

Б И Б Л И О Т Е К А

ISSN 0132-2095



**ОГОНЁК**

№ 17

1984



***Николай СКАТОВ***

М О С К В А  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«П Р А В Д А»

**РУССКИЙ ГЕНИЙ**



**БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 17**

---

**Николай СКАТОВ**

# **РУССКИЙ ГЕНИЙ**

**Москва. Издательство «ПРАВДА»**

**1984**

*Николай СКАТОВ*

*Николай Николаевич Скатов родился в 1931 году в г. Костроме. Окончил Костромской педагогический институт и аспирантуру при Московском городском педагогическом институте им. В. П. Потемкина. Доктор филологических наук, профессор. С 1962 года работает на кафедре русской литературы Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена. Автор книг «Поэты некрасовской школы» (1968), «Некрасов. Современники и продолжатели» (1973), «Поэзия Алексея Кольцова» (1977), «Далекое и близкое» (1981), «Кольцов» (1983) и других. Член Союза писателей СССР.*

Один Пушкин настоящий русский.

*Федор Достоевский.*

Никто не заменит Пушкина. Только однажды дается стране воспроизвести человека, который в такой высшей степени соединяет в себе столь различные качества.

*Адам Мицкевич.*

## НАЧАЛО ВСЕХ НАЧАЛ

Пушкин! Слово, которое давно уже перестало быть для нас только фамилией писателя, пусть великого, а стало обозначением чего-то такого, без чего саму жизнь нашу помыслить нельзя. Почему?

Есть писатели и поэты, которые к нам приходят и уходят и иногда снова, сменяя друг друга, приходят. С первых дошкольно еще услышанных, еще не заученных, но уже запомненных стихов: «У лукоморья дуб зеленый...», «Ветер, ветер, ты могуч...» — Пушкин единственный, кто с нами навсегда, до позднего уже благословения внуков: «И обо мне вспоманет». На всю жизнь. Почему?

Чудо Пушкина. Уже современники Пушкина, люди, лично его знавшие, общавшиеся с Пушкиным-человеком, первыми после гибели поэта произнесут слова о Пушкине как грандиозном, стихийном и безусловном явлении. «Солнце нашей поэзии» — Солнце! — навсегда запомнила Россия слова Одоевского.

А Великий позднее сравнит Пушкина с Волгою, поящую на Руси миллионы людей. Почему?

«При имени Пушкина, — сказал Гоголь, — тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте... В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему... это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла.

Самая жизнь его совершенно русская».

В Пушкине русский человек явился как программа и прообраз будущего. Потому-то, ссылаясь на слово Гоголя о том, что Пушкин есть единственное и чрезвычайное явление русского духа, Достоевский прибавлял: и пророческое. «Да, в появлении его заключается для всех нас, русских, нечто бесспорно пророческое. Пушкин как раз приходит в самом начале правильного самосознания нашего, едва лишь начавшегося и зародившегося в обществе нашем после целого столетия

с петровской реформы...» «Правильное», то есть национальное самосознание наше действительно пришло после того, как Россия заявила себя Пушкиным. Пушкин собственно и стал идеальным его выражением.

Но истоки такого явления, как Пушкин, коренятся глубоко и действительно особенно явственно обозначаются с петровского времени. Герцен сказал, что на вызов, брошенный Петром, Россия ответила сто лет спустя «громким явлением Пушкина». Герцен, таким образом, прямо связал явление Пушкина с делом Петра, рассматривая Пушкина как прямое следствие такого дела, как свидетельство оформившейся и ярко проявившейся на новой основе национальной определенности, как подтверждение ее высочайшей зрелости и величия, приобретающего значение всемирно историческое. Можно было бы сказать, что в формировании русской культуры, развитии национального самосознания и становлении национального характера Пушкин оказался своеобразным Петром. Впрочем, именно так понимали дело уже тогда выдающиеся деятели русской литературы, склонные и способные к масштабным осмыслениям и обобщениям. Евгений Баратынский в письме самому Пушкину еще в 1825 году прямо сравнил его творческую работу с созидающей деятельностью Петра: «Иди, довершай начатое, ты, в ком поселился гений! Возведи русскую поэзию на ту ступень между поэзиями всех народов, на которую Петр Великий возвел Россию между державами. Соверши один, что он совершил один; а наше дело — признательность и удивление». Недаром сам Пушкин неизменно возвращался к эпохе Петра, видя в ней узел всей истории новой России, так ярко заявившей себя в 1812 году. 1812 год стоит за пушкинскими стихами года 1831-го — оповедью европейским нападкам на Россию:

...В бездну повалили  
Мы тяготеющий над царствами кумир  
И нашей кровью искупили  
Европы вольность, честь и мир...

После 1812 года и возникла подлинно национальная русская литература, явился первый наш национальный поэт. В краткой, но настоятельной рекомендации к составлению словаря «классического русского языка» В. И. Ленин указал точку отсчета: от Пушкина...

Все в новой русской литературе идет от Пушкина. Создатель русского литературного языка. Основоположник русского реализма. Первый подлинный художник-историк. Первый... Первый... Первый. Но так случилось и потому, что он был последним, концом всех концов, завершением великой эпохи — XVIII века. Пушкинское слово «Вольность» последовало «вслед Радищеву». Знаменитая строка «Я памятник себе воздвиг...» есть повторение державинской.

В середине прошлого века критик Николай Страхов, хотя и не без полемических целей, даже утверждал, что Пушкин не был новатором, что прежде всего он обращался к уже созданному другими, а разделы своих «Заметок о Пушкине» озаглавил: «Нет нововведений», «Переимчивость», «Подражания»...

Пушкин, как, может быть, никто из великих поэтов традиционен и в том смысле, что его произведения полны реминисценций, заимствований, прямых и скрытых цитат из Ломоносова и Муравьева, Богдановича и Капниста, Рыльева и Дмитриева... Многие слова, образы, изречения, принятые нами от Пушкина, созданы его предшественниками. Уже все они стремятся к обобщению, к формульности, к итогам, пусть еще частным. Этим же, кстати сказать, объясняется и то обстоятельство, что генеральная линия развития русской литературы до Пушкина приходит в поэзии. И сам Пушкин явился прежде всего поэтом.

Жуковский, конечно, мог предъявить права авторства на одну из самых изумительных формул русской поэзии, которую мы знаем как пушкинскую — «гений чистой красоты»: ведь, создав ее, он дважды до Пушкина — в стихах «Лалла Рук» и «Я Музу юную, бывало» — ею воспользовался.

Знаменитое пушкинское обращение «Что в имени тебе моем?» принадлежит элегику Салареву.

Вступление к «Обвалу»

Дробясь о мрачные скалы,  
Шумят и пенятся валы...

есть перифраза стихов В. Филимонова «К Леоконое».

«Таврида, или мой летний день в Таврическом Херсонесе, лирико-эпическое песнотворение, сочиненное капитаном Семеном Бобровым», почти в триста страниц белыми стихами, навсегда вошло в русскую поэзию двумя-тремя строками «Бахчисарайского фонтана» и «Онегина».

Уже в начале нашего века критик М. Гершензон, сказав о многочисленных французских заимствованиях Пушкина, заявил: «Он несравненно обильнее черпал у своих русских предшественников и даже современников, и мы еще далеки от правильного представления о размерах этой практики — о количестве и бесцеремонности его заимствований». Работа М. Гершензона называлась «Плагии Пушкина». В Англии, впрочем, тоже выходила работа «Плагии Байрона». Может быть, только два типа художников — писателей и поэтов — в такой мере отвечают подобным обвинениям: совсем уже второ- и третьестепенные и — гениальные. Талант же обычно довольно оригинален. «В искусстве, — заметил однажды в разговоре с Эккерманом Гете, — едва ли не главенствующую роль играет преемственность. Когда видишь большого мастера, обнаруживаешь, что он использовал лучшие черты своих предшественников и что именно это сделало его великим».

Только в отношении к Пушкину можно понять все или многое, и предшествующее и последующее, в нашей литературе: и Батюшкова, и Жуковского, и Крылова, и Грибоедова. И дело не только в том, что все они, так сказать, внесли лепту в Пушкинское собрание. Каждый из них уже как бы порывается стать Пушкиным. И потому, даже работая в сфере совсем уже узкой и сравнительно периферийной, в басне, например, или в стихотворной комедии, самую эту сферу невиданным ни до того, ни после того образом расширяет. А какие разнообразные пушкинские начала несет, скажем, поэзия Жуковского. Она готовит не только Пушкина, но совершенно по-пушкински готовит и после-пушкинскую поэзию Некрасова, и Тютчева, и Блока. Недаром по поводу переведенного Жуковским «Шильонского узника» Байрона Белинский заметил: «Странное дело! — наш русский певец тихой скорби и унылого страдания обрел в душе своей крепкое и могучее слово для выражения страшных подземных мук отчаяния, начертанных молниеносною кистью титанического поэта Англии».

Но если видеть в Жуковском не просто певца тихой скорби и унылого страдания, а поэта, прорывающегося к тому, чтобы играть роль, которую в полном виде сыграет лишь Пушкин, то дело не покажется таким уж странным.

Осип Манделштам, поэт и критик, много думавший над судьбой Константина Николаевича Батюшкова, писавший о Батюшкове прозой и стихами, однажды назвал его творчество записной книжкой нерожденного Пушкина. Традиционно считается, что Пушкин свел к себе многие и разные начала предшествовавшей поэзии, скажем, элегический, психологический романтизм Жуковского и очень пластичное жизнерадостное творчество Батюшкова, и что тот же Батюшков предшествовал юному, молодому Пушкину. Батюшков действительно предшествовал, но не раннему Пушкину, а *всему* Пушкину. Его «легкой» поэзии, но и его байронизму, и его «Русалке» (был у Батюшкова замысел своей «Русалки»). Да! Уже нести в себе всего Пушкина и остаться в его юной поре. От одного этого с ума сойти можно. И сам Пушкин, может быть, только в свои трагические тридцатые годы задумается по-настоящему над судьбой уже сумасшедшего к тому времени Батюшкова и напишет страшные стихи «Не дай мне бог сойти с ума».

Пушкин однажды заметил, что зависть рождается из соперничества, следовательно, хорошего роду.

Достоевский мог завидовать Толстому: ну хотя бы тому, например, что его, Достоевского, ближайшие друзья, Майков и Страхов, хвалили Толстого Достоевскому, как он раздраженно заметит, «до смешного восторженно». Но и только. Достоевский мог позавидовать Тургеневу, ну хотя бы тому, например, какие Тургенев получал гонорары, несравнимые с его, Достоевского, гонорарами. Но уже, конечно, не тому,



что гонорары эти Тургенев получал как якобы более достойный. Кто решится сказать, что центральное явление русской литературы второй половины века Тургенев, а не Достоевский? Или Достоевский, а не Толстой? Никто, впрочем, не решится, видимо, сказать и обратное.

В начале века Пушкин один и бесспорный центр. Очевидно, потому же он постоянно ощущал у других особого типа творческую зависть к себе, своеобразный сальеризм. И трагедия «Моцарт и Сальери» написана не об отношениях же только Моцарта и Сальери. Кажется, С. Булгаков сказал, что зависть такая же спутница дружбы, как ревность — любви. Первоначально Пушкин и назвал свою пьесу «Зависть». Но отношения таланта и гения позволили ему перевести коллизию в план конфликта с целым миропорядком нарушенной справедливости. Здесь же, когда я говорю о сальеризме, то имею в виду лишь эти особые отношения таланта к гениальности.

И речь на только о Батюшкове или Баратынском. Благостнейший Василий Андреевич Жуковский совершенно сальериански сообщает Вяземскому, что гений Пушкина преследует его как наваждение. Истинно: «Ты, Моцарт, бог».

Пушкин — великий новатор. В том смысле, что он разрешил великую задачу синтеза. Он собрал, суммировал и обобщил всю ту колоссальную, но во многом еще мозаичную работу, которую проделали его предшественники. Он явил такое богатство духа, такую полноту характера, в которых объединились разные, подчас даже разнонаправленные начала предшествовавшей и современной ему литературы.

«Муза Пушкина, — писал Белинский, — была вскормлена и воспитана творениями предшествовавших поэтов. Скажем более: она приняла их в себя, как свое законное достояние, и возвратила их миру в новом, преображенном виде». Действительно. Прекрасная формула «гений чистой красоты» принадлежит Жуковскому, но образ, который она определяет и который, в свою очередь, определил ее бессмертие, создал только Пушкин.

Он был последним человеком молодой развивающейся нации и потому же самому первым человеком нации зрелой, развившейся.

Подводя в начале двадцатого века итоги почти столетнего уже послепушкинского развития, Горький назвал Пушкина началом всех начал. От «Евгения Онегина» идет родословная русского героя и русской героини, составившая историю нашего романа. В «Медном всаднике» родилась «петербургская тема», которая протянется через Гоголя, через Достоевского к Александру Блоку и Андрею Белому. К Пушкину восходят поэтические начала середины века уже, казалось бы, противоположные: Некрасов — Фет. Но дело не только в том, что можно выстроить и проследить такие литературные ряды. Сами они вторичны и производны от большего — от всеместности Пушкина. Именно это засвидетельствовали немедленно после смерти Пушкина

«два могучих голоса,— как сказал когда-то о них Герцен,— доносившихся с противоположных сторон» — Лермонтов и Кольцов. Только в совокупности стихи Лермонтова и Кольцова дают представление о колоссальном масштабе личности Пушкина.

Погиб поэт! — невольник чести —  
Пал, оклеветанный молвой,  
С свинцом в груди и жадной мести,  
Поникнув гордой головой!..

«Невольник» — пленник (прямо и переносно: «невольник чести» — формула из первой пушкинской «южной» поэмы) и больше: мститель, «гордый человек», Алеко, наконец Демон, Печорин — уже герои Лермонтова. «Бова-силач заколдованный» — кольцовский образ. И если Лермонтов в стихотворении «Смерть поэта» создал образ не только индивидуальности, но, пожалуй, даже и индивидуалиста (в высоком байроновском смысле), то Кольцов написал «Лес» — образ которого есть выражение стихии, общего, народного, как бы существо коллективное.

Но и тот и другой оказались приложимы к Пушкину, и то и другое Пушкин вместил. Так обозначались конечные точки отсчета, границы бесконечно протяженной страны, название которой — Пушкин.

Выражают эти определения — «невольник чести», с одной стороны, а «Бова-силач» — с другой — и эволюцию поэта. Ее чутко воспринял и с большой силой о ней говорил Достоевский. О «примирении» позднего Пушкина писали много и многие (даже Белинский). Лермонтов первый сказал в своих стихах, что «гордый-то человек» никогда не смирялся в Пушкине. Но этот человек не исключил другого, склонившегося перед правдой народной жизни. Вот, именно это «что-то,— как сказал Достоевский,— сроднившееся с народом *взаправду*», может быть, совершенно произвольно и тем более несомненно почувствовал и выразил Кольцов. Выпел и заплакал.

Недаром Аполлон Григорьев заявлял: «Пушкин — наше все».

Потому-то и почти все наши великие писатели не только Пушкиным начинают, но, пройдя путями разными и сложными, так или иначе снова выходят к Пушкину: поздний Достоевский и поздний Некрасов, поздний Блок и зрелый Маяковский, и Есенин, и Твардовский. И каждый раз это не возвращение назад, не движение по кругу, ибо каждый раз, на каждом новом этапе Пушкин — впереди. Движение от Пушкина оказывается движением к Пушкину.

Пушкин был понят и Белинским именно в том значении, в каком Пушкина понял Гоголь и поймет Достоевский,— как выражение универсального всечеловеческого начала: он назвал Пушкина «первым русским поэтом-художником». Именно так через много

лет, в пору революционных потрясений, воспримет Пушкина Александр Блок, мечтавший о новом типе человеческой личности, о «человеке-артисте», который родится в «вихре революций». Ведь в мире раздробленных, разделенных и отчужденных человеческих сущностей, каким является мир частнособственнических отношений, лишь подлинное искусство, лишь подлинный художник несут в качестве нормы и образца идеал цельного гармоничного человека. Но и для самого искусства не часто выпадают счастливые эпохи, когда этот образец и норма перестают быть только чаемой мечтой и, подчиняясь логике исторического развития и социальных отношений, получают возможность прямой реализации: классическое искусство древних греков, Возрождение, начало XIX века в России, которое Луначарский, имея в виду собственно Пушкина, называл нашим Возрождением.

Потому-то любой пушкинский образ бесконечно значителен. Все знают:

Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты...

А ведь прославленное знаменитым романсом и в нашем сознании невольно к романсу сведенное произведение это совсем не стихи «по поводу», не посвященный красивой соседке мадригал. Это обращение к бесконечности, К\*\*\*, образ, родившийся в кругу ассоциаций, навеянных рафаэлевой Мадонной, никогда Пушкиным не виденной, но угаданной. Недаром Белинский, передавая впечатление от Сикстинской мадонны, писал: «Я невольно вспомнил Пушкина: то же благородство, та же грация выражения, при той же верности и строгости очертаний! Недаром Пушкин так любил Рафаэля: он родня ему по натуре».

Но стихотворение это у Пушкина и музыка, сложная трехчастная соната, подлинно бетховенское произведение: момент в развитии могучего духа, с борьбой двух начал и с разрешающим, торжествующим выходом в светлый победительный финал.

Горький, в свою очередь, сравнивал роль Пушкина в русской литературе с ролью Леонардо в европейском искусстве. Вот какой смысл получает формула великого критика: «Пушкин был первым русским поэтом-художником». Первочеловек установившейся нации должен был явиться художником, а «Пушкин,— говорил Луначарский,— был русской весной, Пушкин был русским утром, Пушкин был русским Адамом».

История показала, что Пушкин не только хронологически стал первым поэтом-художником, но как по характеру, так и по масштабам дарования первым остался.

Один старый критик как раз в связи с Пушкиным вспомнил о древней индийской мудрости, которая гласит: эгоист всему внешнему относительно его личности, всему, что не есть он, говорит *это не я*, тот же, кто сострадает и сочувствует, всюду слышит тысячекратный призыв *это ты*.

Маркс указал в свое время на такую меру человечности как на подлинно эстетическую меру: «Животное формирует материю только сообразно мерке и потребности того вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку... Человек формирует материю также и по законам красоты».

Пушкинское творчество — одно из высших проявлений самой сути человеческого творчества вообще — творчества по законам красоты.

Сам поэт так определил характер своего эстетического универсализма:

Ревет ли зверь в лесу глухом,  
Трубит ли рог, гремит ли гром,  
Поет ли дева за холмом —  
На всякий звук  
Свой отклик в воздухе пустом  
Родишь ты вдруг.

Ты внимлешь грохоту громов,  
И глазу бури и валов,  
И крику сельских пастухов —  
И шлешь ответ;  
Тебе ж нет отзыва ... Таков  
И ты, поэт!

Здесь же лежит и способность Пушкина к преодолению национальной ограниченности, своеобразный художественный интернационализм, названный Достоевским всемирною отзывчивостью: «В самом деле, в европейских литературах были громадной величины художественные гении — Шекспиров, Сервантесы, Шиллеры. Но укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такой способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин. И эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он именно разделяет с народом нашим и тем, главнейше, он и народный поэт. Самые величайшие из европейских поэтов никогда не могли воплотить в себе с такой силой гений чужого, соседнего, может быть, с ними народа, дух его, всю затаенную глубину этого духа и всю тоску его призвания, как мог это проявлять Пушкин. Напротив, обращаясь к чужим народностям, европейские поэты чаще всего перевоплощали их в свою же национальность и понимали по-своему. Даже у Шекспира его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане.

Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность».

В пушкинской поэзии мы можем ощутить дух Востока («Подражания Корану»), почувствовать особенность европейского средневековья («Скупой рыцарь») и погрузиться в атмосферу итало-испанского Возрождения («В начале жизни школу помню я...», «Каменный гость»). Всечеловечность Пушкина, впрочем, означала не столько способность перевоплощаться, сколько способность вмещать. Пушкин в письме П. Вяземскому однажды заметил: «Кстати еще — знаешь, почему не люблю я Мура? — потому что он чересчур уже восточен. Он подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета». Ведь речь и у Достоевского не об умении просто ощутить и передать своеобразие чужой нации, а о способности выразить идеальные начала ее, с громадной силой воплотить «*гений чужого народа, дух его, всю затаенную глубину этого духа и всю тоску его призвания*» (курсив мой. — Н. С.). Вот почему и в «Подражаниях Корану» и в «Пире во время чумы», во всем и над всем — Пушкин. Пушкин во многом оказался для России и школой мировой духовной жизни, своеобразной всемирной энциклопедией, вместившей Овидия и Анакреона, Шекспира и Гете, Шенье и Байрона, Саади и Гафиза.

Однако способность Пушкина, как говорил Белинский, быть «гражданином всего мира», не означала утраты национального. Само это чудное качество, знаменитый пушкинский протезизм рождала история его страны, его нации. По поводу горько-пессимистичного «Философического письма» Чаадаева Пушкин писал его автору: «Действительно, нужно сознаться, что наша общественная жизнь — грустная вещь. Что это отсутствие общественного мнения, что равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью и истиной, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству — поистине могут привести в отчаяние. Вы хорошо сделали, что сказали это громко. Но боюсь, как бы ваши религиозные исторические воззрения вам не повредили...» В 1836 году Пушкин, окруженный чернью светской, преследуемый чернью власти и травимый журнальной чернью, хорошо знал то, о чем писал старому другу. Но Пушкин, великий национальный поэт, знал, понимал и чувствовал и то, чем он, Пушкин, велик и чем он славен: «...Но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал».

Значение Пушкина, исторически обусловленное и в исторические рамки заключенное, по мере того как эти рамки раздвигаются, все более начинает открываться в своей безусловности и абсолютности. По мере движения истории это явление все более развертывает, прямо и опосредованно, свой внутренний потенциал. Такая безусловность Пушкина очень быстро была уяснена русским сознанием. «Дарова-

ния,— писал уже в 1855 году Некрасов,— всегда разделялись и будут разделяться на два рода: одни колоссы, рисующие человека, так что рисунок делается понятен и удивителен каждому без отношения к месту и времени (таковы Шекспир, пожалуй, отчасти наш Пушкин...)\*. Не будем удивляться еще оговоркам «пожалуй», «отчасти». Скорее удивимся, что всего через каких-нибудь два десятка лет после смерти Пушкина уже осознавался характер поэзии этого колосса, «понятный без отношения к месту и времени». Все это помогает взглянуть и на характер развития Пушкина. Только понимание сверхисторического значения Пушкина, о котором, собственно, пишут Гоголь, Белинский, Некрасов, Достоевский, открывает историю его становления.

Так называемая периодизация — естественная и первая задача для истории литературы — идет ли речь о литературном процессе в целом или о творчестве отдельного писателя. Уяснение эволюции, движения, развития здесь всегда поучительно в самой высшей степени. Становление Лермонтова, Гоголя, Толстого, Достоевского! Какие здесь для каждого приобщающегося открываются соблазны, искушения и предостережения!.. Какие уроки!..

В конце концов судьбу любого художника пытаются детерминировать. Но даже когда это удается (или кажется, что удастся), не перестаешь удивляться причудливости этих судеб и их неповторимости. А все же наименьшие споры вызывает творческое развитие Пушкина, столь оно ясно и определено, так просто все кажется здесь в судьбе, в хронологии, в «этапах» становления, в самом характере нарастания. Очевидно, нет подобного Пушкину художника, в котором простота закона заявила бы себя с такой наглядной очевидностью. Какого закона?

Всечеловечность Пушкина, абсолютность его, его «нормальность» как воплощение высшей человеческой нормы проявились и в том, как Пушкин развивался.

Русская история явила здесь удивительную модель — «нормальный» человек в «нормальном» развитии.

Один из знаменитых афоризмов столь любимого Пушкиным Мишеля Монтеня гласит: «Умение проявить себя в своем природном существе есть признак совершенства». Пушкин как бы совершил весь человеческий цикл в его законченном виде: детство, юность, молодость, зрелость...

Пушкин открывается только в становлении своем, в своем развитии. «Пушкин,— писал Белинский,— от всех предшествовавших ему поэтов отличается именно тем, что по его произведениям можно следить за постепенным развитием его не только как поэта, но вместе с тем как человека и характера. Стихотворения, написанные им в одном году, уже резко отличаются и по содержанию и по форме от стихотворений, написанных в следующем. И потому его сочинений

никак нельзя издавать по родам... Это обстоятельство чрезвычайно важно: оно говорит сколько о великости творческого гения Пушкина, столько и об органической жизненности его поэзии».

Мы не найдем здесь ничего подобного духовному краху Герцена после 1848 года, идейной драме позднего Гоголя, перелому в мировоззрении Толстого на рубеже 70—80-х годов. Пушкин совершил весь человеческий цикл в его идеальном качестве. Именно такому движению подчинена его творческая эволюция. Именно оно во многом объясняет этапы развития, переходы от одного к другому, хронологию, самые кризисы, когда они возникали. В этом смысле как раз кризисы и смятенности Пушкина особенно интересны и показательны. Они иные, чем у большинства художников. Они не стоят, как правило, в столь прямой связи с событиями внешней жизни, даже с событиями историческими, при необычайно чуткой реакции Пушкина на такие события. Внутреннее развитие человека будущего, идеальной его модели, гения, «пророка» не поддается им столь явно.

«Пушкин,— писал Гоголь,— дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше,— что такое поэт, взятый не под влиянием какого-нибудь времени или обстоятельств...»

Никто чутче и больше Пушкина («Эхо») не реагировал на окружающую жизнь, что и поселяет желание именно с нею непосредственно связать его становление и иллюзорное представление о том, что именно она в своей эмпирике это становление определяет. И тем не менее никто меньше Пушкина ей не поддавался. Скажем, поражение декабрьского восстания не родило у Пушкина при необычайной остроте личного переживания ничего подобного внутреннему перелому. А такой перелом совершается раньше, но и тем более трудно объяснить его (а ведь объясняется), например, только событиями в Испании или состоянием дел у неаполитанских карбонариев. Самые кризисы Пушкина — это, по сути, нормальные, естественные и неизбежные «возрастные» кризисы. Те или иные, даже драматические, события внешней жизни не столько их определяют, сколько сопровождают их, им, так сказать, аккомпанируют, дают им пищу.

## ДЕТСТВО И ОТРОЧЕСТВО

Детство и отрочество Пушкина — литературные, поэтические детство и отрочество (вполне, впрочем, соответствовавшие и реальным, возрастным) — совпали, в общем, все-таки с еще незрелым «детским» периодом в самой новой русской литературе. Естественно, по

отношению ко всему послепушкинскому развитию его. И дело, конечно, не только в хронологии.

Достаточно сопоставить любого допушкинского писателя хотя бы с Лермонтовым или Гоголем или, с другой стороны, Гоголя или Лермонтова с любым последующим писателем, чтобы стало ясно, о чем идет речь. Во втором случае уже сами квалификации, сами эти возрастные категории «зрелая», «незрелая» выглядят нелепыми. В первом случае они такими совсем не выглядят. «Детский» характер такой литературы предстал еще в Пушкине-ребенке. Его детские стихи выглядят как вполне взрослые стихи или — иначе — взрослые стихи той поры были во многом еще детскими, что, собственно, Пушкин-отрок и продемонстрировал. В первый и единственный раз Пушкин оказался на уровне современной литературы, то есть был современен в самом буквальном смысле. Очень скоро разрыв начнет определяться, углубляясь все более, все более Пушкин будет с нарастающей стремительностью работать на будущее.

Пушкин — отрок, почти дитя и в литературе еще ученик. Хотя уже и на уровне учителей. Потому-то здесь еще казались возможными соперничества, как думалось, равных, допустимы были сравнения. Короткая схватка с учителями закончится очень быстро. Ватюшков, как известно,отреагировал на пушкинское «Послание Юрьеву» словами: «О, как стал писать этот злодей!». Жуковский в надписи на своем подаренном Пушкину портрете назвал себя учителем побежденным.

В пушкинском литературном детстве проявилась, может быть, главная особенность поэта — поразительная широта его литературных интересов и ориентиров. В обращенности к западной литературе он еще достаточно односторонен — французы. И не случайно именно французы. Конечно, здесь удачно прислужились внешние обстоятельства: всеобщая галломания, особенности семейного «французского» воспитания (правда, хорошо уравновешенного и скорректированного его русской няней), доступ к прекрасным библиотекам отца, дяди, Бутурлиных.

Пушкин проходит школу первоклассную и разнообразную: классическая трагедия, Вольтер, легкая поэзия... Белинский называл Пушкина прежде всего поэтом формы. Как общая характеристика такое определение, конечно, спорно. Но здесь хорошо определяется пора пушкинского детства в ее отношении к французской литературе. Пушкин проходил там единственную в своем роде в целом европейской литературе школу абсолютного, законченного, доведенного до предела стиля. Грубо говоря, во французской литературе им тогда осваивалась «форма». «Содержание» черпалось прежде всего в отечественной словесности. Пристальное частное исследование, конечно, отмечает здесь свою эволюцию, смену пристрастий, когда, скажем, в конце лицейского пребывания, Жуковский потеснит



Батюшкова, но общий взгляд увидит именно всеохватность почти одновременного освоения Державина, и Фонвизина, и Карамзина, и Батюшкова, и Жуковского. Важно отметить здесь присутствие Радищева.

Детство Пушкина явило именно одновременность многих таких замыслов и намерений, большинство из которых Пушкин реализует последовательно лишь в процессе всего своего развития. Здесь в зародыше, в первом, подчас торопливом, конспекте, иной раз в наброске уже есть весь Пушкин. Отсюда и такая многожанровость, подобную которой не представит потом, пожалуй, ни один из этапов его позднейшего развития: и легкое стихотворение («Рассудок и любовь», «Блаженство», первое напечатанное пушкинское стихотворение «К другу стихотворцу»), и полемическая литературная пародия («Тень Фонвизина»), и политическая гражданская инвектива («Лицинию»), и большая поэма («Монах» — неоконченная поэма, самое раннее из известных нам стихотворений Пушкина), и даже «мещанский» романс («Под вечер осенью ненастной»). По отношению к каждому из своих образов Пушкин еще вторичен, но уже по самой способности повторить любого и каждого, то есть по отношению ко всем им, вместе взятым, он уже оригинален и неповторим.

Пушкин-отрок бывал Жуковским и Батюшковым, Фонвизиним и Державиним, Радищевым и Карамзиным. Каждый из них, наверное, мог бы увидеть в нем своего восприемника. Его благословил Державин и назвал учеником Жуковский. Но Пушкин не стал ни старым Державиним, ни новым Жуковским. Литературное детство Пушкина было лишь подведением итогов всего предшествующего «взрослого» развития, многообразной, но все-таки еще школой.

Обычно поэты стыдливо отрекаются от большинства своих ранних стихов, в лучшем случае относя некоторые из них в приложения, выделяя лишь те или иные, достаточно редкие, удачи. Общее читательское ощущение поэзии Некрасова, например, вполне может обходиться без его первой книги «Мечты и звуки». Эта книга, по сути, не входит в понятие «Некрасов», хотя историками литературы и биографами она, естественно, исследуется в своей неслучайности. «Детские» «Мечты и звуки» в общем даже искажают образ поэта Некрасова. Полный образ Пушкина невозможно представить без его детских лицейских стихотворений. Маркс говорил о древних греках как прекрасной порою человеческого детства, потому-то и вызывающей наше восхищение, и называл греков нормальными детьми.

Подобно этому мы восхищаемся литературным детством Пушкина как единственной в своем роде порой прекрасного литературного детства, пристрастно и нежно опекаем Лицей, а самую колыбель — Царское Село — назвали именем Пушкина. Разве не уникально для нас это понятие «Лицей», разве повторимо и не единственно это место? А сам Пушкин, в общем, никогда от своих лицейских стихов не отрекался и, став взрослым, уже в 1825 году готовил их к печати,

шлифуя и отделявая. Они закономерный этап, без которого нарушается цельность — Пушкин во всех своих стадиях.

Ко времени окончания Лицея и относится первый кризис с пересмотром многих мотивов, характерных для его поэзии 1814—1815 годов, с углублением во внутренний мир. Стихотворение «Певец» в этом смысле программно:

Вдохнули ль вы, внимая тихий глас  
Певца любви, певца своей печали?  
Когда в лесах вы юношу видали,  
Встречая взор его потухших глаз.  
Вдохнули ль вы?

Через первый свой кризис, через переживание перехода от отрочества к юности с настроениями тоски, печали и разочарованности Пушкин вступал на самостоятельный путь. Окончание Лицея совпало с окончанием литературной школы.

## ЮНОСТЬ

Уже в 1818 году Пушкин пишет совсем иные стихи. Это поэзия не «потухших», а горящих восторгом глаз:

Любви, надежды, тихой славы  
Недолго нежил нас обман,  
Исчезли юные забавы,  
Как сон, как утренний туман;  
Но в нас горит еще желанье,  
Под гнетом власти роковой  
Нетерпеливою душой  
Отчизны внемлем призыванье.

Так пишет юноша, впервые ощутивший свою взрослость, хотящий быть взрослым и приобщающий себя к миру занятых настоящим и единственно достойным делом взрослых людей: стихи обращены к Чаадаеву. «Исчезли юные (читай — детские) забавы», пришел юный порыв к свободе, чтобы остаться и усилиться. Прекрасные благородные порывы юности как нельзя лучше совпали с первыми порывами к свободе в молодом русском обществе:

Пока свободою горим,  
Пока сердца для чести живы,  
Мой друг, отчизне посвятим  
Души прекрасные порывы!

1817—1820 годы, так называемый петербургский период, наиболее вольнолюбивый, собственно гражданский, самый «политический» в развитии поэта.

Идеи гражданской свободы, политического радикализма как никогда более и как нельзя лучше отвечали «прекрасным» — благородным порывам юности. Непосредственное восприятие противоречий русской социальной и политической жизни, все сильнее обнажавшихся в конце десятих годов, находило немедленный отклик в многочисленных пушкинских эпиграммах и стихах, проникнутых юным негодованием и нетерпением («нетерпеливою душой», — сказал сам Пушкин). Возмущенная юная душа находила выражение в «возмутительных», по характеристике императора, стихах, которыми Пушкин «наводнил Россию». И дело не в идеях свободы как декларациях, лозунгах и провозглашениях, а именно в выражении ее духа. Поэтому он всегда оставался в подозрении у «жесточкого» века, и даже тогда, когда не создавал крамольных, «возмутительных» стихов. Какое преодоление ограниченности, какая освобожденность от эгоизма в этом позднейшем признании:

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

В стихах Пушкина обычно нет сентенций и нравоучений, перста указующего, но, как сказал Белинский, «...мы не знаем на Руси более *нравственного*, при великости таланта, поэта, как Пушкин». Пушкин не просто писал о свободе, он ее воплощал. Пушкинская свобода — это свобода абсолютная или, точнее, идеальная. Именно эта и в «политических», в «гражданских» стихах проявляющаяся степень свободного отношения к миру определила громадную агитационную роль пушкинских стихов и место их в декабрьском движении сравнительно с собственно агитационными и очень в этом качестве популярными стихами-прокламациями. Такие стихи, как, скажем, стихи Рыльева или А. Бестужева, говорили о свободе, но не прямо всем своим строем (и литературным тоже) ее обязательно выражали. Пушкин скажет позднее о заданности дум Рыльева: «Думы Рыльева и целят, и всё невпопад». Пушкин-поэт сам был демонстрацией свободы, живым ее выражением.

«Вольность» не только заглавие первого самого значительного стихотворения Пушкина, написанного после лица. Это как бы оглавление и всех послелицейских его стихов.

В 1821 году в связи с цензурными преследованиями Пушкин посетует: «Жаль мне, что слово *вольнолюбивый* ей не нравится; оно так хорошо выражает нынешнее *libérale*: оно прямо русское...»

Пушкин не обольстился громким иноземным словом «либеральность». И каким это оказалось приговором слову и прогнозом его судьбы — двусмысленности его существования в русской жизни. Пушкинская лирика не либеральная, она именно вольнолюбивая: всем строем своим несет она дух вольности и никогда — своеволия.

«Вольность» Пушкина часто сопоставляют с радищевской «Вольностью» и справедливо указывают на определенность, категоричность и, так сказать, четкую политическую программность «взрослого» радищевского произведения сравнительно с «юной» пушкинской «Вольностью». Сам Пушкин в конце жизни отметит эту связь («вслед Радищеву») в черновом варианте «Памятника», но откажется от него, может быть, не только из-за цензуры. Он восславил свободу «вслед Радищеву», но не так, как Радищев. Хотя «не так» еще не означает, что восславил слабее или меньше. Он восславил свободу уже по-пушкински, то есть в известном смысле больше и сильнее. Не случайно ключевое место в пушкинской оде в отличие от радищевской занял образ поэта, истинное значение которого, в свою очередь, раскрывается в соотносении с образом «возвышенного галла» (Андрея Шенье) — носителя подлинного, лишенного односторонности духа свободы.

Но и в оде «Вольность», как и в любом из его так называемых вольнолюбивых стихотворений, свобода — потому-то она и пушкинская — никогда не довлеет сама себе. Здесь, например, над всем царит дух Закона, образ его. Как и любой пушкинский образ, образ Закона вырастает в контексте времени, и, как любой пушкинский образ, немедленно это время перерастает, приобретая всеобщую значимость. Конечно, образ Закона вместил у Пушкина и представление об естественном праве, вынесенное им, скажем, из лицейских лекций профессора Куницына, и надежды на осуществление какого-то позитивного правового устройства, допустим, в духе Николая Тургенева, по английскому образцу. Но все это лишь комментирует и даже не стихотворение, а обстановку и время создания его.

Само же стихотворение провозглашает закон как необходимость некоего высшего принципа, самая человечность которого определена уже внеличным и внечеловеческим, и потому же не принимает никаких противозаконных, кровавых человеческих решений. И разве Пушкин сам, возвращаясь к державинско-радищевской традиции оды, с ее строгой подчиненностью вонне располагающимся, как бы высшим требованиям и принципам, не склонился перед законом, не подчинился высшей целесообразности, не продемонстрировал всем художественным строем произведения необходимость ее?

А если попытаться определить одним словом, как говорил Белинский, «пафос» другого характернейшего стихотворения этой поры — «Деревня», то опять-таки разве это не будет юность?

«Приветствую тебя, пустынный уголок...». Сколько открытости, молодого восторга, приятия несет уже первое восклицание. И в «Деревне» еще явно прослеживается традиция, связанная с литературой XVIII века: в категоричности суждений, в предельности оценок, в четком делении на белое и черное, на доброе и злое. Однако выступает все это уже в ином качестве: такая категоричность не столько выражение рационалистических представлений с их тягой к строгой нормативности, сколько результат юного страстного чувства, не признающего полутонов, знающего только «да» или «нет», безоглядно приветствующего и столь же безоглядно отрицающего.

Все его творчество этой поры от первой до последней строки есть восславление свободы: антикрепостническая «Деревня», но и фантастический сказочный «Руслан» — свободная игра духовных сил свободного человека, предчувствие, по слову Белинского, нового мира творчества. Что же, в этом смысле «Руслана и Людмилу» можно назвать и называли «декабристской поэмой».

«Руслан и Людмила» оказалось произведением, в котором с наибольшей полнотой выразился дух юного Пушкина. «Юноши двадцатых годов, — писал Белинский, точно указав на истинного адресата пушкинской поэмы, — ...были правы в энтузиазме, с которым они встретили «Руслана и Людмилу». Сам Пушкин шутливо определил юношеский пафос «Руслана и Людмилы» словами: «Руслан — молокосос». В то же время он, по сути, указал на его значение уже в первых строках своего стихотворного романа, обозначив через голову «южных» поэм прямую преемственную связь «Онегина» с этой юной поэмой: «Друзья Людмилы и Руслана! С героем моего романа Без предисловий, сей же час Позвольте познакомиться вас».

«Руслан и Людмила» — самое большое поэтическое произведение Пушкина, не считая «Евгения Онегина», произведение, над которым Пушкин работал так долго, как ни над каким другим, опять-таки за исключением «Онегина». «Руслан» сопоставим с «Онегиным», как сопоставимы юность и зрелость. Это столь же законченное, полное и идеальное выражение юности, как «Онегин» — выражение зрелости. Это не воспоминание о юности и не воссоздание ее, пусть и во всей непосредственности, как то будет у Льва Толстого. Это сама юность, абсолютно совершенное произведение в качестве выражения игры юных сил. Потому-то буйная юная фантазия смогла построить необычный мир, сказочный, условно сказочный, и позднее, уже в 1828 году, Пушкин введет пролог, корректируя такую сказку. Поэма «Руслан и Людмила» родилась в процессе соревнования с Жуковским (поэма «Владимир») за создание сказочной поэмы. Но в жанре юной сказочной поэмы Жуковский был обречен на поражение не только гением Пушкина, но и юностью, незрелостью этого гения.

Потому же энциклопедизм Пушкина принял здесь, будучи связан с разнообразной традицией, русской (ироикокомическая поэма) и западной (скажем, «Орлеанская девственница» Вольтера), прежде всего особое направление — романтическое или, даже точнее, романное. Рыцарский роман (в данном случае «Неистовый Роланд» Ариосто) нашел с юностью Пушкина в своем роде идеальную ситуацию творческого восприятия и интерпретации. Уже здесь Пушкин так объединил в своей всечеловечности западный (романный) и русский (сказочный) элементы, что их невозможно разъединить: поэма столько же сказка, сколько и роман — и наоборот, а в роли синтезирующего и разрешающего начала выступил сам поэт. Он же снял и многовековую дистанцию времени. «...Поэт, — писал в 1820 году критик «Невского зрителя», — очень часто любит говорить о себе и обращаться то к красавицам, то к наставникам, то к артистам и проч. — вот что замедляет и останавливает шествие его действия и прерывает единство. Я желал бы быть очарован, забыться — и в то же время Поэт останавливает мои восторги, и — вместо древности — я узнаю, что живу в настоящие времена: несообразность делается видимою...»

Критик видит нарушение того, что обеспечивало единство старой поэмы, но не видит единства нового, которое именно поэт-то и обеспечивает. Вообще ошибки современной критики — а поэма «Руслан и Людмила» вызвала столько критических статей, сколько не вызывало еще ни одно произведение русской литературы до нее, — почти безоговорочно указывают именно на те стороны поэмы, которые прежде всего и определяли ее новизну и необычность.

Юность определила и легкое (при невероятной тяжести, напряженном и продолжительном — около 3 лет — поэтическом труде), свободное отношение к роману, к сказке, к преданию, к истории. Но то, что все это предстало без отделяющего пиетета, как бы домашним образом (древнее славянство, героический Киев, святой (!) Владимир), означало не снижение, а приятие. История и легенда впервые юным Пушкиным были освоены так внутренне, столь непосредственно и задущебно. Недаром на основе юного пушкинского «Руслана» возникла подлинно национальная опера Глинки.

Наконец, именно пушкинская юность определила характер смеха в поэме. О нем немало написано и с неизменным употреблением слова «ирония». Между тем смех в поэме отнюдь не ироничен. Ирония предполагает некую скрытность, она язвительна и оговорочна. Юмор поэмы открыт и безусловен. Поэт может посмеяться над Русланом, но отнюдь не иронизирует над ним. И самое комическое сравнение: богатырь, рыцарь — «султан курятника спесивый», то есть петух, — ничуть не мешает в поэме богатырю быть подлинным богатырем. И не есть ли это одновременно проникновение в самую глубь народно-

поэтического сознания, не боящегося никогда посмеяться и над славнейшими своими богатырями? Ирония отвергает, пушкинский юмор означает приятие. Ирония незавершена, неопределенна и недостаточна. Шутка Пушкина при всем изяществе пряма, откровенна, внутренне свободна и потому же не иерархична. Людмила, писал критик «Сына отечества» о героине поэмы, «веселонравна, резва, верна любви своей; нежна и сильно душа ее, непорочно сердце. Жаль только, что автор некстати шутит над ее чувствительностью... Богданович иначе поступил в подобном случае».

Критика, за немногими исключениями, не понимала и не принимала не смех как таковой, не шутку, не юмор, а именно свободную, нескованную природу пушкинского смеха, шутки, юмора, впервые заявленную в русской литературе «Русланом и Людмилой».

Таким образом, с юностью Пушкина и благодаря юности Пушкина русская литература выходила к важнейшим художественным открытиям. По мере работы Пушкина над поэмой углублялся ее историзм, но не настолько, чтобы разрушить сказочный, фантастический мир «Руслана и Людмилы», оставшийся во всей цельности и непосредственности ее юношеского выражения. Это подчеркнуто в самой поэме и «зрелостью» эпического пролога 1828 года и «молодостью» лирического эпилога года 1820-го. Литературная юность кончилась, пришла молодость. Эпилогом Пушкин засвидетельствовал эту переходность:

Она прошла, пора стихов,  
Пора любви, веселых снов,  
Пора сердечных вдохновений!  
Восторгов краткий день протек —  
И скрылась от меня навек  
Богиня тихих песнопений...

Действительно, уже никогда более у поэта не будет столь легкой, столь свободной игры юных сил.

Переход к молодости у Пушкина отмечен новым кризисом, психологической формой которого было разочарование, литературной — романтизм. Разочарование в любви, в дружбе, в свете, разочарование, если не вызванное, то сопровождаемое политической ссылкой, в которую Пушкин отправился летом 1820 года.

## МОЛОДОСТЬ

Романтизм, «байронизм» Пушкина не был только литературным явлением. Любопытно, что причину появления в «Бахчисарайском фонтане» вроде бы предельно романтических стихов сам Пушкин увидит именно в молодости:

«Он часто в сечах роковых  
Подъемлет саблю — и с размаха  
Недвижим остается вдруг,  
Глядит с безумием вокруг  
Вледнеет etc.

Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч.»

Повзрослев, Пушкин даст совершенно иное изображение сильнейшего движения души Алеко в «Цыганах», а Белинский так его прокомментирует: «Убитая чета уже в земле.

...Когда же их зарыли  
Последней горстью земной,  
Он молча, медленно склонился  
И с камня на траву свалился.

Какое простое и сильное в благородной простоте своей изображение самой лютой, самой безотрадной муки! Как хороши в нем два последние стиха, на которые так нападали критики того времени, как на стихи вялые и прозаические! Где-то было даже напечатано, что раз Пушкин имел горячий спор с кем-то из своих друзей за эти два стиха и, наконец, вскричал: *Я должен был так выразиться; я не мог иначе выразиться!* Черта, обличающая великого художника!»

Романтизм соответствовал естественной романтической поре становления молодого человека, Пушкина. Потому же он оказался только этапом и в самом его литературном развитии, сопроводил его молодость и ушел вместе с нею: романтизм молодого Пушкина — не романтизм молодого Шиллера, не романтизм зрелого Байрона, не романтизм старого Гюго. Он никогда не составлял его сути. Недаром позднее Пушкин скажет о Байроне: «Постепенности в нем не было». Давно замечено, что вроде бы такой ультраромантической формуле из первого пушкинского «байронического» южного стихотворения, как «На море синее вечерний пал туман», можно легко вернуть ее глубинный народный смысл и вид: «Уж как пал туман на сине море». Так продолжала жить исконно русская суть в Пушкине, пребывавшем в романтической, байронической поре своего развития.

Молодость естественно и неизбежно выводила Пушкина к романтизму, однако тот факт, что это была молодость именно пушкинская, определил ряд важнейших открытий в истории не только русского, но и мирового романтизма. Пушкин не случайно обращается именно к Байрону, то есть к сути сути романтического мироощущения. Белинский позднее заметил, что Байрон владел Пушкиным не как образец для подражания, а как явление. Может быть, следует



уточнить: сначала в известной мере Байрон владел Пушкиным как образец для подражания, но лишь с тем, чтобы Пушкин вполне овладел Байроном как явлением. И овладел, не выходя за рамки романтизма, внутри его самого, не нарушая правил романтической игры.

Романтизм Пушкина вырастал из жизни: романтика молодости как нормального этапа в жизни человека была у Пушкина многосторонне поддержана внешними обстоятельствами. Это и судьба политического ссыльного, скитальца, так естественно взывавшая к поискам романтических соответствий у байроновского Чайлд-Гарольда. Это и романтика самой южной, «удовлетворяющей воображение», как сказал тогда же сам поэт, природы (море, Крым, Кавказ), это и романтика экзотических характеров и целых национальностей (Молдавия с ее цыганами, Кавказ с его борющимися за свободу горцами, татарский Крым), наконец, романтика социально-политического движения декабристов, особенно декабристов-южан.

«Самая его жизнь совершенно русская,— писал Гоголь, чутко уловивший связь времени в общем развитии и становлении Пушкина, молодого поэта и человека, со временем и местом его пребывания на юге.— Тот же разгул и раздолье, к которому иногда, позабывшись, стремится русский и которое всегда нравится свежей русской молодежи, отразились на его первобытных годах вступления в свет. Судьба, как нарочно, забросила его туда, где границы России отличаются резкою, величавою характерностью, где гладкая неизмеримость России перерывается подоблачными горами и обвеивается югом. Исполинский, покрытый вечным снегом Кавказ, среди знойных долин, поразил его; он, можно сказать, вызвал силу души его и разорвал последние цепи, которые еще тяготели на свободных мыслях. Его пленила вольная поэтическая жизнь дерзких горцев, их схватки, их быстрые, неотразимые набеги; и с этих пор кисть его приобрела тот широкий размах, ту быстроту и смелость, которая так дивила и поражала только что начинавшую читать Россию... Может быть, оттого и в своих творениях он жарче и пламеннее там, где душа его коснулась юга. На них он невольно означил всю силу свою, и оттого произведения его, напитанные Кавказом, волею черкесской жизни и ночами Крыма, имели чудную, магическую силу: им изумлялись даже те, которые не имели столько вкуса и развития душевных способностей, чтобы быть в силах понимать его. Смелое более всего доступно, сильнее и просторнее раздвигает душу, а особенно юности, которая все еще жаждет одного необыкновенного».

Можно было бы сказать, что и героем времени был романтик. Уже о герое первой пушкинской поэмы «Кавказский пленник» Белинский сказал: «Пленник — это герой того времени... Молодые люди особенно были восхищены им, потому что каждый видел в нем, более или менее, свое собственное отражение... И Пушкин был сам этим пленником, но

только на ту пору, пока писал его». Потому же герои времени, романтики, молодежь так восторженно встретили пушкинскую поэму. Впрочем, более пронизательная критика и вскоре последовавшая авторская самокритика отметили противоречивость героя как невыдержанность характера.

Действительно, глядя от зрелого Пушкина, автора «Цыган» и «Онегина», особенно ясно видишь, сколь характер еще не прояснен и суммарен, лишь намечен, приметы сколь разных психологических явлений в нем совмещены: если обратиться к позднему роману, — Онегин и Ленский — «волна и камень, стихи и проза, лед и пламень», по пушкинскому об этих героях слову. Впрочем, это даже не столько два разных психологических явления, сколько два разных этапа в развитии одного явления, две его стадии, две фазы его становления. Но для того, чтобы их развести, противопоставить и вполне оценить, необходим был рубеж в эволюции самого поэта. Сам Пушкин должен был пройти искус подлинного разочарования и сомнения.

Был кризис перехода от детства к юности, был кризис перехода от юности к молодости, приближался третий — и один из самых драматичных — кризис перехода от молодости к зрелости. Впрочем, взгляд на «Кавказского пленника», брошенный от зрелого пушкинского творчества, позволяет увидеть не только незрелость, молодость этого произведения, но и залого будущего развития, грядущей зрелости. Они в сравнительной неоднозначности героя романтической поэмы, который, по сути, уже не укладывается в ее рамки. Традиционный романтический герой байроновского типа определялся господствующим и даже всепоглощающим субъективным началом. В пушкинском герое такое начало есть («в нем есть стихи моего сердца», — заметил сам поэт), но оно не оказалось единственным: «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гожеусь в герои романтического стихотворения». Изображение героев в романтической поэме у Пушкина уже заключало в себе возможность его изображения в романе. «Характер главного лица (а действующих лиц — всего-то их двое) приличен более роману, нежели поэме», — писал Пушкин в наброске письма Н. И. Гнедичу в 1822 году, то есть в пору, когда работа над поэмой была далеко позади и приближалась работа над романом. Разрушается в поэме и единое державие героя и не только потому, что подлинно героичной оказывается не мужчина — пленник, а черкешенка — женщина.

Уже здесь то, что сам Пушкин назвал верностью «местных красок», во многом и определило характер отмеченного четкой печатью историзма эпилога и позволило избежать руссоистских иллюзий и идеализации первобытной вольности при всем внушаемом ею сочувствии.

В целом же вольнолюбивые взгляды юного Пушкина получили у Пушкина молодого продолжение и углубление.

Конечно, вся атмосфера декабристского юга, в которой оказался Пушкин, этому помогала. Тем не менее хронология и характер развития свидетельствуют о самостоятельности Пушкина.

Во-первых, следует говорить об усиливающемся с каждым годом историзме. Недаром к 1822 году относится и первая собственно историческая его работа «Заметки по русской истории 18 века» (название условно — введение в записки, которые были Пушкиным позднее уничтожены). В связи с углублением историзма чувство свободы и вольности впервые, по сути, начинает объединяться с идеей народа, взятого уже отнюдь не в абстрактном его виде: ведь «скованные галлы» в «Вольности» не более французы, чем «измученные рабы» в «Деревне» — русские. В стихотворении 1822 года «Узник» нет народа, но выраженную в нем тоску о воле народное сознание приняло как свою и закрепило это стихотворение в виде народной песни. Симптоматична и попытка создания «Братьев-разбойников». События 1823 года, в частности утврждавшаяся в Европе реакция, помогли осознать драматическое противоречие: разобщение начал свободы и народной жизни. Соединяясь с настроениями глубокой внутренней разочарованности, оно рождало универсальное отрицание — демонизм. Именно такое отрицание представляли стихи 1823-го года «Бывало, в сладком ослепленьи», тематически они продолжатся и окончательно оформятся в стихотворении «Свободы сеятель пустынный»:

Паситесь, мирные народы!  
Вас не разбудит чести клич.  
К чему стадам дары свободы?  
Их должно резать или стричь.

«Демонические» ноты впервые прозвучали у Пушкина еще осенью 1822 года в письме брату Льву: «Тебе придется иметь дело с людьми, которых ты еще не знаешь. С самого начала думай о них всё самое плохое, что только можно вообразить: ты не слишком сильно ошибешься. Не суди о людях по собственному сердцу, которое, я уверен, благородно и отзывчиво и, сверх того, еще молодо; презирай их...» и т. д.

Окончательную формулу отрицания даст стихотворение 1823 года, так и названное — «Демон»:

...Часы надежд и наслаждений  
Тоской внезапной осень,  
Тогда какой-то злобный гений  
Стал тайно навещать меня.  
Печальны были наши встречи:  
Его улыбка, чудный взгляд,  
Его язвительные речи  
Вливали в душу хладный яд.  
Неистощимой клеветою  
Он провиденье искушал;

Он звал прекрасное мечтою;  
Он вдохновеенья презирал;  
Не верил он любви, свободе;  
На жизнь насмешливо глядел —  
И ничего во всей природе  
Благословить он не хотел.

На переходе от молодости к зрелости Пушкин переживал демонизм, переболел им. Позднее он укажет на «Демона» именно как на естественную и неизбежную примету такой переходности и расставания с молодостью: «В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противуречия сущности рождают в нем сомнения, чувство мучительное, но не продолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души». Но, переживая демонизм как состояние возрастное и потому «непродолжительное», Пушкин вместе с тем открывал «в сжатой картине» совершенно новую социально-философскую сферу для русской литературы, а через два года, указывая на «Фауста», смело соотнес свое стихотворение и с литературой мировой:

«...Иные даже указывали на лицо (А. Раевского. — *Н.С.*), которое Пушкин будто бы хотел изобразить в своем странном стихотворении. Кажется, они неправы, по крайней мере вижу я в «Демоне» цель иную, более нравственную... Недаром великий Гете называет вечного врага человечества *духом отрицания*. И Пушкин не хотел ли в своем Демоне олицетворить сей дух *отрицания или сомнения*, и в сжатой картине начертал отличительные признаки и печальное влияние оного на нравственность нашего века». Всего через пять лет пушкинская «сжатая картина» начнет разворачиваться: юный, действительно уже «до времени созрелый» поэт обратится к демону и обречется ему на долгие годы, собственно на всю свою недолгую жизнь. Впрочем, образ Демона страдающего свяжет его с глубокой нравственностью именно пушкинского гуманизма.

Только пережив кризис 1823 года, Пушкин смог в 1824 году закончить еще в 1822 году начатых «Цыган» и произнести окончательный суд над героем высоким, «байроническим», «гордым» человеком (ср. у Пушкина же: «Байрон — гордости поэт») и сказать о юношеском прекраснотворении руссоизма — и сделать все это на собственно романтической почве. Потому-то зрелый Пушкин и пишет романтическую поэму — это романтическая поэма, написанная уже не романтиком.

В ней глубочайшим образом уже вскрыты отношения человека и общества, героя и мира, характера и среды. В 1839 году Белинский, сам к этому времени глубоко прочувствовавший и понявший их, писал: «Алеко Пушкина поспорил с обществом и думал навсегда

избавиться от него, пристав к бродячей толпе детей природы и вольности; но общество и там нашло его и страшно отомстило ему за себя через него же самого». При этом Пушкин ни на минуту не поступил ни поэзией порыва, ни идеалом свободы, ни идеей ухода. Наоборот, может быть, никогда они еще так сильно не звучали у Пушкина.

Критика почти неизменно сводила смысл поэмы к образу Алеко, еще начиная с Белинского («Идея «Цыган» вся сосредоточена в герое этой поэмы — Алеко»), а молодой Рахманинов назвал «Алеко» свою оперу. Но Пушкин-то недаром назвал ее «Цыганы». Нимало не обольщаясь по-руссоистски насчет «счастья» первобытной жизни, он увидел там вольницу извечную, коренную, с одной стороны, восходящую чуть ли не к библейским временам, с другой — прививавшуюся к русской жизни нового времени, часто в виде своеобразного исхода. Так открывалась тема, которая отзовется на Западе (Мериме), продолжится как русское цыганство у Аполлона Григорьева и Александра Островского, у Льва Толстого и Александра Блока.

Расставание с байронизмом, романтизмом не было только элегическим прощанием, но и завершением акта познания, уяснением этого великого мирового явления во всей его мощи. Когда-то великолепный знаток английской литературы А. В. Дружинин писал: «Долго было бы перебирать все творения Байрона в доказательство того, что не поэзия разочарования, а поэзия власти высказывается нам в большей части его зрелых творений... Во всем, что написал Байрон о Наполеоне и по поводу Наполеона, сказывается сочувствие к власти грозной, карающей и кровожадной власти льва, которая все-таки лучше, чем прихоть нескольких волков, перед которыми склоняется Европа». Пушкин недаром ощутил кровное внутреннее родство байронизма и, так сказать, наполеонизма и сочел два образа — Байрона и Наполеона — в стихотворении «К морю»:

О чем жалеть? Куда бы ныне  
Я путь беспечный устремил?  
Один предмет в твоей пустыне  
Мою бы душу поразил.

Одна скала, гробница славы...  
Там погружались в хладный сон  
Воспомянья величавы:  
Там угасал Наполеон.

Там он почил среди мучений.  
И вслед за ним, как бури шум,  
Другой от нас умчался гений,  
Другой властитель наших дум.

Исчез, оплаканный свободой,  
Оставя миру свой венец.

Шуми, взволнуйся непогодой:  
Он был, о море, твой певец.

Твой образ был на нем означен,  
Он духом создан был твоим:  
Как ты, могущ, глубок и мрачен,  
Как ты, ничем неукротим.

Пушкин не впал ни в какие аллегории, сама символика оказалась укрепленной в жизни и в истории (Байрон — море — остров Святой Елены — Наполеон) и в то же время очень личной и лирической (собственная судьба — море — мечты на юге о побеге морем).

Романтизм Пушкина начался с величественного и мощного образа моря, нет, — великого океана, буквально по народной формуле: океян — море: «Волнуйся подо мной угрюмый океан». С приветствия моря он начался, прощанием с морем и закончился.

## ЗРЕЛОСТЬ

В 1824 году власти отправили Пушкина, так сказать, из ссылки в ссылку: из Одессы в Псковскую губернию — в родовое Михайловское. Внешние обстоятельства переезда выглядят удручающе: разрыв сложившихся связей, новая и худшая, в глухую деревню, ссылка (жалобы поэта в письмах на «бешенство скуки» отчаянны), жесткий надзор («спаси меня хоть крепостию, хоть Соловецким монастырем» — это в письме Жуковскому). «Постигают ли те, — спрашивает Вяземский, — которые вовлекли власть в эту меру, что есть ссылка в деревне на Руси. Должно точно быть богатырем духовным, чтобы устоять против этой пытки. Страшусь за Пушкина».

Многое, однако, в этой ситуации выглядит иначе, если посмотреть на дело с точки зрения внутреннего становления национального гения, вступающего в пору зрелости. Современники писали о бесчеловечности заточения в деревне молодого человека. Но Пушкин уже не был молодым человеком. Пушкин, пройдя через кризис 1823 года, стал взрослым. «Духовное богатырство» Пушкина, «деревня», «Русь» не противостояли друг другу. Страхиться за Пушкина не следовало, ибо он-то и был богатырем духовным. «Духовный богатырь» становился на почву «деревни» и «Руси». Тогда же в эпиграфе ко второй главе «Онегина» Пушкин неожиданным и изящным фонетическим обыгрыванием укажет на глубинное родство понятий: О rus!.. Нор<sup>1</sup>. — О Русь!

---

<sup>1</sup> О деревня (лат). — Горации.

Сосредоточенность и строгое уединение, как говорил сам Пушкин, «вдали охлаждающего света» стали условиями, в которых завершилось становление гения. «Настоящим центром его духовной жизни, — писал один из первых биографов поэта, Павел Анненков, — было Михайловское и одно Михайловское: там он вспоминал о привязанностях, оставленных в Одессе; там он открывал Шекспира и там предавался грусти, радости и восторгам творчества, о которых соседи Тригорского не имели и предчувствия. Он делился с ними одной самой ничтожной долей своей мысли — именно планами вырваться на свободу, покончить с своим заточением, оставляя в глубочайшей тайне всю полноту жизни, неиссякаемой им в уединении Михайловского. Тут был для него неиссякаемый источник мыслей, вдохновения, страстных занятий...»

Никогда более, за исключением осени 1830 года, пушкинское творчество не будет столь богато и разнообразно. Пушкин вступает в пору расцвета, в пору зрелости. «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, — пишет он летом 1825 года, — я могу творить». Пушкин «творит» лучшие из своих лирических стихов. Пушкин «творит» «Бориса Годунова», Пушкин «творит» «Евгения Онегина». И с удовлетворением сам скажет о «Борисе Годунове» и назовет «Онегина» лучшим своим произведением.

Что же означает творческая зрелость гения? В свое время Шопенгауэр сказал, что гений — это совершенная объективность. Судя по самохарактеристикам зрелого Пушкина, философ прав. Именно так открывалось Пушкину и понятие творческой свободы. «...Никакого предрассудка любимой мысли. *Свобода*», — записывал он позднее. Создавая трагедию «Борис Годунов», Пушкин определил ориентиры: Шекспир, Карамзин, летописи. В этом смысле ключевое значение приобретал для Пушкина образ Пимена. Обретение творческой свободы означало и выход к самым глубинным источникам национального самосознания. Потому же в качестве, по слову Пушкина, «последнего летописца» так важен оказался для него Карамзин, которому и посвящена трагедия.

Пушкин стремился к проникновению в изображаемую эпоху и к точному ее воспроизведению, не подчиняя его никакой «любимой мысли». Значит, были же такие мысли, но в освобождении именно от них, от любимых, может быть, даже в борьбе с ними и рождалась подлинная свобода. Однако мысль естественно и неизбежно, конечно же, вела, любимая или нелюбимая, но постоянная, еще от начала 20-х годов ждущая решения мысль о народной «смуте». Она вела в самом выборе именно данной эпохи для уяснения общего закона. «У всякого человека есть своя история, а в истории свои критические моменты: и о человеке можно безошибочно судить только смотря по тому, как он действовал и каким он являлся в эти моменты... И чем

выше человек, тем история его грандиознее, критические моменты ужаснее, а выход из них торжественнее и поразительнее.. «Глас божий — глас народа» — изречение, которое только и понимается в торжественные минуты народной жизни, когда исчезают люди и является только народ», — писал Белинский. Так исчезают люди и является народ в пушкинской трагедии. «Исчезают» в том смысле, что исчезают перед лицом народной трагедии, ею определяясь, ломаясь, ею ведясь. «Все смуты похожи одна на другую», — позднее отметил Пушкин. Он обратился к русскому XVII веку как времени, так сказать, классической смуты, когда махина социального бытия, национальной традиции, политических комбинаций и личного интриганства обнажала свой механизм. История сама открывала свои недра, ставила опыт, который нужно было понять и усвоить. Для уяснения требовались только (!) шекспировская форма трагедии и беспристрастие летописца.

Народ и власть предстали в освобожденном, как бы раскованном, «чистом» виде. Народ — в момент, когда высвобождалась его колоссальная внутренняя энергия. Власть — лишенная монархической наследственной законности, не случайно представленная к тому же случайными людьми, авантюрист ли то Григорий Отрепьев, или Борис, не вооруженный ни правом наследия (на чем его и поймал самозванец), ни «правом гения». Белинский сказал о нем, что это не образ великого человека, а образ маленького великого человека, смелого интригана.

Всесилие и бессилие народа. Бессилие и всесилие власти. Народ и власть в их неизбежном противостоянии и необходимом единстве — так определялась трагическая коллизия драмы.

И. В. Киреевский писал: «Пушкин рожден для драматического рода. Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком; в каждой из его поэм заметно невольное стремление дать особенную жизнь отдельным частям». Такой «особенной жизнью» живет каждая «отдельная часть» трагедии: их двадцать три взамен трех — пяти традиционных действий. В то же время это совсем не означало нарушения «вечных» законов драмы с ее знаменитыми единствами, но просто дало им новую жизнь. Пушкин писал П. А. Вяземскому: «Ты хочешь *плана*? Возьми конец десятого и весь одиннадцатый том («Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. — *Н. С.*), вот тебе и *план*». Это указание на то, что план продиктован самой историей. «Личность поэта, — отметил Д. В. Веневитинов, — не выступает ни на одну минуту: все делается так, как требует дух века и характер действующих лиц».

История сама образует драму как бы в готовом виде. Но есть в произведении и внутренний нерв, который сообщает исторической драме в «Борисе Годунове» уже единство драматургического действия.



Это тонко подметил в свое время тот же И. В. Киреевский: «Очевидно, что и Борис, и Самозванец, и Россия, и Польша, и народ, и царедворцы, и монашеская келья и государственный совет — все лица и все сцены трагедии развиты только в *одном отношении*: в отношении к последствиям царубийства. Тень умерщвленного Дмитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различным краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок. Доказывать это значило бы переписать всю трагедию».

Своеобразным связующим звеном между исторической трагедией «Борис Годунов» и современным романом «Евгений Онегин» оказалась небольшая шутливая поэма «Граф Нулин» (1825), как бы утвердившая принципиальную допустимость для искусства любой природы, любого, пусть внешне «нулевого» (в этом смысле само введение понятия нуля, думается, у Пушкина не случайно) содержания, отменившая иерархию любых внеположных искусству предметов. Ощутимые элементы пародии, или, может быть точнее, вариации на тему «Лукреции» Шекспира дополнительно усиливают это положение. Недаром Белинский в связи с «Графом Нулиным» скажет о творчестве Пушкина как об одном из истоков «натуральной школы». Хотя, конечно, принципиальное значение поэмы, как и любого пушкинского произведения, много шире.

«Свобода» — слово, которое произносит Пушкин в связи с раздумьями о драме. «Свобода» — слово, которым Пушкин определяет свой роман в стихах. Над ним поэт начал работать на переходе от молодости к зрелости, над ним трудился весь зрелый период своей творческой жизни и «вдруг умел расстаться с ним» с окончанием этого периода.

Много давалось пушкинскому роману в стихах определений: социально-аналитический, реалистический, исторический и даже энциклопедический («энциклопедия русской жизни» — Белинский). Каждое название в своем роде справедливо и каждое, впрочем, применимо ко многим другим реалистическим, историческим и т. п. романам. Очевидно, необходимо найти такое, которое бы, покрывая все эти справедливые и верные характеристики, в то же время выделяло пушкинский роман в его особом качестве — именно пушкинского, именно определенной поры произведения. Впрочем, что же искать? Пушкин сам дал такое название: *свободный роман*.

Если видеть в пушкинском творчестве воплощенную гармонию, то прежде всего это «Евгений Онегин». Создание «Онегина» — подвиг, подвиг как подвижничество. Семь лет неустанного, напряженнейшего труда для того, чтобы достичь иллюзии его полного отсутствия. Колоссальное здание, составленное из тысяч стихотворных строк, легко и воздушно. Строфы, каждая из которых вместила, кажется, все

разнообразии русской строфики, во всяком случае, широко обиходной (чрезмерностей и изощренностей Пушкин и здесь счастливо избежал), члена роман, создают впечатление постоянного обновления в самой повторяемости, совершенно раскованного течения стихов. Достигнута абсолютная свобода владения словом, может быть, в самом искусственном его выражении — в стихе.

«Евгений Онегин» как бы разрешил противоречие между стихом и прозой, важнейшее для всей последующей русской поэзии и прозы, уже взятых вновь в своей самостоятельности. Важнейшее в том смысле, что после «Онегина» в принципе уже ничто не могло быть выведено за пределы поэзии как само по себе непозитическое. С другой стороны, для любой эмпирики открывалась и в прозе возможность быть возведенной, по слову Гоголя, в «перл создания».

Только после «Онегина» в творчестве самого Пушкина наконец отделятся окончательно стихи от прозы, а проза впервые обретет самостоятельность: законченная пушкинская проза появляется только с завершением «Онегина».

В уже цитированной черновой заметке «О поэзии классической и романтической» Пушкин писал: «Но ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии, воображение требует картин и рассказов». Стихи «Онегина» — «игрушки гармонии» и представляли такие «картины и рассказы», но особые картины и рассказы.

Стиховая природа «Онегина» прямо связана с его синтезирующей, обобщающей природой и выражает ее. Общая особенность новой русской литературы периода ее становления как выражение особенностей национального сознания и национального языка ясно проявилась уже в баснях Крылова и в комедии Грибоедова, половина стихов которой, по известному прогнозу Пушкина, должна была войти и вошла в пословицу. Но полнее и, главное, многостороннее всего реализовал эту особенность даже сравнительно с грибоедовской комедией, которую современники называли светской библией, роман Пушкина — «энциклопедия русской жизни».

Однако сам этот энциклопедизм идет не столько от широты разработок (от многих из них Пушкин отказался, и они в, казалось бы, абсолютно законченном виде остались в черновиках), сколько от синтезирующей сути романа, потому и стихотворного, так тяготеющего к итоговому афоризму, к обобщающей поговорке, к закрепляющей пословице, когда строка исчерпывает целую сторону бытия: ведь половина стихов романа тоже в пословицу вошла. «Если,— говорил Гоголь,— должно сказать о тех достоинствах, которые составляют принадлежность Пушкина, отличающую его от других поэтов, то они заключаются в чрезвычайной быстроте описания и в необыкновенном искусстве немногими чертами означать весь предмет. Его эпитет так отчетист и смел, что иногда один заменяет целое описание...» А если можно, Пушкин немедленно опирается на помощь предшественников

и современников, так что и здесь подчас одно слово влечет представление о целом комплексе: скажем, Скотинины в романе — фамилия явно династического происхождения: одной фразой включается в роман (корректируясь и смягчаясь: «Скотинины — чета седая...») опыт Фонвизина. При этом именно пушкинский роман дал такому опыту окончательную обобщающую формулу. Как, впрочем, и опыту Жуковского, Вяземского, Катенина...

Стихи «Онегина» — это национальный опыт социально-бытовой, нравственно-эстетической и интеллектуальной жизни, уже заключенной в формулы, которые и станут в этой жизни постоянными. В таком качестве весь роман есть *идеальная формула русской жизни*. И естественно, что он дал формулу русского героя и русской героини. Недаром в галерее русских героев, которым Онегин положил начало, он, кажется, единственный, кто лишен хоть как-то конкретизирующего портрета (то же Татьяна). Это понятно — столь он всеобщ.

«Велик, — сказал Белинский, — подвиг Пушкина, что он первый в своем романе поэтически воспроизвел русское общество того времени и в лице Онегина и Ленского показал его главную, т. е. мужскую сторону; но едва ли не выше подвиг нашего поэта в том, что он первый поэтически воспроизвел, в лице Татьяны, русскую женщину».

Пушкин создал образ Онегина, как писал Достоевский, «отметив тип русского скитальца, скитальца до наших дней и в наши дни, первый угадав его гениальным чутьем своим, с исторической судьбой его и с огромным значением его и в нашей грядущей судьбе...» Онегин — человек 20-х годов, но и шире — всего 19-го века. И еще шире. Он «мужское» начало русской жизни, ее динамика (не обозначаемая в данном случае знаками плюс или минус), ее центробежная энергия, ее неприкаянность и неуспокоенность, ее скитальчество. Татьяна — ее «женское» начало, ее центростремительная сила, верная, устойчивая и консервативная (опять-таки не отмечаемая просто положительным или отрицательным знаком). «Это, — сказал Достоевский, — тип твердый, стоящий твердо на своей почве».

Кстати сказать, Белинский в статье о Борисе Годунове отметил: «Невозможно предположить более антибайронической, более консервативной натуры, как натура Пушкина... Пушкин был человек предания гораздо больше, нежели как об этом еще и теперь думают». Верившая «преданьям простонародной старины» Татьяна уже даже поэтому не могла быть не близка своему создателю. Такие «Татьянины» главы романа, как четвертая и особенно пятая, недаром создавались одновременно с «Борисом Годуновым» или сразу после него: скажем — образы Татьяны и ее далекой предшественницы Ксении Годуновой сближаются не только по времени создания.

Герои пушкинского свободного романа свободны. Они свободны и по отношению к автору, подчиняясь своей внутренней логике. Так

свободна в своем выборе Татьяна. «И вот,— отметил Достоевский,— она твердо говорит Онегину:

Но я другому отдана  
И буду век ему верна.

Высказала она это именно как русская женщина, в этом ее апофеоз. Она высказывает правду поэмы». С другой стороны, Белинский, процитировав те же строки, возмущенно писал: «Но я другому *отдана*,— именно *отдана*, а не *отдалась!*» — и как бы отказывал Татьяне в праве выбора, в личной свободе его.

А вот как звучат последние слова монолога у Пушкина:

Меня с слезами заклиняний  
Молила мать...

*Меня молили, а не я молила.*

Я вышла замуж...

*Я вышла, а не меня выдали,*

Я вышла...

Я вас прошу...

Я знаю...

Я вас люблю...

Все — я. Где же здесь безличность, покорность? Свобода своего выбора, но и ответственность перед свободой своего личного выбора проявилась в этом неожиданном «отдана» — как бы высшая и уже внеличная. Такова всегда пушкинская свобода, такова и свобода его любимой героини, его «верного идеала». «Нет,— заявил Достоевский,— русская женщина смела. Русская женщина смело пойдет за тем, во что поверит, и она доказала это».

Поверить! Вот что нужно Татьяне. Татьяна полюбила Онегина. Какая сила и какая точность выбора. И какая смелость! В литературе о романе часто писали о том, что Онегин при первой встрече не узнал Татьяну, не оценил ее, оправдывая его за это или осуждая. Белинский Онегина оправдывал: «Речь Татьяны начинается упреком, в котором высказывается желание мести за оскорбленное самолюбие... В самом деле Онегин был виноват перед Татьяною в том, что он не полюбил ее *тогда*... Как в этом взгляде на вещи видна русская женщина!.. «Вам была не новость смиренной девочки любовь?» Да это уголовное преступление — не подорожить любовью нравственного эмбриона!..»

Достоевский, не называя имени Белинского, но прямо с ним полемизируя, Онегина осуждал: «...Онегин совсем даже не узнал Татьяну, когда встретил ее в первый раз... Он не сумел отличить в бедной девочке законченности и совершенства и действительно, может быть, принял ее за «нравственный эмбрион». Это она-то эмбрион, это после письма-то ее к Онегину! Если есть кто нравственный эмбрион в поэме, так это, конечно, он сам, Онегин, и это бесспорно».

Но это уже значит, что Татьяна полюбила «нравственного эмбриона». Что же, может быть, действительно она полюбила недостойного? Дело в том, однако, что в романе нет «нравственных эмбрионов» — ни Татьяны, ни Онегина. Онегин и *тогда*, буквально с одного взгляда, оценил, что такое Татьяна, и сказал об этом Ленскому, и *тогда*, уже из одного письма, понял, что такое Татьяна, и сказал об этом ей и самому себе. Она и *тогда* полюбила Онегина, ощущая в образах привычных и дорогих ей литературных героев (в романе они названы — Де Линар, Вертер...) и проходя сквозь них, его истинную суть. Она и *потом* продолжала любить Онегина, ощущая за десятками привычных определений — масок (в романе они названы — Мельмот, космополит, патриот...), его настоящее начало, обращаясь прямо к сердцу, в котором «есть и гордость, и прямая честь», к сердцу человека несчастного, неудовлетворенного, разочарованного, страдающего («эгоист страдающий», по известному определению Белинского), ищущего. Татьяна именно должна была полюбить и полюбила человека ищущего, но не могла пойти и не пошла за не нашедшим. «Я вот как думаю,— писал Достоевский,— если бы Татьяна даже стала свободною, если б умер ее старый муж и она овдовела, то и тогда бы она не пошла за Онегиным. Надобно же понимать всю суть этого характера?»

Так определилась у Пушкина коллизия, которая потом десятки раз повторится в русской литературе, выражая одно из коренных противоречий русской жизни.

Но герои романа свободны по отношению к автору, поскольку и автор свободен по отношению к героям. «Никакого предрассудка любимой мысли. *Свобода*» — пушкинские слова, могущие быть приложенными и к роману. Любимые герои есть, но они не подчинены любимой мысли. Опять-таки современная Пушкину критика охотно принимала отсутствие в романе таких мыслей за безмыслие его: «Спрашиваем: какая общая мысль остается в душе после *Онегина*? Никакой... при создании *Онегина* Поэт не имел никакой мысли» («Московский телеграф», 1833, № 6). Лирическое отношение (роман в *стихах*) — не исходное в «Евгении Онегине» (ведь это, хотя и в *стихах*, но *роман*), а конечное, результат эпически многостороннего восприятия и воспроизведения жизни. Потому лиризм «Онегина» и не выглядит лирическими отступлениями. Он входит во всю структуру романа. Через несколько лет так же и тем же определится лиризм гоголевских «Мертвых душ». Лирический пафос романа в *стихах* оказался в этом отношении близок лирическому пафосу поэмы в прозе и в подобном виде уже никогда более в русской литературе не повторяется.

Многосторонность пушкинского романа далеко не всегда схватывалась критиками. Так, известно, что в свое время образ Ленского получил прямо противоположную характеристику у критиков не

только выдающихся, но близких по общей позиции. «Рядом с Онегиным Пушкин поставил Владимира Ленского — другую жертву русской жизни... Это одна из тех целомудренных, чистых натур, которые не могут акклиматизироваться в развращенной и безумной среде; приняв жизнь, они больше ничего не могут принять от этой нечистой почвы, разве только смерть». Это писал Герцен. За несколько лет до Герцена иначе оценил Ленского Белинский: «В нем было много хорошего, но лучше всего то, что он был молод и вовремя для своей репутации умер. Это не была одна из тех натур, для которых жить — значит развиваться и идти вперед. Это — повторяем — был *романтик* и больше ничего».

Но и Герцен и Белинский в своих как будто бы взаимоисключающих оценках были правы, так как оба исходили из романа. Пушкинский роман, и не только в отношении Ленского, представляет сложнейшую систему корректировок. И если гений действительно есть совершенная объективность, то такая система корректировок и есть в данном случае художественное выражение этой объективности.

Нигде более, чем в «Онегине», не проявилась пушкинская полнота духа как способность вмещать и выражать всю полноту и многообразие жизни — полнота духа зрелого человека, не пережившего своей зрелости. Все это бросает дополнительный свет на проблему так называемой незаконченности романа, или, вернее, неожиданности его конца...

Блажен, кто праздник жизни рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина,  
Кто не дочел ее романа  
И вдруг умел расстаться с ним,  
Как я с Онегиным моим.

Пушкин расстался с романом, расставаясь с порой расцвета, с порой зрелости — «праздника жизни». Недаром к Моцарту во второй из пушкинских «Маленьких трагедий», к художнику столь близкого Пушкину мироощущения, приходит его «черный человек». Пушкинскому Моцарту он является как предчувствие смерти, даже с заказом «Реквиема». Он знак конца. И вряд ли случаен у Пушкина. Конец целой большой, наиболее моцартианской полосы, «праздника жизни», черный человек, во всяком случае, очевидно, означил.

Шел 1830 год. Наступал новый перелом: в жизни Пушкина (женильба), в духовном пути его, в его творческой судьбе.

Пушкинские переломы, кризисы, выходы к новым и иным этапам развития особые, и потому-то они обычно не только не повергают в состояние творческой пассивности, но, наоборот, рождают взрыв энергии, необычайный подъем духа, жажду преодоления, как бы новый вызов судьбе, оборачиваются неостановимым поиском. Таким этапом — переломом — стало и время расставания со зрелостью. Пик

его — осень, проведенная в Болдине. Болдинская осень. Пора завершений: достаточно сказать, что закончен «Евгений Онегин». Пора новых исканий.

Что же нового явила болдинская осень? Прежде всего прозу — «Повести Белкина» и так называемые «Маленькие трагедии». Разве не говорит о страшной энергии перелома сам характер работы над теми же «Маленькими трагедиями»: замыслы и наброски многолетней давности реализуются в две недели. Пушкин «вдруг» умел расставить с «Онегиным». «Вдруг» сумел написать «Маленькие трагедии».

Уже авторские колебания в выборе названия («драматические сцены... опыты... изучения...») говорят об их экспериментальном, поисковом характере. Общее восприятие приговорило и закрепило одно из пушкинских — «Маленькие трагедии». Трагедии — сказано точно. Но почему маленькие? Конечно, не по малости трагических коллизий. Наоборот. Малая, «маленькая» форма обеспечила большую сосредоточенность мысли, не отвлекаемой ни на что более и не рассеиваемой более ничем. На смену широкому историческому, типа шекспировской хроники, полотну, каким был «Борис Годунов», возвратилась «узкая» форма французской расиновой трагедии. Место, время и действие все время стремятся к сконцентрированности, и наконец в последней из трагедий, «Пир во время чумы», их единство (вопреки источнику — «Чумному городу» Вильсона) становится полным.

Многое сводит эти трагедии в одно. Есть и внешние скрепы: например, образ Моцарта во второй из трагедий и мотив его «Дон-Жуана» в предварении к «Каменному гостю». Есть и внутреннее единство. Не случайно каждая из драм возникает на западном материале: Англия, Испания, Австрия, еще раз Англия.

Пушкина занимают вопросы отнюдь не собственно европейской жизни, а мировой, но он обращается к такому человеческому опыту, где они поставлены историей наиболее остро. При этом сила обобщения и еще усилена обращением к типам, в которых такой опыт уже универсализирован (Дон Жуан). Личность — в своей одинокости, в своем утверждении, в своем развитии с его противоречиями, падениями и взлетами — это, конечно, прежде всего опыт западной, европейской жизни нового времени. У Пушкина личность предстает как бы в главных человеческих страстях — деньги, искусство, любовь — и в каждой из них реализует себя с максимальной полнотой и в предельной отдаче.

Первая из трагедий — «Скупой рыцарь». Часто в литературе о Пушкине смысл этой трагедии видят в изображении того исторического времени, когда на смену власти меча пришла власть денег: с одной стороны, герой — рыцарь, с другой — чуть ли не буржуа. Пускается в ход соответствующая терминология, вроде «эпоха первоначального накопления» и т. п. Что же, неужели Пушкин

обратился к рыцарскому средневековью для зарисовки к социологии истории? Кстати, нет у Пушкина этого противопоставления — «с одной стороны», «с другой стороны». Его герой не «рыцарь, но... скупой», и не «скупой, но — рыцарь». Он скупой рыцарь, рыцарь скупости, рыцарь денег. Слово *рыцарь* у Пушкина неизменно имеет точное значение (ср. «Жил на свете рыцарь бедный»). Это человек служения. Рыцарство — наиболее полная и «бескорыстная» форма такого служения. Герой Пушкина — человек идеи. Недаром позднее у Достоевского в связи со «Скупым» появилась фраза: «Выше этого, по идее, Пушкин ничего не производил». Здесь точно схвачено именно значение идеи у Пушкина, в данном случае идеи денег, и служение идее и утверждение себя в идее до конца, вплоть до убийства, до самоубийства, до самоуничтожения. Достоевский-то, конечно, должен был понять именно такой характер отношений человека с идеей.

Герой первой из трагедий — рыцарь. Однако, по сути, рыцарь-герой каждой из них. Сальери — рыцарь искусства, его темный рыцарь, подвижнически искусству служащий. Почему-то образ Сальери стал символом бездарности и ремесленничества, а «поверка алгеброй гармонии» признаком такого ремесленничества. Может быть, наша скорбь и горечь хочет еще и так, дополнительно, покарать убийцу, унижая его обвинением в ничтожестве. Собственно, он и ничтожество. Правда, только в искусстве и только перед лицом Моцарта. Но сам по себе и безотносительно к Моцарту он даже велик. И в искусстве тоже: «...Я наконец в искусстве безграничном Достигнул степени высокой. Слава Мне улыбнулась; я в сердцах людей Нашел созвучия своим созданьям». Иначе и трагедии бы не было. Что же до поверки «алгеброй гармонии», то для Сальери, и не только для него, это лишь «первый шаг» и «первый путь». Сальери, говорил Белинский, — «человек действительно с талантом, а главное — с замечательным умом, с способностью глубоко чувствовать, понимать и ценить искусство». Добавим — и служить ему.

Задуманная, очевидно, как драма зависти (во всяком случае, так она первоначально называлась), история Моцарта и Сальери раскрылась как трагическая коллизия бытия: тяжба таланта с гением во имя мировой справедливости («нет правды на земле»), богоборчество («но правды нет и выше»), завершившееся («ты, Моцарт, бог...») богоубийством. Самоутверждение — не бесосновательное: ведь Сальери человек могучих сил, большого таланта и «замечательного ума» — заканчивается тем, что Сальери бросает вызов мирозданию, беря на себя последнее и окончательное решение вопроса, что есть истина. На этом пути и совершается предательство искусства вследствие преданности ему, убийство искусства (ведь Моцарт само искусство) во имя искусства, да, по сути, и самоубийство, самоуничтожение и саморазрушение в нем же.



Рыцарь и Дон Гуан — рыцарь любви, обаятельный, поэтический, прямодушный, полностью ей отдающийся и себя в ней находящийся. И рыцарь верный. В каждый данный момент пушкинский Дон Гуан абсолютно предан своей любви, будь то Лаура или Дона Анна, безупрочен в ней, искренен и тем неотразим. Да, его сила это и сила правды, ибо он не обманщик, не лжец, не «коварный соблазнитель». Он героичен. В любом случае готов немедленно жертвовать жизнью, в стычке ли с Дон Карлосом, открывая ли свое имя Доне Анне, несмотря на угрозу кинжала, приглашая ли в гости статую командора.

Дон Гуан утверждает — и не без оснований — себя в любви: это могучая личность. В предельном выражении себя, в ослеплении собою, своей силой и безмерностью ее и бросает он свой страшный самоубийственный вызов командору.

Каждая из трагедий — это утверждение себя личностью вопреки всему — в деньгах, в искусстве, в любви, утверждение себя в жизни, и в каждой из трагедий это опровержение личности, встречающей в конце концов последнее препятствие — смерть. Ее мотив непреходящ. Начавшись с замысла об убийстве и закончившись смертью барона в «Скупом», он продолжится прямым убийством в «Моцарте и Сальери». В «Каменном госте» этот мотив уже почти не умолкает: от свидания на кладбище к убийству Гуаном соперника у Лауры, к гибели Гуана от руки командора. И, наконец, венчающий «Пир во время чумы». Здесь вся идея уже в названии. Трагическая коллизия объявлена в формуле, почти в декларации: жизнь и смерть. Жизнь предстает в своем максимуме, в напряжении всех сил. Ведь вершится веселье, «праздник жизни», идет «пир». Торжество жизни, вплоть до вызова, брошенного ею смерти в песне Председателя:

Всё, всё, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья —  
Бессмертья, может быть, залог,  
И счастлив тот, кто средь волненья  
Их обретать и ведать мог.

Но и смерть явлена в своем максимуме, во всей фатальности и безобразии, ничем не смягченная и не облагороженная: *«Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею»*. Каково! То-то театр недаром еще, кажется, ни разу не решился на постановку «Пира во время чумы». Но это значит, что и все трагедии лишаются на сцене своего последнего акта.

Таким образом, «Маленькие трагедии», каждая из которых раскрывает основные трагические конфликты человеческого бытия, связаны и единством, может быть, главного трагического конфликта: бытия и небытия, жизни и смерти, так волновавшего Пушкина

в переломную пору, когда завершался важнейший этап его развития. Письма Пушкина этой поры хорошо поясняют и комментируют лирический подтекст маленьких трагедий (например, мотив ревности за гробом в «Каменном госте»), характер их интеллектуального напряжения.

Толстой, по словам Горького, однажды сказал: «Если человек научился думать, он всегда думает о своей смерти. Так все философы». В пору создания «Маленьких трагедий» Пушкин «научился» так думать, научился всматриваться в «самое главное», если воспользоваться словами Горького же,— в смерть.

При общей оценке этих трагедий неизменно возникает соблазн итоговой формулы. Чаще других ее видят в песне Вальсингама: «Есть упоение в бою, и бездны мрачной на краю...» и т. д. Вряд ли, однако, такую формулу вообще можно выделить, а в «Маленьких трагедиях» и тем более. Ведь такая формула свидетельствует о решении. А решения нет. И если можно говорить о каком-то резюмирующем определении, то скорее всего это (уже по положению своему в пьесе) ее конец. В трагической сшибке жизни и смерти возникает третье — священник со словом о боге. Председатель отвергает его:

*Священник.*

Пойдем, пойдем...

*Председатель.*

Отец мой, ради бога,

Оставь меня.

*Священник.*

Спаси тебя господь.

Прости, мой сын.

*(Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погружен в глубокую задумчивость.)*

## МУДРОСТЬ

Погруженным в глубокую задумчивость вступал Пушкин в тридцатые годы своего века. И в свои тридцатые годы. То, что он вышел в новую, высшую и последнюю стадию своего творческого развития, так или иначе всегда ощущалось всеми. Отсюда часто, конечно, задним числом, делались заключения о неизбежности близкой уже гибели. То, что наступал последний этап,— точно. То, что это обязательно означало скорый конец,— ни в коем случае. Что же это за новый этап? Почему последний? Ю. Н. Тынянов однажды заметил, что Пушкин развивался с катастрофической быстротой.

По логике, за зрелостью как будто бы идет старость. Это в тридцать-то один год? Конечно, нет. Житейски, нет. Поэтому назовем этот новый, и последний, этап его творческого развития — мудрость. Мудрость безмерна и бесконечна. Но подлинно бесконечное-то многие и приняли за конечное, во всяком случае, за конченное. Ведь сколько было сказано пустых и суетных слов о конце Пушкина задолго до его действительного конца.

В 1835 году Пушкин написал: «...Вновь я посетил». Вспомним «Деревню». Она начиналась как бы с чистого листа, вся обращалась только к будущему. «...Вновь я посетил» вырастает из прошлого. Уже первой своей фразой оно обращено назад, а отточие, начинающее ее, — пояснение того, сколь много прошло времени, сколь многое предшествовало этим вошедшим в поток времени фактам и словам.

«...Вновь я посетил» — это через шестнадцать лет и наново написанная «Деревня». Если говорить о биографии поэта и о творческой истории стихов, то Пушкин вспоминает свою ссылку в Михайловское в 1825—1826 годах. Тем не менее поэтическим фоном здесь стала более ранняя «юная» «Деревня».

«Деревня» как бы вне времени. В стихотворении «...Вновь я посетил»... время безраздельно властвует с самого начала:

...Где я провел

Изгнанником два года незаметных,  
Уж десять лет ушло с тех пор — и много  
Переменилось в жизни для меня,  
И сам, покорный общему закону,  
Переменился я — но здесь опять  
Минувшее меня объемлет живо...

Я уже другой, и я тот же. Два года... десять лет...

На место некоего граждански осмысленного «друга человечества» пришел частный человек, но частный человек, решающий общую проблему.

Разрешение и гармония у Пушкина никогда не совершаются за счет отказа от своего человеческого я, от своих прав.

И здесь есть приятие мира, мира природы и мира людей, будущих поколений в удивительной слитности. Вот почему знаменитое пушкинское обращение к зеленому поколению сосен: «Здравствуй, племя Младое, незнакомое!» — новые человеческие поколения неизменно воспринимают как прямо к себе обращенные, хотя никакой аллегории в стихотворении нет. Но происходит это приятие общего не в его общем абстрактном виде, а через свое, через личное:

Но пусть мой вник

Услышит ваш приветный шум, когда,  
С приятельской беседы возвращаясь,  
Веселых и приятных мыслей полон,  
Пройдет он мимо вас во мраке ночи...

Это о внуке. А до этого поэт скажет о себе: «...На границе Владений дедовских ... Я проезжал». Он внук своего деда. И у него будет внук.

Как и в «Деревне», остался мотив будущего. Но это будущее уже не отвлеченная «прекрасная заря». Здесь прошлое, настоящее и будущее сближены, взаимопроникнуты. И только если прошлое не прошло для настоящего, появляется залог того, что и настоящее не отменится в будущем:

...И обо мне вспомянет.

Именно в деревне в болдинскую осень 1830 года Пушкин снова возвратится к народной сказке («Сказка о попе и о работнике его Балде», неоконченная «Сказка о медведихе») и на протяжении тридцатых годов не раз обратится к ней («Сказка о царе Салтане» — 1831, «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» — 1833, «Сказка о золотом петушке» — 1834). Но пушкинская сказка тридцатых годов уже не форма игры юных сил, как то во многом было в «Руслане и Людмиле», а способ и результат мудрого проникновения в самые глубины народной жизни и народного сознания. Начав в первых из этих поздних своих сказок почти исключительно с русской народной сказочной традиции, Пушкин постепенно вводит в них все более широко разнообразие международных сказочных мотивов. Он как бы демонстрирует, сколь просто и естественно включает и здесь русское сказочное сознание сознание других народов, сколь органично оно с ними сливается, их перерабатывает и синтезирует.

Еще в Болдине Пушкин писал «Маленькие трагедии» вместе с некоторыми из «Повестей Белкина» и явно в противостояние им. «Маленькие трагедии» — исключительно про Запад, «Повести Белкина» — только про Россию. В одном случае сложность, восходящая почти к мистичности. В другом — простота, доходящая до элементарности, почти буколической («Барышня-крестьянка»), до элементарности и простоты в самой «мистике» («Гробовщик»). «Маленькие трагедии» — про личное. «Повести Белкина» — про общее, про массовое. Герои трагедий исключительны, герои повести просты, даже если они совершают необычные поступки или вовлекаются в удивительные приключения («Метель»). Есть лишь один исключительный герой, но ведь это и недаром не русский — Сильвио («Выстрел»). Однако главное, может быть, не в самих событиях, а в рассказчике, в Иване Петровиче Белкине. Только на фоне «Маленьких трагедий» можно понять силу и спасительность Белкина, его поэзии, его взгляда на мир. Мудрость исключалась без искусства «Маленьких трагедий». Но она оказывалась невозможной и без Ивана Петровича Белкина.

В трагедиях и в повестях Запад и Россия предстают, так сказать, в чистом виде. Позднее, уже во вторую болдинскую осень, в «Медном

всаднике» «русская» и «западная» проблематика сомкнутся, образуя бесконечное количество граней: Запад и Восток, Петербург и Россия, государство и личность, личность и история, история и современность...

Ограниченность любого из наших толкований любой из этих проблем (человек и история, личность и государство и т. п.) прежде всего та, что они всегда дают некое решение вопросов, у Пушкина как раз не решенных и не могущих быть внутри себя решенными.

Петр I неизменно привлекал внимание Пушкина, Пушкина-историка еще начиная с 1822 года, Пушкина-художника — со «Стансов» (1826). Однако применительно к «Арапу Петра Великого» (1827) и к «Полтаве» (1828) мы еще вправе говорить об известной односторонности изображения. Уже в этих произведениях Пушкин обнаруживает замечательное историческое чутье, идет ли речь о воссоздании исторического быта и картины нравов («Арап Петра Великого») или об историческом событии как таковом — полтавская битва («Полтава»). Но и в первом и во втором случае Петр как бы заключен в рамки самих этих событий.

В «Медном всаднике» предстает не просто историческое событие в своей однозначности, определенности и концентрированности, но «идея» истории, ее философия, ее движение, ее явленность в самом большом (великий деятель в двух своих неразрывно связанных ипостасях: Петр — Медный всадник) и самом малом (Евгений). Поэма обнажает трагический смысл исторического развития.

Ясно, во всяком случае, что уже сравнение образа Петра в «Медном всаднике» хотя бы с тем, как он осмыслен у Пушкина же в повести «Арап Петра Великого» или в поэме «Полтава», говорит о бесконечном углублении его в «петербургской повести». И, следовательно, о том, что каждому из толкований найдется в этой повести место и опора. Но, наверное, только в том случае, если оно не покусится на абсолютность и окончательность. Именно это, кстати, и подтверждает искусство. Каждое новое обращение к Петру и к городу Петра в русской литературе было почти обязательным обращением к Пушкину и каждое никогда не исключало следующего обращения к нему же: Некрасов, Достоевский, Блок, Белый...

Именно в тридцатые годы, более чем когда-либо, проявилась одна примечательная особенность Пушкина. Известно, что его художественное творчество сопровождалось профессиональными занятиями историей, но исторические разыскания Пушкина не подспорье его писательского труда, что обычно для художников, пишущих на так называемые исторические темы. Очевидно, они часть общих осмыслений, уже в собственно художественные создания не укладывавшихся или даже в каких-то отношениях им противостоявших: «История Пугачева» и «Капитанская дочка».

Пушкин, как это было уже с «Борисом Годуновым», очевидно, обращается к такому историческому событию, которое помогает уяснить некую общую, как принято говорить, модель русской жизни. Узнайте к пугачевскому восстанию обратятся писатели очень разного уровня, но всегда они уже в названиях как будто бы прямо берут быка за рога: граф Салиас — «Пугачевцы», С. Есенин — «Пугачев», В. Шишков — «Емельян Пугачев» и т. д. Марина Цветаева даже заявила: «В моей «Капитанской дочке» не было капитанской дочки, до того не было, что и сейчас я произношу это название механически, как бы в одно слово, без всякого капитана и без всякой дочки. Говорю: «Капитанская дочка», а думаю: «Пугачев».

Оговорка характерна: в *моей* «Капитанской дочке». В пушкинской — иначе, хотя, наверное, мы тоже часто произносим название уже механически. Действительно, повесть о грандиознейшем событии русской жизни несет имя частного (исторический труд так и назван «История Пугачева») человека; впрочем, тоже не совсем имя, это скорее обозначение частного человека, но все же в некоей жизненной иерархии: капитанская дочка.

Достоевский в связи с «Онегиным» отметил, что «может быть, Пушкин даже лучше бы сделал, если бы назвал свою поэму именем Татьяны, а не Онегина, ибо бесспорно она главная героиня поэмы». Белинский, правда бегло, сказал, что «Капитанская дочка» — нечто вроде «Онегина» в прозе». Если это так, то, как видим, Пушкин назвал «Онегина в прозе» именем «Татьяны» — Маши Мироновой. Случайность? У Пушкина?

Конечно, это книга о смуте, о восстании, о революции, и, наверное, нет в русской классике более грандиозной картины бунта, более впечатляющего изображения мятежа как стихии. Это особенно бросается в глаза при сравнении «Капитанской дочки» с «Историей Пугачева». Там — исследование социального движения. Здесь — еще и картина взрыва почти космических, природных сил. Позднее лишь далекий потомок Александра Пушкина Александр Блок так ощутит и выразит их в поэме «Двенадцать»: «ветер» его поэмы сродни «бурану» пушкинской повести.

Само явление Пугачева — из бурана, из метели, из вьюги. Он ее страшное дитя. При этом Пушкин не впадает ни в какую нарочитую символизацию. Все остается в пределах жизненно реальных и мотивированных, социальных и бытовых. Даже сны. Но эти пушкинские сны — и сон Татьяны раньше и сон Гринева здесь — в то же время и не бытовые, а пророческие. Природность, неподвластность, предопределенность — вот начала, которые несет этот колоссальный социальный мятеж, и их-то по-разному и выражает вся система образов повести, прежде всего сам Пугачев. И это начала поэтические. Здесь Пушкин опять-таки проявил величайшую объективность и свободу в отношении к герою, призвав в свидетели «мнение народное», на него

опершись: образ Пугачева у Пушкина во многом соответствует тому, как запечатлен он в народно поэтическом сознании.

Эпиграф книги, как всегда у Пушкина, да и не только у Пушкина, очень значим: «Береги честь смолоду». В переводе с пословичного языка это, собственно, значит: будь человеком, будь смолоду, будь всегда. В борьбе за нее, за такую «честь» весь смысл поединков царского офицера Гринева и крестьянского вождя Пугачева.

Но есть в повести и третье. Это простые человеческие начала, дающиеся даже и без борьбы, представляющие в безусловном, абсолютном, как бы изначальном виде. Эти простые начала человечности есть и коренные начала жизни родовой, национальной, эпической. Маша Миронова. Офицерская (капитанская) дочка. И женщина исконно народного сознания. Кроме Пугачева, она единственная, чей образ в повести так овеян народной поэзией. Самое основное в повести, самое утверждающее и жизнестойкое и есть она, Маша Миронова, капитанская дочка.

Самые простые и в то же время самые важные начала человечности Пушкин выразил полно и глубоко в последних по сути в его жизни стихах так называемого каменноостровского цикла, в своеобразной стиховой библии: «Отцы пустынноики и жены непорочны», «Подражание итальянскому», «Мирская власть», «Из Пиндемонти».

Владыко дней моих! дух праздности унылой,  
Любоначалия, змеи сокрытой сей,  
И празднословия не дай душе моей.  
Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья,  
Да брат мой от меня не примет осужденья,  
И дух смирения, терпения, любви  
И целомудрия мне в сердце оживи.

Так предстал в стихах Пушкина подлинно свободный человек, оказывавшийся в этом качестве конечной целью бытия. Так совершалась возвращение человека к самому себе. Мудрость Пушкина получала свое высшее выражение и завершение в этих стихах.

Пушкин совершил в своем творчестве весь мыслимый человеческий цикл и, заканчивая, сам увенчал его «Памятником». Значит ли это, как часто писали и пишут, что Пушкин иочерпал себя, что это был конец? В известном смысле — да. Ведь уже появление «Памятника» вряд ли случайно. И все же были правы те немногие современники, которые писали, что Пушкин еще только начинался, что Пушкин был еще весь впереди.

В 1836 году Пушкин приступил к изданию журнала. Это явление еще нужно осмыслить и, очевидно, можно осмыслить, лишь выходя за рамки привычных представлений о журналах и журналистике. «К концу литературной деятельности,— пронизательно заметил Ю. Н. Тынянов,— Пушкин вводил в круг литературы ряды внелитературные (наука и журналистика), ибо для него были узки функции замкнутого литературного ряда. Он перерастал их». Пушкин

готовился к какому-то совершенно новому роду духовного труда, уже, очевидно, залитературного, для нас сейчас труднообразимого. «Пушкин, — сказал Достоевский, — умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем».

Еще в июне 1834 года Пушкин сопроводил стихотворный отрывок «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...» словами — программой: «О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc., — религия, смерть».

Пушкина убили. Но судьба распорядилась, чтобы умер он сам, страдая и преодолевая страдание, все зная и готовясь. «Вообще удивительно умирают русские люди», — скажет через несколько лет Тургенев. Пушкин умирал удивительно. Мужественно и просто. Но не только. Умирал Пушкин!

«Никогда, — записал Жуковский, — на этом лице я не видал ничего подобного тому, что было на нем в эту первую минуту смерти... Это не было не сон и не покой? Это не было выражение ума, столь прежде свойственное этому лицу; это не было также и выражение поэтическое! Нет! Какая-то глубокая, удивительная мысль на нем развивалась, что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубокое, удовольствие-ванное знание. Всматриваясь в него, мне все хотелось у него спросить: «Что видишь, друг?» И что бы он отвечал мне, если бы мог на минуту воскреснуть? Вот минуты в жизни нашей, которые вполне достойны названия великих. В эту минуту, можно сказать, я видел самое смерть, божественно тайную, смерть без покрывала... Никогда на лице его не видал я выражения такой глубокой, величественной, торжественной мысли... Таков был конец нашего Пушкина».

На Мойке, 12. 10 февраля 1837 года в 2 часа 45 минут.

## МОЙКА, 12. 10 ФЕВРАЛЯ. 2 ЧАСА 45 МИНУТ. КАЖДЫЙ ГОД.

Приходя сюда в такой день и в этот час, всегда невольно думаешь, что же влечет сюда людей? Почему они собираются вот в этом доме и вокруг? Неизменно и каждый год. Да, конечно, почтить память. Да, конечно, великого. И уже даже только сама такая ритуальность значима и нужна. Но есть здесь какое-то чудо. Никакая самая значимая ритуальность не вмещает и не объясняет того, что совершается каждый год в эти минуты с любым приходящим и приобщающимся — каждый раз переживаемую с новой и чуть ли не нарастающей силой скорбь утраты, горечь недоумения и обиды, как будто вчерашней. «Пушкин, — сказал Гоголь, — есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа». Да, чрезвычайное, но это такая чрезвычайность, в которой как бы находят себя все, такая единственность, в которой хоть чуть-чуть заключен



любой. «Пушкину было тридцать семь лет,— напишет почти через двадцать лет критик Дружинин,— а его прошлая деятельность представлялась даже его близким друзьям деятельностью полной, почти законченной, совершенно соразмерной со способностями, в нем таившимися. Пламеннейшие из читателей поэта, говоря друг другу «сколько песен унес он с собою в могилу», имели в виду песни, подобные *прежним* песням Пушкина; о песнях мировых, перед которыми побледнели бы песни пушкинской молодости — едва ли кто решался думать. Покойный поэт переступил еще перед смертью Дантовскую *mezzo cammin di nostra vita*\*; ему было тридцать семь лет — и назвать Александра Сергеевича поэтом начинающим мог один только невежда. А между тем он был поэтом начинающим. Он заканчивал свою деятельность, как великий поэт одной страны, и начинал свой труд, как поэт всех веков и народов».

Да, Пушкин поднимался на головокружительную высоту мудрости уже бесконечной, мудрости всеохватной. И у нас — малых сих всегда есть надежда: в какой бы стадии мы ни находились, какой бы этап ни проходили, в каком бы положении ни пребывали, есть надежда на понимание, на сочувствие, на отклик, на отзыв, на *его* отзыв. Не эту ли загадку разрешенной всечеловечности, тайны его, по слову Достоевского, унес с собою Пушкин, всечеловечности, уже состоявшейся в нем, в нем разрешенной?

И полтора столетия назад люди здесь, на этом месте, в этот день и час волновались, плакали, скорбели и горько сетовали — запоздало. И полтора столетия спустя мы думаем: как же они не предупредили, не поспешили, не спасли? И полтора столетия спустя мы, уже зная все, думаем, верим: будь мы там, тогда, уж мы-то бы пришли, прибежали, прикрыли! И как укрепляет нас сама пушкинская гибель в этой готовности человеческой, ибо каждый из прошедших с той поры годов приносит России все нарастающую радость приобщения к Пушкину, но по тому же самому все нарастающую скорбь и горечь утраты. Конечно, наши предки, здесь тогда бывшие, переживали большую, уже от самой неожиданности пушкинской гибели, остроту восприятия ее. Нам досталась многократно увеличивающаяся тяжесть осмыслений.

Так случилось, что мы чаще думаем о днях рождения, чем о времени смерти. Но ведь есть не только радость, но и боль, не только счастье, но и страдание, не только жизнь, но и смерть. И пушкинская кончина каждый раз и всегда велит знать это и помнить об этом: и о тайнстве смерти, и о мужестве преодоления, и о конечной просветленности. Вот почему и в самом уходе Пушкин от нас не ушел, и, покидая, он не покинул нас, и, оставляя, он нас не оставил — он, Пушкин.

---

\* Середина нашего жизненного пути — строка из «Божественной комедии» Данте.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

Начало всех начал . . . . .	3
Детство и отрочество . . . . .	13
Юность . . . . .	16
Молодость . . . . .	21
Зрелость . . . . .	28
Мудрость . . . . .	40
Мойка, 12. 10 февраля. 2 часа 45 минут. Каждый год.	46

**Николай Николаевич СКАТОВ**

**РУССКИЙ ГЕНИИ**

Редактор В. П. Енишерлов

Технический редактор О. Н. Ласточкина

---

Сдано в набор 30.01.84. Подписано к печати 13.03.84. А 00340.  
Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага газетная. Гарнитура «Школьная». Офсетная  
печать. Усл. печ. л. 2,10. Учетно-над. л. 3,12. Тираж 96 000 экз.  
Изд. № 889. Заказ № 2155. Цена 20 коп.

---

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты  
«Правда» имени В. И. Ленина. 125865, ГСП, Москва, А-137,  
ул. «Правды», 24.



## **СТРАХОВАНИЕ К БРАКОСОЧЕТАНИЮ**

● Родители и другие близкие родственники ребенка могут сделать определенные денежные накопления к такому важному и торжественному событию в жизни юноши или девушки, как вступление в брак.

● Для этого необходимо заключить договор страхования к бракосочетанию.

● Предусмотренная договором страховая сумма будет выплачена застрахованным юноше или девушке при вступлении в зарегистрированный брак (или по достижении ими 25-летнего возраста). Страховая сумма станет хорошим подарком молодоженам, поможет им совершить свадебное путешествие или приобрести кооперативную квартиру, мебель, другие предметы личного пользования и удобства.

● Возраст ребенка на день заключения договора не должен превышать 15 лет.

**У в а ж а е м ы е т о в а р и щ и !**

● Для заключения договора обращайтесь, пожалуйста, к страховому агенту, который обслуживает Вас по месту жительства или по месту Вашей работы, либо в инспекцию Госстраха.

**Госстрах РСФСР**