насмерть лошади»). Правда, по отношению к тому «единству противоположностей», которое являет собой пушкинская поэма («вступление» в «петербургскую повесть» и сама эта «повесть»), связь эта носит сложный, двойственный характер. Как мы только что могли убедиться, в своем крайнем, «почвенническом» неприятии «Петра творенья» — «петербургского периода русской истории» — Достоевский занимает прямо противоположную Пушкину, автору «Вступления», позицию, характерно совпадающую в то же время с позицией героя «петербургской повести» Евгения («Ужо тебе!..»). Но главное для нас сейчас в том, что это окончательно подтверждает несомненность связи с «Медным Всадником» и двух предшествующих «видений на Неве». Установление же этой связи, в свою очередь, существенно важно с точки зрения дальнейшего развития художественного метода Достоевского, обусловившего исключительное своеобразие творческого лица писателя.

«Медный Всадник» является существенно новым этапом по сравнению как с пушкинским творчеством 20-х годов, так и со «Станционным смотрителем», в развитии



пушкинского реализма. В бытовую петербургскую повесть о драме мелкого чиновника широким потоком вторгается вместе с разбушевавшейся водной стихией стихия безумия, сливающая воедино явь, будничную повседневность с фантастическим бредом сошедшего с ума Евгения. И дальнейшее содержание «Петербургских сновидений», развертываемое в ключе именно такого слияния яви и бреда безумца, наглядно свидетельствует, какое глубокое воздействие пушкинская «петербургская повесть» оказала на развитие творчества Достоевского 40-х годов.

После «видения на Неве» автору, восторженному юному мечтателю, страстному поклоннику Вальтера Скотта и Шиллера, «стали сниться какие-то другие сны», видятся «какие-то странные лица», «фигуры вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники»: «И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история»<sup>1</sup>. Здесь, конечно, имеются в виду «Бедные люди». Но вот приснился автору и иной сон. Снова привиделся ему образ некоего маленького петербургского чиновника: «На Невском никогда не являлось существо покорнее и безответнее, так что даже кучер, хлестнувший его один раз кнутиком, так, из ласки, когда он перебежал через нашу великоленную улицу, почти подивился на него, потому что он даже не поворотил к нему головы...»<sup>2</sup> (Ср. у Пушкина о Евгении: «Нередко кучерские плети его стегали потому, // Что он не разбирает дороги», — мотив, запомнившийся Достоевскому и не раз в разных вариациях им повторяемый.) И вдруг это «лицо вполне безгрешное» («ни протеста, ни голоса в нем никогда не бывало») возомнило себя Гарибальди — флибустьером и нарушителем общего порядка. Сам Достоевский тут же припоминает гоголевского Поприщина, вообразившего себя испанским королем. Однако мотив его «сна» развивается им по линии пушкинского Евгения, который после своего «бунта» против Медного Всадника, когда случалось ему снова проходить «площадью Петровой», «картуз изношенный сымал, смущен-

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII, стр. 158—159.

<sup>2</sup> Там же, стр. 159.

ных глаз не подымал и шел сторонкой». И у сошедшего с ума чиновника Достоевского мания величия сочеталась с одновременным и предельным самоуничижением. Став «Гарибальди», он больше всего боялся («дрожал день и ночь») того, что скажет, узнав об этом его «преступлении», «стыде и позоре» начальство департамента, в котором он служит. Тема превращения петербургского чиновника в Гарибальди не была Достоевским реализована, но с подобным же слитным мотивом самого что ни на есть пониженнейшего смирения, самоумаления и вдруг вспыхивающего «бунта» мы будем встречаться у него неоднократно.

«Когда мне приснился этот сон,— продолжает Достоевский,— я сам засмеялся над собою и над странностью моих снов. И вдруг — сон в руку. Как вам нравится, господа: вычитал я недавно из газет опять одну тайну... Открылся вдруг новый Гарпагон, умерший... на горах золота»<sup>1</sup>. Старик этот, некий отставной титулярный советник Соловьев, «которого,— пишет автор,— тоже нужно отнести к замечательным субъектам» герценовского «доктора Крупова», то есть к сумасшедшим, постоянно жаловался на скудость средств, отказывал себе решительно во всем. А после смерти «нового Плюшкина», «умершего на ломотьях, посреди отвратительной и грязной бедности, найдено в его бумагах 169 022 р[убля] с[еребром], кредитными билетами и наличными деньгами»<sup>2</sup>.

Но «явь» снова мешается со «сном». Идучи по Невскому и «раздумывая об этом происшествии», автор в мелькающей панораме стремительного и пестрого уличного движения приметил какую-то «фантастическую» фигуру: «Фигура, скользнувшая передо мною, была в шинели на вате, старой и изношенной, которая непременно служила хозяину вместо одеяла ночью... Исковерканная шляпа, с обломанными полями, сбивалась на затылок. Ключки седых волос выбивались из-под нее и падали на воротник шинели. Старичок подпирался палкой. Он жевал губами и, глядя в землю, торопился куда-то, вероятно, к себе домой. Дворник, сгребавший с тротуара снег, нарочно подбросил прямо на его ноги целую лопату; но старичок этого даже и не заметил»<sup>3</sup>. (Опять вариация пушкинского Ев-

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII, стр. 160.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стр. 160—161.

гения, который «не примечал» ни злых детей, бросавших вслед ему камни, ни стегавших его кучеров.) И автор «тотчас догадался, что это тот самый Гарпагон, который умер с полмиллионом на своих ветошках». «И вот (у меня воображение быстрое) передо мной вырисовался вдруг образ, очень похожий на пушкинского Скупого рыцаря. Мне вдруг показалось, что мой Соловьев лицо колоссальное. Он ушел от света и удалился от всех соблазнов его к себе за ширмы. Что ему во всем этом пустом блеске, во всей этой нашей роскоши?.. Нет; ничего ему не надо, у него все это есть,— там, под его подушкой, на которой наволочка еще с прошлого года. Пусть с прошлого года: он свистнет, и к нему послушно приползет все, что ему надо... Он выше всех желаний... Но,— перебивает себя автор,— когда я фантазировал таким образом, мне показалось, что я хватил не туда, что я обкрадываю Пушкина, и дело происходило совсем другим образом»<sup>1</sup>.

О том, как оно на самом деле происходило, Достоевский попытался тогда же поведать в рассказе «Господин Прохарчин» (1846), в герое которого в какой-то мере слились черты «нового Плюшкина» и чиновника, вообразившего, что он Гарибальди, и который был встречен решительным неодобрением Беллинского, словно бы подтверждая несбыточность надежд как самого критика, так и членов его кружка, восторженно увидевших было в авторе «Бедных людей» нового гениального писателя — «нового Гоголя». Рассказ, в самом деле, художественно не удался. Но это был не просто шаг назад от триумфального дебюта Достоевского, а творческие искания действительно гениальным писателем более глубокого, выходящего за рамки «натуральной школы», в русле которой он еще находился, реалистического метода для решения впервые возникшей перед ним значительнейшей художественно-психологической задачи. «Тайна» поведения и характера нищего богача, который предстал было творческому воображению Достоевского не просто «новым Гарпагоном» или «новым Плюшкиным», а «лицом колоссальным», не могла быть разгадана ни средствами и приемами классицизма Мольера, «скупой которого, по метким словам Пушкина, скуп, и только», ни даже методом уже не удовлетворявшей, как мы видели, Достоевского реалистической гоголевской ти-

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII, стр. 161.

пизации, одним из образцов которой был образ Плюшкина. Отсюда снова возникающее обращение Достоевского к наиболее зрелому этапу пушкинской «поэзии действительности» — его творчеству 30-годов, но теперь уже не к бытовому реализму «Повестей Белкина», а к глубочайшему философскому и психологическому реализму маленьких трагедий.

\* \* \*

Особенно знаменательно во всех отношениях, что внимание Достоевского привлек к себе прежде всего и больше всего именно пушкинский «Скупой рыцарь» со стоящим в центре его «колоссальным лицом» барона Филиппа. «Я еще в детстве выучил наизусть монолог Скупого рыцаря у Пушкина; выше этого, по идее, Пушкин ничего не производил!» Подобно тому как оценку пушкинского «Станционного смотрителя» Достоевский вкладывал в уста Макара Девушкина, слова эти вложены им в уста героя предпоследнего его романа «Подросток». Но нет никакого сомнения, что, вполне соответствуя образу героя, который поставил целью всей своей жизни реализовать «идею» монолога барона Филиппа, только что приведенные слова отражают отношение к «Скупому рыцарю» самого Достоевского. Это подтверждается тем исключительно большим местом, которое занимает это произведение в его творчестве второго — послесибирского — периода.

В высочайшей оценке «Скупого рыцаря» еще ослепительнее, чем в оценке «Станционного смотрителя», проявляется не только поразительная критическая проницательность Достоевского, но и его гениальное чутье художника-реалиста. Появление «Скупого рыцаря» в печати (был опубликован в 1836 году в первом номере «Современника» без полной подписи Пушкина и в качестве якобы перевода с английского) поначалу прошло, в сущности, незамеченным. Позднее, в последней из своих статей о Пушкине, Белинский произвел замечательный психологический и эстетический анализ всех маленьких трагедий, в том числе и «Скупого рыцаря». Но, давая им очень высокую оценку, в качестве образцов «искусства как искусства», он вместе с тем видел в них одно из доказательств ухода Пушкина в последний период его творчества от современности, насущных вопросов и интересов сегодняшнего дня.

Достоевский первым почувствовал и показал глубин-

ную внутреннюю связь «Скупого рыцаря» с настоящим, с важнейшими процессами и явлениями мировой, в том числе русской, современности. Уже в «Бедных людях», в оценке «Станционного смотрителя», им был выдвинут в качестве неперемennого требования к реалистическому искусству «полной правды» критерий жизненной достоверности. «Никогда не выдумывайте ни фабулы, ни интриг. Берите то, что дает сама жизнь. Жизнь куда богаче всех наших выдумок! Никакое воображение не придумает вам того, что дает иногда самая обыкновенная, заурядная жизнь! Уважайте жизнь!» — говорил Достоевский в 1873 году корректору типографии, где печатался его «Дневник писателя», которая мечтала стать и позднее действительно стала писательницей<sup>1</sup>. «Не нагибать жизнь» в угоду своей субъективной предвзятости, «уважать жизнь» — этому поставленному Достоевским требованию к писателю сам он старался, как правило (преднамеренным исключением, по его собственному признанию, частично были из наиболее значительных его произведений лишь «Бесы»), соблюдать на протяжении всего своего творчества.

И огромное впечатление, произведенное на него образом пушкинского Скупого рыцаря, было, несомненно, связано с тем, что в основе своей этот, казалось бы, далекий от реальной действительности — «фантастический» — образ не был взят поэтом «из головы», не являлся творческой «выдумкой», а подсказывался самой жизнью, был порожден впечатлениями, идущими от окружающей действительности.

Вскоре по приезде в Михайловское ссыльный Пушкин создает «Разговор книгопродавца с поэтом», явившийся своего рода декларацией обращения поэта-романтика к жизни, как она есть (именно в качестве такой декларации он и был предпослан первой главе «Евгения Онегина»). Устами «книгопродавца» дается в «Разговоре» и точная, лишенная всякой романтики формула «века» — все отчетливее становящейся новой буржуазно-капиталистической формации: «Наш век — торгаш; в сей век железный без денег и свободы нет!..» Отсюда вытекает завет: «Нам нужно золота, золота, золота. Копите золото до

---

<sup>1</sup> См.: В. В. Тимофеева (О. Починковская), Год работы с знаменитым писателем. — «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2, «Художественная литература», М. 1964, стр. 137.

конца!» А вскоре во время той же ссылки в Михайловском (не позже середины 1826 года) у Пушкина возникает замысел будущего «Скупого рыцаря», толчком к которому послужило резкое столкновение поэта с его скупцом отцом (во избежание автобиографических толкований Пушкин и опубликовал его в качестве перевода). Однако в дальнейшем развитии этого замысла, который был реализован лишь года четыре спустя, в 1830 году, поэт далеко вышел за пределы личного, семейного конфликта. «Век-торгаш» накладывал все более сильный отпечаток на окружающее, на современников Пушкина. В 1829 году во время поездки в Арзрум он познакомился с весьма оригинальным порождением «века», офицером В. А. Дуровым, братом знаменитой кавалерист-девицы Н. А. Дуровой, который, рассказывает поэт, «был помещан на одном пункте: ему непременно хотелось иметь сто тысяч рублей». Ради этого он пытался испробовать самые различные способы: не только безудержно предавался (явление рядовое для того времени) азартной игре («играл с утра до ночи в карты»), но и готов был пойти на все — на кражу (похитить полковую казну), даже на убийство. «Вы бы обратились к Ротшильду», — шутил и советовал ему Пушкин. «Я об этом думал», — совсем серьезно ответил ему Дуров. Несомненно, не могла не поразить творческого воображения Пушкина, живейшим образом интересовавшегося и бывшего в курсе всех событий европейской жизни, и колоритнейшая фигура самого Джеймса Ротшильда — наиболее знаменитого тогда из пяти братьев Ротшильдов, владельцев банкирских домов в крупнейших столицах Европы, «парижского» Ротшильда, сказочно разбогатевшего после падения Наполеона и являвшегося своего рода олицетворением эпохи небывалого до того расцвета денежного капитала, своего рода «Наполеоном» ее. Во всяком случае, у Достоевского образ пушкинского барона Филиппа прямо ассоциируется с парижским бароном Дж. Ротшильдом (все пятеро братьев Ротшильдов получили от соответствующих правительств титулы баронов). Недаром герой «Подростка» свою идею построить жизнь по примеру пушкинского Скупого рыцаря именует «идеей Ротшильда», имя которого, опять-таки в той или иной связи с этим, неоднократно мелькает на страницах романа.

Пушкинская маленькая трагедия с ее исполненным мрачного и сурового величия монологом барона Филиппа

была отнесена поэтом к позднему средневековью — периоду упадка феодально-рыцарской культуры и возникновения новой социально-экономической формации. Но именно наличие непосредственных жизненных впечатлений дало возможность гению Пушкина без нарушения исторической истины претворить зловещий образ своего средневекового рыцаря-ростовщика в грандиозное обобщение-символ не только современного ему, но и грядущего буржуазно-капиталистического общественного строя со всеми последствиями, которые он несет с собой отдельному человеку и всему человечеству.

К 60—70-м годам — периоду создания Достоевским своих главных романов — огромная, подавляющая сила денег, капитала, как источника не только личного благополучия, независимости (пушкинское «без денег и свободы нет»), но и могущества, власти, господства, все более и более возрастала. Уже не сто тысяч (как для Дурова), а «миллион» стал предметом явных и тайных вожделений, идеалом всех европейских буржуа. «Главное — миллион, в виде фатума, в виде закона природы, которому вся честь, слава и поклонение», — так сформулировал Достоевский свои впечатления от первого путешествия по странам Западной Европы («Зимние заметки о летних впечатлениях», 1862). Все чаще и в России стали появляться не только нищие-богачи — новые Гарпагоны или Плюшкины, сообщения о которых неоднократно мелькали в газетах (о двух таких известиях рассказывает и герой «Подростка»), но и лица — к числу их Достоевский относил некоторых хорошо известных ему лично людей, — в своем стремлении к «миллиону» во что бы то ни стало «похожие на пушкинского Скупого рыцаря». Именно этой-то, все более подтверждаемой самой жизнью, исторической достоверностью пушкинской маленькой трагедии о средневековом рыцаре-ростовщике объясняется то, что она стала едва ли не самым постоянным литературным спутником Достоевского, неизменно в том или ином виде (не только особенно захвативший его образ барона Филиппа, но и отдельные мотивы, ситуации, эпизоды), возникавшим на страницах почти всех наиболее значительных его произведений, полностью погруженных в атмосферу самой что ни на есть животрепещущей современности — «современной минуты». Кстати, почти в каждом из них в качестве обязательного персонажа имеется и фигура ростовщика.

Так, задумав год спустя после возвращения из своего первого заграничного путешествия роман об игроке, Достоевский, сообщая Н. Н. Страхову о его предполагаемом содержании, подчеркивает, что главный герой будет «не простой игрок, так же как скупой рыцарь Пушкина не простой скупец»<sup>1</sup>. В планах, связанных с одним из самых грандиозных замыслов Достоевского — романом «Житие великого грешника» (1868—1869), он и прямо намечает для героя путь барона Филиппа, чертами которого — безмерной гордостью и презрением к человечеству — он наделен, путь накопления золота. Подобной же идеей — стать Ротшильдом — одержим Ганя Иволгин в «Идиоте». Фабула «Братьев Карамазовых» — конфликт между старым скупцом Федором Павловичем Карамазовым и его сыном Дмитрием — взята, как и требовал Достоевский, из жизни (в омском остроге он встретился с каторжником, осужденным на двадцать лет по обвинению в отцеубийстве, оказавшемся позднее ложным). Но в старике Карамазове черты нищего-богача — один из вариантов «Господина Прохарчина» («Помещик он был самый маленький, бегал обедать по чужим столам, норовил в приживальщички, а между тем в момент кончины его у него оказалось до ста тысяч рублей чистыми деньгами») — парадоксально, но реалистически убедительно слиты с чертами лица, «похожего на Скупого рыцаря». Сам он со свойственной ему смесью шутовства и амбиции величает себя «рыцарем чести»; как у Пушкина барон Филипп во дворце у герцога, так он в келье старца Зосимы (параллельная ситуация) вызывает на дуэль сына, который, как пушкинский Альбер, может стерпеть обвинение даже в отцеубийстве, но только не в краже... Подобные примеры можно было бы умножить. Но гораздо важнее всех этих лежащих, как и в «Бедных людях», на поверхности, хотя частично еще не отмечавшихся, переключек и реминисценций несомненная, хотя тоже, насколько мне известно, еще никем не указанная внутренняя связь со «Скупым рыцарем» того произведения Достоевского, в котором его огромное литературное дарование развернулось во всем присущем ему своеобразии и которое стоит как бы в преддверии всех его основных романов — в повести «Записки из подполья» (1864).

---

<sup>1</sup> Письмо Страхову от 18/30 сентября 1863 г. — Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 333.



Связь эта начинается уже с заглавия произведения. Слово «подполье» было, по-видимому, впервые употреблено в переносном смысле именно Достоевским (термин «революционное подполье» получил распространение позднее, начиная с 70-х годов<sup>1</sup>). Вместе с тем это переносное значение, судя по всему, было подсказано ему репликой сына барона Филиппа Альбера, сравнившего с подпольем мир, который себе создал и в котором живет его отец, в котором заставляет жить и его самого: «Пойду искать управы // У герцога: пускай отца заставят // Меня держать как сына, не как мышь, // Рожденную в подполье». Это могло бы быть все же сочтено случайным совпадением, если бы сравнение с подпольной «мышью» усиленно не обыгрывалось в «Записках» их «сочинителем» в применении к самому себе, — явное подтверждение того, что пушкинское словосочетание — «мышь в подполье» — крепко запало в сознание Достоевского. Этому, несомненно, способствовало и то, что это словосочетание поставлено Пушкиным на самых интонационно сильных, запоминающихся местах: «мышь» в конце строки, а «подполье» в конце оборванного (в нарушение действующей в данном произведении нормы) на полустигии стиха, заканчивающего собой всю вообще первую сцену. Образ «сочинителя» — «антигероя», как он сам вызывая себе именуется, мелкого чиновника, коллежского асессора в отставке, хотя и существенно отличается от аналогичных образов творчества Достоевского 40-х годов (он «развитый человек нашего несчастного девятнадцатого столетия», как сам себя аттестует, «усиленно сознающая мышь»), но имеет мало общего с рыцарственно-величавым — «демоническим» — образом барона Филиппа, который, конечно, мышью себя никак не почитает. «Сочинителем» «Записок» не владеет ни «идея «Скупого рыцаря», ни вообще какая-либо идея. Но сближает эти произведения Пушкина и Достоевского именно тема «подполья» — полного «отчуждения» обоих героев от нормальных условий человеческого существования, разрыва всех семейных и общественных связей, соединяющих между собой людей, ухода в свою скорлупу: у барона Филиппа — в наполненный сундуками с золотом «подвал», у автора «Записок» — в «свое мерзкое, вонючее подполье»,

<sup>1</sup> См.: Ю. С. Сорокин, Развитие словарного состава русского литературного языка. 30—90-е годы XIX в., «Наука», М.—Л. 1965, стр. 519.

свой «угол» — «дрянную скверную комнату» «в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре» (дальнейшее развитие «почвеннического» мотива «видения на Неве»). И Пушкин и Достоевский с огромной силой психологического проникновения в самые потаенные глубины, самые глухие и мрачные извилины внутреннего мира героев раскрывают, до какой степени нравственного растрепания, садистской извращенности, нигилистического цинизма, искажения, изуродования, распада человеческого в человеке доводит и барона Филиппа, и «сочинителя» «Записок» эта их отчужденность — «уединение и мрак» (слова героя «Подростка») их «подпольного» существования.

С появлением «Записок из подполья» стала все прочнее складываться репутация Достоевского как замечательного художника-психолога. Сам он, однако, возражал против такого определения: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой»<sup>1</sup>. В могучем зерне, давшем в творчестве Достоевского последующее замечательное прорастание, метод такого реализма «в высшем смысле» — изображения глубин души — был явлен в «Скупом рыцаре» и во всех остальных маленьких трагедиях Пушкина (особенно, помимо монолога барона Филиппа, в разработке образов Сальери, Дон-Гуана). Этим объясняется то исключительное внимание и интерес к ним Достоевского и та огромная роль, какую они сыграли в последующем развертывании его творчества.

Создание образа подпольного человека сам Достоевский справедливо считал в числе своих выдающихся художественных открытий. Действительно, от него тянутся прямые нити к таким характерным образам писателя, как Свидригайлов, Ставрогин, герой «Подростка», Карамазов-отец.

Некоторыми критиками и исследователями Достоевского утверждалось, что подобные образы в существе своем не имеют отношения к реальной действительности, а являются патологическим исключением, плодом болезненного воображения их автора, его маниакального влечения ко всему темному, мрачному, преступному, патологическому. «Достоевский, создавая свои лица по своему

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. I, «Биография, письма и заметки из записной книжки», СПб. 1883, стр. 373 (вторая пагинация).

образу и подобию, написал множество полупомешанных и больных людей, и был твердо уверен, что списывает с действительности, что такова именно душа человеческая», — писал, например, Л. Н. Толстому Н. Н. Страхов, который лет за десять до этого в печально известном и, к сожалению, сенсационно подхваченном некоторыми критиками письме к Толстому же огульно обвинял самого Достоевского во всех грехах и преступлениях его героев<sup>1</sup>. Иначе подошел к этому «сердцевед», как называет его тут же Страхов, и сам гениальный художник-реалист Толстой: «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее...»<sup>2</sup> Как видим, Толстой, полностью оправдывая столь знакомый ему самому метод художественного самонаблюдения, проникновения в «глубины души», энергично подчеркивает объективно-реалистическую достоверность метко и точно схваченных Достоевским характерных черт современного им обоим человека, современного обоим общества.

Действительно, повышенный интерес к скрытым, «темным» сторонам внутреннего мира людей, явлениям душевной патологии уже Пушкин считал одной из характерных черт человека XIX столетия с его «жаждой новизны и сильных ощущений». Узнав о скором опубликовании во Франции «Записок» покойного парижского палача, он откликнулся на это специальной заметкой: «Не завидуем людям, — писал он, — которые, основав свои расчеты на безнравственности нашего любопытства, посвятили свое перо повторению сказаний, вероятно, безграмотного Самсона» («Записки» были написаны на основании рукописных материалов, оставшихся после смерти палача, Бальзаком в сотрудничестве с другим французским литератором). «Но, — продолжает Пушкин, — признаемся же и мы, живущие в веке признаний: с нетерпеливостью, хотя и с отвращением, ожидаем мы «Записок парижского палача». Посмотрим, что есть общего между

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: Л. Гроссман, Достоевский, «Молодая гвардия», М. 1962, стр. 233—240.

<sup>2</sup> Письмо Страхова Толстому от 29 августа 1892 г.; ответ Толстого 3 сентября 1892 г. — Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 66, стр. 253—254.

им и людьми живыми? На каком зверином реве объяснит он свои мысли?.. Что скажет нам сей человек, в течение сорока лет кровавой жизни своей присутствовавший при последних содроганиях стольких жертв, и славных, и неизвестных, и священных, и ненавистных? Все, все они — его минутные знакомцы — чередой пройдут перед нами по гильотине, на которой он, свирепый фигляр, играет свою однообразную роль. Мученики, злодеи, герои — и царственный страдалец, и убийца его, и Шарлотта Корде, и прелестница Дю-Барри, и безумец Лувель, и мятежник Бертон, и лекарь Кастен, отравлявший своих ближних, и Папавуань, резавший детей: мы их увидим опять в последнюю, страшную минуту. Головы, одна за другою, западают перед нами, произнося каждая свое последнее слово... И, насытив жестокое наше любопытство, книга палача займет свое место в библиотеках, в ожидании ученых справок будущего историка»<sup>1</sup>. Заметка была опубликована в «Литературной газете» в начале 1830 года. А всего через несколько месяцев Пушкин создает маленькие трагедии, в которых барон Филипп, вкладывая ключи в свои заветные сундуки, испытывает некое ввергающее его «в жар и трепет» «неведомое чувство», сравниваемое им с ощущением убийцы-садиста, вонзающего в жертву нож («приятно и страшно вместе»); в которых подобное же чувство («и больно и приятно») переживает Сальери, слушая, как играет ему на фортепьяно свой «Реквием» только что отравленный им Моцарт; в которых Дон-Гуан находит «странную приятность» в «помертвелых губах» своей возлюбленной и с упоением предается любовной страсти «при мертвом», «при гробе» убитых им людей, а Вальсингам, испытывающий «неизъяснимы наслаждения» от всего, «что гибелью грозит», лобзает уста «погибшего, но милого создання», упиваясь ее дыханьем, «быть может, полным чумы». Не кажется ли, что мы уже в мире острейших переживаний, противоречивых душевных движений, парадоксальных противочувств многих и многих героев Достоевского?

Парадоксальная диалектика подобных «странных наслаждений» составляет основное содержание и того самоанализа, который одновременно является мучительно сладостным самоистязанием, «самоказнью» «сочинителя» «Записок из подполья».

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 94—95.

В основе реалистического метода не только зоркие наблюдения над объективной действительностью, не только способность писателя-художника «вживаться» в создаваемые им человеческие характеры, но и субъективное начало — его личный внутренний опыт. Особенно большое значение приобретает это субъективное начало, раскрываемое путем самонаблюдения, для того реалиста, который стремится к изображению внутреннего мира человека — «всех глубин души». Достоевский отнюдь не отрицал присутствия в его образах этого субъективного начала, больше того, настаивал на необходимости такого присутствия. Об одном из наиболее страшных вариантов «подпольного человека» — Ставрогине — он, словно бы прямо давая оружие в руки своих недоброжелателей, замечал: «Я из сердца взял его»<sup>1</sup>.

Однако Достоевский вовсе не являлся в этом отношении чем-то исключительным. «Человек есть животное, по преимуществу созидающее...» — строит один из своих основополагающих «парадоксов» «сочинитель» «Записок». «Но отчего же он до страсти любит тоже разрушение и хаос?.. Я уверен,— заключает он,— что человек от настоящего страдания, то есть от разрушения и хаоса никогда не откажется. Страдание, да ведь это единственная причина сознания» («Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать», — писал в 1830 г. Пушкин). Парадокс этот дан в форме, соответствующей образу истерически-злобного, презирающего людей, не верящего в добрые стороны человеческой природы, обитателя «подполья». Но по существу он касается здесь глубин не только своей души. Вспомним, какое видное — одно из центральных — место занимает в исключительно высоко пенимой Достоевским лирике старшего его современника, Тютчева, мотив «жадного» влечения «ночной души» поэта к «древнему, родимому хаосу». Еще знаменательнее, что подобное влечение испытывает порой и такой величайший гений-созидатель, «сын гармонии», как Пушкин.

В одном из лирических отступлений тоже «петербургской» и в этом отношении предваряющей «Медного Всадника», но написанной в шутливо-ироническом плане, в форме веселого анекдота, пушкинской поэмы «Домик в Коломне», возникает неожиданное и в существе своем

---

<sup>1</sup> Письмо к М. Н. Каткову от 8/20 октября 1870 г. — Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 289.

весьма серьезное признание. Проходя по Коломне, петербургской окраине, где он жил в свои молодые годы, поэт видит, что на месте «смиренной лачужки», где обитали когда-то персонажи поэмы — вдова и ее дочь, «построен трехэтажный дом»:

Мне стало грустно: на высокой дом  
Глядел я косо. Если в эту пору  
Пожар его бы охватил кругом,  
То моему б озлобленному взору  
Приятно было пламя. Станным сном  
Бывает сердце полно; много вздору  
Приходит нам на ум...

Признание это, можно с уверенностью сказать, не только должно было привлечь к себе особое внимание Достоевского, но и крепко запало в его сознание и память. «Тяготение к пожару», «желание поджечь», «потребность поджечь» — настойчиво помечает он в планах разработок характера будущего героя романа «Подросток»<sup>1</sup>. В самом романе герой реализует эту потребность, пытаясь поджечь «огромный дровяной склад» в Петербурге и испытывая при этом «чрезвычайное удовольствие, наслаждение». «Потребность... зажечь» владеет и одной из героинь «Братьев Карамазовых» — пятнадцатилетним «бесенком» Лизой Хохлаковой: «Я хочу зажечь дом», — признается она Алеше. «Я ужасно хочу зажечь дом... наш дом, — твердит она снова и снова. — Это очень приятно». Мало того, ощущение «приятности» «пламени» Достоевский вкладывает не только в души молодых героев своих романов — подростков 60—70-х годов — времени, когда волна пожаров, поджогов, возникшая в Петербурге, прокатилась чуть ли не по всей стране, но и в сознание столь, казалось бы, далекого от всего этого «идеалиста 40-х годов» Степана Трофимовича Верховенского. «Я, право, не знаю, можно ли смотреть на пожар без некоторого удовольствия?» Это, слово в слово, сказал мне Степа Трофимович, возвратясь однажды с одного ночного пожара, на который попал случайно, и под первым впечатлением зрелища», — повествует «рассказчик» «Бесов», замечая при этом, совсем в духе «парадоксалиста» «Записок из подполья», что «разрушительные инстинкты» «увы! таятся

---

<sup>1</sup> «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи». — «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 111 и 180.

во всякой душе... Это мрачное ощущение почти всегда упоительно».

Как мы только что могли убедиться, «зерно» и этого утверждения также уже имелось в личном опыте Пушкина. Но Пушкин усилием воли тотчас же прерывает свое «странное» петербургское сновидение:

Тогда блажен, кто крепко словом правит  
И держит мысль на привязи свою,  
Кто в сердце усыпляет или давит  
Мгновенно прошипевшую змию,  
Но кто болтлив, того молва прославит  
Вмиг извергом...

И подобный «странный сон» в творчестве Пушкина не так уж одинок. Несомненно, перекликается с ним одно из самых трагических и глубоких пушкинских стихотворений, написанное несколько лет спустя, «Не дай мне бог сойти с ума...» (1833). Но и в нем, как и в лирическом отступлении «Домика в Коломне», Пушкин умеет «властвовать собой», владеть своим словом и мыслью, не переступать известной проведенной его сознанием и волей черты, за которой начинается дисгармония, разрушение, хаос. Прямая противоположность этому — натура Достоевского: «Везде-то и во всем я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил»<sup>1</sup>, — замечает он сам о себе.

Разность двух этих гениальных натур особенно отчетливо проступает в одной общей им обоим биографической детали. Как известно, и Пушкин и Достоевский были исключительно азартными игроками, причем и того и другого влекла не столько надежда на выигрыш, хотя оба (в особенности Достоевский) постоянно испытывали острую материальную нужду, сколько «сильные впечатления», «вальсингамовские» ощущения, связанные с самим процессом игры, с мгновениями захватывающего душу риска, при котором от одной карты зависит судьба человека (см. соответствующие страницы пушкинской «Пиковой Дамы» и «Игрока» Достоевского). Пушкину случалось проигрывать все, что при нем имелось, даже будущую плату за свои еще не напечатанные произведения. Но это также не может идти ни в какое сравнение с той судорожной страстью, с какой около десяти лет предавался игре в рулетку Достоевский, и с теми тягчайшими положениями, в которые он ставил этим и себя и семью. Недаром сам

<sup>1</sup> Письмо А. Н. Майкову 28/16 августа 1867 г.— Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 29.

Достоевский сравнивал игорные рулеточные дома, куда его неудержимо тянуло, с годами своей каторжной жизни, «с своего рода адом, своего рода каторжной баней», описание которой в «Записках из Мертвого дома» так потрясло Тургенева и Герцена.

Но дело не только в разности натур. Резко различались между собой и время полной зрелости пушкинского гения (вторая половина 20-х и 30-е гг.), и такой же период жизни и творчества Достоевского (60—70-е гг.). «У нас теперь все переверотилось и только укладывается», — писал о русской пореформенной действительности Лев Толстой в «Анне Карениной». «Трудно себе представить более меткую характеристику»<sup>1</sup>, — замечал, приводя ее, Ленин. Острейшим образом переживал первую часть этой формулы («все переверотилось») и Достоевский. «Теперь беспорядок всеобщий, беспорядок везде и всюду в обществе, в делах его, в руководящих идеях, в убеждениях... в разложении семейного начала. Если есть убеждения страстные — то только разрушительные (социализм). Нравственных идей не имеется...»<sup>2</sup> — читаем в записных тетрадах Достоевского 1875 года. «Треснули основы общества под революцией реформ, замутилось море. Исчезли и стерлись границы добра и зла»<sup>3</sup>; «наше время, когда все запуталось»<sup>4</sup>; «наше мечущееся время», «раздвоение», «хаос», «дисгармония», «химическое разложение общества» — вот как воспринимаются им 60-е и 70-е годы. Именно в эту пору и в связи с таким восприятием завершилось в сознании Достоевского то, что сам он называл «перерождением» своих убеждений.

Пушкин, поняв невозможность осуществления революционного переворота ни передовой дворянской интеллигенцией без народа («ничтожность средств» и «необъятная сила правительства»), ни народом без образованных кругов общества («бунт бессмысленный и беспощадный»), резко отрицательно относясь ко все отчетливее развивавшемуся на Западе в итоге американской и французской революций новому — буржуазному — общественному строю, скептически восприняв пришедшие на смену практически

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 100.

<sup>2</sup> «Литературное наследство», т. 77, стр. 129.

<sup>3</sup> Из записных тетрадей Достоевского за 1875 год. Цитирую по изданию: Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, Гослитиздат, М. 1958, стр. 477.

<sup>4</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XII, стр. 511.



не оправдавшей себя просветительской философии XVIII века идеи утопического социализма (статья «Александр Радищев»), пошел на то, чтобы не только лично «помириться с правительством», но даже ещё и «помогать» ему своим «словом-делом» поэта и литератора («Слова истинного поэта — это и есть его дела» — пушкинская формула, которую вполне разделял и которой часто вторил Достоевский) в подготовке — «без насильственных потрясений», а сверху — необходимых «великих перемен» («Путешествие из Москвы в Петербург») — прежде всего освобождения народа, крестьянства от крепостного права — путь, на который, как ему представлялось, стал Николай I. Но поэт и здесь никогда не переступал черты, отделявшей прогресс от реакции, не только решительно отвергая пущенные в это время в ход и многих прельстившие реакционные идеи «официальной народности», но и поведя с ними систематическую и настойчивую борьбу, что, в сущности, и явилось истинной причиной его гибели. Возникли в творчестве Пушкина 30-х годов и религиозные порывы. Но и здесь он не переходил «черты»: «небеса» до последних лет жизни остались для него «пустыми». Только сойдя с ума, мог бы он глядеть «счастья полн в пустые небеса» («Не дай мне бог сойти с ума...», 1833).

Достоевский прямо считал, что и в отношении «перерождения» своих политических взглядов, наложившего печать на всю его послесибирскую литературную деятельность, он идет по пушкинскому пути. Но и тут, в соответствии со своими новыми, страстно, на полной искренности, без каких-либо корыстных целей исповедуемыми им убеждениями, он доходил «до последнего предела», переходил «за черту» — создал самый резкий из всех многочисленных «антинигилистических» романов того времени (роман-памфлет на русское освободительное движение), примкнул к официальному лагерю, сблизился (хотя степень этого сближения не следует слишком преувеличивать) с таким столпом реакции, как Победоносцев.

Со всей необузданной страстностью натуры, обуреваемый мучительным переживанием своей современности как эпохи всеобщего разложения и упадка, разгула сил хаоса, разрушения, Достоевский и в своем художественном творчестве — в развиваемом им вслед Пушкину методе «реализма в высшем смысле слова» — доходил «до последнего предела», спускал с пушкинской «привязи» свою мысль и слово художника, не останавливаясь при изображении

«всех глубин души» ни перед чем, как бы не только мрачно, ужасно, преступно, но и низко, подло, омерзительно ни было то, что им обнаруживалось. Впервые, с таким снятием всех покровов и запретов, с такой потрясающей — «шекспировской» (по оценке Горького) — силой проникновения и изобразительности, это и дает себя знать в «Записках из подполья» — своего рода концентрате того «неблагообразия» (словцо героя «Подрустка»), дисгармонии, того хаоса, который, по ощущению Достоевского, бушевал в современной действительности, которому не мог оставаться вовсе чуждым «дитя века, дитя неверия и сомнения»<sup>1</sup> — сам писатель. И тем не менее было бы грубейшей ошибкой отождествлять, как на это толкает письмо Стрехова А. Н. Толстому, «сочинителя» «Записок» и их автора.

Становление нового, реалистического метода Пушкина началось демонстративным отделением в первой главе «Евгения Онегина» автора от героя, слитых воедино как в романтическом творчестве Байрона, так и в его собственных южных поэмах, подчеркиванием «разности» между ними, дабы не подумали, что автор «намарал» в Онегине «свой портрет». Подобное же отделение кладет в основу своего реалистического метода и Достоевский, который, видимо, вспоминая приведенные строки пушкинского романа в стихах, замечает в связи со своим литературным дебютом о «публике»: «Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может»<sup>2</sup>. В этом замечании речь идет о «слоге» Девушкина, но свою «рожу» сочинителя Достоевский не показывает и во всем остальном. С не меньшим правом он мог бы сказать это и о своем подпольном «антигерое», хотя, подобно тому, как в оценке «Станционного смотрителя» Девушкин по существу совпадал с самим автором, так совпадают с новыми убеждениями Достоевского и многие «парадоксы» «сочинителя» «Записок», заостренные против идей социализма, против романа Чернышевского «Что делать?», совпадают опять-таки не по форме их выражения — «резкому и дикому тону»<sup>3</sup>, соответст-

---

<sup>1</sup> Письмо Достоевского Н. Д. Фонвизиной (1854 г.) — Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 142.

<sup>2</sup> Письмо М. М. Достоевскому от 1 февраля 1846 г. — Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 86.

<sup>3</sup> Письмо М. М. Достоевскому от 20 марта 1864 г. — Там же, т. II, стр. 613.

вующему объективно реалистическому образу «сочинителя», который также «иначе говорить не может», а тоже по существу. Но при наличии этого бросающегося в глаза сходства недостаточно обращается внимание на существеннейшую между ними «разность».

Позднее, в конце 70-х годов, Достоевский считал коренным недостатком «иных современных реалистов» отсутствие в их произведениях «нравственного центра»<sup>1</sup>. В произведениях Достоевского, вопреки получившей у нас за последнее время широкую популярность концепции «полифонизма» — «многоголосья» — его романов, другими словами, отсутствия авторского «пафоса», организирующего авторского «идеала», «нравственный центр» всегда имеется. Безусловно, есть он и в «Записках из подполья».

Набрасывая позднее план предисловия к роману «Подросток», в котором он хотел непосредственно возобновить тему «подполья» («идея Скупого рыцаря», вынашиваемая героем), Достоевский ставит себе в заслугу, что он впервые «разоблачил» «уродливую» и трагическую сторону «внутреннего мира своего «подпольщика»: «Я... вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!»<sup>2</sup> Не любовование «цветами зла», не поэтизация подполья и апофеоз его обитателя, а глубочайший трагизм душевного состояния ни во что не верящего человека, отъединившего себя от общей жизни, от всех других людей — вот «нравственный центр» повести Достоевского, являющейся своего рода контрастной параллелью к написанной за несколько лет до того его же «повести» о годах своей каторги, параллелью едва ли не сознательно подчеркиваемой подобием заглавий обоих произведений: «Записки из Мертвого дома» — «Записки из подполья».

Годы каторги для лица их отбывавшего (в данном случае самого Достоевского) были годами великих страданий. Но этот ад стал для него и чистилищем. В тесном и смрадном, набитом до отказа людьми, в большей части своей совершившими тягчайшие преступления, каторжном остроге писатель не только впервые по-настоящему

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XII, стр. 93.

<sup>2</sup> «Литературное наследство», т. 77, стр. 342.

«столкнулся» с народом, от которого до того был почти совершенно отъединен, но и полностью погрузился в большой мир жизни народной («Я сам вдруг сделался таким же простонародьем, таким же каторжным, как и они»). Не только полный отрыв от жизни народной, но и уход в добровольное одиночное заключение «подполья» был для «сочинителя» «записок» одним лишь беспросветным адом без всякой надежды на возможность очищения: «Еще шаг отсюда, — писал Достоевский, — и вот крайний разврат, преступление (убийство)»<sup>1</sup>.

Не почувствовать этого «нравственного центра», неверие «несчастливого» «парадоксалиста» «подполья» в человека («все таковы») возвести в догмат веры самого писателя, который считал своей основной, направляющей целью «при полном реализме найти в человеке человека»<sup>2</sup>, — это значило изъять из его творчества гуманистический пафос, изнутри его освещающий, поставить знак равенства между Достоевским и так называемой «достоевщиной», в русле которой как раз и шли те, кто, считая себя его последователями и учениками, превратил выхолощенные ими «Записки из подполья» в евангелие европейского декаданса.

«При полном реализме найти в человеке человека» — это и было сочетание тех двух восполняющих друг друга видов реалистического метода, родоначальником которых был Пушкин — автор «Станционного смотрителя» и он же — автор маленьких трагедий. В «Записках из подполья» это сочетание так, как того хотел бы Достоевский, достигнуто еще не было, и не только по цензурным условиям, как сам он это объяснял (соответствующие места были выкинуты цензурой), а и потому, что «очищение» его «антигероя» «потребностью веры и Христа»<sup>3</sup> в рамках данной повести не соответствовало бы логике развития сюжета и характера и тем самым нарушало бы принцип «реализма полной правды». Позднее Достоевский попытался снова вернуться к этому в сюжете и образе героя «Подростка». Но еще до этого он развернул свою мысль — от «подполья» один шаг до убийства и крайнего разврата — на грандиозном полотне написанного вскоре

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 77, стр. 343.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. 1 («Биография, письма и заметки из записной книжки»), СПб. 1883, стр. 373 (вторая пагинация).

<sup>3</sup> Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 353.

после «Записок» романа «Преступление и наказание», в котором сочетание обоих видов пушкинско-достоевского реализма было блистательно осуществлено и который стал первым в последовавшем затем ряду наиболее значительных — вершинных — романов писателя.

#### 4

Параллельно следованию по этому пути все более насыщалось «Пушкиным» — пушкинскими формулами «века» и соответствующими им художественными образами, переключками с его произведениями — и творчество Достоевского. Это особенно отчетливо проступает начиная именно с «Преступления и наказания».

Уже неоднократно отмечалось действительно бросающееся в глаза сходство между этим романом и пушкинской «Пиковой Дамой». Некоторые исследования, правда, заходили здесь неоправданно далеко. Но наличие несомненных параллелей между двумя произведениями, неслучайность чего подтверждается исключительно высокой оценкой Достоевским этой еще одной, но уже в прозе, «петербургской повести» Пушкина, созданной одновременно с «Медным Всадником», бесспорно. Родственны характеры героев; схожа центральная фабульная ситуация — смерть графини по вине Германна («Я причина ее смерти», — говорил он Лизе) и убийство Раскольниковым старухи-процентщицы; сюда можно, кстати, добавить и не указывавшуюся, насколько помню, переключку «приходов» к Свидригайлову «привидения» отравленной им жены и «прихода» к Германну умершей графини.

Но еще важнее, чем эти совпадения, сама интерпретация Достоевским повести Пушкина и ее героя, не менее, если не более существенная, чем «открытие» им огромного значения «Станционного смотрителя». Второе после «Повестей Белкина» законченное прозаическое произведение Пушкина, «Пиковая Дама», в отличие от них, имела читательский успех, но сколько-нибудь всерьез к ней критика не относилась. Характерен в этом отношении короткий (всего в несколько строк) отзыв Белинского, который, признавая в «Пиковой Даме» большие художественные достоинства, считал ее всего лишь «мастерски рассказанным анекдотом». Достоевский не только впервые полностью оценил художественную высоту

повести («верх художественного совершенства») <sup>1</sup>, но и воспринял образ Германна с его «профилем Наполеона и душой Мефистофеля», с его готовностью, ради осуществления своей идеи-страсти, обогащения, пойти на все — на подлость, на преступление, — как огромное социальное обобщение, подобное образу Скупого рыцаря, но уже прямо связанное с современной русской жизнью. Причем особенно важны те выводы, которые Достоевский сделал из этого для еще более полного и глубокого раскрытия существа и характера пушкинского реализма.

В 30-е годы — время Пушкина — и в 40-е годы — время Белинского — Германн действительно мог еще казаться явлением исключительным, единичным, героем всего лишь «анекдота о трех картах» (слова Пушкина, как раз и подхваченные Белинским). Но с дальнейшим стремительным развитием «века-торгаша», в 60-е и 70-е годы — время Достоевского — этот пушкинский «герой анекдота» приобретает широчайшее типическое значение, оказывается «колоссальным лицом, совершенно петербургским типом — типом из петербургского периода». Так назовет его устами героя Достоевский в «Подростке» (лицом «колоссальным», как, вспомним, назвал он в «Петербургских сновидениях» нищего-богача, вызвавшего в его сознании образ пушкинского барона Филиппа). Гениальная «зоркость» — интуиция — писателя-мыслителя, сумевшего в том, что пока еще выглядит случайным, исключительным, «фантастическим», разглядеть исторически закономерное, неизбежно превращающееся со временем не только в «факты», но и в одно из существенных, типических явлений действительности; гениальное мастерство поэта-художника, умеющего дать тому, что еще не вполне определилось, что еще только «носится в воздухе», осязаемый, пластический образ, — такова еще одна грань опережающего здесь самую жизнь — «пророческого» — пушкинского реалистического искусства, которую открыл в нем для себя Достоевский, противопоставляя его такому реализму, «который, не выходя из рамок «факта», не видит дальше «кончика своего носа». Такой реализм, добавлял он, «опаснее самой безумной фантастичности, потому что слеп» <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 83, стр. 610.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 8, стр. 155.

Жить в своем творчестве самыми насущными вопросами дня, самыми жгучими проблемами современности, не ограничиваться «кончиком носа» — в этом отношении великим учителем и непревзойденным образцом был для Достоевского Пушкин. Подобную задачу Достоевский осознанно ставил перед собой, создавая образ Раскольникова; это сообщило его проникновению в сокровенные глубины души незаурядного и скорее даже хорошего человека, совершившего, несмотря на это, ужасное, кровавое преступление, силу дотоле небывалую.

Но связь «Преступления и наказания» с «Пиковой Дамой», при всей ее значительности, была лишь одним и даже не самым главным проявлением «присутствия» Пушкина в романе. Без всякого преувеличения мы имеем право сказать, что пушкинские формулы «века» и воплощение их в его творениях нашли отражение в основной философской, этической и эстетической проблематике этого произведения.

«Наполеоновская» идея-страсть (стремление к власти, могуществу) главного героя Раскольникова — олицетворение той части тезиса Достоевского, в которой говорится, что от «подполья» лишь шаг до убийства, — прямо связана с одной из пушкинских формул «века»: «Мы все глядим в Наполеоны, // Двуногих тварей миллионы // Для нас орудие одно» (прямо звучит, кстати, эта формула в словах Порфирия: «Кто же у нас на Руси себя Наполеоном не считает»). Пушкиным объясняется и постановка в романе рядом с Наполеоном (мощь политическая) Магомета (мощь религиозная). Ведь настойчиво повторяемое Раскольниковым выражение «тварь дрожащая», связанное с его «теорией» деления всего человечества на «миллионы двуногих тварей», стадо, которое покорно несет свое ярмо (пушкинская «притча» о сеятеле), «сор», «матерьял» для появления немногих избранных — «гениев» («гениальный человек один из миллионов») и этих немногих, которым «закон не писан», которые вправе «преступать» все, в обычных людях решительно осуждаемое и караемое, — прямая цитата из пушкинских «Подражаний Корану» («И мой Коран дрожащей твари проповедуй»). Острейшая этическая проблема романа: можно ли, хотя бы ради высоких целей, хотя бы для блага всего человечества, «перешагнуть» через труп, через кровь, пусть всего лишь одного человеческого существа, — тоже (почти цитатно) восходит к пушкинскому «Борису Го-

дунову», произведению, которое наряду со «Станционным зрителем» и «Медным Всадником», «Скупым рыцарем» и «Пиковой Дамой» Достоевский считал одним из самых замечательных созданий поэта<sup>1</sup>. Вспомним открывающий пушкинскую трагедию диалог Воротынского с Шуйским: «Конечно, кровь убитого младенца // Ему ступить мешает на престол». // «Перешагнет; Борис не так-то робок». О том, как врезалось в сознание Достоевского это место, свидетельствует то, что его повторит (еще ближе к пушкинскому подлиннику) Иван Карамазов, отказывающийся от мировой гармонии, если она будет построена на крови «хотя бы одного только замученного ребенка». «Робость» по Раскольникову — признак «твари дрожащей». Испытанием себя на принадлежность к «разряду» гениев и является «идейная» основа убийства им старухи-ростовщицы, опять-таки восходящая к тому «испытанию» себя на гения, которое проводит Сальери («сальеризм» составляет — это можно было бы показать на многочисленных примерах — органическую часть изуродованной психологии подпольных «антигероев» Достоевского). Это побудило Сальери, претендующего, что и он тоже гений, мучительно завидующего гению Моцарта, сразу же после светлых моцартовских слов: «Гений и злодейство — две вещи несовместные», — привести в исполнение свое злодейское решение: «Ты думаешь? (Бросает яд в стакан Моцарта.) Ну, пей же»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Среди первых еще ученических литературных опытов начинающего Достоевского была не дошедшая до нас его пьеса «Борис Годунов». — См.: М. П. Алексеев, О драматических опытах Достоевского. — «Творчество Достоевского. 1821—1881—1921. Сборник статей и материалов». Одесса, 1921, стр. 49.

<sup>2</sup> Стоит отметить, что проблематика как «идей» Раскольникова, так и своего рода «экзамена» на гения не только имеет прямое отношение к Пушкину, но и связана с пушкинскими критическими статьями Белинского, посвященными «Борису Годунову» и «Моцарту и Сальери». Находя «мелодраматической» пушкинскую трактовку трагедии царя Бориса, источник которой в убийстве младенца-царевича и терзаниях совести преступника («Какая жалкая мелодрама! Какой мелкий и ограниченный взгляд на натуру человека!» — В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 512), Белинский предлагает свою версию, перенося проблему из этического в чисто политический план. Дело не в том, повинен ли или не повинен Борис в убийстве Димитрия (подчеркивая, что преступление Бориса все еще остается недоказанным, критик допускает, что он мог быть к нему причастен), а в том, что, не будучи царем по праву рождения, Борис мог «опереться только на право личного превосходства над всеми, на право гения»,



Наконец, основополагающая идея романа «Преступление и наказание», что «отчуждение» человека от других людей, стремление к свободе лишь для самого себя (еще одна формула «века» — формула буржуазного индивидуализма, вложенная Пушкиным в уста Старого цыгана: «Ты для себя лишь хочешь воли») не только ведет к преступлению и убийству, но и является источником величайших страданий для самого преступника, подсказана теми же пушкинскими «Цыганами». В поэме применен неоднократно встречающийся в дальнейшем творчестве Пушкина прием «открытого конца»: автор не рассказывает, что случилось с героем, предоставляя «вообразить» это самим читателям и вместе с тем тонко направляя их «воображение» по надлежащему, соответствующему художественной мысли писателя руслу. Заключается поэма отвержением убийцы цыганской общиной («жить с убийцей не хотим»), уходом табора «с долины страшного ночлега» и полной покинутостью, абсолютным одиночеством Алеко, символизируемым образом оставшейся в опустевшей степи телеги («Настала ночь: в телеге темной // Никто огня не разложил, // Никто под крышею подъемной // До утра сном не опочил»). (Кстати, одиноким, отверженным всеми мучительно ощущает себя и достигший высшей власти ценой крови убитого младенца пушкинский царь Борис.) Исключительно глубоко интерпретировал эту концовку именно Достоевский. В его черновых тетрадах 70-х годов — периода раздумий над новым замыслом — он пишет о герое пушкинской поэмы: «Алеко — убил. Сознание, что он сам не достоин своего идеала, который мучает его душу. Вот преступление и наказание»<sup>1</sup>. Как видим, отсюда, от судьбы пушкинского «русского скитальца», как позднее назовет Достоевский Алеко в своей речи о Пушкине, идет и на-

---

а гением-то он, будучи человеком необыкновенно умным и способным, все же не был: «Он хотел играть роль гения, не будучи гением,— за то пал трагически... И что мог бы сделать Пушкин из своей поэмы, если бы взглянул на идею Бориса Годунова с этой точки!» (там же, стр. 516). (Подобным же образом, как конфликт между гением и только талантом, но претендующим на роль гения, рассматривал критик и трагедию Сальери.) Нечего доказывать, что в этом вопросе Достоевский полностью был на стороне Пушкина, а не Белинского. Больше того, роман «Преступление и наказание» прямо полемически заострен против Белинского. Однако подробное рассмотрение этого выходит за рамки данной статьи.

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 83, стр. 606.

звание романа Достоевского, именно так раскрываемое содержание финала его. Раскольников «принужден, чтоб хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое... Преступник сам решает принять муки, чтобы искупить свое дело»<sup>1</sup>.

Эта прямо-таки пронизанность романа Достоевского Пушкиным (а число приведенных параллелей можно было бы еще увеличить) порождает естественный вопрос. Чем же объясняется в данном случае подобная словно бы зависимость от литературного первоисточника, хотя бы даже и такого, как Пушкин, у оригинальнейшего писателя, пришедшего в литературу со своим «новым словом», да к тому же писателя, который, как мы знаем, призывал, не «придумывая» содержания своих произведений, черпать его из самой жизни? Объясняется она тем, что в созданиях Пушкина Достоевскому представала именно эта самая жизнь со всем своим многообразием, правдой и глубиной (вспомним слова Девушкина о «Станционном смотрителе»: «Это натурально! Вы прочтите-ка; это натурально, это живет!»), представала в отобранных гениальной зоркостью поэта самых существенных, самых насущно-современных ее проявлениях. Помимо того, представала она уже полностью переведенной величайшим художником на язык искусства (образы, сюжетные построения, фабульные ходы и ситуации). Для того, кто умел читать и ощущать Пушкина так, как Достоевский, незачем было «придумывать» эти уже имеющиеся художественные формы, достаточно было прямо брать их и, направляя всю свою творческую энергию на то, что было главным в творческом методе Достоевского, развивать в плане «реализма в высшем смысле» — художественного воспроизведения глубинных пластов сложнейшего и многосоставного, сотканного из диалектических противоречий мира человеческой психики.

И действительно, подобной пронизанностью Пушкиным отмечено не только «Преступление и наказание», но и все последующие романы Достоевского. Полностью привести огромный материал, к этому относящийся, в рам-

---

<sup>1</sup> Письмо М. Н. Каткову, первая половина сентября 1865 г. — Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 419.

ках настоящей статьи нет никакой возможности, да, пожалуй, нет и особой необходимости, ибо в большей своей части имеющиеся там аналогии, параллели, реминисценции связаны с кругом пушкинских творений, нами уже рассмотренных. Поэтому остановлюсь лишь на самом главном.

К числу созданий Пушкина, особенно восторговших Достоевского, надо добавить стихотворение о знаменитой египетской царице Клеопатре. Образ Клеопатры, которая, по приводимому Пушкиным свидетельству древнеримского историка, Аврелия Виктора, «торговала собой, отличаясь такой красотой, что многие покупали ее ночь ценою смерти», глубоко затронул творческое воображение Пушкина. Первое стихотворение-«поэма» на этот сюжет было набросано им еще в 1824 году, но осталось недоработанным в его черновых бумагах; снова он вернулся к этому сюжету в 1828 году. Эта вторая редакция в 30-е годы и была включена, в качестве импровизации итальянца, в «Египетские ночи», которые тоже остались незаконченными. Наконец, еще раз Пушкин вернулся к этому сюжету за год до смерти, в незавершенном отрывке «Мы проводили вечер на даче...».

Причем в своей разработке характера Клеопатры Пушкин подошел к этому гораздо тоньше, чем римский историк, объяснявший то из ряда вон выходящее, о чем он сообщал, всего лишь непомерной ее «похотливостью». В «поэме» Пушкина, в этом отношении предваряющей метод маленьких трагедий, необыкновенный образ египетской царицы разработан с неизмеримо большей психологической глубиной. Вызывающее предложение купить ночь ее ласк ценой жизни она подымает, в духе древности, на высоту «неслышанного» и в то же время «благословенного жрецами» служения богине любви — Киприде. Потому-то она и произносит его «с видом ясным»; а «смущенный ропот» ее ужаснувшихся поклонников она «внемлет с холодной дерзостью лица», обводит «презрительным взором» их дрогнувшие ряды. Юный облик одного из трех, принявших ее вызов, вызывает у нее умиление («И с умилением на нем царица взор остановила» — так в известном Достоевскому посмертно опубликованном тексте; в другом варианте: «И *грустный* взор остановила // Царица *гордая* на нем»). Но это длилось всего лишь мгновение: ведь каждый из них посвоему приносит священную жертву на алтарь богини:

Клеопатра, всходя на ложе «простой наемницей», — свою царскую власть, он — за проведенную с прекраснейшей царицей ночь, в течение которой будет ее полным «властителем», — свою жизнь.

Именно эти необыкновенные черты («гордость» ее вызова, необходимая для этого «сила душевная»), увиденные Пушкиным в характере Клеопатры и, несомненно, определившие особый интерес к ней поэта, прямо подчеркнуты в отрывке повести «Мы проводили вечер на даче...», в которой, по замыслу Пушкина, «египетский анекдот» должен был быть «переделан» «на нынешние нравы» (этот же сюжет Пушкин хотел было поначалу развернуть и в «Египетских ночах»).

Не удивительно, что образ Клеопатры в пушкинском его воплощении произвел сильнейшее впечатление и на Достоевского. По воспоминаниям современника, еще в бытность в Инженерном училище семнадцатилетний Достоевский декламировал «со свойственным ему увлечением» стихи о Клеопатре из «Египетских ночей»<sup>1</sup>. «Когда Федор Михайлович был в хорошем расположении духа, — вспоминает другой современник о периоде солдатской службы Достоевского в Сибири, — он любил декламировать, особенно Пушкина; любимые его стихи были «Пир Клеопатры» («Египетские ночи»). Лицо его при этом сияло, глаза горели... Как-то вдохновенно и торжественно звучал голос Достоевского в такие минуты»<sup>2</sup>. Как «о самом полном, самом законченном произведении нашей поэзии», о «Пире Клеопатры» — произведении, как считалось, да и в наше время считается, незавершенном, — отзывался Достоевский и в одной из своих анонимных статей<sup>3</sup>. Однако отношение к образу самой Клеопатры оказалось у него двойственным.

В своих критических отзывах о пире Клеопатры Достоевский интерпретирует ее образ в духе сообщения древнеримского историка, как высшее выражение извращенного сладострастия — порождения изжившей себя до

---

<sup>1</sup> Записки А. Е. Ризенкамфа. — «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1, «Художественная литература», М. 1964, стр. 112.

<sup>2</sup> «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 250.

<sup>3</sup> «Ответ «Русскому Вестнику». — «Время», 1861, № 5. См. об этом: В. Комарович, Достоевский и «Египетские ночи» Пушкина. — «Пушкин и его современники», вып. XXIX—XXX, Пг. 1918, стр. 36—88.

конца античной, языческой культуры, — «сладострастия насекомых, сладострастия пауковой самки, съедающей своего самца» (речь о Пушкине). Именно подобным «клеопатриным», «пауковым» сладострастием наделяет он таких своих «подпольных» героев, как «сочинитель» «Записок из подполья» с его мелкими «развратиками», с его желанием превратиться именно в насекомое («Много раз хотел сделаться насекомым. Но даже и этого не удостоился»); как герой «Подростка» («Во мне была душа паука»); душа паука жила и в Ставрогине, и в особенности в дошедшем до «крайнего разврата» Свидригайлове, которому даже загробное существование — «вечность» — представляется в виде тесной и закоптелой деревенской бани, наполненной пауками<sup>1</sup>.

Но наряду с этим не только безудержной страстностью пушкинской Клеопатры, а и ее «гордостью», способностью к «дерзкому» вызову всему общепринятому, «силой душевной» Достоевский наделяет наиболее характерных своих героинь, таких, как Полина в «Игроке», Грушенька в «Братьях Карамазовых» («царица наглости», как восторженно называет ее Дмитрий Карамазов), которая умиленно влечется к «богомольному мальчику» в монашеской рясе, девственнику Алепе и «в умилении» целует в лоб другого уснувшего юношу, Калганова, и особенно как «королева» (не менее восторженное наименование ее Рогожиным), Настасья Филипповна, когда она, которую «все торговали» (претендентов, кстати, тоже трое: Ганя, Рогожин и князь Мышкин), только что вернувшая Топькому семьдесят пять тысяч «отступных» и отказавшаяся от предложения Мышкина с его княжеским титулом и миллионным наследством, бросает в горящий камин сто тысяч, врученные ей Рогожиным, предлагая Гане отдать их ему, если он голой рукой вытащит пачку с деньгами из огня. Разве это не подобный же исполненный гордости, презрения и дерзкого вызова «жест» Клеопатры, переделанный соответственно «веку-торгашу» на нынешние нравы? Схожий эпизод был ранее и в «Игроке»: Полина, «продав» герою ночь с ней за пятьдесят тысяч франков, наутро, почувя, что упоение страстью игры затемняет в

---

<sup>1</sup> В связи со Свидригайловым стоит попутно отметить, что его предложение сестре Раскольникова спасти ее брата, если она согласится отдаться ему, — параллель, подтверждаемая текстуальными совпадениями, к соответствующему месту в пушкинском «Анджело» — «странному разговору» Изабеллы с «наместником».

нем страстное чувство к ней, швыряет эти деньги ему в лицо.

Как уже сказано, и в «Идиоте» немало самых разнообразных реминисценций из пушкинского творчества. Но особенно значительна связь с ним образа главного героя. В его образе Достоевский стремился, по его словам, «изобразить вполне прекрасного человека. Труднее этого,— добавлял он,— по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно»<sup>1</sup>. Окружающая действительность, как он ее воспринимал, давала для этого весьма мало материала. «Лучшие люди. Где теперь и что такое теперь лучшие люди? Чины — пали, дворянство — пало, все форменные установки лучшего человека — пали. Остались народные идеалы (юродивый, простенький, но прямой, простой)...»<sup>2</sup> В духе этих народных идеалов он и строит образ своего «идиота», как позднее, в «Братьях Карамазовых», образ Алеши, «маленького юродивого», как его называет одна из героинь.

Но необходимо было поднять этот образ на высоту художества, «поэзии». И здесь Достоевский наталкивается на не меньшие трудности. «Все писатели,— замечает он,— не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного — всегда пасовал. Потому что эта задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался. На свете есть одно только *положительно прекрасное* лицо — Христос...»<sup>3</sup> В связи с поисками литературного прототипа вспоминал он столь дорогой ему всю жизнь образ Дон-Кихота. Но это был образ хотя и в высшей степени трогательный и возвышенный, но все же и смешной, что не соответствовало поставленной им себе цели («Тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический», — говорят о князе Мышкине, «князе Христе», как он помечен Достоевским для себя в черновых заготовках, одна из двух главных героинь романа).

И вот искомый прототип Достоевский опять обретает у того, кого он считает наибольшим в русской литературе выразителем народных идеалов, у Пушкина — в его «бал-

<sup>1</sup> Письмо А. Н. Майкову 12 января (31 декабря 1867 г.).— Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 61.

<sup>2</sup> «Литературное наследство», т. 83, стр. 574—575.

<sup>3</sup> Письмо С. А. Ивановой 1/13 января 1868 г.— Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 71.

ладе» о рыцаре бедном («Жил на свете рыцарь бедный...»), которая полностью вводится в роман в качестве художественной характеристики главного героя. «В стихах этих,— поясняет Достоевский устами умной и образованной Аглаи,— прямо изображен человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему свою жизнь... Там, в стихах этих, не сказано, в чем, собственно, состоял идеал «рыцаря бедного», но видно, что это был какой-то светлый образ чистой красоты» (слова «чистой красоты» — цитата из другого стихотворения Пушкина: «Я помню чудное мгновенье...») <sup>1</sup>.

В такой — и по существу точной — интерпретации образа «бедного рыцаря» Достоевским «одно странное русское стихотворение» (слова о нем другого персонажа романа), прямо вводится в круг пушкинских маленьких трагедий, герои которых также посвятили всю жизнь своему иде-

---

<sup>1</sup> В романе стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...» приводится в той сокращенной редакции, в которой оно было позднее включено Пушкиным в «Сцены из рыцарских времен». В первой, полной редакции, которая относится к 1828 г. и не смогла быть пропущена цензурой, предмет идеала рыцаря был прямо назван: «Мария дева // Матерь господа Христа» — Мадонна. Кроме того, в ней имеется и «мефистофельское» — слова «беса», который заявляет по смерти рыцаря, что его душа принадлежит аду, ибо «он за матушкой Христа // Непристойно волочился». Потому не только при жизни Пушкина, но и много спустя, вплоть до нашего времени, в печати это стихотворение полностью появляться не могло. Но в отличие от своих персонажей Достоевский несомненно понимал смысл аббревиатуры: «А. М. Д.» и слов: «Lumen coelum, sancta Rosa», а значит, знал, что речь идет о культе Мадонны. Как сейчас установлено, в записной книжке Достоевского 1880—1881 гг. («Литературное наследство», т. 83, стр. 700) имеется запись третьей строфы первой полной редакции; строфа эта была впервые опубликована в «Сочинениях А. С. Пушкина» под ред. П. А. Ефремова, изд. 3, т. 3, 1880, откуда, надо думать, и была выписана Достоевским, но в характерно измененном виде: «Подъезжая под Женеву // У подножия креста // Встретил он Святую деву // Матерь Господа Христа», отличающемся от опубликованного и соответствующего подлиннику текста, начинающегося словами «Путешествуя в Женеву». Это придавало ей несколько пародийно сниженный в стиле «беса» полной редакции оттенок (вспоминается начало шутивно-любовного послания Пушкина «Подъезжая под Ижоры»). Не исключено, что Достоевский собирался вложить это в уста кого-либо из персонажей, вероятнее всего, «черта» в его разговорах с Иваном Карамазовым, что и хронологически совпадает с работой Достоевского над этой частью своего романа.

алу — идее-страсти, овладевшей всем их существом<sup>1</sup>. Но у гармоничного, не переступающего положенной им себе черты Пушкина «идеал Мадонны» и «идеал содомский» — классификация, вложенная позднее Достоевским в уста Дмитрия Карамазова, — не только не имеют между собой ничего общего, но и прямо противопоставлены друг другу. Отсюда и контрастная параллель «Скупого рыцаря» с его «демоническим», «содомским» идеалом богатства и власти, обретаемых ценою слез, пота и крови «двуногих тварей», и «рыцаря бедного» (эпитет уже сам по себе весьма выразительный) — носителя «светлого, высокого, чистого» «идеала Мадонны». В мире заходящего «за черту» Достоевского — в людях его «дисгармоничного» времени — эти полярно противоположные идеалы парадоксально совмещены. «Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, — говорит Дмитрий Карамазов, — начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его, и воистину, воистину горит...» В чрезмерно «широкой» натуре Дмитрия Карамазова («Широк человек, слишком даже широк, я бы сузил», — говорит он сам о себе) это совмещение выражено с наибольшей силой. Но оно присуще в той или иной степени всем наиболее характерным героям и героиням Достоевского, включая даже Алешу Карамазова, в душе которого тоже таится «сладострастное» карамазовское «насекомое».

Единственным исключением, и в этом отношении наиболее пушкинским образом, является лишь князь Мышкин. В черновых рукописях он и прямо выражает свое мироощущение перифразой пушкинской «Вакхической песни»: «Да здравствует солнце! Да здравствует жизнь!» (в окончательном тексте романа тост «за здоровье солнца» передан автором умирающему от чахотки и решившему покончить с собой Ипполиту). Но как ни жизнеутверждающ, ни «солнечен» облик героя, он не только не в состоянии рассеять мрака окружающей его действительности, но в финале и сам поглощается этим мраком, снова впадает — и на этот раз уже окончательно — в тягчайшее душевное заболевание.

---

<sup>1</sup> Кстати, эпитет «странный» неоднократно употребляется героями маленьких трагедий для обозначения сложных и внутренне противоречивых чувств, ими испытываемых. Именно в таком же смысле почти постоянно встречаем его и у героев Достоевского.



Этот, в отличие от романа «Преступление и наказание», в эпилоге которого для Раскольникова, как ранее для самого автора, «ад» каторги оборачивается «чистилищем», безысходно мрачный — антипушкинский — общий колорит и финал «Идиота» еще более сгущаются в следующем, созданном Достоевским три-четыре года спустя, романе «Бесы».

И этот роман насыщен пушкинскими параллелями и реминисценциями. В рассказчике, от лица которого ведется описание «столь странных событий», составляющих содержание романа, сквозят черты пушкинского Ивана Петровича Белкина (кстати, они уже в какой-то мере сквозили в образе «рассказчика» в «Униженных и оскорбленных», где он так и называется — Иван Петрович). Звучат в нем и вальсингамовские мотивы, и мотив (в эпизоде с пощечиной Шатова Ставрогину) героя пушкинского «Выстрела» Сильвио — образа, который, в отличие от остальных героев «Повестей Белкина», родственен миру одновременно создававшихся маленьких трагедий и потому не раз мелькает и в других романах Достоевского. Сцена между Ставрогиным и безумной «хромоножкой», обвиняющей его в «самозванстве», перекликается с последней встречей Мазепы с безумной Марией в «Полтаве». Мало того, в романе сказывается и превосходная осведомленность Достоевского, который в непосредственно предшествовавшем «Бесам» замысле неосуществленного романа «Житие великого грешника» подумывал ввести в число его персонажей Пушкина, во всей имевшейся тогда не только критической, но и биографической и мемуарной литературе о нем, видимо дополняемой и устными рассказами современников. Так, описание в «Бесах» «заседания» заговорщиков у Виргинского (глава «У наших») подсказано воспоминаниями Якушкина о «заседании» декабристов, на котором присутствовал и Пушкин в Каменке; еще раньше это частично отразилось и в «Идиоте» (в описании вечеринки у князя Мышкина в день его рождения); равным образом условия дуэли между Ставрогиным и Гагановым и даже некоторые детали ее едва ли не подсказаны (при всем в основном несходстве с ней) историей дуэли между Пушкиным и Дантесом. В главах о следствии и суде над Дмитрием Карамазовым, обвинявшимся в убийстве отца, наряду с реминисценциями из «Скупого рыцаря» (обвинение в краже у отца для Дмитрия невыносимее даже обвинения в убийстве), сказывается и знакомство с письмом Пушкина к

Жуковскому в 1824 году из Михайловского, в котором поэт взволнованно рассказывает о своем тягчайшем столкновении с отцом.

Но главное не в этих перекличках (их перечисление можно было бы еще продолжить), а в том, что, хотя ни в одном из своих произведений так, можно сказать, почти демонстративно, с самого начала — заглавием и эпиграфом — не подчеркивает Достоевский преемственную связь «Бесов» с творчеством Пушкина, по существу, ни в одном из них не отходит он столь далеко от него, как именно в этом романе.

В своем субъективно-аллегорическом, никак не оправдываемом символиккой одноименного пушкинского стихотворения, истолковании его («бесы» — деятели русского освободительного движения) он полностью заходит за черту, отделяющую прогресс от реакции. Соответственно этому Достоевский преднамеренно поступает «художественностью» — тем реализмом «полной правды», который был так драгоценен для него в Пушкине и который составляет самую сильную сторону его собственного творчества. «На вещь, которую я теперь пишу... я сильно надеюсь, но не с художественной, а с тенденциозной стороны; хочется высказать несколько мыслей, *хотя бы погибла при этом моя художественность*. Но меня увлекает накопившееся в уме и в сердце; пусть выйдет хоть памфлет, но я выскажусь»<sup>1</sup>, — писал он Страхову.

В результате всего этого и возникает крайняя неровность «Бесов», в которых наряду с изумительными по своей не только психологической и философской глубине, но и по огромной художественной силе, страницами, преобладает тенденция выдать, пользуясь словом Александра Блока, «гримасы» русского освободительного и революционного движения за его сущность и в соответствии с этим (но в явном противоречии с гуманистическим пафосом «реализма в высшем смысле», ведущей задачей которого было «найти в человеке человека») превратить образы его представителей действительно в антиреалистический памфлет. В особенности это проявилось в облике Верховенского-сына, который вопреки известному нам утверждению Достоевского («Не может быть на свете такого человека, который был бы только подлецом, и больше ничем») пред-

---

<sup>1</sup> Письмо от 24 марта — 5 апреля 1870 г. — Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 257 (курсив мой. — Д. В.).

стает в романе, несмотря на оговорку, вложенную в уста Ставрогина, что он тоже порой — своего рода «энтузиаст», именно только подлеем.

Со всем этим связано и исключительное, как тоже ни в каком другом произведении Достоевского, сгущение мрачных, зловещих красок: убийство Шатова, самоубийство Кириллова, убийство хромоножки, страшная смерть забитой толпой Лизы, наконец, позорная «самоказнь» повесившегося «главного героя романа», как определял его сам Достоевский, Николая Ставрогина...

В этом воистину «страшном мире» нелегко быть даже читателю в течение тех немногих дней, которые нужны для знакомства с романом. Каково же было самому писателю, творческий процесс которого вообще зачастую психологически являлся как бы самораспятием на кресте человеческих страданий, жить в этом мире в течение почти трех лет, в муках вынашивая и порождая все эти образы, творчески вживаясь в каждый из них своим пытливым умом и болезненно восприимчивым к ужасам бытия сердцем?

Не удивительно, что после «Бесов» Достоевский и как человек, и как писатель, стремившийся к реализму «полной правды», из односторонне созданного им мира хаоса, распада и разрушения снова жадно рванулся к жизнеутверждающему, гармоническому гению Пушкина. Примерно через год в нем возникает замысел нового романа «Подросток», вызванный потребностью создать нечто «более светлое, примиряющее»<sup>1</sup>. Выехав вскоре после начала работы над романом за границу для лечения, Достоевский захватывает с собой сочинения Пушкина. «После кофе утром я что-нибудь делаю, — сообщает он из Эмса, где проходил лечебный курс, жене, — до сих пор читал только Пушкина и упивался восторгом, каждый день нахожу что-нибудь новое. Но сам зато, — с горечью добавляет он, — не могу еще ничего скомпоновать из романа. Боюсь, не отбила ли у меня падачая не только память, но и воображение»<sup>2</sup>.

Однако мучившая Достоевского пауза в работе, заставлявшая его сомневаться в своих творческих силах, вызвана была не столько эпилептическими припадками, давно

<sup>1</sup> В. В. Тимофеева (О. Починковская), Год работы с знаменитым писателем. — «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 176.

<sup>2</sup> Письмо от 28/16 июня 1874 г. — Ф. М. Достоевский, Письма, т. III, стр. 108.

уже ставшими для него привычными (в Эмсе они повторялись как раз в относительно слабой форме), сколько тем состоянием творческого кризиса, который естественно возник в писателе, поставившем себе задачу дать «светлое, примиряющее», находящееся в резком несоответствии с тем мрачнейшим восприятием своей современности, которое обрело наиболее полное выражение в «Бесах». Несомненно, выйти из кризиса (месяц с небольшим спустя он уже пишет жене, что приготовил «два плана романов» и лишь «не знает, на который решиться»<sup>1</sup>) помогло ему новое восторженное приобщение к светлому гармоничному художественному миру Пушкина.

Это была третья большая встреча Достоевского со своим величайшим предшественником. Первая, связанная еще с детскими и юношескими впечатлениями, произошла в самом начале литературной деятельности писателя, для которого жизненная правда пушкинского «Станционного смотрителя» предстала высшим образцом реалистического художественного творчества. Вторая встреча произошла в Сибири, сразу же после тягчайшего жизненного опыта, который дали ему годы каторги. В свете этого опыта ему открылись в творчестве Пушкина, в особенности в мире его маленьких трагедий, зерна того «реализма в высшем смысле», который он сделал руководящим методом, давшим ему возможность полностью развить свою своеобразнейшую творческую индивидуальность.

В Эмсе с Пушкиным встретился Достоевский, уже прошедший почти весь свой сложный и многотрудный жизненный путь, писатель, достигший полной зрелости, обладающий богатейшим личным творческим опытом, создавший произведения, многие из которых стали в ряд величайших творений мировой литературы. Именно все это позволило ему еще зорче взглянуть в неисчерпаемый мир пушкинской художественной мысли и пушкинского художественного слова, еще глубже постичь его великое национальное и мировое значение. И с этим-то еще более раскрывшимся для него Пушкиным и начинается Достоевский последний этап своего крутого и тернистого литературного пути, в исходе которого явилось самое вершинное создание его гения — «Братья Карамазовы», а венцом стала знаменитая речь о Пушкине 1880 года.

---

<sup>1</sup> Письмо от 26/16 июня 1874 г.— Ф. М. Достоевский, Письма, т. III, стр. 136.

В связи с этим новым прочтением Пушкина и сложились многие из уже приводившихся выше основных определений Достоевским характера и особенностей как отдельных пушкинских произведений, так и всего его творчества вообще. Но самое важное, что именно теперь присущие созданиям Пушкина высшая художественность, гармоничность, красота, которые чаровали Достоевского и ранее, были восприняты им с особенной остротой и, главное, стали в его сознании наряду с жизненной правдой, проникновением в глубины души и «пророческим» заглядом в будущее еще одной и существеннейшей гранью пушкинского реализма, а отсюда и вообще необходимой принадлежностью по-настоящему реалистического искусства слова.

Причем в понятие красоты Достоевский вслед за Пушкиным вкладывал не только художественность обработки, но и обязательное, как он считал, для писателя-реалиста наличие в его творчестве «идеала»: «Идеал красоты, нормальности у здорового общества не может погибнуть» потому, поясняет Достоевский (снова привожу его слова), «что в человечестве — всегдашняя потребность красоты и высшего идеала ее»<sup>1</sup>. Вспомним уже приведенные слова Пушкина, несомненно известные Достоевскому: «Цель художества есть идеал». Эта мысль лежит и в основе пушкинского стихотворения «Герой». Строки его: «Тьмы низких истин мне дороже // Нас вызывающий обман» — стали крылатым выражением, которое обрело самостоятельное существование и в качестве такового обычно истолковывалось как признание Пушкина в том, что «обман» — ложь, неправду — он предпочитает «истине». Именно в таком ходовом значении один из персонажей романа «Подросток» и употребит его в полемическом диалоге с героем романа. «Но ведь это же верно, — вскрикивает в ответ Подросток, — в этих двух стихах святая аксиома». И действительно, в контексте стихов слово «обман» имеет совсем иное значение. Это гуманистические «мечты поэта» о чистом, прекрасном, высоком, его гуманистическая вера в человека («Оставь герою сердце! Что же // Он будет без него? Тиран...»), реально живущие в его творческом сознании и, будучи воплощенными в его творениях, реально оказывающие облагораживающее, возвышающее действие на души читателей. Это и есть тот «идеал», который со-

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XIII, стр. 94—95.

ставляет «цель художества», что подчеркивается в стихотворении противопоставлением контрастных эпитетов: «тьмы *низких* истин» (тех «истин», которые так охотно подхватываются «хладной, завистливой, жадной к соблазну» посредственностью) и «*возвышающий* обман» в толь-ко что указанном значении этого слова. Верить в то, что «хладный кровопийца» Наполеон способен к высоко чело-веческому порыву, о чем и говорится в стихотворении Пушкина, это и значило, по формуле Достоевского, «найти в человеке человека».

Надо сказать, что Достоевский и здесь заходил за пуш-кинскую «черту». Имея в виду слишком интимное содер-жание уничтоженных «Записок» Байрона, Пушкин демон-стративно заявлял, что не жалеет об этом, ибо не имеет «охоты» видеть Байрона «на судне». Достоевский не оста-навливался перед тем, чтобы ввести свой «возвышающий обман» в сферу хотя бы и самых «низких» — натуралисти-ческих — истин. Вспомним эпизод с кончиной того, кого он считал воплощением «вполне прекрасного человека» — старца Зосимы в «Братьях Карамазовых», тело которого, на радость завистливой и торжествующей посредственно-сти, несмотря на ореол святости, его окружавший при жизни, не только не обрело нетленности, но и стало разла-гаться («провоняло») ранее положенного срока. Но для Достоевского это было не принижением «идеала», а, на-оборот, своего рода испытанием его на прочность. Але-ша в романе этого испытания не выдержал, заколебался в своей вере. Сам Достоевский подобные испытания, как они ни были для него мучительны, выдерживал.

О том, что двустипшие Пушкина является «святой аксиомой» не только для героя «Подростка», но и для самого автора, свидетельствуют многочисленные суждения До-стоевского этого рода, на первый взгляд весьма парадок-сальные, но именно в таком свете обретающие свой истин-ный смысл. «Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность. У нас как будто многие не знают того»<sup>1</sup>, — пишет Достоевский. Еще острее это высказано в ряде конспективных записей в его рабочих книжках: «В одном только реализме нет правды. Фотография и художник. Золя просмотрел в Ж. Занде (в первых повестях) поэзию и красоту. Это гораздо реальнее, чем оставлять человечество при одной только грязи теку-

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XI, стр. 78.

щего, при одной только «жизненной правде» (правде по мнению Золя), из которой нельзя извлечь никакой мысли»<sup>1</sup>. Именно потому-то Достоевский и считает Золя, творчество которого приобрело в то время очень широкую популярность, лишь «так называемым у нас реалистом».

Мало того, реализм Пушкина противопоставляется им даже Бальзаку. «Реализм есть фигура Германна (хотя на вид что может быть фантастичнее), а не Бальзак, Гранде — фигура, которая ничего не означает»<sup>2</sup>. «Что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности?»<sup>3</sup> — пишет он в другом месте. Именно этим объясняется и то, что своей «Кроткой» Достоевский придал подзаголовок «фантастический рассказ», хотя решительно никакой фантастики в нем нет, а столь поразивший его своей «фантастичностью» эпизод (героиня бросается из окна с иконкой в руках) взят из газетного сообщения именно о таком самоубийстве. Вместе с тем вслед Пушкину он допускал порой включение в свой реализм «полной правды» и элементов фантастики, считая, однако, что «фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что вы должны почти поверить ему». И тут непосредственным образцом для Достоевского являлась «Пиковая Дама». Именно по этому образцу, помимо уже упоминавшегося рассказа Свиригайлова о приходах к нему покойной жены, строятся знаменитые разговоры с чертом Ивана Карамазова, вызвавшие иронические замечания неумных критиков (Достоевский, мол, «дописался до чертиков») с необыкновенной точностью данной автором — и поразившей специалистов — картины мозговой болезни Ивана («белой горячки»). Кстати, литературным прообразом их (не только по жанру, но и по характеру и тону диалога) явилась пушкинская «Сцена из Фауста», которую Достоевский относил к числу величайших созданий поэта. (Отмечу и уж совсем мимолетную, но примечательную «деталь»: черт, между прочим, «дразнит» Ивана пушкинской эпиграммой «Лечись, иль быть тебе Панглосом...»)

В то же время красота как высокий гуманистический идеал, — незримое солнце души поэта, изнутри озаряющее своим светом и теплом мир, им создаваемый, — гармонически сочетается в творчестве Пушкина с беспримерной кра-

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 83, стр. 628.

<sup>2</sup> Там же, стр. 629.

<sup>3</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. X, стр. 234.

сотой художественной обработки. И в этом отношении Достоевский полностью противопоставляет Пушкина так называемому реализму Золя: «Он будет описывать каждый гвоздик каблука, через четверть часа, как солнце взойдет, он будет опять описывать этот гвоздик при другом освещении. Это не искусство. Скажи мне одно слово (Пушкин), но самое нужное слово...»<sup>1</sup>

Позднее Горький назовет Пушкина «величайшим в мире художником». Достоевский шел здесь еще далее. «Жизнь есть тоже художественное произведение самого творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения». Эти слова вложены Достоевским в уста одного из персонажей «Подростка», старого князя Сокольского и в соответствии с характером образа облечены в несколько наивно-сентиментальную форму. Но по существу, как и оценка Макаром Девушкиным «Станционного смотрителя», они, несомненно, выражают отношение к красоте пушкинского творчества самого автора.

Именно в кругу таких мыслей был Достоевский, когда, задумав писать об истории развития литературы, концептивно выделял четыре его периода: литература богослужения (античная трагедия), литература отчаяния, литература дела и литература красоты. Под литературой отчаяния<sup>2</sup> (начало ее Достоевский усматривал уже в драматургии Шекспира и в «Дон-Кихоте» Сервантеса) он, очевидно, имел в виду в особенности творчество Байрона и вообще байронизм в широком смысле этого слова; под литературой дела — шестидесятников. Высшим выражением литературы красоты он, безусловно, считал Пушкина. И, конечно, на пушкинскую гармонию, «нормальность», «здоровье» уповал он, когда заключал: «Литература красоты одна лишь спасет»<sup>3</sup>.

Отсутствие в том, что писал сам Достоевский, пушкинской красоты — меры, гармонии — он и раньше ощущал как коренной свой недостаток как писателя: «Я совершенно не умею, до сих пор, (не научился) совладать с моими средствами. Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 83, стр. 619.

<sup>2</sup> Термин, приводимый Пушкиным со ссылкой на Гете в статье «Мнение М. Е. Лобанова...».

<sup>3</sup> Л. М. Розенблюм, Творческие дневники Достоевского. — «Литературное наследство», т. 83, стр. 83—84.



меры, ни гармонии... и как я страдал от этого сам уже многие годы, ибо сам сознал это»<sup>1</sup>, — признавался он Стравову.

В связи с возникшим в 1869 году, но неосуществленным замыслом рассказа о «воспитаннице» Достоевский наметил себе такую программу: «Рассказ вроде пушкинского. (Краткий, без объяснений, психологически-откровенный и простодушный)»<sup>2</sup>. Но с особенной силой и настойчивостью стремление поднять себя на уровень пушкинской художественности возникает именно во время работы его над «Подростком». «Исповедь необычайно сжата (учиться у Пушкина)»; «сжатее, как можно сжатее», «форма, форма! (простой рассказ à la Пушкин)»; «тон таков (...) à la Roushkiue — рассказ обо всех лицах второстепенно. Первостепенно лишь о подростке, т. е. поэма посвящена ему»; «писать по порядку, короче, à la Пушкин» — такие напоминания и заветы себе все время мелькают в его рабочих тетрадях<sup>3</sup>. Однако, несмотря на все свое стремление, осуществить эти заветы Достоевский не смог. Причем, пожалуй, именно в «Подростке» больше, чем во всех его романах начиная с «Преступления и наказания», сказались те его художественные недостатки, о которых он писал Стравову.

Писать по-пушкински («à la Пушкин») значило бы обрести пушкинскую гармонию — взять на пушкинскую «привязь» свою художественную мысль и слово, другими словами, перестать быть Достоевским<sup>4</sup>. Мало того, стиль Достоевского — это не только, пользуясь старинным выражением, он сам. Стиль Достоевского — это и его время — и такое, каким оно было, и еще более такое, каким он его воспринимал и мучительно переживал. Достоевский и сам понимал это, подчеркнув в предисловии к «Братьям Карамазовым»: «Странно бы требовать в такое время, как наше,

<sup>1</sup> Письмо от 5 мая/23 апреля 1871 г. — Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 358.

<sup>2</sup> Н. Бельчиков, Один из замыслов Ф. М. Достоевского. — «Красный архив», 1926, т. 3 (16), стр. 225.

<sup>3</sup> «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». — «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 96, 174, 180, 198.

<sup>4</sup> В качестве исключения можно назвать лишь некоторые небольшие рассказы последнего периода, в особенности «Кроткая» — маленький шедевр, в котором Достоевский, полностью оставаясь собой, сумел обрести столь желанную ему пушкинскую художественность.

от людей ясности». Это замечание может быть отнесено и к его стилевой манере.

Воздействие пушкинской красоты, гармонии сказалось в другом. Мир двух последних романов Достоевского — все тот же «страшный мир» «подполья», раздвоенности, терзаний, «надрывов», самоубийств, преступлений, неутолимых человеческих страданий и мук. Но, в отличие от безысходности «Идиота» и в особенности «Бесов», в них явственно возникают моменты «светлого, примиряющего». Подобно «сочинителю» «Записок из подполья», совсем еще юный герой «Подростка», романа, также ведущегося в форме записок, поначалу забивается «в свой угол» (кстати, сравнивает он себя и с мышью), вынашивая «идеал содомский» Скупого рыцаря. Но в отличие от подпольного «парадоксалиста», несмотря на все свои метания, ошибки, срывы, падения, он «сгорает жаждою добра», лелеет мечту о гармонических семейных и общественных отношениях — «благообразии» и оказывается в финале способным к возрождению, к новой жизни. И краски для этого Достоевский опять-таки ищет и обретает на неисчерпаемой пушкинской палитре. «В лице подростка, — намечает он в своих рабочих тетрадах, — выразить всю теплоту и гуманность романа, все теплые места (Ив. П. Белкин), заставить читателя полюбить его»<sup>1</sup>.

За обращением к образу Белкина, несомненно, кроются воспоминания и о пушкинском «Станционном смотрителе», «теплота и гуманность» которого дали некоторые небольшие памятки последнего периода, в особенности тон для его литературного дебюта. Это косвенно подкрепляется еще одной характерной переключкой с Пушкиным, имеющейся в «Подростке» в словах Версилова сыну о финальной сцене «Евгения Онегина»: «У великих художников в их поэмах бывают иногда такие большие сцены, которые всю жизнь потом с болью припоминаются — например... Евгений у ног Татьяны». А вскоре эти слова (совсем так, как в «Бедных людях» отзыв Девушкина о «Станционном смотрителе») претворяются в один из самых «больших» фабульных эпизодов «Подростка»: сцена последней встречи Версилова с Екатериной Николаевной. То, что и образ Белкина, и в особенности «Станционный смотритель» — эта контрастная параллель миру одновременно писавшихся маленьких трагедий — продолжали активно существо-

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 111.

вать в эту пору в творческом сознании Достоевского, подтверждается уже прямой реминисценцией из этой пушкинской повести, имеющейся в следующем за «Подростком» романе Достоевского «Братья Карамазовы». Станционный смотритель швыряет деньги, данные ему Минским, увезшим от него дочь,— штабс-капитан Снегирев швыряет деньги, которые дал ему брат жестоко оскорбившего его Дмитрия Карамазова, Алеша. Кстати, если сопоставить эти два эпизода, можно особенно наглядно ощутить разницу между пушкинским «зерном» и тем, как вырастил его в себе Достоевский. Выйдя от Минского на улицу, смотритель увидел, что Минский сунул ему за обшлаг рукава сверток ассигнаций. На глазах его «навернулись 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». Эти несколько до предела сжатых, внешне эпически бесстрастных, но глубоко — без всяких психологических «объяснений» — выразительных строк (тот самый тон «Белкина» — Пушкина, который, как мы видели, Достоевский ставил себе в образец) в «Братьях Карамазовых» разворачиваются также в исключительно сильную, схожую почти во всех деталях (штабс-капитан Снегирев «топчет каблуком» сторублевые кредитки и т. п.), но занимающую больше трети всей главы, одну из самых мучительно надрывных сцен романа (книга четвертая «Надрывы», глава седьмая «И на чистом воздухе»).

Мрачайшими красками рисуется в этом последнем романе (так же, как «Подросток», переполненным перекличками с мотивами маленьких трагедий Пушкина, с образами Клеопатры, Сильвио и т. п.) мир смрадной и растленной карамазовщины. Но в «Братьях Карамазовых» — еще более «светлого, примиряющего», чем в «Подростке». Не говоря уже о «положительно-прекрасных» образах Зосимы и Алеши Карамазова, в Дмитрие Карамазове, совмещающем в себе «содомский идеал» с «идеалом Мадонны», в конечном счете торжествует победу последний. «Нигилист» Иван Карамазов, ставший с его тезисом «все позволено» не только моральным, но, в сущности, и фактическим соучастником убийства отца, наделен, помимо глубокого философского ума, волнуемого самыми коренными вопросами бытия, бесстрашно доходящего в постановке и решении их до последнего предела, исключительно развитым нравственным чувством (возвращение «обратно свое-

го билета на вход» в «высшую гармонию», если для достижения ее необходимы «неотомщенные слезки» хотя бы только одного «крохотного созданища», одного «замученного ребенка»).

Мало того, в душу этого «нигилиста» Достоевский вложил страстные жизнеутверждающие порывы, ненасытную жажду жизни, любовь к природе, весне, детям: «Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек... дорог иной подвиг человеческий». Замечательнее всего, что в словах этих, в которых явно ощущаешь глубоко лирические авторские интонации, опять-таки звучит голос Пушкина, в частности того же «поэта» из его «Героя», а выражение «клейкие, распускающиеся весной листочки» подсказано весенним, написанным в народнопесенном духе небольшим стихотворным наброском Пушкина «Еще дуют холодные ветры...», очень высоко ценимым Достоевским<sup>1</sup>. И эта пушкинская тема «клейких весенних листочков» — тема детей, и прежде глубоко волновавшая Достоевского, влетает так органично, как ни в одном из других его произведений, в ткань романа, последняя часть которого открывается разделом, названным «Мальчики» (часть четвертая, книга десятая), а последний раздел эпилога кончается картиной жизни, торжествующей «у гробового входа», — проникновенной речью Алеши на похоронах Илюшечки, обращенной к его товарищам, и восторженной клятвой мальчиков всю жизнь идти «рука в руку» во имя доброты, честности и мечты.

Новые — «светлые, примиряющие» — черты начинают сквозить и в отношении Достоевского к деятелям русского освободительного движения. Следующий за «Бесами» роман «Подросток», вызвавший поначалу одобрение Салтыкова-Щедрина, он печатает в «Отечественных записках» — органе революционных демократов; находит в своем «Дневнике писателя» теплые слова по адресу не только Белинского, Некрасова, но даже «нечаевцев».

Значения всех этих новых потоков преувеличивать, конечно, никак не следует. И общее и общественно-политическое мировоззрение Достоевского в основном не изменилось. Он по-прежнему терзался («Братья Карамазовы» —

---

<sup>1</sup> См.: «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 274 и 419.

наглядное тому подтверждение) вопросом, который, по его словам, «мучил его всю жизнь» — есть бог или бога нет, вопросом, который, можно думать, так и не был им для себя окончательно решен. Сложное душевное отношение его к этому вопросу едва ли не лучше всего может быть передано словами Тютчева: «Я верю, боже мой! приди // На помощь моему неверью!..» Но независимо от решения его он продолжал по-прежнему отвергать социалистические идеи, противопоставляя им свой идеал — Христа. В «Бесах» Шатов напоминает Ставрогину то, что тот говорил ему года два назад, насаждая в его сердце «бога и родину». Ставрогин подтверждает это, добавляя, что «не лгал, говоря как верующий», хотя только что перед этим признал, что одновременно был и «атеистом». «Но не вы ли говорили мне, — напоминает Шатов, — что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной? Говорили вы это? Говорили?» Ставрогин уклонился от ответа. Но есть все основания считать, что слова о Христе и истине, звучащие в ключе «святой аксиомы» о предпочтении «тьме низких истин» «возвышающего обмана» в пушкинском стихотворении «Герой» (напомню, кстати, что ему предпослан поэтом в качестве эпиграфа знаменитый евангельский вопрос Понтия Пилата Христу: «Что есть истина?»), что слова эти действительно взяты Достоевским из собственного «сердца». А это бросает яркий свет и на содержание, вкладываемое писателем в свой идеал: Христос для него — высшая этическая норма, наиболее полное воплощение мечты о положительно прекрасном человеке (вспомним, что он назвал героя «Идиота» «князем-Христом»). Я православие определяю не мистической верой, а человеколюбием<sup>1</sup>, — читаем в его записной книжке. В политическом отношении Достоевский также по-прежнему оставался на охранительных позициях.

Но недоучитывать этих новых ноток тоже было бы неправильно. Недаром следующего за Подростком своего молодого героя, Алешу Карамазова, Достоевский намечал «сделать революционером»: «Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду и в этих поисках, естественно, стал бы революционером...» Так, записал А. С. Суворин в своем дневнике, рассказал ему Достоевский 20 февраля 1880 года о своем новом за-

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 83, стр. 563.

мысле<sup>1</sup>. Мало того, существует довольно убедительное предположение, что прототипом так задуманного образа Алеши был студент Дмитрий Каракозов, стрелявший в 1866 году в Александра II и казненный<sup>2</sup>.

Приступить к осуществлению своего замысла Достоевский не успел. Поэтому почти невозможно судить, во что бы он вылился и в связи с этим как бы вообще пошла дальнейшая эволюция писателя, который страстно заявлял по адресу особенно неприемлемых им «либералов»: «Считаю себя всех либеральнее, хотя бы по тому одному, что совсем не желаю успокоиваться»<sup>3</sup>. Вспомним и еще одно замечательное его признание: «Я неисправимый идеалист; я ищу святых, я люблю их, мое сердце их жаждет, потому что я так создан, что не могу жить без святых, но все же я хотел бы святых хоть капельку посвятее; не то стоит ли им поклоняться»<sup>4</sup>.

Но зато по другому, тоже кровному, тоже всю жизнь занимавшему и волновавшему Достоевского вопросу — о Пушкине — ему удалось высказаться полно и до конца.

## 5

О знаменитой «пушкинской речи» Достоевского, произнесенной им 8 июня 1880 года, за полгода до своей смерти, на торжествах по случаю открытия в Москве памятника поэту, писалось немало. Но чаще всего обращалось особое внимание на те моменты, в которых сказалось его охранительное мировоззрение: отзвуки «почвенничества», неприятие социалистических идей и в особенности призыв к «смирению» («Смирись, гордый человек»), имевший в накалившейся революционной обстановке в стране острую и злободневную политическую направленность.

Действительно, к своей речи о Пушкине Достоевский готовился как к боевому публицистическому выступлению: «Мою речь о Пушкине я приготовил... в самом *крайнем* духе моих... убеждений, а потому и жду, может быть, некоего поношения... Пушкин именно выражает идею, кото-

<sup>1</sup> «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 329.

<sup>2</sup> См.: Л. Гроссман, Достоевский, стр. 569—572.

<sup>3</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худ. произв., т. XI, стр. 147.

<sup>4</sup> Там же, стр. 215.

рой мы все (малая кучка пока еще) служим, и это надо отметить и выразить... Впрочем, может быть, просто не дадут говорить. Тогда мою речь напечатаю»<sup>1</sup>. О том нервновозбужденном состоянии, в котором он находился, свидетельствует письмо жене от 7 июня 1880 года накануне выступления: «Завтра мой главный дебют. Боюсь, что не высплюсь. Боюсь припадка»<sup>2</sup> (конечно, падучей). Однако тревоги и опасения Достоевского оказались напрасными. Припадка не произошло (Пушкин помог!). Наоборот, имел место невиданный по силе вдохновенного порыва взлет всех душевных сил писателя. И не только никто не мешал ему говорить, а, наоборот, весь зал выслушал его речь с исключительным вниманием и столь же исключительным восторгом. И произошло это потому, что основная, «пушкинская» идея, которую Достоевский развернул в своем выступлении, далеко выплеснулась за те «злободневные» публицистические пределы, которые наметил себе писатель.

В той части речи, где Достоевский говорил о «русском скитальце», к которому и был обращен призыв «смириться» и родословную которого он вел от Алеко пушкинских «Цыган», имела место такая же переадресовка, какая была произведена писателем в истолковании пушкинского стихотворения «Бесы». В образе Алеко Пушкин показал несостоятельность крайнего индивидуализма русских байронистов, глядящих в «наполеоны», жаждущих воли лишь для себя. Но если уж говорить о жизненных соответствиях этому образу, поэт взял в качестве прототипов Алеко людей типа своего «демона» — Александра Раевского, а никак не декабристов. Достоевский же разумел под своим «русским скитальцем» деятелей русского освободительного движения, начиная с декабристов и кончая революционерами 70-х годов. Близость такой трактовки к идеям романа «Бесы» подчеркивается и словом «скиталец». На генезис этого слова не обращалось внимания, а между тем оно, несомненно, подсказано заглавием романа «Melmoth the Wanderer» английского писателя Мэтьюрина (в русской транскрипции того времени — Матюрина), вышедшего в русском переводе под заглавием «Мельмот-скиталец», романа, которым восторженно зачитывался Пушкин в период южной ссылки, который увлекал и молодого До-

---

<sup>1</sup> Письмо К. П. Победоносцеву 19 мая 1880 г.— Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, стр. 144.

<sup>2</sup> Там же, стр. 170.

стоевского. Смысл связи «русского скитальца» с романом в том, что герой его Мельмот продал душу дьяволу. Но в отношении Достоевского к «скитальцу» здесь уже нет той ненависти, того злобного сарказма, которые звучали на многих памфлетных страницах «Бесов». Наоборот, в нем явно сквозят нотки сочувствия, признания исторической правомерности появления подобного лица-типа. Достоевский называет его «историческим русским страдальцем, столь исторически необходимо явившимся в оторванном от народа обществе нашем». Потомки Алеко уже не ходят в цыганские таборы, а «ударились в социализм», добиваются счастья «не только для себя самого, но и всемирного», ибо, добавляет он, «русскому скитальцу необходимо именно всемирное счастье, чтоб успокоиться: дешевле он не примирится...»<sup>1</sup>. (В ряду многих мест речи и эти слова вызвали «гром рукоплесканий»). Это уже прямо перекликается с замыслом второго романа об Алеше Карамазове, с тем, что его естественно приводят к революции, к «политическому преступлению», страстные *искания правды*, высокая мечта, которая в разделе «Мальчики» первого романа была прямо высказана устами Коли Красоткина — ради правды пожертвовать собой.

Но самое ценное и значительное, можно сказать, вековечное в речи Достоевского — это общая оценка им колоссального значения пушкинского творчества для дальнейших судеб не только родного народа, но и всего человечества.

Накаленная атмосфера в стране давала себя чувствовать и определила и ту собственно литературную атмосферу, в которой проходили пушкинские юбилейные торжества.

В отношении общества к Пушкину в течение предшествовавших двух десятилетий задавала тон уничтожающая писаревская оценка его творчества. Величайшим русским поэтом, выразителем дум и чувств современности считался, в особенности среди молодежи, Некрасов. Это ярко проявилось в реакции на надгробное слово, сказанное Достоевским во время похорон Некрасова года за два до пушкинских торжеств. Выступление Достоевского было проникнуто горячей симпатией к поэзии Некрасова, источником которой он назвал его сердце, глубоко — «на всю

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, стр. 443—448.



жизнь» — раненное «страстной до мучения» любовью «ко всему, что страдает». Из этого вытекала та исключительно высокая оценка, которую он давал Некрасову как единственному из всех поэтов после Пушкина и Лермонтова, пришедшему в русскую литературу со своим «новым словом». Однако не удовлетворенный этим, один из собравшихся (это был молодой Плеханов) воскликнул: «Некрасов был выше Пушкина и Лермонтова!» «Выше, выше!» — подхватили многие из присутствовавшей толпы молодежи.

Отразились на пушкинских торжествах и те острые разногласия, которые имелись в литературной среде. На них демонстративно отказался присутствовать Лев Толстой, относя Пушкина — и по-своему оказавшись здесь единомышленником Писарева — к «барской литературе», которую он в период своего «опрощения» решительно отрицал. Фет также не присутствовал на торжествах, прислав для прочтения на них стихотворение, в котором выражал свое преклонение перед Пушкиным как родоначальником «искусства для искусства», каким он себе его представлял, и вместе с тем резко отрицательное отношение к организовавшим торжества ненавистным ему «либералам» (стихотворение зачитано не было). Но на торжествах участвовали почти все остальные корифеи тогдашней литературы — помимо Достоевского, Тургенев, Гончаров, Островский, поэты Полонский, Майков, представитель демократического лагеря Глеб Успенский (Салтыков-Щедрин по болезни отсутствовал). Были здесь и наиболее авторитетные представители, и многочисленные приверженцы двух продолжавших враждовать между собой течений русской общественной мысли — славянофилов и западников.

В связи с этим в центре оказался вопрос о национальном и мировом значении Пушкина. Вопрос этот имел за собой немалую давность. Уже молодой Гоголь в своей замечательной статье «Несколько слов о Пушкине» назвал его «национальным поэтом». Но Белинский, высоко оценивший эту статью и даже положивший многие главные ее утверждения в основу своей монографии о Пушкине, в данном вопросе мнения его не разделял. Национальным поэтом, замечал он, может называться только тот, кто выразил в своем творчестве дух — основную «идею» своего народа и, тем самым внеся вклад в общую культуру человечества, получал всемирно-историческое значение; а такой основной идеи в России, считал он, еще не сложилось, и выработка ее — дело будущего.

Вопрос о праве Пушкина считаться мировым и национальным гением выдвинул в своем выступлении на празднестве восторженно встреченный присутствующими Тургенев. Однако своему ответу, в основном повторявшему точку зрения Белинского, он, как бы делая уступку национальному самолюбию, придал уклончиво-половинчатую форму: «Название национально-всемирного поэта... мы не решаемся дать Пушкину, хоть и не дерзаем его отнять у него»<sup>1</sup>. Этот же вопрос составил душу произнесенной на следующий день речи Достоевского, который сразу же после тургеневского выступления возмущенно писал жене (письмо датировано 7 июня, полночь): Тургенев «унизил Пушкина, отняв у него название национального поэта»<sup>2</sup>.

Уже и Гоголь и Белинский поражались способности Пушкина проникаться духом самых разнообразных явлений жизни и культуры человечества в самые различные времена и у самых разных народов. Именно в этой еще энергичнее и на еще большем числе подтверждающих примеров подчеркиваемой Достоевским «всемирной отзывчивости» Пушкина, в его способности к «всеотклику» оратор и усмотрел основную, свойственную исключительно ему особенность его художественного гения, с наибольшей силой сказавшуюся в его творчестве 30-х годов, когда русский поэт явил собою «нечто почти даже чудесное, не слыханное и не виданное до него нигде и ни у кого. В самом деле, в европейских литературах были громадной величины художественные гении — Шекспир, Сервантес, Шиллеры. Но, спрашивал Достоевский, укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такою способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин... Напротив, обращаясь к чужим народностям, европейские поэты чаще всего перевоплощали их в свою же национальность и понимали по-своему... Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность»<sup>3</sup>. Вместе с тем эту способность Пушкина Достоевский считал не индивидуальной чертой его гения, а связывал ее с природой Пушкина именно как русского национального

<sup>1</sup> И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. XV, стр. 75.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, стр. 169.

<sup>3</sup> Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, стр. 455.

поэта, считая, что как раз в этой черте выразилась «народность его поэзии, народность в дальнейшем своем развитии, народность нашего будущего, таящегося уже в настоящем, и выразилась пророчески. Ибо что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности?»<sup>1</sup> «Да, назначение русского человека, — продолжал он, — есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком...»<sup>2</sup>

Стремление к всемирному братству, к всечеловечности — этот «идеал», это внутреннее солнце, увиденное Достоевским в поэзии Пушкина, — было внутренним солнцем и самого Достоевского, находящимся в тесной связи с его гуманистическим пафосом не только «найти в человеке человека», но и больше того — «восстановить в человеке образ человеческий»<sup>3</sup>.

Достоевский не указывал, на каких путях все это «в конце концов» может быть достигнуто. Сам он, несомненно, решал этот вопрос в духе своих христианских убеждений. Но исповедуемый им — пушкинский — идеал был высок и прекрасен. Изъять, как это многими делалось и делается, из творчества Достоевского этот идеал, погасить внутреннее солнце писателя — его гуманистический пафос, — значит превратить сложнейший, бесстрашно доводящий до последнего предела, до самого дна анализ глубин души человеческой, художественный мир, им создаваемый, в мрачную и безысходную «достоевщину». А по вопросу о путях стоит привести еще одно высказанное Достоевским, правда, по другому поводу, но характерное суждение: «Разве умные люди не могут ошибаться? Да гениальные-то люди и ошибаются чаще всего в средствах к проведению своих мыслей, и часто чем гениальнее они, тем и крупнее ошибаются. Вот рутина, так та реже ошибается»<sup>4</sup>.

Наконец, вспомним, что в «пушкинской речи» Достоевский находил ту же «народно-национальную черту» и у «русских скитальцев», с их «искренним» стремлением к всечеловеческой гармонии, к «счастью всемирному», ко-

<sup>1</sup> Достоевский, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, стр. 456.

<sup>2</sup> Там же, стр. 457.

<sup>3</sup> «Литературное наследство», т. 83, стр. 414.

<sup>4</sup> Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 301.

торые тем самым пытались осуществить то, что в творчестве Пушкина являлось, так сказать, эстетическим интернационализмом, путем политической практики.

Более высокой хвалы, более великой оценки народно-национального, а тем самым всемирного значения творчества Пушкина еще никем до Достоевского не давалось. Да и возможно ли было более высокую оценку дать? Но вместе с тем речь Достоевского не имела ничего общего с традиционными юбилейными славословиями, которых, по свидетельству Глеба Успенского, было немало и во время пушкинских дней 1880 года. Писатель действительно вложил в нее не только всю свою мысль, но и все свое сердце, всю свою душу, свои заветные чаяния и надежды, оптимистическую веру в великое будущее всего народа и всего человечества. Это сказалось и в той почти сверхчеловеческой страстности, с которой речь была произнесена.

Достоевский исключительно высоко ценил пушкинского «Пророка». «У Пушкина это почти «надземное»<sup>1</sup>, — говорил он. Как известно из многочисленных воспоминаний современников, Достоевский очень охотно читал вслух наиболее дорогие ему пушкинские творения, и, по единодушным отзывам, его чтение всегда отличалось необыкновенным мастерством, силой и глубиной проникновения. Однако самое потрясающее впечатление производило чтение им «Пророка», причем особенно выделялись им слова: «И *вырвал* грешный мой язык... И *угль*, пылающий огнем... *Глаголом жги* сердца людей»<sup>2</sup>. На другой день после своей речи на тех же пушкинских торжествах он прочел его дважды «с такой напряженной восторженностью, что жутко было слушать»<sup>3</sup>.

Именно в эмоциональном ключе пушкинского «Пророка», «глаголом жгущего сердца людей», и была произнесена накануне Достоевским его речь о Пушкине.

И она действительно опалила все сердца. «Как только начал говорить Достоевский, зала встрепенулась и затих-

---

<sup>1</sup> «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 174.

<sup>2</sup> Запись именно такого произнесения им этих строк сохранилась в тетрадях А. Г. Достоевской (Леонид Гроссман, Жизнь и труды Ф. М. Достоевского. Биография в датах и документах, «Academia», М.—Л. 1935, стр. 302).

<sup>3</sup> Н. Н. Страхов, Пушкинский праздник. (Открытие памятника Пушкину в Москве). — В кн.: Н. Н. Страхов, Заметки о Пушкине и других поэтах, изд. 2-е, Киев, 1897, стр. 119.

ла. Хотя он читал по писаному, но это было не чтение, а живая речь, прямо и искренне выходящая из души, все стали слушать так, как будто до тех пор никто и ничего не говорил о Пушкине»<sup>1</sup>. Больше того, по словам Глеба Успенского, Достоевский «нашел возможным, так сказать, привести Пушкина в этот зал и устами его объяснить обществу, собравшемуся здесь, кое-что в теперешнем его положении, в теперешней заботе, в теперешней тоске»<sup>2</sup>.

А когда речь была кончена, в огромном зале Московского благородного собрания (ныне Колонный зал Дома союзов) возникло нечто действительно до того никогда и неслыханное и небывалое. Неудержимый энтузиазм охватил всех присутствовавших. Загремел несмолкающий гром овадий. В этот единственный в своем роде час произошло то, о чем сам Достоевский не мог даже и мечтать, свершилось воистину всепримиряющее — пушкинское — чудо!

Тургенев, который после памфлетного изображения его в «Бесах» прекратил всякие отношения с Достоевским, двинулся к нему со слезами на глазах и с раскрытыми объятиями. Иван Аксаков, который должен был выступать после Достоевского, заявил, что ему «нечего сказать после этой гениальной речи»: «Вы сказали речь, после которой И. С. Тургенев, представитель западников, и я, которого считают представителем славянофилов, одинаково должны выразить вам величайшее сочувствие и благодарность». Прорвалась к писателю молодежь, студенты. Один из юношей, может быть, даже из тех, кто кричал во время надгробной речи Достоевского Некрасову, что Некрасов выше Пушкина, пробившись к нему и пожав ему руку, упал без сознания<sup>3</sup>.

На Достоевского торжественно был воздет большой лавровый венок. Ночью того же дня он отвез его и положил к подножию только что открытого памятника Пушкину. В этом не было ни малейшего театрального жеста (при этом никто не присутствовал), не было и тени са-

---

<sup>1</sup> Н. Н. Страх ов, Заметки о Пушкине и других поэтах, стр. 114—115.

<sup>2</sup> Г. И. Успенский, Полн. собр. соч., т. VI, АН СССР, 1953, стр. 422.

<sup>3</sup> См. написанное в тот же день письмо Достоевского к жене (Ф. М. Достоевский, Письма, т. IV, стр. 171—172), указанную статью Н. Н. Страхова (Заметки о Пушкине и других поэтах, стр. 114—121) и «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 333—334).

моумаления; цену себе Достоевский знал, а некоторые современники, наоборот, не раз склонны были упрекать его в наклонности к чрезмерному самовозвеличению. Это была дань величайшего преклонения писателя перед тем, кого он считал своим учителем и непревзойденным образцом, кому только что воздвиг своей речью еще один «нерукотворный» памятник на страницах истории русской культуры, — дань восторга и благодарности тому, кто въявь осуществил его мечты о способности красоты спасти мир, о великой объединяющей силе пушкинской гармонии.

Правда, очень скоро выяснилось, что это объединение оказалось весьма непрочным. Стали появляться острокритические суждения и оценки речи как со стороны революционно-демократического лагеря, так и со стороны лагеря реакции. На Достоевского ополчился Константин Леонтьев, сочувственно противопоставляя его выступлению «менее прославленную», «благородно-смирненную» речь Победоносцева на выпуске в училище для дочерей церковнослужителей в ярославской епархии<sup>1</sup>. Характернее всего был в этом отношении отчет о пушкинском празднике, данный на страницах «Отечественных записок» Глебом Успенским. В своем отчете, написанном по горячим следам, под непосредственным впечатлением того, чему был свидетелем, он с явным сочувствием выделяет речь Достоевского, подчеркивая тот «необыкновенный успех», который она имела. После того как Достоевский начал свою речь, рассказывает Успенский, «не прошло пяти минут, как у него во власти были все сердца, все мысли, вся душа всякого, без различия, присутствовавшего в собрании»<sup>2</sup>. Судя по этому, Успенский, вероятно, и сам принимал участие в тех «безумных рукоплесканиях», которые, по его словам, то и дело вспыхивали в зале. Но в своего рода пространном постскриптуме к отчету, отделенном от него чертой и снабженном многозначительным подзаголовком «(На другой день)», тон резко изменился: со всей энергией и сарказмом автор обрушился на «охранительные моменты речи»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: К. Леонтьев, О всемирной любви. По поводу речи Ф. М. Достоевского на пушкинском празднике.— «Варшавский дневник», 1880, №№ 162, 169, 173.

<sup>2</sup> Г. И. Успенский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 422.

<sup>3</sup> Следует отметить, что позднее, уже после смерти Достоевского, Глеб Успенский отводил от него необоснованные нападки Константина Леонтьева (очерк Успенского «В ожидании лучшего», 1883.— Г. И. Успенский, там же, т. VIII, стр. 529—542).

В общественно-политической обстановке того времени всеобъединяющее значение пушкинской гармонии и всечеловечности и могло быть только «возвышающим обманом». Но 8 июня 1880 года этот «возвышающий обман» стал, пусть на совсем короткое время, реальным фактом. А главное — в нем было провозвестие будущего.

Эстафету преклонения перед Пушкиным Достоевский как бы вручил Максиму Горькому, который в полемике с ним же самим, а больше всего с теми его «последователями» и «учениками», которые декадентски вычитывали из Достоевского только так называемую «достоевщину» и тем самым разменивали на нее его творчество, следовал, по существу, основному тезису его речи 1880 года, выдвинутому в заключительной — и главной — ее части, о всемирно-историческом, «пророческом», возвещающем грядущее братство всех народов, всего человечества значении пушкинского художественного творчества.

Так, в одной из статей последнего периода творчества («О литературе», 1931) Горький, отмечая все более растущее в Европе влияние Достоевского (Горький, несомненно, имел в виду «достоевщину»), заявлял: «Я предпочел бы, чтоб «культурный мир» объединялся не Достоевским, а Пушкиным, ибо колоссальный и универсальный талант Пушкина — *талант психически здоровый и оздоравливающий*»<sup>1</sup>. Не звучит ли в этих подчеркнутых мною словах Горького о «величайшем в мире художнике»<sup>2</sup> то, что так страстно влекло к «сыну гармонии» — Пушкину — самого Достоевского?

1971

---

<sup>1</sup> М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, стр. 252.

<sup>2</sup> См. ниже в этом томе мою статью «Пушкин для Горького».

## АЛЕКСАНДР БЛОК И АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

«Настоящее произведение искусства может возникнуть только тогда, когда: 1) поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром и 2) когда мое собственное искусство роднится с чужим».

Эти слова Блока оправдываются всем его творчеством. Менее всего можно упрекнуть его поэзию в «литературщине», «книжности». И в то же время ни одна из великих творческих гроз нашей литературы не пронеслась мимо Блока, не озарив своими огневыми вспышками — «молниями искусства» — его личного творческого пути. Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Достоевский, Некрасов, Фет, Влад. Соловьев, Чехов, наконец, несколько современных поэту писателей, — вот те, с кем, несмотря на всю свою самобытность, своеобразие, поэзия Блока в разное время «роднится» самым тесным образом.

Но этот список будет неполон, если в ряду славнейших наших литературных имен мы не поместим на почетное место скромного поэтического имени Аполлона Григорьева.

### 1

Имя Аполлона Григорьева Блок должен был слышать с детства: его бабка Е. Г. Бекетова лично общалась с Григорьевым. От нее же, видимо, достался внуку редчайший сборник стихотворений Григорьева, выпущенный в 1846 году в количестве всего пятьдесят экземпляров, — единственная, кстати сказать, книга Григорьева, изданная при его жизни вообще (с 1846 г. стихи Григорьева не переиздавались в течение семидесяти лет).

По утверждению тетки и биографа поэта Бекетовой, «с уверенностью можно сказать», что мать Блока, которая, будучи крайне восприимчива к поэзии, «увлекалась»



и стихами Григорьева, «открыла ему глаза» на последнего<sup>1</sup>.

В блоковских записных книжках сохранились следы пристального внимания к поэтическому творчеству Григорьева, относящиеся к самым первым годам стихотворческой деятельности Блока. Так, летом 1902 года, просматривая сборничек Григорьева в поезде, по дороге в свою усадьбу Шахматово, Блок отчеркнул в нем несколько поразивших его мест и одновременно занес ряд лаконических заметок о стихах Григорьева в свою записную книжку. В этих заметках уже содержится весьма высокая оценка отдельных стихотворений: «великолепно», «очень важно», «прекрасно»; но ко всей поэтической деятельности Григорьева Блок относится еще критически сдержанно. «Григорьев вообще рассудочный», — записывает он, подводя итог своим впечатлениям. «Странной и часто тяжелой зрелостью веет от его стихов. Иногда загораются маяки, редко. И болотные огни он видел. Больной»<sup>2</sup>.

Ранний Блок, Блок «Стихов о Прекрасной Даме», естественно, восхищался в поэзии Григорьева тем, что он считал ее «маяками», что позднее сам определял как «утверждение о связи с возлюбленной в вечности». Именно сюда относящиеся вещи Григорьева он особенно выделял в это время в его творчестве, сочувственно отмечая в нем наличие элементов «песенности» и «мистики» и одновременно подчеркивая «непременную у Григорьева веру в демонов»<sup>3</sup>. Однако, так как элементов этих у Григорьева было сравнительно весьма немного, так как поэзия его жива не этими «редкими маяками», а как раз тем, что Блок называет ее «болотными огнями» — «загулом души», иступленной «цыганщиной», жгучей иронией, — не «больной», «демонический» Григорьев, а серафические Жуковский и Владимир Соловьев были в эти годы учителями Блока, вожжами на первом этапе его творческого пути.

По-настоящему «роднится» Блок с поэзией Аполлона Григорьева значительно позже, в 1907—1908 годы, в эпоху

---

<sup>1</sup> См.: М. Бекетова, Александр Блок и его мать, Л.—М. 1925, стр. 101.

<sup>2</sup> А. Блок, Записные книжки, «Художественная литература», М. 1965, стр. 28.

<sup>3</sup> Там же.

переживаемого им в это время острого кризиса всего своего раннего мирозерцания, в период написания стихов, вошедших в состав его третьей книги «Земля в снегу».

«Земле в снегу» предпослано Блоком несколько вступительных страниц «вместо предисловия», страниц, являющихся своего рода лирическим манифестом, декларацией нового жизненного и творческого пути поэта. Эпиграфом к этому «Вместо предисловия» взято пугавшее его в 1902 году возможностью своих «публицистических» применений стихотворение Аполлона Григорьева «Комета», которое и приводится целиком. В этом стихотворении в сжатой форме сонета содержатся те мысли и чувства, которые развертывает на следующих страницах сам Блок, в «музыке» которых (пользуясь любимым выражением Блока) написано большинство стихов «Земли в снегу».

Эпиграф из Григорьева предпослан и первому из трех стихотворений «Н. Н. Волоховой», являющемуся своего рода прологом к «Снежной маске» — одному из самых крупных отделов книги. Между обоими эпиграфами, как увидим, существует тесная связь образов.

Наконец, эпиграф из Григорьева имеет и другой характернейший отдел книги «Мещанское житье».

Словом, если бы мы даже и не нашли многочисленных внутренних следов близости «Земли в снегу» поэтическому творчеству Григорьева (о чем дальше), одних этих эпиграфов было бы достаточно, чтобы без преувеличения сказать, что под знак Григорьева поставлена вся третья книга Блока.

Одной из существенных черт русского символизма было настойчивое и систематическое стремление связать себя с прошлым нашей поэзии, стремление к «возрождению» целого ряда замечательных, но забытых поэтических имен. Ко времени появления «Земли в снегу» были возрождены Тютчев и Фет, прочно восстановлен в своих поэтических правах Баратынский и некоторые другие. Аполлон Григорьев, как поэт, и к этому времени продолжал оставаться таким же неизвестнейшим из неизвестных, каким он был и при своей жизни, и по смерти. Выбор стихов Аполлона Григорьева не мог быть подсказан Блоку его символистским окружением, свидетельствовал о каких-то индивидуальных его вкусах и предпочтениях.

Мы указали, откуда мог узнать Блок о поэзии Аполлона Григорьева. Необходимо ответить на вопрос, почему Блок должен был к периоду «Земли в снегу» особенно

почувствовать и полюбить его стихи. Ибо никак не случайно, что подлинная — вплотную — «встреча» Блока с поэзией и вообще личностью Аполлона Григорьева имела место в период 1907—1908 годов, на двадцать седьмом году жизни поэта, на десятом году его поэтического творчества.

## 2

1906—1907 годы были «роковыми», поворотными годами в жизни и творчестве Блока.

Осенью 1906 года — читаем мы у Бекетовой, — «поэт ушел из дома и из-под крыла матери и вместе с женой переселился на отдельную квартиру»<sup>1</sup>. Этот незначительный, казалось бы, биографический факт находится однако в теснейших соответствиях с глубочайшими внутренними переживаниями поэта. 1905—1906 годами отваливается целый период в жизни и творчестве Блока.

«Инок», одиноко слагавший в своем «белом» скиту «белые» псалмы Прекрасной Даме, вопреки своим ранним «обетам» «выходит на встречу к людям» (как известно, на эту смену «равнодушия к окружающей жизни живым интересом ко всему происходящему» прямое влияние оказала революция 1905 г.). В деревенские пейзажи его стихов властно вторгается город. Белые, розовые и голубые тона стихов 1901—1903 годов сменяются сперва красной (1904 г.), затем черной гаммой — «траурными перьями». «водопадом черных перьев» «Незнакомки», blanc et noir'ом «Снежной маски», «сине-лиловым мировым сумраком», как точнее определяет этот «черный» цвет сам поэт.

Оправдывая ранние же опасения поэта, «изменяет облик» и его муза, из «Девы», «Зари», «Купины», обращаясь «ночной фиалкой», «Незнакомкой», переселяясь в «пивную», «ресторан», «кабак». «Посетителем ночных ресторанов», деревенеющим «над недопитой пивной кружкой», «пригвожденным к трактирной стойке», становится вслед за своей «Прекрасной Дамой» и сам ее поэт.

В «Нечаянной Радости» сейчас же вслед за «Незнакомкой» находится стихотворение «Ты в поля отошла без возврата...». В этом сближении двух центральных пьес книги должно видеть не типографскую случайность,

---

<sup>1</sup> М. Бекетова, Александр Блок, «Academia», Л. 1930, стр. 103.

а сознательную творческую волю автора. В образах «отошедшей без возврата в поля» небесной девы и одновременно сменяющей ее надушенной и пышно разодетой загадочной горожанки, образах, хотя и насыщенных для Блока конкретно иным содержанием, вправе читать мы уход поэта из «дома отчего», окончательный отрыв от замкнутой дворянско-усадебной культуры, в пусть уже распатанных, обнажившихся почвах которой родился Сашура Блок, вырос автор «Стихов о Прекрасной Даме». Что это не социологическая натяжка, доказывает нам сам поэт. «Незнакомка» написана в 1906 году. Через год с небольшим Блок пишет свою «Песню Судьбы», где о том же самом уходе из тихого, белого дома, с «блаженного острова, отделенного от всего мира» — «к людям, в город», «в огромный мир, синий, неизвестный, влекущий», повествуется уже без всяких иносказаний.

Еще обнаженнее и все о том же рассказывает нам замечательная «лирическая статья» Блока «Безвременье», написанная в том же 1906 году, что и «Незнакомка». В статье этой поэт надрывным голосом говорит о навеки утраченном, «светлом, чистом, сияющем празднике», «золотом веке» русского дворянства, о разрушении старой семьи, «домашнего очага».

«Что же делать? Что же делать? Нет больше домашнего очага... Радость остыла, потухли очаги. Времени больше нет. Двери открыты на выюжную площадь». И дальше: «Мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон. Мне часто кажется, что наше общее поприще — давно знакомый мне пустой рынок на петербургской площади, где особенно хищно воеет вьюга вокруг запертых на ночь ставен. Чуть мигают фонари, пустыня и безлюдье...» И еще дальше: «Среди нас появляются бродяги. Праздные и бездомные шатуны встречаются на городских площадях... На сквозняках безлюдных улиц эти бродяги точно распяты у стен... Только одежды взвиваются в лохмотьях снежной пыли. Кажется, эти люди, как призраки, поднимутся вместе с бурей в черную пропасть неба, точно полетят на крыльях. Голос вьюги вывел их из паучьих жилищ, лишил тишины очага, напел им в уши, — и они поняли песню о вечном круженье, песню, сулящую полет...»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 5, стр. 70—71, 72.

И опять-таки и образы стихов, и соответствующие им «социологические» настроения перекидываются в личную биографию Блока, тесно сплетаются с его конкретно-жизненной судьбой. В 1907 году разрушается «домашний очаг» самих Блоков: к этому году относится увлечение Блока «Снежной девой», «Фаиной» — Н. Н. Волоховой, — первая «слепая отдача стихии».

Измена «Прекрасной Даме» ранних вдохновений как бы проецируется здесь в личную жизнь поэта.

Сорванный со своих вековых корней «ночным» «сквознячком», вьюжным ветром истории, «бежавший из дому», «распятый» на городских площадях, «заблудившийся» в «степях души», «привыкший к домашнему уюту, к теплу и свету очагов семейных», а ныне «свободный от краю и до краю», «сам не знающий, куда ему надо», «нищий бродяга» по «заметанным путям» исторического «безвременья» — таким предстает нам Блок в 1906—1908 годах, Блок «Нечаянной Радости», «Земли в снегу», лирических статей, «Песни Судьбы», «Балаганчика», «Незнакомки».

Но все эти произведения Блока не только «надорванная и пронзительная нота безумия», не только утверждение «свирепствующей эпидемии», «полной страшной заразы», «болезни, угрожающей страшным исходом», но и напряженный, неослабевающе настойчивый вопрос — «что же делать? что же делать?» — «крик о спасении», поиски «пути».

И этот искомый путь перед поэтом двоятся. С одной стороны, он предстает ему как замена утерянного «домашнего очага», «семейного уюта», «дома» — «музыкой блеска», «электрическими снами наяву», короче, городом, с его «буйными улицами», «магическим вихрем и светом», с его ресторанами, «светлыми, как храмы», где можно искать «забвенья», «на дне стакана» «топить отчаянье» и обретать «истину в вине». И поэт «слепо» отдается этому пути, влекущей и манящей стихии — «вьюжным трелям», «живому костру из вьюги и вина», «темному взору Фаины». Но все это — только призрак спасения. Поэту самому ясны «безысходные обманы» этого пути: «И взоры дев, и рестораны погаснут все в урочный час».

Есть второй путь, сулящий радикальное исцеление, путь, на который неуклонно толкает поэта, как толкала она столько других «потомков богатырей», представителей «гнилого», «покойного», «окончательно вымершего» русского дворянства (всё эпитеты самого Блока), исто-

рическая диалектика его класса, — «бегство» из чужого и чуждого, «страшного», погибельного города, назад, но не в свой малый разрушающийся «белый дом», усадебно-дворянское гнездо, а в дом большой, «в поля», «на бескрайнюю русскую равнину» — в народ, в «Россию».

И Блок всеми силами хватается за возможность этого пути. Об этом говорит он нам в «Песне Судьбы» образом Коробейника, выводящего на дорогу сбившегося беспутного Германа, об этом читаем в многочисленных его стихах этого периода, наконец, этот же «исход» открывается ему и в его статье 1906 года, из которой мы уже приводили обильные выдержки:

«Но вьюга знает избранников. Ее ласки понятны шагунам, распятым у заборов. Вьюга, распевая, несет их, кружит и взмывает крылья лохмотий. И вот во мраке нет ни улиц, ни площадей. Все исчезло; хрип далеких барабанов, хохот рынка, зияющие дыры потухших окон. Пустыня полей и еле заметный шоссе́нный путь. Города больше нет. Голос вьюги распевает в телеграфных столбах... Существа, вышедшие из города, — бродяги, нищие духом... Днем и ночью, в октябрьскую стужу и в летний жар, бредут здесь русские люди — без дружбы и любви, без возраста — потомки богатырей... они идут, куда глядят глаза. И глядят они прямо перед собой, на каменный путь по бескрайним равнинам России»<sup>1</sup>.

На этом двойном пути — в городских ресторанах и на бескрайних русских равнинах — и «встретился» покинувший «старый парк дедов», «бездомный» и «нищий бродяга» — Александр Александрович Блок с братом своим по духу, таким же «бездомником», «неспокойным варягом», по его собственному определению, а по отзыву современников, «самым беспорядочным человеком», отвергнутым всеми, всеми — с Дмитрием Карамазовым и Гамлетом одновременно, критиком и поэтом, страдающим «всемирным запоем» и в прямом и в переносном смысле, — Аполлоном Александровичем Григорьевым.

Мы лишены здесь возможности дать соответствующий анализ биографии Аполлона Григорьева — это слишком уведет от темы данной статьи, тем более что «социология» жизни Григорьева гораздо пестрее, разносоставнее «социологии» Блока. Но каковы бы ни были тому причины, результат и у Григорьева и у Блока был одинаков.

---

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 5, стр. 72, 73.

Как и Блок, Григорьев «бежал из дома», бежал даже, как известно, не в метафорическом, а в прямом смысле этого слова, бежал из родной, крепко сидящей на своих народных корнях, «органической», «растительной» (определения Григорьева) Москвы в «чарый и страшный» (слова Блока) Петербург. Как Блок, со страшной силой ощущал он себя сорванным со своих исторических и бытовых корней, кочевником, бездомником, бродягой, обретающимся в «безбытности», «не имеющим части в семейном самоваре». Как и Блок, «во власти неодолимой хандры» «слепо отдался» он всем «веваниям» и стихиям города — ресторанному угару, цыганству. Как и Блок, наконец, в «народничестве», «почвенничестве» искал он твердой почвы — увы, неизменно уплывающей у него изпод ног, — «исхода», «спасения» из своего и «социологического» и личного тупика.

Родовой дворянин, «принц» — Александр Блок и сын разночинца, вышедшего в дворяне, «московский мещанин» Аполлон Григорьев встретились в интеллигентской «бездомности», «интеллигентском безвременье».

Окидывая ищущим оком ту бескрайнюю русскую равнину, на которой он очутился, Блок не мог не заметить в снежном далеке одинокую фигуру «с палкой и узелком», «ковыляющую» в том же направлении, — своего исторического «двойника», «последнего романтика» 50-х годов, следами которого суждено было идти и ему — «последнему романтику» нашей дореволюционной действительности.

Прежде чем перейти к рассмотрению воздействия на Блока поэзии, мысли и личности Аполлона Григорьева, необходимо отметить также и то несомненное сходство, которое существует между «москвитянинским» периодом, самым характерным и колоритным периодом жизни и деятельности Григорьева, и периодом, когда Блок впервые заметил, почувствовал поэзию Григорьева и крепко «сроднился» с ней. Существование знаменитого кружка «молодого Москвитянина» с его загулами, цыганством, «народничеством», кружка, в недрах которого Аполлон Григорьев «нашел себя», узрел искомую им «правду», падает на 1851—1855 годы — эпоху самой глухой николаевской реакции, сменившей общественное возбуждение, вызванное европейскими событиями 1848 года, и нашим бледным их соответствием — заговором Петрашевского. Цыганство и «народничество» Блока разворачивается в 1907—1910 годы, в эпоху реакции после 1905 года.

Таковы были те общие причины, которые вели Блока 1906—1908 годов к поэзии Аполлона Григорьева. Как мы видели, сам Блок сигнализирует близость ему этой поэзии многочисленными эпитафиями из Григорьева к стихам своей третьей книги. В чем же эта близость выражается?

### 3

Первый эпитафия из Григорьева, предпосылаемый всей третьей книге Блока, — стихотворение «Комета». Стихотворение это — восторженное утверждение клокочущей, бурной, стихийно-неистовой жизни, чуждой всему расчисленному, остановившемуся, законченному, врывающейся в гармонию «отгоревших» светил и разрушающей эту гармонию, жизни, которую как раз об эту пору, невзирая на несомые ею «мученья» и «гибель», «узнает и принимает» вышедшая из младенческих «снов и туманов» душа Блока:

Когда средь сонма звезд, размеренно и стройно,  
Как звуков перелив, одна вослед другой,  
Определенный путь свершающих спокойно,  
Комета полетит неправильной чертой,  
Недосозданная, вся полная раздора,  
Невзнузданных стихий неистового спора,  
Горя еще сама, и на пути своем  
Грозя иным звездам стремленьем и огнем,  
Что нужды ей тогда до общего смущенья,  
До разрушения гармонии?.. Она  
Из лона отчего, из родника творенья  
В создання стройный круг борьбою послана,  
Да совершит путем борьбы и испытанья  
Цель очищения и цель самосоздания.

Над эпитафией из Григорьева стоит еще один эпитафия, подписанный буквами *Л. Б.* Однако это не просто два эпитафия, а своеобразная их перекличка, диалог.

«Зачем в наш стройный круг ты ворвалась, комета?» — спрашивает первый эпитафия (взятый поэтом из стихотворения его жены). «Она, — отвечает поэт стихами Григорьева, — в создання стройный круг борьбою послана, да совершит путем борьбы и испытанья цель очищения и цель самосоздания».

Образ григорьевской «кометы» становится лейтмотивом всего творчества Блока этого периода.

Те несколько прозаических страниц «вместо предид-



еловия», которые следуют за эпитафией, — не что иное, как развернутый лирический комментарий к григорьевской «Комете».

«В слепоту и хмель, во мрак и тревогу безумно торопят меня восторги жадной жизни.. Кто посмеет сказать: — Не должно. Остановись?» Так я живу, так я хочу. Не променяю моих восторженных и черных дней на вашу здравость и глубину, на ваши жемчужные зори. Не по чуждой воле погибну, не по чуждой восстану... Так разворачивается жизнь. Так... страдной тропой проходит душа. Расступитесь. Вот здесь вы живете, вот в этих пыльных домиках качаете детей и трудитесь, вот здесь воскресным вечером, в желтой летней пыли, щелкаете орешки, лущите подсолнухи... Но издали идет к вам вольная, дерзкая, наглая цыганка с шафранным лицом, с бездонной страстью в черных очах. Медленно идет, гуляя, отдыхая, от одной страстной ночи к другой. В черных волосах бренчат желтые монеты, запылен красно-желтый платок. Вам должно встать, и дать ей дорогу, и тихо поклониться...»

Комета на небе и земное ее соответствие — своевольная, чуждая обыденному окружающему, идущая своим «беззаконным» путем страстная женщина — кочевница-«цыганка» — таково первое раскрытие образа «кометы» Блоком, раскрытие, в котором он идет вслед тому же Григорьеву. Здесь должно отметить, что самое это уподобление необычной женщины комете явно восходит к стихотворению Пушкина Закревской («С своей пылающей душой...»). Но на почве поэзии Григорьева этот пушкинский образ особенно привился и отсюда перешел к Блоку.

Дальнейшее раскрытие этого образа имеем, следуя другому эпитафийному из Григорьева к стихам Н. Н. Волоховой, стоящему в непосредственной связи с первым:

Над тобою мне тайная сила дана,  
Это — сила звезды роковой.  
Есть преданье — сама ты преданий полна —  
Так послушай...

Дальше у Григорьева об этой «роковой звезде» читаем:

. . . . . Бывает порой  
В небесах загорится, средь сонма светил,  
Небывалое вдруг иногда,  
И гореть ему ярко господь присудил —

Но падучая это звезда...  
И сама ли нечистым огнем сожжена,  
Или, звездному кругу чужда,  
Серафимами свержена с неба она,  
Рассыпается прахом звезда;  
И дано, говорят, той печальной звезде  
Искушение посеять одно,  
Да лукавые сны, да страданье везде,  
Где рассыпаться ей суждено.

Здесь образ «кометы», «падучей звезды» (вариант образа «кометы»; ср. стихотворение Григорьева «Призрак» и «Дитя мое, очей твоих...» из первой главы романа в стихах «Отпетая») раскрывается в его подлинной — демонической — сущности. Прямо говорит об этом Григорьев первым из названных стихотворений, где в образе женственного «призрака», который предстает «будто свет зловещей, но прекрасной кометы», поэту является его «демон внутренний».

Образами «кометы» буквально переполнены стихи Блока этого периода. Вся символика «Снежной маски» непосредственно связана с этим образом. В нем же разгадка и «незнакомки»: три стихотворения «Незнакомке» в «Земле в снегу» с их уподоблением женщины комете и наоборот и лирическая драма «Незнакомка» с ее «падучей звездой» Марией, где заимствованным у Григорьева образом одевается извечный романтический, в частности лермонтовский, мотив о «падении» душ на землю из небесных сфер, об узнавании любящими друг в друге отсветов своей общей небесной «отчизны» и т. д.

Только произведя такой анализ, можем мы проникнуть во внутренний мир поэзии Блока, до конца проникнуться его настроениями, понять смысл его слов в речитативе о русском символизме: «Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал демона; но всякий делает то, что ему назначено»<sup>1</sup>.

С другой стороны, этот анализ показывает нам, какое огромное значение имел для Блока и какой пышный расцвет дал в его поэзии образ «кометы», «падучей звезды», найденный и усвоенный им у Аполлона Григорьева.

---

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 5, стр. 430.

Мы уже указали, что в поэтическом сознании Блока образ «кометы» связывается в качестве земного его соответствия с образом «цыганки».

Цыганство Блока — вот область, в которой даже на первый взгляд его поэзия наиболее тесно сближается с поэзией «страстного цыганиста» Аполлона Григорьева. На этом необходимо остановиться подробнее.

#### 4

С цыганским пением и цыганскими песнями, как и вообще с цыганщиной, Блок мог быть знаком, конечно, и до и помимо Аполлона Григорьева. Цыганские песни любила мать Блока. В записях ученической тетради четырнадцатилетнего Блока среди отрывков дневника, правил французской грамматики, латинских и греческих фраз и пр. вдруг попадаются два цыганских романса: «Ночи безумные» и «Я вновь пред тобою»<sup>1</sup>.

Равным образом и до и помимо Григорьева существует в русской литературе цыганская традиция, отчетливо выраженная «цыганская» струя (Пушкин, Баратынский, Фет, Полонский, Апухтин и др.).

Первое стихотворение Блока на цыганские темы, написанное в 1898 году и при жизни не публиковавшееся, как раз носит эпитафию из «Цыган» Пушкина. Однако этим эпитафием связь с Пушкиным и ограничивается. Зато некоторые места стихотворения определенно напоминают «Цыганскую венгерку» Григорьева (например, у Блока: «Лес гремел, пробужденный звоном, свистом, криком»; у Григорьева: «Словно табор целый здесь с визгом, свистом, криком...»).

Отметим характерную деталь. Молодому, еще робкому поэту, Блоку чрезвычайно выразительное название цыганского пения «визгом», вероятно, должно было показаться чересчур резким, вульгарным, режущим ухо. Отсюда — бессознательная замена «визга» — «звоном». Однако в своих позднейших стихах Блок это чрезвычайно меткое определение Григорьева целиком усваивает («визг цыганского напева налетел из дальних зал» — «Из хрустального тумана...», «А монисто брэнчало, цыганка плясала и визжала заре о любви» — «В ресторане»).

<sup>1</sup> М. Бекетова, Александр Блок и его мать, стр. 62.

«Цыганскую венгерку» Григорьева — этот апофеоз цыганства в русской поэзии — Блок вообще необычайно ценит. В своей позднейшей статье о Григорьеве при собрании его стихотворений он отзывается о ней как о «единственном в своем роде перле русской лирики». «Цыганская венгерка» мне так близка, — говаривал он в последние годы своей жизни, — будто я ее сам написал».

Блоком была усвоена не только образность «цыганской венгерки», но и ритмы ее не раз, по его собственному определению, «звонят и плачут» в его стихах (см., например, «Все свершилось по писаньям...»); а в особенности одно из его мрачнейших «гражданских» стихотворений: «Вновь богатый зол и рад...»). Чтобы исчерпать реминисценции Блока из «Цыганской венгерки», отметим, что цитату из нее он бросает в лицо посетителям собрания Религиозно-философского общества, с вызовом противопоставляя их «словесному кафешантану» «кафешантан обыкновенный, где сквозь скуку прожжет порою «буйное веселье, страстное похмелье» (статья «Религиозные искания и народ»).

Ранее приведенное нами «цыганское» стихотворение Блока долгое время было у него и единственным. Только в самом конце периода «Стихов о Прекрасной Даме» имеем еще одно стихотворение: «По берегу плелся больной человек...». Стихотворение это содержит в себе столь характерное для позднейшего Блока, в частности, как мы видели, развитое им в предисловии к «Земле в снегу» противопоставление жалким «больным» человеческим будням праздной и праздничной цыганщины. Может быть, стихотворение это и не связано прямо с цыганскими стихами Аполлона Григорьева, однако уже и в нем появляется то восходящее к «Цыганской венгерке», своеобразно-смелое уподобление цыганского пения «визгу», о котором мы уже говорили: «И сыпали шутки, визжали с телег».

Струя цыганства громко заявляет себя в поэзии Блока начиная с 1906 года; с этого времени она все нарастает и не уходит из нее до конца.

Анализируя «цыганские» мотивы 1906 года, мы сразу же попадаем в ту уже раскрытую нами систему образов, исходной точкой которой является «Комета» Аполлона Григорьева: Комета — Снежная дева — Незнакомка — Цыганка — Фаина.

Связь эта, как, конечно, и подобает в поэзии, носит не отвлеченный характер, а устанавливается чисто конкретно, зрительно, путем соответствующих параллельных рядов метафор. Хвост кометы — «серебряный узкий пояс» — развернутый, «забрызганный звездами» шлейф — вьюжный шлейф, звездный веер, бубен метели:

Там, в ночной завывающей стуже,  
В поле звезд отыскал я кольцо.  
Вот лицо возникает из кружев,  
Возникает из кружев лицо.

Вот плывут ее вьюжные трели,  
Звезды светлые шлейфом влача,  
И взлетающий бубен метели,  
Бубенцами призывно бренча...

Вводя это стихотворение в написанную вскоре после него статью «Безвременье», Блок раскрывает его образность до конца: «Исчезает лицо, и опять кутается в снежное кружево, и опять возникает мечтой о бесконечной равнине. Мелькнувший взор, взор цыганки, чей бубен звенит, чей голос сливается с песнями вьюги, зовет в путь бесконечный. Горе тому, кто заглядится в стеклянный, астральный взор»<sup>1</sup>.

Этому природно-стихийному ряду соответствует другой ряд, ряд окончательного сведения кометы на землю, окончательного воплощения. Хвост — «шлейф» — кометы — через промежуточное звено — «черная комета» — превращается в «черный шлейф» Незнакомки.

В «цыганке» (как называет ее Герман) Фаине из «Песни Судьбы» оба ряда смыкаются. Объединяя впоследствии в цикл «Фаина» стихи, посвященные Незнакомке — Н. Н. Волоховой, — с такими стихами, как «Снежная дева», «Песня Фаины» и т. д., Блок сам подчеркивает тождество только что перечисленного нами образного ряда.

Отметим, кстати, и еще одну, сюда же примыкающую метафору: комета — змея. Отметим не только потому, что этой метафорой дается еще одно определение Незнакомки и тем лишний раз подчеркивается ее «демоническая», по представлению Блока, природа, но главным образом потому, что эта метафора также является лишней связью поэзии Блока с поэзией Григорьева. Блок: «Я узнаю // В неверном свете переулка // Мою прекрасную змею:

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 5, стр. 72.

// Она ползет из света в свету, // И вьется шлейф, как хвост кометы...» («И я провел безумный год...», ср. с «Песней Фаины» и др.). Григорьев: в очах девы сияет «не звездный свет — кометы яркий свет», и вся она — «как змея». И дальше демон-поэт Деве — Комете — Змее напештывает:

Дитя мое! так много их  
По тверди неба голубой  
Светил рассыпано благих —  
О, будь кометой роковой!

И дольний мир — ваш мир земной —  
Богат стадами душ простых...  
В нем много добрых, мало злых —  
О, будь же, будь змеей!

Когда значительно позднее, в 1913—1914 годы, «цыганка» стихов Блока, как прежде Незнакомка, реально вошла в его биографию — вторая «слепая отдача стихии», увлечение артисткой Л. А. Дельмас, достигавшей в роли Кармен, по словам ее видевших, «полного соответствия с типом обольстительной и неукротимой испанской цыганки», — в стихах, ей посвященных, снова, минуя все посредствующие звенья, возникает тот основной образ «кометы-цыганки», который мы вправе непосредственно выводить из поэзии Аполлона Григорьева: «И вы уже звездой средь ночи, // Скользящей постушь скользя»; или еще отчетливее: «Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо, к созвездиям иным, не ведая орбит...»

Так долго остается верен Блок тому миру изобразительности, который он нашел в поэтическом творчестве Григорьева и пышно развернул в своих собственных стихах, миру, над входом в который можно поставить его же блистательные строки:

Страшный мир! Он для сердца тесен!  
В нем — твоих поцелуев бред,  
Темный морок цыганских песен,  
Торопливый полет комет!

Однако «цыганские» стихи Блока связаны с поэзией Григорьева не только общностью образов. У обоих поэтов их цыганство как-то своеобразно сплетается с «народничеством», любовью к Руси. Григорьев, как известно, даже не столько любил собственно цыганские романсы, сколько исполнение цыганами русской народной песни. Русская

песня «в своеобразном преломлении цыганщины» — одна из характерных черт русского романтизма (см., например, рассказ А. Фета «Кактус»). С подобным же специфически русским «романтизмом» сталкиваемся мы и у Блока.

В своих статьях, отчасти в стихах Блок как будто противопоставляет родину, Россию погибельному «астральному взору» цыганки, «смывающему память об отчизне», голосу Кармен; противопоставляет «буре цыганских страстей» «тишину земли родной и близкой». Однако гораздо характернее такого противопоставления для поэзии Блока как раз обратное — слияние образа цыганки с образом Руси, наделение этого последнего своеобразными чертами «цыганства», понимаемого, конечно, не столько в смысле племенной принадлежности, сколько в качестве особой душевной стихии.

Чрезвычайно знаменательна в этом отношении драматическая поэма Блока «Песня Судьбы». Русская деревенская девушка, раскольница, с монашеским именем Фаина, уйдя в город, «становится цыганкой», поет цыганский романс — «общедоступные куплеты», — которые являются, однако, подлинной «песней судьбы» героя драмы Германа. Если вспомним тесную связь, которая, как сказано, существует между «Песней Судьбы», «Снежной маской» и «Незнакомкой», мы должны будем признать, что в уже прослеженную нами цепь образов: Комета — Снежная дева — Незнакомка — Цыганка — Фаина вступает новое звено — Россия, что григорьевско-блоковская женщина-комета, женщина-змея является нам в каком-то новом и весьма на первый взгляд странном облике русской цыганки.

Однако чем больше мы вникаем в мир эмоций и образов блоковской поэзии, тем больше проникаемся органической закономерностью всего творческого пути поэта.

В уже цитированной нами статье «Безвременье» Блок определяет «цыганство» как «мечту о бесконечной равнине». Отправляясь в свое «вечное странствование» по «российским равнинам», «бескрайним равнинам России», поэт вполне последовательно в поводыри свои берет цыганку, эту вечную музу скитаний.

Это она — дикая кочевница — за поэтом

Прискакала дикой степью  
На вспененном скакуне.  
«Долго ль будешь лязгать цепью?  
Выходи плясать ко мне!»

Это ее вдали перед собой видит поэт, выйдя «в путь, открытый взорам»:

Вот оно, мое веселье, пляшет  
И звенит, звенит, в кустах пропав!  
И вдали, вдали призывно машет  
Твой узорный, твой цветной рукав.

И вся Русь предстает поэту в образе праздно́й, кочевой «цыганской» России, «которой уже нечего терять; всю плоть свою она подарила миру и вот, свободно бросив руки на ветер, пустилась в пляс по всему своему бесцельному, непридуманному раздолью.

Открытая даль. Пляшет Россия под звуки длинной и унылой песни о безбытности, о протекающих мигах, о пробегающих полосатых верстах. Где-то вдали заливается голос или колокольчик, и еще дальше, как рукавом, машут рябины, все осыпанные красными ягодами... Вот русская действительность — всюду, куда ни оглянешься, — даль, синева и щемящая тоска неисполнимых желаний<sup>1</sup>.

«Колокольчик», «тройка» — эти образы, столь излюбленные зрелым Блоком, в частности в его стихах о России, несомненно, идут к нему от Гоголя с его тройкой-Русью. Но ведь эти же образы являются и атрибутами цыганства; по крайней мере, в поэзии Блока они приобретают определенно цыганский колорит: «Земное счастье запоздало // На тройке бешеной своей...», «Вон счастье мое — на тройке // В серебристый дым унесено...»

И только сбруя золотая  
Всю ночь видна... Всю ночь слышна...  
А ты, душа... душа глухая...  
Пьяным-пьяна... Пьяным-пьяна...

И про новую «жену» Блока, его «Русь», не знаешь, кто она. Словно бы и иконописная русская девушка, нестеровская тихая смиренница:

А ты все та же — лес, да поле,  
Да плат узорный до бровей...

Однако этот узорный плат Блок накидывает и на плечи цыганки:

Как цыганка, платками узорными  
Расстилалася ты предо мной,  
Ой ли косами иссиня-черными,  
Ой ли бурей страстей огневой!

---

<sup>1</sup> А. Б л о к, Собр. соч., т. 5, стр. 74, 75.



Да и сама эта смиренница, глядишь, через минуту обертывается Фаиной, запекает свою цыганскую «песню судьбы», увлекающую поэта в его «долгий путь» по машущим рукавами рябин, пляшущим мимо косогорам, оврагам, полосатым верстам, селам:

О, Русь моя! Жена моя! До боли  
Нам ясен долгий путь!  
Наш путь — стрелой татарской древней воли  
Пронзил нам грудь.

И дальше:

Наш путь — степной, наш путь — в тоске  
безбрежной,  
В твоей тоске, о, Русь!

Комета — Незнакомка — Цыганка — Фаина — Русь — такова, повторяем еще раз, образная вязь стихов Блока 1906—1908 годов.

«Осторожная тоска», «разбойная краса», «вечное кружение» в хороводе безграничных скитаний — «Летит, летит степная кобылица и мнет ковыль... И нет конца! Мелькают версты, кручи... Останови!» — такой предстает Русь Блока, Русь, не имеющая ничего общего с древней и благочестивой, изукрашенной сусальным золотом неподвижного допетровского быта, Русью славянофильства, — Русь в ее кочевом, варварском, скифском, азиатском обличье, — «цыганская Русь» русского поэта-романтика.

Создание и выявление этого образа «цыганской Руси» находится, как мы уже сказали, в полном соответствии со своеобразным «преломленным цыганщиной» «народничеством» Аполлона Григорьева.

## 5

От стихотворения Григорьева «Комета» идет и еще одна нить к поэзии Блока. В образе григорьевской «кометы» отчетливо звучит тема «борьбы» — одна из основных тем творчества зрелого Блока:

. . . . . она  
В созданья стройный круг борьбою послана,  
Да совершит путем борьбы и испытанья  
Цель очищения и цель самосозданья..

Эта тема «борьбы», тема, которой продиктованы такие значительнейшие произведения Блока, как цикл «На Куликовом поле», «Возмездие», «Роза и Крест», внушалась

Блоку всем поэтическим творчеством Григорьева, который, по словам самого же Блока, «борьба, борьба» — твердит во всех своих стихах, употребляя это слово как символическое, придавая ему множество смыслов.

В ряду этих стихов о «борьбе», особенно значительным является стихотворение «К Лавинии», которое Блок знал наизусть, которое он особо выделяет и в своей статье о Григорьеве.

Стихотворение это начинается строками:

Для себя мы не просим покоя  
И не ждем ничего от судьбы,  
И к небесному своду мы двое  
Не пошлем бесполезной мольбы...—

и заканчивается:

И проклятия право святое  
Сохраняя средь гордой борьбы,  
Мы у неба не просим покоя  
И не ждем ничего от судьбы...

Я уже говорил, что в основной теме «борьбы» звучала для Блока и последняя из его лирических драм «Роза и Крест». Сам Блок непосредственно связывает этот основной тон пьесы со стихотворением Тютчева «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, // Хоть бой и неравен, борьба безнадежна...». Однако это стихотворение Тютчева стоит в ближайшей связи со стихотворением Григорьева «К Лавинии». И едва ли будет преувеличением сказать, что подобно тому, как через стихи Григорьева Блоку стал близок образ пушкинской «кометы», так поэзия Григорьева подготовила Блока и к восприятию этих стихов Тютчева.

Как известно, тема борьбы звучала не только в стихах, но и в реальной жизни обоих поэтов. И почти с уверенностью можно сказать, что если не прообразом, то, во всяком случае, укрепляющим примером борьбы, которую ведет публицист Блок с «интеллигенцией», послужила та непримиримейшая не на жизнь, а на смерть, роковая для Григорьева борьба, которую вел он и в своих неистовых статьях, и всей беззаконной своей жизнью с теоретиками, «тушинцами», «филистерией» — «либералами».

«Роза и Крест» связана с поэзией Аполлона Григорьева и еще одной общей темой. Основным стержнем драмы Блока является песня рыцаря-странника Гаэтана, основным моментом ее слова о радости-страданье. Этот мотив

«радости-страданья» очень близок поэзии Григорьева. «Муки сладки», «блаженство в страданье», «счастье мученья», «наслаждение в муках», «счастье муки» — на все лады твердит он в своих стихах. Мало того, в одном из стихотворений Григорьева, стихотворении, отмеченном Блоком и в 1902 и в 1916 годах в числе особо значительных, находим почти полное и в словосочетании, и в самой грамматической форме совпадение со словами о «радости-страданье»:

Безумного счастья страданья  
Ты мне никогда не дарила.

Насколько же этот мотив о счастье-страданье был не общим местом, а вполне своеобразным, парадоксальным в то время мотивом, показывает рецензия Белинского, в которой он нападает на него как на «романтическую искаженность чувства и смысла»<sup>1</sup>.

Третий, и последний, эпиграф из Григорьева к «Земле в снегу»:

О, говори хоть ты со мной,  
Подруга семиструнная!  
Душа полна такой тоской,  
А ночь такая лунная! —

ставит под знак поэзии Григорьева и еще один характернейший цикл этой книги — «Мещанское житье». Если мы вспомним, что в этом цикле впервые заговорили у Блока реалистические голоса, голоса простой, неприкрашенной действительности («забитая лошадка бурая», «мальчик, посиневший от холода», «зловонные дворы», «голодная кошка у желоба» и т. д. и т. д.), — мы должны будем признать, что Григорьев подсказал Блоку не только такие романтические образы и темы, как комета, борьба, скитальчество, «цыганская Русь», радость-страданье, — но что из его стихов (а не Некрасова, как это принято думать: Некрасов приходит позднее) повеяло на Блока и первым ветерком реализма.

Из всего вышесказанного следует, что воздействие на Блока поэзии Аполлона Григорьева было широко и плодотворно. Как поэт, Блок связан с поэтом Аполлоном Григорьевым — при всех их индивидуальных различиях, как и различиях в степени художественного мастерства — в каких-то основных родниках, истоках творчества обоих.

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 594.

В своей статье при собрании стихотворений Григорьева Блок о нем пишет: «Он — единственный мост, перекинутый к нам от Грибоедова и Пушкина: шаткий, висящий над страшной пропастью интеллигентского безвременья, но единственный мост»<sup>1</sup>. Историки литературы в своих отзывах об этой статье Блока справедливо указывали на «страшное преувеличение» им значения поэтического творчества Григорьева. Однако субъективно Блок был прав. Как мы видели на наших примерах, для самого Блока малый поэт, Григорьев, действительно был «мостом», который соединял его с творчеством таких великих, как Пушкин, Лермонтов, Тютчев. К образам Пушкина («комета»), Лермонтова (демонизм, мотив «падения» на землю), Тютчева (тема борьбы) Блок восходил через как-то особенно интимно ему близкую, «родную», хотя художественно и неизмеримо менее совершенную, поэзию Аполлона Григорьева.

Мало того, не говоря об этом совпадении основных творческих стихий Блока и Григорьева, последний, несмотря на отмеченную нами несоизмеримость его художественно-поэтической силы силе Блока, оказывал на него подчас прямое влияние и как поэт, как мастер стиха. Вот тому очень выразительный пример. В 1907 году Блоком написан его известный цикл «Вольные мысли» (напечатан в той же «Земле в снегу»). Необычайный для Блока размер «Вольных мыслей» — белый пятистопный ямб, с большим количеством enjambements, придающих стиху совсем особый внутренний ритм, — совершенно совпадает с размером стихотворений Григорьева «Призрак» («Проходят годы длинной полосой, // Однообразной цепью ежедневных // Забот и нужд и тягостных вопросов...» и т. д.) и «Вопрос». Совпадают они и общим приемом показа значительного на фоне пошлого и совсем особым, направленным на это последнее саркастическим тоном, сарказм которого особенно усиливается от того, что и о пошлом, и о значительном повествуется все тем же медлительно-высоким, торжественно-важным белым ямбом.

Самое название Блоком своего цикла «Вольными мыслями» подсказано ему Григорьевым:

Да новых мыслей, вычитанных в новом  
Романе Санда (вольных, страшных мыслей)...

(«Вопрос»)

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 5, стр. 513—514.

Если мы вспомним, что «Вольные мысли» написаны Блоком в период особой близости к поэзии Григорьева (летом 1907 г.), если обратим, наконец, внимание, что в упомянутых стихотворениях Григорьева встречаются все те же столь близкие Блоку строки — о призраке женщины, воплощенном «внутреннем демоне» поэта, который предстает ему «будто свет зловещей, но прекрасной кометы», об «одной борьбе без мысли и победе», — строки, мимо которых не мог пройти Блок этого периода, — то влияние этих стихов Григорьева на «Вольные мысли» Блока будет вне всякого сомнения.

Не мудрено, что столь многим обязанный стихам Григорьева Блок чрезвычайно высоко ставил его поэзию.

В высокой оценке Григорьева-поэта Блок склонен был даже отодвигать на задний план Григорьева-критика, во всяком случае, считать критические и теоретические работы Григорьева снижением его певческого дара. А между тем Григорьеву-мыслителю Блок был обязан также немало.

## 6

Одной из любимейших идей Блока последнего периода была идея об органическом единстве каждой исторической эпохи, выражающей в самых разнообразных проявлениях одну и ту же внутреннюю свою сущность — «музыкальный смысл» эпохи.

«Я привык, — пишет он в предисловии к «Возмездию» (1919 г.), — сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор»<sup>1</sup>. Эти привычки и уверенность сложились в Блоке под явственным влиянием творца органической критики Аполлона Григорьева. «Одна мысль проникает все стремления века научные или художественные», — пишет он в статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства»<sup>2</sup>. Или еще ярче: «Да, исторически живем не мы, как индивидуумы, но живут веяния, которых мы, индивидуумы, являемся более или менее значительными представителями... Отсюда яркий до

---

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 3, стр. 297.

<sup>2</sup> А. Григорьев, Литературная критика, «Художественная литература», Л. 1965, стр. 125.

очевидности параллелизм событий в различных сферах мировой жизни, странные, таинственные совпадения Дон-Кихота и Гамлета, революционных стремлений и творчества Бетховена и проч. и проч.» («Мои литературные и нравственные скитальчества») <sup>1</sup>.

Статья Блока о Катилине (1918 г.), в которой он делает попытку объединить заговор Катилины с как будто не имеющим с ним ничего общего стихотворением Катутла, в качестве выражения на различных языках одной и той же «музыки» эпохи, — не что иное, как прямое применение к данной исторической действительности органической теории Григорьева.

Равным образом предисловие к «Возмездию» не что иное, как попытка изобразить жизнь тех «веяний», о которых говорит Григорьев (самое слово «веяние» — любимое слово Григорьева, которое Блок у него перенимает), последовательность и совокупность которых и составляет «запах и цвет эпохи», — попытка, совершенно аналогичная той, какую делает сам Григорьев в своих «Литературных и нравственных скитальчествах».

В публицистических взглядах Блока, в его разделении народа на народную массу — живую жизнь, стихию — и «интеллигенцию», коснеющую в нескончаемых «темах, проблемах, вопросах и спорах», бесконечной «интеллигентской жвачке», — также нельзя не усмотреть полного сходства со взглядами Григорьева на народ и «либералов»-«теоретиков».

## 7

Воздействие поэзии и мысли Аполлона Григорьева на творчество Блока до сих пор не изучалось. Но «страшная, — по выражению одного из исследователей, — близость» Блоку Григорьева чувствовалась многими. В 1914 году издательство К. Ф. Некрасова предложило Блоку редактировать собрание стихотворений Григорьева. Блок охотно взялся за это. Вся кропотливая и при отсутствии какой-либо библиографии чрезвычайно нелегкая работа по подбору стихов Григорьева (около тридцати пяти печатных листов), затерянных по бесконечным старым журналам, была выполнена Блоком в очень короткий срок — в течение нескольких месяцев.

---

<sup>1</sup> А. Григорьев, Полн. собр. соч., т. I, М. 1918, стр. 51.

Стихам была предпослана статья редактора «Судьба Аполлона Григорьева».

Статья эта «лирическая» и насквозь субъективная, как и все статьи Блока, с обычными выпадами против «интеллигенции» — Белинского и его последователей, «припечатавших» Аполлона Григорьева своим «штемпелем», — не удовлетворила ни историков литературы, ни, понятно, тех, против кого она была направлена (современных Блоку «либералов», идеологов типа Мережковского и др.).

Однако для нашей темы она представляет чрезвычайный интерес.

Следуя самому Григорьеву, называвшему себя «последним романтиком», Блок характеризует его поэзию как романтическую:

«Владения последнего романтика — лишь в краях мечты». Он окружен «глубоким мраком», откуда возникает порой чей-то «девственный, необычайный, дышащий страстью лик» и вырывается «страшный вопль знакомой скрипки». В судьбе Григорьева «вздрагивают отсветы Мировой Души; душа Григорьева связана с «глубинами», хотя и не столь прочно и не столь очевидно, как душа Достоевского и душа Владимира Соловьева»<sup>1</sup>.

Сближение с Владимиром Соловьевым в устах Блока особенно знаменательно. Этим сближением Блок (вспомним восприятие им Григорьева в записях 1902 г.) ведет романтизм Григорьева по столь близкой ему лично линии мистического романтизма. Даже больше того, если мы сравним со статьей о судьбе Аполлона Григорьева речь-статью «О современном состоянии русского символизма», написанную Блоком еще в 1910 году, мы усмотрим между этими двумя статьями прямую связь. Судьба Григорьева, по мысли Блока, является живой, наполненной конкретно-историческим материалом иллюстрацией к намеченной им в статье «О современном состоянии русского символизма» схеме судьбы поэта-символиста вообще, в том числе и в первую очередь его собственной судьбы.

В поэзии Григорьева имеем, по словам Блока, сперва: «утверждение связи с возлюбленной в вечности...; ощущение крайней натянутости мировых струн вследствие близости хаоса; переливание по жилам тех демонических сил, которые стерегут поэта и скоро на него кинутся», затем:

---

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 5, стр. 517 и 488.

«убыль «стихийности», признаки близящегося «атеизма», звуки надтреснутой человеческой скрипки»<sup>1</sup>.

Если мы обратим внимание, что Блок говорит здесь о стихах Григорьева только до 1846 года, что в стихах после 1846 года второе начало — «звуки надтреснутой человеческой скрипки» (ср. тему скрипки в стихах самого Блока после 1907—1908 гг.) — все нарастало, — для нас будет очевидно, что смена этих двух начал в поэзии Григорьева — не что иное, как та же «теза и антитеза» в развитии всего русского символизма. Путь Аполлона Григорьева для Блока — путь не только «последнего романтика», но и первого русского символиста.

В этом переживании поэзии Григорьева, как ранней, еще неяркой, еще неразгоревшейся, но несомненной зари русского символизма, в восприятии Григорьева «нашим современником» и заключается весь пафос статьи Блока. Этим объясняются все ее достоинства и недостатки. В самом деле, автор одной из рецензий на статью Блока о Григорьеве, со своей историко-литературной точки зрения, совершенно прав, когда упрекает, например, Блока в том, что в его статье, переполненной всяческими второстепенными подробностями о жизни Григорьева, нет таких основных биографических сведений, как «указания года рождения и года смерти»<sup>2</sup>.

Мы думаем, однако, что эта оплошность вызвана не просто рассеянностью Блока, что она характерно свидетельствует все о том же, лишней раз доказывая, что Блок действительно воспринимал Григорьева как своего современника, что Григорьев был для него живым человеком.

В утверждении «современности» Григорьева разгадка и страстного публицистического тона статьи Блока — Блок уподобляет Григорьева не только «нашим современникам», но и «наиболее отверженным» из них — по Блоку — Андрею Белому, В. В. Розанову. «Надпартийным», «отверженным» той «интеллигенцией», с которой он вел ожесточенную борьбу в своих статьях, считал себя и сам Блок. Статья о Григорьеве — один из моментов этой борьбы. Защищая Григорьева, осуждая его «гонителей», Блок отстаивает самого себя.

---

<sup>1</sup> А. Блок, Собр. соч., т. 5, стр. 515.

<sup>2</sup> Ив. Розанов в рецензии на блоковское издание А. Григорьева. — «Голос минувшего», 1916, № 5—6, стр. 431.



Ощущение Григорьева «нашим современником» Блок не утрачивал до самого конца. В 1919 году, после Октябрьской революции, после «Двенадцати» и «Скифов», Блок публикует в тогдашней газетке «Жизнь искусства»<sup>1</sup> уже и теперь мало кому известную статью «Аполлон Григорьев и Гоголь».

Как бы предупреждая упрек в несовременности своей темы, Блок начинает словами: «Наше время отличается тем, что оно выталкивает из себя все чужеродное, торопя нас к другим далям. Когда писатель не «звучит», когда его пафос не таков, как наш, у нас нет сейчас охоты входить в какие бы то ни было подробности, касающиеся жизни этого писателя...»

«И все-таки,— продолжает Блок,— есть неотложный вопрос: об Аполлоне Григорьеве и его эпохе...» Вслед за этим Блок решительно призывает возродить подспудную традицию «музыкальности», «народа», «культуры», затоптанную, по его представлению, торжествовавшей в поколениях традицией «немузыкальности», традицией «отца русской интеллигенции» — Белинского.

Горячей проповедью личности зачинателя и носителя этой «музыкальной» и «культурной» традиции Аполлона Григорьева — одного из «самых культурных и музыкальных людей», как называет его запись дневника за тот же 1919 год (имя Григорьева упоминается в дневнике Блока не однажды), — и заканчивает поэт свою статью:

«Убедитесь, наконец, что пора перестать прозевывать совершенно своеобразный, открывающий новые дали русский строй души. Он спутан и темен иногда: но за этой темнотой и путаницей, если удосужитесь в них взглядеться, вам откроются новые способы смотреть на человеческую жизнь. Пора взглядеться».

Таково последнее слово Блока о Григорьеве.

В этом, конечно, субъективнейшем из субъективных признаний Григорьева не только «современником» символистов, но и «созвучным» нашей революционной действительности — предельное выражение той «страшной близости» Блоку Аполлона Григорьева, изучение природы которой ставила своей задачей наша статья. Время подвести итоги.

<sup>1</sup> «Жизнь искусства», Пг. 1919, 16—17 августа.

Из всего сказанного ясно, что связь между Блоком и Аполлоном Григорьевым глубока и прочна. Наличие глубокого продолжительного и многообразного воздействия поэта и мыслителя Аполлона Григорьева на Блока не подлежит сомнению.

Но связь эта даже больше одного воздействия.

В сочетании личностей Блока и Аполлона Григорьева имеем мы редкий пример особого культурно-исторического «двойничества». Не только один поэт оказывает здесь влияние на другого поэта. Не только два поэта совпадают в темах и образах своих стихов — совпадают они в самых основных настроениях души. Романтизм с его «связью с возлюбленной в вечности», «касанием мирам иным» и одновременная «страшная ирония»; максимализм, «скифство» («скифом» прямо называл себя и Григорьев), «вечное впадение в стихийные стремления»; гамлетизм, «скитальчество» и одновременное «народничество», «почвенничество»; ненависть к «интеллигенции», «теоретикам»; органическое восприятие действительности; признание за искусством «величайшего значения в жизни человеческой» и т. д. и т. д. — вот равномерно присущие обоим черты.

Оба поэта совпадают подчас даже в подробностях, казалось бы, чисто биографического характера: оба поступают на совершенно чуждый им юридический факультет; оба «спасаются» от юриспруденции; оба страстно увлекаются театром, вплоть до общей обоим попытки стать актерами; оба, как указывалось, ощущают себя срезанными со своих исторических и бытовых корней, «бездомниками», пребывающими в «безбытности»; оба «нарушают семью», переживают свой «ресторанно-кабацкий» период; оба чувствуют себя между двух враждебных станов (Григорьев — между западниками и славянофилами; Блок до 1917 года — между революционерами и идеологами Религиозно-философского общества); наконец, даже мера жизни обоим дана была общая — Григорьев «сгорает» сорока двух, Блок — сорока одного года от роду.

Однако эти общие обоим поэтам черты их внутреннего склада, формирующие даже в некоторых отношениях (как мы только что видели) их внешнюю жизнь, покрываются совсем разными оболочками. Здесь оказывают известное влияние отчетливые социальные различия обоих поэтов.

Блок в своей статье о судьбе Аполлона Григорьева, упоминая о том, что некоторые современники Григорьева (в том числе и Достоевский) называли его Гамлетом, но без несколько пренебрежительного высокомерия замечает: «Не быть принцем московскому мещанину»<sup>1</sup>.

Совпадая в своей потаенной глубине, «московский мещанин» Григорьев с его «нечистоплотностью», «неряшливостью», «торопливостью», — по слову Блока, одолевшей его «оторопью» во всем, — с его неистовостью, «безобразиями», «безудержем», с его озорными восторгами, пьяными истушленными рыданиями и «паданием на колени» то перед товарищами по литературному кружку, то перед некой «генеральшей Бибиковой», вызволившей его из долговой ямы, — и родовитый дворянин, «потомок богатырей», сдержанно замкнутый, не лишенный даже некоторой надменности «принц» — Блок — на внешнем плане действительно являли собой не только различные, но и прямо противоположные фигуры.

Не отсюда ли отчасти, при всей «жалости» и «любви» к Григорьеву, говоря о нем, Блок все же не свободен от некоторого невольно пренебрежительного тона, от некоего уже отмеченного нами снисходительного высокомерия.

Однако социальная природа Григорьева давала ему и некоторые преимущества перед Блоком — Блок это полусознательно ощущал.

Воюя с «обреченной смерти» «интеллигенцией», которая ищет в искусстве только «развлечения»; тоскуя и мечтая о «свежем зрителе», «о новой, живой, требовательной, дерзкой» аудитории для художника, аудитории «народной массы», «рабочих и крестьян» (это в статье «О театре» еще 1908 г.), Блок в то же время сознавал, что сам он не народный поэт, что со своим поэтическим творчеством он обречен вращаться в кругу все той же «пресыщенной интеллигенции», что на «бескрайнюю русскую равнину» ему дано выйти только в своих, к той же все «интеллигенции» обращенных, стихах, докладах, статьях.

Отсюда — презрительные отзывы Блока о «нашей литературной известности, которой грош цена», отсюда, при мысли о предстоящей ему участи быть добычей «приватдоцента», который его стихами «замучает бедных ребят», — страшное восклицание: «Молчите, проклятые книги, // Я вас не писал никогда!»

<sup>1</sup> А. Б л о к, Собр. соч., т. 5, стр. 512.

Каким завидным уделом представлялась ему рядом с этой постылой «известностью» судьба некоторых пошедших — даже не в народ, а хотя бы только в городскую, уличную богему — стихов и песен ближе стоявшего к народу, кровнее с ним связанного Аполлона Григорьева.

Рассказывая в примечаниях к одному из стихотворений Григорьева, что ему довелось услышать, отрывок из него в уличном театре миниатюр, в Петрограде, Блок прибавляет: «Актер, певший эти слова, конечно, не подозревал о том, чьи они. Буйный Григорьев, всю жизнь друживший с цыганством, так и живет до сей поры без имени, на улице, в устах бедного работника маленькой сцены. Не лучше ли для поэта такая память, чем том критических статей и мраморный памятник?»<sup>1</sup>

1927

---

<sup>1</sup> Аполлон Григорьев, Стихотворения, М. 1916, стр. 564—565.

Горький страстно — как редко кто даже среди писателей — любил литературу. Особенно высоко ценил он родную русскую литературу.

«Ни одна из литератур Запада не возникала к жизни с такою силою и быстротой, в таком мощном, ослепительном блеске таланта. Никто в Европе не создавал столь крупных, всем миром признанных книг, никто не творил столь дивных красот при таких неописуемо тяжких условиях»<sup>1</sup>, — с гордостью и восхищением писал Горький о русской литературе.

Из всех же русских писателей превыше всего ставил Горький Пушкина. «Гигант», «всеведавший», «не сравнимый ни с кем... человек совершенно изумительного таланта», «гений, который не имел и не имеет равных ему», — таковы определения, которые неизменно дает он Пушкину.

Пушкин для него — «величайший наш гений», «колоссальнейший наш поэт», «величайшая» гордость наша и «самое полное выражение духовных сил России».

Горький чрезвычайно ценил творчество Льва Толстого, как «глубоко национального» писателя. Подытоживая все то, что он говорил о Толстом в своем известном каприйском курсе русской литературы, Горький замечал: «Толстой глубоко национален, он с изумительной полнотой воплощает в своей душе все особенности сложной русской психики: в нем есть буйное озорство Васьки Буслаева и кроткая вдумчивость Нестора-летописца, в нем горит фанатизм Аввакума, он скептик, как Чаадаев, поэт не менее, чем Пушкин, и умен, как Герцен, — Толстой — это целый мир»<sup>2</sup>. Однако в дальнейшем Горький вносит в эту

---

<sup>1</sup> М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, стр. 64. В дальнейшем ссылки даются на это издание, за исключением особо оговариваемых случаев.

<sup>2</sup> М. Горький, История русской литературы, М. 1939, стр. 296.

оценку в части, касающейся сопоставления Толстого с Пушкиным («поэт не менее, чем Пушкин»), характерную поправку. «Пушкин и он — нет ничего величественнее и дороже нам...» — пишет Горький в своих воспоминаниях о Льве Толстом. И имя Пушкина поставлено им здесь на первое место не только по хронологическому признаку.

В этом отношении показательно, что в 1925 году, называя Льва Толстого «величайшим художником России», Горький знаменательно добавляет: «после Пушкина». Оговорка эта тем выразительнее, что она сделана в статье, напечатанной в венгерском журнале<sup>1</sup> и, значит, обращенной к западноевропейским читателям, которые уже привыкли считать Толстого величайшим художественным гением современности и одним из величайших гениев всей вообще мировой литературы, Пушкина же знали сравнительно мало, а если и признавали его великим русским писателем, то все же писателем, деятельность которого имела лишь национальное, а отнюдь не общемировое значение.

В другой своей статье, написанной в том же 1925 году и также обращенной к зарубежным читателям, Горький идет еще дальше, прямо заявляя: «Лев Толстой, *величайший в мире художник после Пушкина*» (курсив мой. — Д. В.)<sup>2</sup>.

Таким образом, Горький во всеуслышание, причем, как мы дальше увидим, в порядке не случайного высказывания, а выражения стойкого и глубокого убеждения, провозглашал именно Пушкина «величайшим в мире художником».

Кроме Достоевского, такой высочайшей оценки не давал Пушкину никогда и никто даже из самых восторженных его почитателей — и русских и зарубежных.

## 2

Имя Пушкина многократно, по тому или иному поводу, но почти всегда с одинаковым преклонением и любовью упоминается Горьким и в его критических статьях и

<sup>1</sup> «Az író hívatása és korunk orosz irodalma». — «Nyugat», Budapest, 1925, karacsony (рождественский номер).

<sup>2</sup> Предисловие к книге L. Andreyev, Sashka Jigouloff (перевод романа Л. Андреева «Сашка Жегулев») N. Y. 1925 (предисловие на английском языке; цитирую по изд.: М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, М. 1941, стр. 94.

высказываниях, и в самых различных художественных произведениях — от «Фомы Гордеева», многочисленных рассказов, автобиографической трилогии до «Клима Самгина» включительно — и, наконец, в частных письмах.

Особенно выразительны многочисленные письма Горького к писателям-самоучкам и вообще к молодым начинающим писателям, к которым, как известно, он всегда относился с исключительным вниманием и сочувствием.

«...Было бы хорошо, если бы современная молодежь от холодных риторов сегодняшнего дня возвратилась на отдых к великой русской литературе Пушкина, Тургенева, Лескова, к литературе младших богатырей»<sup>1</sup>, — замечал Горький в одной из своих статей 1912 года — периода увлечений «современной молодежи» модными модернистскими течениями. Та же нота настойчиво звучит и в письмах Горького к представителям этой «современной молодежи», присылавшим ему образцы своего творчества, спрашивавшим мнения, совета.

В Пушкине Горький видел великого создателя русского языка и величайшего мастера поэтической формы — «музыки слова». Отсюда в энергичных призывах Горького к молодым писателям учиться у своих предшественников — писателей «старых» — имя Пушкина неизменно оказывается на первом месте.

«Стихи писать Вам рано, — со свойственной ему прямотой предупреждает Горький одного из начинающих поэтов, — лучше возьмите Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Бальмонта и внимательно читайте, изучая строй их стиха, их язык, прекрасные формы, которые они умели придать русскому стиху»<sup>2</sup>.

«Если Вы позволите, — читаем в письме к другому начинающему писателю, — я бы рекомендовал Вам внимательно почитать старых русских поэтов — Пушкина, Лермонтова, Фета и Полонского, — они бы очень помогли Вам понять, что такое форма стиха, музыка слова. Чтобы хорошо писать, надо хорошо знать свой родной язык»<sup>3</sup>.

«Очень советую Вам, — подчеркивает Горький третьему, — внимательно прочитать стихи Пушкина, рассказы

---

<sup>1</sup> М. Горький, Издалека. — См.: М. Горький, Статьи 1905—1916 гг., Пг. 1918, стр. 132.

<sup>2</sup> Письмо к Г. Д. Дееву-Хомяковскому от 17 марта 1910 г. — Архив А. М. Горького, Институт мировой литературы АН СССР (Москва).

<sup>3</sup> Письмо к С. Е. Ганьшину, 1911 г. — Архив А. М. Горького.

Тургенева и Лескова — это отличные знатоки русского языка»<sup>1</sup>. «Брюсова, Блока, Бальмонта и вообще новых поэтов не спешите читать,— пишет Горький еще одному адресату,— сначала хорошенько ознакомьтесь со старыми — Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым, Фетом, Фофановым»<sup>2</sup>. И число таких писем-советов можно значительно умножить<sup>3</sup>.

В то же время, постоянно указывая на Пушкина как на высший образец «красоты формы», Горький отнюдь не ограничивал значения пушкинского творчества только формально-эстетическим моментом.

«Желание Ваше «быть Пушкиным»,— законно,— отвечает он одному из «начинающих»,— однако не забудьте: кроме того, что Пушкин обладал универсальным талантом литератора, он был одним из образованнейших людей своего времени»<sup>4</sup>.

Но Пушкин не только сумел «в просвещении стать с веком наравне», как сам он осознанно к этому стремился, Пушкин был созвучен лучшим и наиболее передовым направлениям своей современности — в «музыке» своих стихов дал зазвучать «музыке эпохи». Мало того, Пушкин возвысился над ограниченностью своего класса, отразил народные стремления. Отсюда — вечная молодость поэта. «Способность писать стихи у Вас, видимо, есть,— читаем в одном из многочисленных ответов Горького «начинающим»,— но в наше время сотни и тысячи юношей научились сочинять стишки очень легко и даже ловко. А все же у нас нет поэзии, согласной с музыкой эпохи. Когда Пушкин был юношей Вашего возраста,— он был поэтом своего времени, а затем, очень скоро обогнав его, стал учителем поколений». Предупреждая молодого поэта Д. Н. Семеновского о необходимости быть оригинальным и об опасностях подражательности, ученичества, Горький тут же добавляет: «Вообще же учиться нужно по Пушкину, а от того, кто скажет Вам, что Пушкин устарел,— идите

---

<sup>1</sup> Письмо к В. А. Михельсону от 25 сентября 1927 г.— Архив А. М. Горького.

<sup>2</sup> М. Горький, Собр. соч., т. 29, стр. 175.

<sup>3</sup> См., напр., письма к Д. Н. Семеновскому 1913 г.; письмо к Е. О. Ставицкому 1912 г. (М. Горький, Собр. соч., т. 29), а также письмо к Н. А. Орлову от 25 февраля 1929 г.— Архив А. М. Горького.

<sup>4</sup> Письмо С. Л. Будипову, 1929 г.— Архив А. М. Горького.



прочь!»<sup>1</sup> «Читайте почаще Пушкина, — говорит он ему же в другом письме, — это — основоположник нашей литературы и всем нам навсегда учитель. Тем, кто кричит, что Пушкин-де устарел, — не верьте, — стареет форма, дух же поэзии Пушкина нетленен...»<sup>2</sup>

Эту «нетленность духа» сообщала поэзии Пушкина присущая ей могучая жизненная сила, «духовное здоровье» пушкинского гения, которое особенно ценил в нем Горький, прямо противопоставляя его болезненным тенденциям новейшей европейской литературы. «Здоровье» пушкинскому творчеству сообщал передовой строй его сознания и мышления, свобода поэта от «гнета церковного и богословского воспитания». «Русь, к сожалению, больше, чем другие, жила под гнетом церковного и богословского воспитания. Вот почему Гоголь только тогда здоров и деятелен, когда его волю и воображение направляет европеец Пушкин, человек, знающий прошлое своей страны, но не отравленный им»<sup>3</sup>.

Называя Пушкина «европейцем», Горький, как в свое время в противовес реакционным критикам той поры и Белинский, отнюдь не умалял его глубочайшей связи со своей страной — «народности». В свою очередь, именно «народность» побуждала Пушкина относиться резко отрицательно к темным сторонам самодержавно-крепостнической действительности своего времени.

«На всем протяжении истории, — писал Горький в 1912 году, — стоном стоят горькие сетования лучших русских людей: трудно на Москве русскому человеку! Даже гибкий, как меч каленой стали, Пушкин, один из славнейших великомучеников русских, и тот восплакал с тоски и обиды: «И дернул черт меня родиться в России с талантом и душою»<sup>4</sup>. Эти возгласы «тоски и гнева», обращенные в адрес реакционной, самодержавно-крепостнической России, являлись выражением глубокого и истинного патриотизма, — «вызваны, — как подчеркивал Горький в другой своей статье (1916 г.), — несомненно, заботою о родине, любовью к ней»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> М. Горький, Собр. соч., т. 29, стр. 315.

<sup>2</sup> Там же, стр. 303.

<sup>3</sup> Там же, т. 24, стр. 148—149.

<sup>4</sup> «М. Горький. Материалы и исследования», т. I, АН СССР, Л. 1934, стр. 66.

<sup>5</sup> М. Горький, Письма к читателю. — См.: М. Горький, Статьи 1905—1916 гг., стр. 203.

И духовное здоровье Пушкина, равно как связанный с этим социально-оптимистический тонус его творчества, по Горькому, — прямое выражение его истинной народности.

«Каждый духовно здоровый человек, — замечает Горький в только что цитированной статье 1912 года, — являет собою как бы туго свернутую хартию, исписанную впечатлениями исторического бытия его племени, его предков. В счастливых условиях эта хартия, развертываясь, обогащает нас такими радостными явлениями, как Шевченко, Пушкин, Мицкевич, — люди, воплощающие дух народа с наибольшею красой, силой и полнотью»<sup>1</sup>.

Именно это воплощение Пушкиным «с наибольшей красотой, силой и полнотью» «духа народа» и обусловило собой основополагающую роль Пушкина в развитии русской литературы, сделало его «началом всех начал» ее.

### 3

Помимо многочисленных отдельных высказываний и суждений о Пушкине, наиболее существенную и определяющую часть которых я только что привел, Горький дважды дает специальную и развернутую оценку и характеристику пушкинского творчества.

Первый раз Горький сделал это в каприйском курсе истории русской литературы, предназначенном для рабочих и набросанном им в 1908—1909 годах.

Особенность и характер аудитории, к которой обращался в своем курсе Горький, определили и постановку им основных проблем, и самый характер изложения. Подчеркивая теснейшую связь Пушкина, как и ряда литераторов, ему современных, с «линией» декабристов, на которой «расположилась вся культура того времени, все мечты и чаяния честнейших людей страны»<sup>2</sup>, особое внимание Горький отдает в своем курсе революционно-политическим произведениям поэта — его вольнолюбивым стихам и эпиграммам, большинство которых полностью им и приводится (в том числе несколько стихотворений, Пушкину приписывавшихся, но на самом деле ему не принадлежащих).

Наряду с этим Горький энергично защищает Пушкина от столь распространенных со времени статей Писарева, а

<sup>1</sup> «М. Горький. Материалы и исследования», т. I, стр. 70.

<sup>2</sup> М. Горький, История русской литературы, стр. 85.

отчасти и ранее, упреков в пренебрежении его к простому народу, в кичливости своим «шестисотлетним дворянством». Вслед за Плехановым Горький подчеркивает, что пушкинская «чернь» — это совсем не народ, а «светское столичное общество», что к народу Пушкин, наоборот, относился с величайшим вниманием и любовью, был «первым русским писателем, который обратил внимание на народное творчество и ввел его в литературу, не искажая в угоду государственной идее «народности» (то есть так называемой «официальной народности». — Д. Б.) и лицемерным тенденциям придворных поэтов». Приводя болдинское стихотворение Пушкина 1830 года «Румяный критик мой...», Горький замечает: «А вот деревенская картинка, написанная как будто Некрасовым», — сближение, делавшееся и ранее, но особенно им подчеркиваемое.

Равным образом, замечая о Пушкине: «Он — дворянин, он обладает предрассудками аристократа, гордящегося древностью своего имени», — Горький, напоминая, каким влиянием при дворе пользовались реакционные немецкие выскочки, «люди с именами Клейнмихель, Адлерберг, Бенкендорф и т. д.», указывает, что даже и это самочувствие поэта могло сливаться с «общим оппозиционным настроением молодежи»: «Они смотрели на себя, как на победителей Европы, а их ставили под команду немцев»<sup>1</sup>.

«Не менее вероятно, — продолжает Горький — и то, что лично Пушкин вкладывал в понятие дворянства чувство собственного достоинства, сознание своей человеческой ценности и внутренней свободы». И Горький на ряде разительных примеров показывает, как велико было в Пушкине это чувство собственного достоинства, эта внутренняя свобода и благородство. «Вспомните... что Фонвизин покался перед Екатериной в дерзостях своего пера, что Радищев — отрекался от своей книги, Новиков — лицемерил на допросах, а Пушкин — заявил царю в лицо, что 14-го декабря он, Пушкин, встал бы в ряд с декабристами»<sup>2</sup>.

Одновременно Горький напоминает, в каких невыносимо тяжелых общественных и личных условиях приходилось жить и творить Пушкину: «Его травил Булгарин, искажала цензура, Бенкендорф преследовал выговорами. Стихотворения «Моя родословная», «На выздоровление Лукуллы» и насмешливые четверостишия вызвали, наконец,

<sup>1</sup> М. Горький, Собр. соч., т. 24, стр. 92—93, 82—83.

<sup>2</sup> Там же, стр. 83.

непримиримую злобу к поэту; ловкие люди искусно раздували общее недоброжелательство к нему, наконец, против него была пущена в ход клевета, и — вскоре его застрелили».

«Что же дает Пушкин читателю-пролетарию?» — спрашивает в заключение Горький. В связи с этим он ставит вопрос о классовости пушкинского творчества, решая его отнюдь не в вульгарно-социологическом духе<sup>1</sup>. Будучи дворянином, Пушкин, по Горькому, не являлся только «писателем классовым». «Чисто и резко классовый писатель стремится представить свой класс владыкой и собственником неоспоримых социальных истин, которые для всей массы народа имеют обязательное значение, для всех являются догматами, требующими безусловного подчинения им; такой писатель изображает идеи, чувства и верования своего класса как единственно правильное, полное и верное отражение всех сторон жизни — всего опыта человечества.

Несомненно, что Пушкин — дворянин, он сам одно время кичился этим, но нам важно знать, что уже в юности своей он почувствовал тесноту и духоту дворянских традиций, понял интеллектуальную нищету своего класса, его культурную слабость и — отразил все это, всю жизнь дворянства, все его пороки и слабости с поразительной верностью.

В примере Пушкина мы имеем писателя, который, будучи переполнен впечатлениями бытия, стремился отразить их в стихе и прозе с наибольшей правдивостью, с наибольшим реализмом, чего и достигал с гениальным умением»<sup>2</sup>.

Но, помимо «гениального умения», Горький указывает и другую причину того, что в своем творчестве Пушкин смог выходить за пределы своей классовости. Причина эта, по Горькому, коренилась в самих исторических условиях жизни русского общества — в невыносимом, стеснявшем в пушкинское время всякое движение, всякое развитие гнете царского самодержавия и созданного им «бюрократического административного аппарата, который душил всех с одинаковым усердием». «Здесь... мы находим объяснение тому факту, что русский литератор... в своих образах и обобщениях шире и объективнее литера-

<sup>1</sup> См.: М. Горький, Собр. соч., т. 24, стр. 96.

<sup>2</sup> Там же, стр. 97.

тора западного, ибо, даже будучи по основам психики своей человеком классовым, он был понуждаем возвышаться над узкими задачами своего класса, был принужден заботиться не столько о выработке классовой идеологии, сколько о борьбе против идей и действий правительства, одинаково враждебных всем классам.

Необходимо было создать что-то, что объединило бы всю массу общества, необходима была борьба с идеологией бюрократии и царей, нужно было выдвинуть против понятия «народность» (Горький опять-таки понимает здесь официальную народность.— Д. Б.) иное понятие, а для того, чтоб выработать его, требовалось внимательное изучение народа<sup>1</sup>. «От кого бы я ни происходил,— говорит Пушкин,— ...образ мыслей моих от этого никак бы не зависел...» Это слова человека, который чувствовал, что для него интересы всей нации выше интересов одного дворянства, а говорил он так потому, что его личный опыт был шире и глубже опыта дворянского класса<sup>2</sup>.

В итоге рассмотрения пушкинского творчества, обращаясь к своим слушателям, «читателям-пролетариям», Горький говорил: «Мы должны уметь отделить от него то, что в нем случайно, то, что объясняется условиями времени и личными, унаследованными качествами,— все дворянское, все временное — это не наше, это чуждо и не нужно нам.

Но именно тогда, когда мы откинем все это в сторону,— именно тогда пред нами и встанет великий русский народный поэт, создатель чарующих красотой и умом сказок, автор первого реалистического романа «Евгений Онегин», автор лучшей нашей исторической драмы «Борис Годунов»,— поэт, до сего дня никем не превзойденный ни в красоте стиха, ни в силе выражения чувства и мысли, поэт — родоначальник великой русской литературы<sup>3</sup>.

В своей оценке Пушкина как «великого русского народного поэта», «родоначальника великой русской литературы» Горький продолжает и развивает замечательную традицию Белинского. Однако вспомним, что даже Белинский, который с такой широтой подошел к раскрытию богатств пушкинского творчества, писал о Пушкине: «*Везде* видите вы в нем человека, душою и телом принадлежа-

---

<sup>1</sup> М. Горький, Собр. соч., т. 24, стр. 82.

<sup>2</sup> Там же, стр. 98.

<sup>3</sup> Там же, стр. 96.

щего к основному принципу, составляющему сущность изображаемого им класса; короче, *везде* видите русского помещика»<sup>1</sup> (курсив мой. — Д. Б.).

Установление Горьким правильного соотношения в Пушкине между классовым и народным — несомненный и немалый шаг вперед.

В признании в Пушкине «дворянского, временного», и вместе с тем в призыве к пролетарским читателям уметь отделять это «временное» от главного, основного — перед нами новое — марксистское — решение старого вопроса.

#### 4

Второй раз к специальной характеристике и оценке Пушкина Горький обратился через много времени — почти двадцать лет спустя.

В архиве Горького хранится сделанный им в 1925 году в Сорренто набросок статьи о Пушкине, предназначенный в качестве предисловия к одному тому изобранных сочинений Пушкина, который должен был выйти на английском языке в Нью-Йорке.

Статья-предисловие Горького, очевидно, осталась незаконченной, автограф ее, имеющийся в архиве, обрывается на самом начале биографии Пушкина, которую Горький, заранее предупредив о ее «сказочном разнообразии», по-видимому, собирался довольно подробно изложить. Тем не менее и в таком незавершенном виде статья представляет исключительный интерес и заслуживает того, чтобы привести ее здесь полностью. Вот текст ее<sup>2</sup>.

«Если б те люди Европы и Америки, [у] в которых процесс чтения [вызывает] произведений подлинного искус-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 502.

<sup>2</sup> Впервые эта незавершенная статья Горького была опубликована, но неполно в 1938 г. («М. Горький о Пушкине». — «Правда», № 165 от 17 июня). Снова напечатана по автографу в тридцатитомном Собрании сочинений Горького, т. 24, стр. 255—256, но без приведения зачеркнутых мест и без двух последних фраз (они даны в примечаниях). Даваемое Горьким неточное название одной из «Повестей Белкина» — «Смотритель почтовой станции» исправлено здесь на «Станционный смотритель». Слово «Чайковский» в перечне «крупнейших композиторов России» в рукописи Горького отсутствует и добавлено редакцией. Я воспроизвожу точный текст автографа. Зачеркнутые или измененные слова приводятся в квадратных скобках; недописанные части слов там, где это не вызывает сомнения, восполнены без всяких указаний.

ства вызывает радостное и почти религиозное чувство восхищения красотой и мудростью духа человеческого, — если б эти люди знали творчество Александра Пушкина, они оценили бы его так же высоко, как высоко и справедливо оценено ими священное писание о человеке столь гениальных художников, каковы [Шиллер] Шекспир [Байрон], Гете и другие этого ряда гигантов.

По диапазону творчества Пушкин всего ближе к Гете, а если оставить в стороне научные интересы и домыслы последнего, творчество Пушкина окажется разнообразнее, шире всей массы достижений Немецкого Олимпийца.

Как-то чудесно, сразу после нашествия Наполеона, после того [как русская армия побывала], как русские люди в мундирах [солдат] офицеров и солдат побывали в Париже, явился этот [этот необыкновенно та<лантливый>] гениальный человек и, на протяжении краткой жизни своей [мог по <ложить>], положил незыблемые основания всему, что последовало за ним в области русского искусства. Без Пушкина были бы долго невозможны Гоголь, — которому он дал тему пьесы «Ревизор», — Лев Толстой, Тургенев, Достоевский, — все эти великие люди России признавали Пушкина своим духовным родоначальником [и преклонялись пред ним].

В творчестве Пушкина чувствуется нечто вулканическое, чудесное сочетание страстности и мудрости, чарующей любви к жизни и резкого осуждения ее пошлости, ее трогательная нежность не [боится] боялась сатирической улыбки [и все в нем необыкновенно], и весь он чудо.

Для историка литературы нет темы более значительной и сказочной, чем жизнь и творчество Пушкина<sup>1</sup>.

Пушкин — автор изумительных по силе и страстной нежности чувства лирических стихов, создатель таких эпических и мудрых поэм, каковы «Медный всадник», «Полтава», чудесных по изяществу сказок «Руслан и Людмила», «Русалка»; он изумительно, с [тонким] блестящим юмором изложил гибким, звонким стихом мудрые сказки русского народа — «Золотой петушок»<sup>2</sup>, «О рыбаке и рыбке», «О попе и его работнике Балде»; он создал

---

<sup>1</sup> Три последних абзаца были сперва написаны ниже (перед вторым абзацем с конца), но затем цифрами был обозначен перенос их на данное место.

<sup>2</sup> О том, что сюжеты «Золотого петушка» и «Сказки о рыбаке и рыбке» взяты Пушкиным не из русской народной сказки, а из литературных источников, стало известно позднее.

лучшую в русской литературе и до сего дня не превзойденную историческую драму «Борис Годунов», вероятно, известную Америке по знаменитой опере Мусоргского. Как прозаик он написал исторический роман «Капитанская дочка», где, с пронизательностью историка, дал живой образ казака Емельяна Пугачева, организатора одного из наиболее грандиозных восстаний русских крестьян. Его рассказы «Пиковая дама», «Дубровский» [«Повести Белкина»], «Смотритель почтовой станции» и другие положили основание новой русской прозе, смело ввели в литературу новизну [и живость] тем и, освободив русский язык от влияний французского, немецкого, освободили и литературу от слащавого сентиментализма, которым болели предшественники Пушкина [— Карамзин и прочие]. Вместе с этим он явился основоположником того слияния романтизма с реализмом, которое и до сего дня характерно для русской литературы и придает ей свой тон, свое лицо.

Роман в стихах «Евгений Онегин» навсегда останется одним из замечательнейших достижений русского искусства и занял бы почетное место рядом с такими шедеврами европейской литературы, каковы «Страдания Вертера», «История Манон Леско», «Кларисса Гарлоу» и т. д.

Известно, что музыка пользуется лишь наиболее гениальными произведениями искусства слова и наиболее глубокими по смыслу легендами народа. Музыка использовала в форме опер целый ряд вещей Пушкина: «Руслан и Людмила», «Пиковая дама», «Дубровский», «Евгений Онегин», «Золотой петушок», «Царь Салтан», «Борис Годунов», «Цыганы», «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», «Алеко», — все эти оперы написаны на текст Пушкина крупнейшими композиторами России: Глинкой, Мусоргским, Римским-Корсаковым, Рахманиновым...

Такие его произведения, как «Скупой рыцарь», «Египетские ночи», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери», обнаруживают в Пушкине редкую даже и для гениальных художников слова способность таинственно проникать в [настроения] дух и быт чужих стран, отдаленных эпох. На этих произведениях Пушкина особенно ярко сверкает печать неувыдаемости, бессмертия, гениальной прозорливости.

Он был изумительный мастер эпистолярного стиля, письма Пушкина до сего дня не утратили значения лучших образцов этого стиля.



Трудно исчислить все то [иск<лючительно>] поразительно талантливое, что написано Пушкиным. Его поэмы «Цыганы», «Братья разбойники», «Кавказский пленник» и др. — все это классические образцы русского слова и стиха, а «Сон Татьяны» в «Евгении Онегине» поражает искусным соединением фантастики с реализмом [не говоря о [сти<хе>] музыкальности стиха].

Пушкин написал также «Историю Пугачевского бунта», — это такая же попытка поэта [рассказать о событиях] говорить точным языком историка, как попытка Шиллера — написать «Историю 30-летней войны».

Творчество Пушкина — широкий, ослепительный поток стихов и прозы. Пушкин как бы зажег новое солнце над холодной, хмурой страной, и лучи этого солнца сразу оплодотворили ее. Можно сказать, что до Пушкина в России не было литературы, достойной внимания Европы [и человечества] и по глубине и разнообразию равной удивительным достижениям европейского творчества.

Жизнь Пушкина почти так же сказочно разнообразна, как его творчество.

Он потомок африканца [арапа Петра], Ганнибала, одного из близких людей царя Петра Великого...»

Такова оборвавшаяся, по-видимому, примерно на половине, но тем не менее в высокой степени замечательная статья-предисловие Горького.

Как мы уже знаем, статья эта была написана почти через десять лет после Октябрьской революции, когда богатая мощь русского народа, сбросившего с себя не только вековые кандалы царизма, но и оковы угнетения человека человеком, обнаружилась во всей своей силе и величии. В то же время статья Горького предназначалась для широких кругов зарубежных читателей. О великом поэте великого народа Горький говорил, как бы обращаясь ко всему культурному миру, ко всему человечеству. Это, несомненно, определило основную тему, основной пафос данной статьи.

В своем курсе истории русской литературы Горький, как мы помним, стремился показать Пушкина как «великого русского народного поэта», «поэта — родоначальника великой русской литературы». Об этом же, как мы видели, говорит Горький и в своем предисловии к американскому пушкинскому однотомнику, подчеркивая, что Пушкин «положил незыблемые основания всему, что последовало за ним в области русского искусства», что величайшие рус-

ские писатели признавали его «своим духовным родоначальником».

Но теперь Горький на этом не останавливается. В основу статьи-предисловия им с самого начала твердо кладется тезис о принадлежности Пушкина к ряду величайших гигантов мировой литературы, то есть о всемирном — а не только национально-русском — значении его творчества.

Особенно любопытно отметить, что Горький здесь как бы примеряет по отношению к Пушкину ряд наиболее признанных мировых имен, причем некоторые из них тут же отбрасывает. Так, поначалу первым в «ряду гигантов» он вписывает Шиллера, но затем зачеркивает его и начинает этот ряд именем Шекспира. Еще характернее, что он вносит было в свой перечень и затем также зачеркивает имя Байрона — поэта, которого не только лично он чрезвычайно высоко ценил, но с которым, как известно, Пушкина особенно часто и охотно сопоставляли и у нас и на Западе, и чаще всего не в пользу Пушкина. Между тем для Горького, очевидно, и Байрон не является достаточной мерой для определения величия Пушкина. В итоге в «ряду гигантов» вместе с Пушкиным Горький называет всего только два имени — Шекспир и Гете.

Но Горький идет и еще далее: Пушкин, по его представлению, не только занимает место в ряду величайших литературных гигантов мира, но это место является в его глазах первым.

Прославленнейшим мировым образцом универсального художника, охватившего в своем творчестве все явления бытия и воплотившего их чуть ли не во все мыслимые художественные формы, издавна и неоспоримо считался Гете.

В получившем чрезвычайно широкую известность стихотворении «На смерть Гете» Баратынский так писал об этом:

Погас! Но ничто не оставлено им  
Под солнцем живых без привета;  
На все отозвался он сердцем своим,  
Что просит у сердца ответа:  
Крылатою мыслью он мир облетел,  
В одном беспредельном нашел ей предел.

Все дух в нем питало: труды мудрецов,  
Искусств вдохновенных созданья,  
Преданья, заветы минувших веков,  
Цветущих времен упования;

Мечтою по воле проникнуть он мог  
И в нищую хату и в царский чертог.

С природой одною он жизнью дышал:  
Ручья разумел лепетанье,  
И говор древесных листов понимал,  
И чувствовал трав прозябанье;  
Была ему звездная книга ясна,  
И с ним говорила морская волна.

Изведен, испытан им весь человек!

Стихотворение это, хорошо знакомое и Горькому (в своем курсе истории русской литературы он называет его «известнейшим», приводя даже в пример стихов, которые «не уступают по красоте и силе Пушкину»<sup>1</sup>) точно отражает господствовавшее представление о творце «Фауста».

Исключительное разнообразие, необычайно широкий художественный охват явлений действительности Горький, следуя в этом отношении традиции Белинского, считал одной из самых замечательных и характерных черт и пушкинского творчества. Вслед за Белинским, метко назвавшим Пушкина «мирообъемлющим гением», Горький постоянно подчеркивал «неизмеримость мира мыслей Пушкина», широту творческого горизонта поэта.

«Посмотрите, как широк диапазон его интереса к жизни, как много он охватил на земле, ему равно доступны и русская сказка и «Скупой рыцарь», Борис Годунов и работник Балда, — вот как нужно брать жизнь!»<sup>2</sup> — писал Горький о Пушкине уже известному нам Д. Н. Семеновскому.

«У Льва Николаевича тысяча глаз в одной паре», — написал Горький во время своего личного непосредственного общения с автором «Войны и мира» и «Анны Карениной». Однако, как мы видели, Пушкин для него был еще более «многоочислым», еще более «всезрящим».

Прямого сопоставления Пушкина с другим величайшим «гигантом» мировой литературы, Шекспиром, Горький в своей статье прямо не делает. Но из оценки, даваемой им «Борису Годунову», как «до сего дня непревзойденной исторической драме» и в особенности маленьким трагедиям, видно, что Пушкина-драматурга он ценит едва ли меньше, чем Шекспира. А ведь драматургия, как это

<sup>1</sup> М. Горький, История русской литературы, стр. 73.

<sup>2</sup> Письмо от 26 июля 1914 г. — М. Горький, Собр. соч., т. 29, стр. 324.

наглядно видно из даваемого Горьким перечня основных областей пушкинского творчества, является только одним из слагаемых его «сказочного разнообразия» — «ослепительного потока стихов и прозы». Вывод, таким образом, и в отношении Шекспира словно бы напрашивается сам собой. Вообще из всего только что сказанного мы видим, что, хотя в данной статье и нет прямо сформулированного тезиса о Пушкине как величайшем художнике мира, выдвинутого — мы видели — в другой одновременной статье Горького, тоже обращенной к американским читателям, тезис этот, несомненно, в порядке невольно напрашивающегося вывода в ней имеется, составляет ее внутренний стержень, основу.

Обращает на себя внимание и полнота равно восторженного приятия Горьким всех областей пушкинского творчества — не только стихов, поэм, «Евгения Онегина», драматургии, но и сказок и прозы. В отношении «Евгения Онегина», которого Горький называет «одним из замечательнейших достижений русского искусства» (в курсе он определял его в качестве «первого реалистического романа»), он допускает, однако, явную недооценку: роман Пушкина, конечно, неизмеримо значительнее не только «Клариссы» Ричардсона, «Манон Леско» Прево, но и «Вертера» Гете.

Восторженнейший и прозорливейший ценитель Пушкина Белинский, однако, ценил его преимущественно как поэта. Проза Пушкина была ему гораздо менее близка и явно им недооценивалась, как, кстати, резко недооценивались и пушкинские сказки, а русскую прозу Белинский вел не от Пушкина, а от Гоголя. Наоборот, для Горького именно пушкинская, а не гоголевская проза заложила «основание» всей «новой русской прозе» — и Гоголя, и Тургенева, и Достоевского, и Льва Толстого.

Наконец, чрезвычайно важным и значительным в статье-предисловии Горького представляется его указание на то, что именно Пушкин «явился основоположником того слияния романтизма с реализмом, которое и до сего дня характерно для русской литературы и придает ей свой тон, свое лицо».

Эту же свою явно выношенную, задушевную мысль Горький снова повторяет и тогда, когда говорит об искусном соединении фантастики с реализмом в сне Татьяны и когда подчеркивает, что у Пушкина «чарующая любовь к жизни» не исключала остро критического отношения к ее

темным, отрицательным сторонам, «резкого осуждения ее пошлости», что его «трогательная нежность не боялась сатирической улыбки».

Говоря о «слиянии» в пушкинском творчестве «романтизма с реализмом» (терминология здесь условна, но мысль верна), Горький схватил одну из характерных и своеобразных черт того особого типа реализма, который явила миру русская классическая литература и начало которому и в самом деле положил своей «поэзией действительности» Пушкин.

Полноты и органичности своей «слияние романтизма с реализмом» на новой общественной основе достигает только в реализме социалистическом. Тем ценнее и значительнее делаемое — устами родоначальника советского социалистического реализма, Горького — признание и здесь основополагающего (понятно, в далекой литературной перспективе) пушкинского «начала». В то же время признание это особенно подчеркивает кровную связь, глубочайшую органическую преемственность, которая существует между чудесным миром творчества Пушкина и лучшими созданиями нашей современной советской литературы.

История русской критики не носила узко цехового характера в создании ее участвовали — и участвовали очень активно и плодотворно — не только критики-профессионалы; но и писатели-художники.

Достаточно напомнить замечательные — до конца и по сию пору еще не оцененные — критические суждения и высказывания самого Пушкина, критические статьи Гоголя, Салтыкова-Щедрина, «Мильон терзаний» Гончарова; статью о Тютчеве Некрасова и многое, многое другое.

Вот почему одной из интереснейших книг нашей Пушкинианы является сборник «Русские писатели XIX века о Пушкине», вышедший в 1938 году под редакцией А. С. Долинина. В этой книге собраны, помимо суждений классиков русской критики, высказывания о Пушкине более чем сорока русских писателей-художников, из которых каждый по-своему преклоняется перед великим родоначальником русской литературы. Последним в этом длинном ряду закономерно стоит имя Горького.

Но оценка Пушкина Горьким является последней не только в хронологическом отношении.

Подчеркивая неизбежную ограниченность своей оценки Пушкина, Белинский писал: «Пушкин принадлежит к

вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. 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»<sup>1</sup>.

И в самом деле, эпоха 40-х годов прошлого века — эпоха Белинского — еще не давала величайшему русскому критику возможности окончательно решить вопрос о всемирном значении пушкинского творчества и вообще вносила в «суждение» его о Пушкине ряд неизбежных ограничений<sup>2</sup>. Горький оказался в этом отношении в гораздо более благоприятных исторических условиях.

Утверждение, в качестве исторического факта, Горьким того, о чем «пророчил» Достоевский — подлинно мирового значения Пушкина, — это действительно последнее слово, сказанное у нас о Пушкине, — суждение о нем, произнесенное нашей, поднявшейся на неизмеримо более высокую историческую ступень, эпохой.

В оценке Пушкина Горьким замечательно и принципиально ново и следующее. При всем преклонении перед Пушкиным, отношение к нему Горького лишено литературного фетишизма. «И Достоевский велик, и Толстой гениален, и все вы, господа, если вам угодно, талантливы, умны, но Русь и народ ее — значительнее, дороже Толстого, Достоевского и даже Пушкина, не говоря о всех нас»<sup>3</sup>, — писал Горький еще в 1913 году. Равным образом нет в горьковском признании Пушкина величайшим художником мира и тени чрезмерного патриотического увлечения и преувеличения. «Ценность искусства измеряется не количеством, а качеством. Если у нас в прошлом — гигант Пушкин, отсюда еще не значит, что армяне, грузины, татары, украинцы и прочие племена не способны дать величайших мастеров литературы, музыки, живописи, зодчества», — заявляет Горький в выступлении 1934 года «О советской литературе»<sup>4</sup>.

В этих словах лучше всего отразилась вера Горького в мощь советского строя, в великие возможности новой, социалистической культуры.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 555.

<sup>2</sup> См. об этом подробнее в моей книге «Мировое значение Пушкина», АПН РСФСР, М. 1949, стр. 15—19.

<sup>3</sup> М. Горький, Собр. соч., т. 24, стр. 156.

<sup>4</sup> Там же, т. 27, стр. 324.

Но Горький не только оценивал творчество Пушкина как восторженный и пронизательный критик, он был многим обязан Пушкину и как писатель-художник.

Прежде всего поэзия Пушкина сыграла исключительно важную роль в первоначальном эстетическом воспитании Горького, в развитии в нем чувства художественной правды и красоты.

С художественным словом мальчик — совсем еще ребенок — Алеша Пешков впервые соприкоснулся через бабушку — одну из многочисленных, но неизвестных народных «сказительниц» типа знаменитой няни Пушкина, — которая ввела его в мир русского народного творчества. Когда позже, в период отрочества, столь непохожего на отрочество всех предшествовавших ему русских писателей-классиков, в Горьком «вспыхнула страсть к чтению» и книги стали необходимы ему, «как пьянице водка», он жадно набросился на переводные французские романы, которыми снабжала его соседка-закройщица. Среди них Горькому попался один из романов Эдмонда Гонкура и «Евгения Гранде» Бальзака — книги, которые произвели на него огромное впечатление, — но в целом это был довольно мутный поток авантюрной, а зачастую и прямо так называемой «бульварной» литературы, скоро прискучившей ему своей надуманностью и однообразием. Еще меньше удовлетворяли его русские поделки на французский лад, вроде «Тайн Петербурга» князя Мещерского.

И вот тогда-то, рассказывает Горький, в его руки попал «маленький томик в переплете синего сафьяна»<sup>1</sup>. «Это были поэмы Пушкина. Я прочитал их все сразу, охваченный тем жадным чувством, которое испытываешь, попадая в невиданное красивое место — всегда стремишься обежать его сразу. Так бывает после того, когда долго ходишь по моховым кочкам болотистого леса и неожиданно развернется пред тобою сухая поляна, вся в цветах и солнце. Минуту смотришь на нее очарованный, а потом счастливо обежишь всю, и каждое прикосновение ноги к мягким травам плодородной земли тихо радует.

Пушкин до того удивил меня простотой и музыкой сти-

<sup>1</sup> Тексты художественных произведений Горького цитируются здесь и ниже по изданию: М. Горький, Полн. собр. соч. Художественные произведения в 25-ти томах, т. 1, «Наука», М. 1968 и т. 15 (готовится к печати).

ха, что долгое время проза казалась мне неестественной и читать ее было неловко. Пролог к «Руслану» напоминал мне лучшие сказки бабушки, чудесно сжав их в одну, а некоторые строки изумляли меня своей чеканной правдой.

Там, на неведомых дорожках,  
Следы невиданных зверей,—

мысленно повторял я чудесные строки и видел эти, очень знакомые мне, едва заметные тропы, видел таинственные следы, которыми примята трава, еще не стяхнувшая капель росы, тяжелых, как ртуть. Полнозвучные строки стихов запоминались удивительно легко, украшая празднично все, о чем говорили они; это делало меня счастливым, жизнь мою — легкой и приятной, стихи звучали, как благовест новой жизни. Какое это счастье — быть грамотным!

Великолепные сказки Пушкина были всего ближе и понятнее мне; прочитав их несколько раз, я уже знал их на память; лягу спать и шепчу стихи, закрыв глаза, пока не усну. Нередко я пересказывал эти сказки денщикам; они, слушая, хохочут, ласково ругаются, Сидоров гладит меня по голове и тихонько говорит:

— Вот славно, а? Ах, господи...

Возбуждение, охватившее меня, было замечено хозяевами, старуха ругалась:

— Зачитался, пострел, а самовар четвертый день не чищен! Как возьму скалку...

Что — скалка? Я оборонялся против нее стихами:

Душою черной зло любя,  
Колдунья старая...»

Из всех дошедших до нас рассказов о первом знакомстве с творчеством Пушкина это едва ли не самый захватывающий. О впечатлении своем от Пушкина Горький вспоминает как о какой-то яркой вспышке, внезапном озарении того тесного и душного круга унылых и скучных мещанских буден, в котором он был замкнут в годы своей невеселой жизни «в людях». Причем в противоположность искусственному миру французских авантюрных романов пушкинская «поэзия действительности» предстала ему родной и знакомой, как русская природа — поляна «вся в цветах и солнце», среди «болотистого леса», — как народный мир бабушкиной сказки.



В этом отношении чрезвычайно ценно и выразительно свидетельство Горького об особенной близости и понятности ему «великолепных пушкинских сказок», восторженную оценку которых, как мы могли убедиться в этом из сделанного им в 1925 году наброска предисловия к одноименнику Пушкина, он сохранил навсегда. Белинский, как известно, склонен был отказывать пушкинским сказкам почти в каком-либо значении, считая их плодом безнадежной попытки подделаться под народное творчество. Восприятие пушкинских сказок Горьким, человеком из народа в самом прямом смысле этого слова, так же как и его рассказ о наивно-непосредственном восторге денщиков («Слушая, хохочут, ласково ругаются...»; «Вот славно, а? Ах, господи...»), лучше всего опровергают несколько теоретическое и абстрактное в данном случае утверждение Белинского.

Больше того, едва ли мы преувеличим, если скажем, что впечатление от «великолепных» пушкинских сказок, как и от пролога к «Руслану и Людмиле», чудесно сжавшего «в одну» «лучшие сказки бабушки» и сообщившего им величайшее художественное совершенство, «чеканную правду», — именно это впечатление было одним из самых мощных стимулов развития литературно-эстетического сознания молодого Горького.

Необыкновенно точно и выразительно передана в рассказе Горького и острота восприятия им совершенства пушкинской поэтической формы: «Пушкин до того удивил меня простотой и музыкой стиха, что долгое время проза казалась мне неестественной». В этом восприятии, думается, — зерно уже известного нам последующего утверждения Горького о том, что Пушкин является величайшим в мире художником.

Наконец, чрезвычайно интересно в рассказе Горького и то, что он сразу же ощутил могучую действенность пушкинской «поэзии действительности», победоносную, жизнеутверждающую, солнечную силу пушкинских стихов, которые не только украшали «празднично все, о чем говорили», но и «обороняли» этой своей «чеканной правдой» и красотой от житейских зол — в случае Горького — от тупой и злобной старухи хозяйки.

Это первоначальное и необыкновенно сильное впечатление от пушкинских поэм и сказок, очевидно, продолжало жить в Горьком до самого начала его собственной литературной деятельности.

Несомненно и очень отчетливо сказалось оно и на первых порах ее — в романтических рассказах, легендах и сказках раннего периода. Этому, конечно, способствовало то, что первые его рассказы были непосредственно навеяны скитаниями по тем самым местам — Крым, бессарабские степи, с которыми связан мир пушкинских южных поэм. Так, литературный дебют Горького — рассказ «Макар Чудра», который сам он называл «первым неуверенным шагом» на своем пути литератора, прямо переносит нас в атмосферу пушкинских «Цыган». Автор в цыганском таборе слушает яркий и колоритный рассказ старого цыгана Макара Чудры о гордой степной красавице Радде, которая свою волю любила больше всего на свете, больше самой жизни, и об удалом — под стать ей — молодом цыгане Лойко Зобаре.

По свидетельству самого Горького, в основе и повествования Макара Чудры, и «славных сказок» старухи Изергиль, и некоторых других его произведений этого периода лежат фольклорные источники — рассказы, непосредственно слышанные им из уст народа во время своих скитаний. Но в передачу Горьким этих рассказов явно вплетаются мотивы и образы пушкинских «Цыган», поэмы, которую не случайно в перечне южных поэм Пушкина, даваемом Горьким в предисловии к американскому одному томику, он называет прежде всего.

Как и пушкинские «Цыганы», «Макар Чудра» — гимн «степной шире», степной воле, противопоставляемой неволе оседлой жизни. Легко заметить, что иронические слова старого цыгана о людях, которые «сбились в кучу и давят друг друга» прямо перекликаются со знаменитыми гневно-негодующими тирадами Алеко о «неволе душевных городов», где «люди в кучах за оградой».

В центре горьковского рассказа — культ смелой и сильной личности, «гордого» героя. Недаром эпитет «гордый» столько раз, почти с гипнотической настойчивостью, повторяется Горьким и в рассказе о Радде и Лойко, и в несколько более поздней «сказке» о Ларре. От образа «царственно гордой и красивой» цыганки Радды, «гордой королевы» степей, тянутся и прямые нити к пушкинской Земфире.

Но вместе с тем тот же «Макар Чудра», несомненно связанный с традицией пушкинских «Цыган», ни в какой мере не является произведением ученически-подражательным. «Первый неуверенный шаг» Горького был вместе с

тем началом его самостоятельного и глубоко оригинального пути. Прежде всего, если по своим темам и мотивам, вообще по всей своей идейной проблематике (гордая и сильная личность, противопоставление вольной и смелой жизни обычной людской «неволе») ранние романтические произведения Горького тесно связаны с Пушкиным, автором южных поэм, — по своей стилистике они восходят не к Пушкину, а скорее к Гоголю — автору ранних романтических «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» и историко-героической повести «Тарас Бульба». Вот наугад взятые примеры почти буквальных совпадений с ранней гоголевской манерой: «Кто ее отец?» — *громом гремит по табору*; «А еще говорили, что Зобар умен и ловок, — *вот лгут люди!*»<sup>1</sup>

Но ранние романтические произведения Горького никак не представляют собой и простого скрещения пушкинского и гоголевского влияний. В них отчетливо звучит пусть еще молодой, еще неокрепший, но новый, *свой* голос нового крупнейшего художника новой исторической эпохи, нового социального класса.

Прежде всего из рассказа «Макар Чудра» при всей несомненной параллельности его пушкинским «Цыганам» совершенно выпадает образ дворянского героя-индивидуалиста — Алеко. В рассказе Горького также присутствует фигура «русского скитальца» — самого автора, но, во-первых, она дана периферийно, вне всякой связи с фабулой, а во-вторых, и самое главное, этот новый «русский скиталец» не имеет решительно ничего общего с типом мечущегося и ищущего воли лишь «для себя» индивидуалиста пушкинских романтических поэм.

Вспомним, как характеризует автора старый цыган Макар Чудра в самом начале этого рассказа:

«— Так ты ходишь? Это хорошо! Ты славную долю выбрал себе, сокол. Так и надо: ходи и смотри, — насмотрелся, ляг и умирай — вот и все! — Жизнь? Иные люди? — продолжает он, скептически выслушав мое возражение на его «Так и надо». — Эге! А тебе что до этого? Разве ты сам — не жизнь? Другие люди живут без тебя и проживут без тебя. Разве ты думаешь, что ты кому-то нужен? Ты не хлеб, не палка, и не нужно тебя никому.

<sup>1</sup> Подробный анализ с этой стороны стилистики романтических произведений молодого Горького дан Б. В. Михайловским в статье «Горький и Гоголь». — «Горьковские чтения. 1947—1948», АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 280—296.

— Учиться и учить, говоришь ты? А ты можешь научиться сделать людей счастливыми? Нет, не можешь».

Фабульную часть горьковского рассказа составляют образы и жизнь самих цыган. Но и здесь, при очевидном сходстве с образами пушкинской поэмы (в особенности уже упомянутая родственность Радды с Земфирой), находим несомненные и очень существенные различия. Так, подчеркивается умудренность жизнью, всем пережитым за свои пятьдесят восемь лет, самого рассказчика истории Радды и Зобара, «старого цыгана», — обозначение, явно идущее от пушкинской поэмы. Но мудрость Макара Чудры не имеет ничего общего с мудрым смирением и всепрощением пушкинского «старого цыгана»: Макар Чудра, подобно самим Радде и Зобару, подобно своей дочери Нонке, в этом отношении ничем не отличающейся от Радды, — порождение «гордой» и «красивой» (эпитет наряду с эпитетом «гордый» также излюбленный Горьким в его ранних романтических произведениях) степной жизни, носитель гордой свободы — «воли». Недаром автор именно ему передает презрительные тирады Алеко о «сбившихся в кучу» людях-рабах. Вместе с тем эти несколько неопределенно отвлеченные у Алеко тирады наполняются в устах Макара Чудры совершенно иным и гораздо более отчетливым социальным содержанием. Гордой кочевой цыганской вольности противопоставляются люди, всю жизнь «ковыряющие землю», люди мелкобуржуазной, собственнической, «рабской» психологии — крестьяне.

«— Смешные они, те твои люди. Сбились в кучу и дают друг друга, а места на земле вон сколько, — он широко повел рукою на степь. — И все работают. Зачем? Кому? Никто не знает. Видишь, как человек пашет, и думаешь: вот он по капле с потом силы свои источит на землю, а потом ляжет в нее и сгниет в ней. Ничего по нем не останется, ничего он не видит с своего поля и умирает, как родился, — дураком.

— Что ж, — он родился затем, что ли, чтоб поковырять землю да и умереть, не успев даже могилы самому себе выковырять? Ведома ему воля? Ширь степная понятна? Говор морской волны веселит ему сердце? Он раб — как только родился, всю жизнь раб, и все тут! Что он с собою может сделать? Только удавиться, коли поумнеет немного».

Вся эта тирада в высшей степени характерна для молодого Горького. В ней — несомненное зерно вскоре, три

года спустя, написанного им и уже вполне горьковского рассказа «Челкаш».

Своеобразно аккомпанирует повествованию старого Макара Чудры образ моря, упоминанием которого начинается («С моря дул влажный холодный ветер...») и заканчивается этот горьковский рассказ: «Усиливался дождь, и море распевало мрачный и торжественный гимн гордой паре красавцев-цыган — Лойко Зобару и Радде, дочери старого солдата Данилы».

А они оба кружились во тьме ночи плавно и безмолвно, и никак не мог красавец Лойко поравняться с гордой Раддой».

Образ моря — «гордой» и «свободной» стихии — едва ли не подсказан Горькому знаменитым одесским прощальным стихотворением Пушкина «К морю». Эпитеты «мрачный» и «торжественный» взяты прямо из этого стихотворения («Не забуду твоей *торжественной* красоты»; сопоставление с морем Байрона — «как ты, могущ, глубок и *мрачен*»). Но Горький опять-таки творчески воспользовался этим пушкинским подсказом. Образ моря обрамляет не только его первый рассказ, но и целый ряд последующих произведений раннего периода: и «Старуху Изергиль» (начало: «Я слышал эти рассказы под Аккерманом, в Бессарабии, на морском берегу», конец: «Море шумело глухо и печально», ср. в стихотворении Пушкина: «Твой *грустный* шум», «*Глухие* звуки»), и «Песню о Соколе» (начало: «Море — огромное, лениво вздыхающее у берега»; почти в самом конце: «Море так внушительно спокойно, и чувствуется, что в свежем дыхании его на горы, еще не остывшие от дневного зноя, скрыто много мощной, сдержанной силы»), и «Челкаша», и крымскую легенду «Хан и его сын», и «Мальву».

Пушкин сопоставляет образ «гордой» и «свободной» морской стихии с «поэтом гордости» — Байроном. Горький как бы распространяет это сопоставление: образ моря художественно соответствует — в качестве зачина, концовки, порой лейтмотива — образам всех тех «сильных», «могучих» и «гордых» людей, о которых он нам повествует<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В частности, в восьмой главе «Евгения Онегина» читаем о море: «Глубокий, вечный хор валов, // Хвалебный гимн отцу миров»; в приведенной выше цитате из «Макара Чудры» — несомненная реминисценция этого образа, однако с характерной переадресовкой: «Море распевало... гимн», но не «отцу миров», а «гордой паре» вольных и «удалых» людей.

Наконец, в соответствии с общим идейно-художественным развитием горьковского творчества, и этот прием — композиционного обрамления образом моря — приобретает новое и уже прямо революционное звучание в знаменитом «Буревестнике», где он уже не носит внешнего характера своего рода музыкального фона, — где образ моря глубоко врастает в самую ткань произведения, являясь его неотъемлемой и глубоко значительной составной частью.

Тема гордой и свободной личности, так ярко поставленная Горьким в его первом же опубликованном произведении, с особенной остротой разрабатывается в «Старухе Изергиль», опубликованной в том же году, что и «Челкаш» и «Песня о Соколе».

Тема эта объединяет в одно идейно-художественное целое те три внешне словно бы вполне самостоятельные части, из которых состоит этот рассказ Горького: «сказка» о Ларре, повествование старухи Изергиль о своей молодости и «сказка» о «горячем сердце Данко».

Как «Макар Чудра», «Старуха Изергиль» многими своими чертами напоминает нам все тех же пушкинских «Цыган». Молодая Изергиль, даже еще больше, чем Рада и Нонка, похожа на Земфиру. Равным образом, когда «старейшие племени» (в первой «сказке» старухи Изергиль) по совету самого мудрого из них отпускают на свободу и лишь извергают из своей среды гордого «сына Орла», убившего оттолкнувшую его девушку, — в нашей памяти невольно возникает знаменитый финальный эпизод между Алеко и Старым цыганом. Нам неизвестны фольклорные источники этой и ряда других подобных вещей Горького, и поэтому мы не можем с точностью сказать о происхождении данного эпизода, но если даже он и заимствован Горьким из непосредственно слышанного им народного предания, несомненно, что фольклорное и пушкинское здесь налегли одно на другое, прихотливо переплелись друг с другом.

Но и здесь, в трактовке одной и той же темы Горьким и Пушкиным, ощущается, при несомненном сходстве, очень существенные отличия. В пушкинских «Цыганах» «гордому человеку» — Алеко — противопоставлена «робость» и «доброта душевная» цыган — этих «смирненной вольности детей», которые «не терзают, не казнят», по и не хотят жить с «убийцей». Отсюда и «оставь нас, гордый человек!». «Гордость», в качестве основной черты характера, всячески подчеркивается Горьким и в его «сыне

Орла»: «Глаза его были холодны и горды, как у царя птиц»; убив девушку, он «был горд», стоя «один против всех»; «ты, гордый, слушай!» — обращается к нему мудрец. По мнению старухи Изергиль, и наказан был «сын Орла» именно за свою гордость: «Вот что может сделать бог с человеком за гордость!» — говорит она перед началом своей сказки, а рассказав ее, повторяет снова: «Вот как был поражен человек за гордость!»

Но для самого автора в гордости нет ничего предосудительного. Гордость для него — в значительной степени синоним смелости, силы и красоты, неотъемлемая черта настоящего человека, достойного этого имени (вспомним его позднейшее: «Человек — это звучит гордо»). После рассказа старухи Изергиль о Ларре автор характерно замечает: «Конец рассказа она вела таким возвышенным, угрожающим тоном, а все-таки в этом тоне звучала боязливая, *рабская нота*» (курсив мой. — Д. Б.). Не случайно и то, что эпитет «гордый» также подчеркнуто часто употребляется автором по отношению не только к «отверженному» сыну Орла — Ларре, но и по отношению к несомненному человеку-герою Данко: «*гордый* смельчак Данко», «а Данко засмеялся *гордо*», «*гордое* сердце» Данко.

И Ларру в рассказе Горького страшная судьба — полная отверженность от людей, абсолютное одиночество — постигает не за его гордость, а за его асоциальность, индивидуализм, за то, что он абсолютно холоден к людям, «считает себя первым на земле и, кроме себя, не видит ничего».

И вот в несомненную контрастную параллель к сказке о Ларре старуха Изергиль рассказывает другую сказку о другом «гордом смельчаке», который, наоборот, поставил свою гордость на служение людям, который вырвал из груди свое пылающее «великой любовью к людям» «гордое сердце», чтобы озарить им путь заблудившемуся человечеству<sup>1</sup>.

Мы и здесь не знаем, что именно Горький прямо заимствовал из слышанного им народного рассказа, но «пылающее» сердце Данко невольно напоминает нам тот «угль,

---

<sup>1</sup> Разное значение в эпитет «гордый» вкладывает и Пушкин. В обращении-призыве сосланным в Сибирь декабристам: «Храните гордое терпенье» — эпитет этот имеет совсем иной смысл, чем в обращении Старого цыгана к Алеко или когда Пушкин называет Байрона в первой главе «Евгения Онегина» «поэтом гордости», где, как это очевидно из контекста, слово «гордость» значит крайний индивидуализм и субъективизм.

пылающий огнем», который был «водвинут» в грудь пушкинского пророка. Напоминает нам это и строки из пушкинского стихотворения «Герой», в котором поэт дает свое понимание сущности подлинного героизма: «Оставь герою сердце! Что же он будет без него? Тиран...» Несомненно родство Пушкина и Горького в их решении проблемы истинного героя и отношения его к людям. Но и тут гуманистический порыв стихов Пушкина о герое под пером Горького принимает характерно иные очертания и более резко выраженный социальный смысл. Горьким в лице Данко выведен обобщенный романтизированный образ народного вождя, отдающего всего себя во имя счастья своего народа.

Романтизм в творчестве Пушкина Горький продолжал исключительно ценить и много позднее. Даже в 1913 году, замечая, что «Русь нуждается в большом поэте», он писал: «...нужен поэт большой, как Пушкин, как Мицкевич, как Шиллер, нужен поэт-демократ и романтик, ибо мы, Русь, — страна демократическая и молодая»<sup>1</sup>. Но преэминентность Горького по отношению к Пушкину неизмеримо глубже, чем усвоение им романтической пушкинской традиции, столь заметное в ранний период его творчества. В дальнейшем мы, пожалуй, не найдем у Горького таких явственных параллелей с Пушкиным, какие имеются между его ранними романтическими произведениями и пушкинскими южными поэмами. Но то, что сам Горький с особым сочувствием отмечал в творческой деятельности «начала всех начал» русской литературы, пронизывает — хотя, понятно, в ином качестве, обусловленном другой исторической действительностью, — и его собственное творчество. У Горького мы находим и широту охвата жизни, обусловившую присущее ему жанровое разнообразие, и «здоровье духовное» — жизнеутверждающий социальный оптимизм, и то своеобразное «слияние романтизма с реализмом», которое так чутко подметил он сам в Пушкине и которое под руками родоначальника советской литературы выросло и развилось в ведущем литературном направлении нашей эпохи — реализме социалистическом.

1949

---

<sup>1</sup> Письмо к Д. Н. Семеновскому от 13 мая 1913 г. — М. Горький, Собр. соч., т. 29, стр. 304.



# СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	3
---------------------	---

## I

### Три столетия новой русской литературы

Литературный процесс и его закономерности . . . . .	9
От Кантемира до Радищева и Карамзина . . . . .	26
От Пушкина до Горького . . . . .	100
У истоков советской литературы (1917—1920) . . . . .	189

## II

### Диалектика литературной преемственности

Диалектика литературной преемственности . . . . .	245
Смех Пушкина . . . . .	268
Фауст в аду (Об одном неизученном замысле Пушкина) . . . . .	286
Мицкевич и Пушкин . . . . .	304
Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой . . . . .	334
От «Евгения Онегина» к «Герою нашего времени» (К вопросу о художественном методе Лермонтова) . . . . .	366
Тютчев и Вяземский . . . . .	387
Достоевский и Пушкин . . . . .	417
Александр Блок и Аполлон Григорьев . . . . .	502
Пушкин для Горького . . . . .	531

---

*Димитрий Димитриевич Благой*  
ОТ КАНТЕМИРА ДО НАШИХ ДНЕЙ

Том 1

Редактор

*С. Небольсин*

Художественный редактор

*Г. Масляненко*

Технический редактор

*Л. Родионова*

Корректоры

*Г. Киселева и О. Наренкова*

Сдано в набор 5/IV 1972 г. Подписано  
к печати 5/X 1972 г. А05999. Бумага  
типографская № 1. 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. 17,5  
печ. л. 29,4 усл. печ. л. 31,44 +  
+1 вкл. = 31,49 уч.-изд. л.  
Тираж 20 000 экз. Заказ 1334.  
Цена 1 р. 57 к.

Издательство

«Художественная литература»

Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Ордена Ленина

типография «Красный пролетарий»

Москва, Краснопролетарская, 16