

В. Ф. АСМУС

ЭСТЕТИКА ПУШКИНА

I

ЭСТЕТИКА Пушкина не изложена ни в каком специальном сочинении поэта. Она не рядится в тяжеловесную броню технических философских терминов. Она не выступает официально от лица какой-либо известной философской системы. Развиваясь в литературной и критической среде, захваченной влиянием шеллингианства и романтизма, Пушкин был далек от распространённой в двадцатых и тридцатых годах моды на метафизический лексикон, на шеголяние философскими терминами, за которыми не стояло действительно продуманное философское содержание.

Однако избегая философского облачения своих эстетических понятий, Пушкин поступал так вовсе не потому, что пренебрегал философскими основами эстетики. Пушкин сторонился не философии, но легкомысленных и необоснованных притязаний на философичность. Именно в этом смысле он оправдывал перед А. А. Дельвигом свое отношение к московским шеллингианцам из редакции «Московского вестника»:

«Ты пеняешь мне,—писал Пушкин,—за Московский Вестник—и за немецкую Метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее; да что делать? Собрались ребята теплые, упрямые; поп свое, а чорт свое. Я говорю: господа, охота вам из пустого в порожнее переливать,—все это хорошо для немцев, пресыщенных уже положительным познанием, но мы...» (письмо от 2.III.1827).

Не философию презирает Пушкин, но философствование, не опирающееся на положительные знания; не глубокомыслие отрицает он, но подмену глубокомыслия поверхностной и модной схоластикой. Пушкин высмеял Полевого за невежество и за имитацию философской образованности. Пушкин вывел Полевого в образе «ветреного мальчика» Алеши, которому логика казалась «наукою прошлого века, недостойною наших просвещенных времен», и который, в ответ на упреки учителя, бранившего его «за вокабулы», «отвечал ему именами Шеллинга, Фихте, Кузенья, Геерена, Нибура, Шлегеля и проч.»

Посмеиваясь над Полевыми, Пушкин благожелательно смотрел на деятельность московской философской молодежи. Он не только с полным сочувствием отозвался об «Обзрении» Ивана Киреевского, напечатанном в альманахе «Денница» в 1830 году, но прямо связал свое одобрение с указанием на философскую школу, к которой принадлежал молодой критик.

«Автор,—писал Пушкин,—принадлежит к молодой школе московских литераторов, которая основалась под влиянием новейшей немецкой философии и которая уже произвела Шевырева,¹ заслужившего одобрительное внимание великого Гете, и Д. Веневитинова, так рано оплаканного друзьями всего прекрасного».

Спустя шесть лет, оглядываясь в споре с М. Е. Лобановым на путь, пройденный русским шеллингианством, Пушкин дает этому течению оценку сочувственную и положительную. В успехах философии в России Пушкин видит причину совершенствования специальных наук, в том числе литературоведения и эстетической критики. С гениальной проницательностью Пушкин связывает успехи философии с преодолением беспринципного эмпиризма.

«Умствования великих европейских мыслителей,—возражал он Лобанову,—не были тщетны и для нас. Теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий, оказала более стремления к единству».

«Германская философия, особенно в Москве, нашла много молодых, пылких, добросовестных последователей, и, хотя говорили они языком, мало понятным для непосвященных, но тем не менее их влияние было благотворно и час от часу становится более ощутительно».

Положительное влияние немецкой философии Пушкин противопоставляет влиянию философии французской. При этом, однако, Пушкин руководится отнюдь не пристрастием к идеалам и к этому немецкой теории. Французскую философию он ставит ниже немецкой не потому, что первая—материалистична, но потому, что видит в ней, так ему кажется, учение скептицизма. Именно в ограждении от скептицизма Пушкин усматривал неоспоримое превосходство немецкого умозрения:

«Философия немецкая,—разъяснял Пушкин в статье о Радищеве,—кажется, начинает уступать духу более практическому. Тем не менее влияние ее было благотворно: она спасла нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии...»

Рассматривая в свете этих взглядов состояние современной русской литературы и критики, Пушкин осуждал в ней отсутствие твердо выработанных теоретических основ, недостаток и несовершенство ее эстетических принципов, теоретическую беззаботность и беспечный эмпиризм. Он бранит журналы за то, что о литературе они судят «наобум, по наслышке, безо всяких основательных правил и сведений...» («О Баратынском»). От

критики, по Пушкину, «требуется не одного здравого смысла, но и любви к науке» («Об истории поэзии Шевырева»).

«Между тем,—писал Пушкин,—как эстетика со времени Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностью, мы все остаемся при понятиях гяжелого педанта Готшеда...» («О драме»).

Определение истинной критики сливается у Пушкина с определением эстетики: критику Пушкин определяет как «науку открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы». По Пушкину, критика эта основывается:

«1) на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, 2) на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений».

Успехи развития мировой и русской литературы Пушкин ставил в зависимость не только от литературных талантов, но также и от наличия правильной эстетической теории, которой искусство могло бы руководиться. Несчастьем эпохи, когда создавались средневековые мистерии, Пушкин считал, что в то время «не было Аристотеля для установления непреложных законов мистической драматургии». «Критики греческой,—жаловался Пушкин А. А. Бестужеву,—мы не имеем» (письмо от 5.VI-1825). Жалоба эта повторяется Пушкиным неоднократно.

«Литература у нас существует,—разъяснял он в заметке о полемике,—но критики еще нет—у нас журналисты бранятся именами классик и романтик, как старушки бранят повес франмасонами и вольтерьянцами, не имея понятия ни о Вольтере, ни о франмасонстве».

От критики Пушкин требовал той точности в определении понятий, которая делает критический приговор не высказыванием вкуса, но эстетическим и философским суждением. Русских журналистов Пушкин призывал следовать совету Декарта:

«Определяйте значение слов,—повторяет вслед за Декартом Пушкин,—и вы избавите свет от половины его заблуждений» («О русской журналистике»).

Пушкин сознавал, что в современной ему русской критике требования эти остаются только пожеланиями. По наблюдению Пушкина, в критике русской не был еще выработан даже технический язык, который мог бы сообщить эстетическим понятиям требуемую точность.

«Метафизического языка,—писал Пушкин еще в 1824 году,—у нас вовсе не существует». «Хотя просвещение века,—разъяснял он,—требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись».

Вопрос о «метафизическом языке» был для Пушкина не вопросом одной лишь формы: в отсутствии специального технического философского языка Пушкин видел признак незрелости и молодости самой нашей эстетической мысли.

«Проза наша,—писал Пушкин в статье о предисловии Лемонте к переводу басен Крылова,—так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных...»

Поэтому Пушкин советовал Ивану Киреевскому избегать ученых терминов и стараться их переводить, то есть перефразировать: «Это будет,—пояснял Пушкин,—и приятно неучам и полезно нашему младенчеству языку» (письмо от 4.I.1832). В замечаниях этих нет ничего парадоксального: именно в силу отсутствия в тогдашней литературе выработанного философского и эстетического языка, Пушкин отвергал несамостоятельное применение иностранной терминологии, усматривал в нем «леность», которая «охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы давно готовы и всем известны». Поэтому всякий действительный успех в развитии русского философского или «метафизического», как он называл его, языка Пушкин радостно приветствовал. В заметке о Баратынском Пушкин восторгается «удивительным искусством», с каким Баратынский «создал совершенно новый язык и выразил на нем все оттенки своей метафизики». В этом же смысле Пушкин отмечает легко узнаваемую характеристичность «станцов метафизических» Вяземского.

Зато с тем большим огорчением Пушкин отмечает незрелость современной ему критики, отсутствие в ней твердо установленных и усвоенных эстетических понятий, неспособность руководить эстетическими мнениями публики. В разрез с мнением А. А. Бестужева Пушкин доказывает, что в современной ему России есть «кой-какая» литература, но нет критики.

«Что же ты называешь критикою?—спрашивает Пушкин Бестужева.—Вестник Европы и Благонамеренный? Библиографические известия Греча и Булгарина? Свои статьи? Но признайся, что это все не может установить какого-нибудь мнения в публике, не может похвастаться уложением вкуса». «Именно критики у нас и недостает» (письмо от конца мая 1825 г.).

Ту же мысль Пушкин повторяет спустя пять лет в заметках о критике и полемике. «Литература у нас,—пишет здесь Пушкин,—существует, но критики еще нет».

«У нас критика,—разъяснял Пушкин Погодину,—конечно, ниже даже и публики, не только самой литературы,—сердиться на нее можно, но доверять ей в чем бы то было—непростительная слабость» (письмо от 11.VII.1832).

«Ни критики, ни публики,—писал Пушкин П. В. Нащокину,—не достойны дельных возражений» (письмо от 21.VII.1831).

Никто сильнее Пушкина не чувствовал потребности в критике, способной руководить эстетическими вкусами читателя. Пушкин не только утверждал, что «голос истинной критики необходим у нас» (письмо к П. А. Катенину от февраля 1826), он вместе с тем пояснял, что критика эта должна иметь влияние на судьбу

произведения, должна быть в силах «забрать в руки общее мнение и дать нашей словесности новое, истинное направление» (там же).

II

В эпоху Пушкина русская художественная культура была позади культуры западноевропейской. На Западе эстетика классицизма была давно уже разрушена работой критики от Лессинга, от Шеллинга и романтиков. В России поэтика и эстетика классицизма сохраняли еще значительную долю своего бывшего авторитета и влияния. Русские критики в значительной своей части еще шли по проторенным и уже истоптанным дорогам классицизма—как в его французском оригинале, так и в его бледных и вялых немецких копиях. Гений Пушкина преодолевал это отставание. С неимоверной быстротой развития, сжимающей десятилетия в годы, Пушкин прошел и покинул школу французского ученичества. Уже с начала двадцатых годов Пушкин, переживший в отрочестве и в юности сильнейшее увлечение французской литературой, отрицает обязательность и плодотворность ее направления, ее традиций и ее теоретических основ и правил. Уже в 1823 году он уверял Вяземского в том, что «французская болезнь умертвила бы нашу отроческую словесность» (письмо от 6.II-1823). Выраженное в форме острой шутки, воззрение это высказывается Пушкиным и как прочно обоснованное, продуманное убеждение. Возражения Пушкина против французской литературы направлены в первую очередь против французского классицизма, против «жеманных правил французского театра» (письмо П. А. Вяземскому от 6.II-1823), против «жеманства лжеклассической Франции» (набросок предисловия к «Борису Годунову»).

«Я не люблю видеть,—писал Пушкин Вяземскому,—в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности» (письмо от 11.XI.1823).

Французскому классицизму Пушкин противопоставляет плодотворное на его взгляд влияние литературы английской и немецкой.

«Стань за немцев и англичан,—призывает он Вяземского,—уничтожь этих маркизов классической поэзии» (письмо от 19.VIII.1823).

В письме к Н. И. Гнедичу (от 27.VI.1822) Пушкин радуется тому, что английская словесность

«начинает иметь влияние на русскую. Думаю,—заявляет Пушкин,—что оно будет полезнее влияния французской поэзии, рабской и жеманной» (там же).

Отрицаемые Пушкиным качества французской литературы питаются и усиливаются, по его наблюдениям, теориями и правилами эстетики классицизма. «Буало убивает французскую сло-

весность»,—писал Пушкин в одной из ранних своих статей. Но не многим выше он ставил и поэтику Вольтера. Он признает в Вольтере «великана эпохи», ценит в нем гения, который «овладел и стихами, как важную отрасль умственной деятельности человека», отдает должное влиянию Вольтера, по слову Пушкина, «неимоверному». Он признает, что «Орлеанская девственница» Вольтера носит на себе «клеймо чистой романтической поэзии» и что в старости Вольтер «становится поэтом, когда весь его разрушительный гений» со всей свободой излился в поэме, где высокие чувства «были принесены в жертву демону смеха и иронии» («О русской литературе, с очерком французской»).

Но, признавая гений Вольтера и огромное его действие на европейскую литературу, Пушкин видел в поэзии и в поэтике Вольтера пример и продолжение антипоэтической традиции классицизма. Пушкин осуждает и драматургию, и поэзию, и эстетику великого французского просветителя. По замечанию Пушкина, Вольтер

«60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставлял он свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии» (там же).

Влияние Вольтера было, по приговору Пушкина, влиянием его идей, но не влиянием его поэзии. То, что казалось у Вольтера «верхом поэзии», было, по Пушкину, только «легкостью», с какою Вольтер «наводнил Париж прелестными безделками». В этих безделках «философия говорила общепонятным и шутивным языком, одною рифмою и метром, отличавшимся от прозы» (там же). Шутливостью, несерьезностью отличается, по Пушкину, и эстетика Вольтера. Вольтер отклонил серьезное исследование законов и правил поэзии. Все жанры он признал хорошими, кроме скучных. Афоризм этот представляется Пушкину шуткой, которая хороша, будучи сказана в первый раз, но которая, будучи повторяема, «служит основанием поверхностной критике литературных скептиков». Но скептицизм, по Пушкину, «во всяком случае есть только первый шаг умствования».

Вольтеру и всему классицизму XVIII столетия недостает, по Пушкину, подлинной силы мысли и силы ее запечатления, которые отличали лучших классических поэтов предшествующего века. Таким истинным поэтом Пушкин считал Расина, который «был исполнен Тацитом, духом Рима» и изображал ветхий Рим и двор тирана, «не думая о версальских балетах» (набросок предисловия к «Борису Годунову»).

Отвергнутому классицизму Пушкин противопоставляет поэзию и эстетику «романтизма». Пушкинское понятие «романтизма» своеобразно и знаменательно для всего строя его теоретических понятий. Из сферы романтизма Пушкин прежде всего исключает романтизм французский. «Век романтизма,—уверяет он в 1834 году,—не настал еще для Франции». Пушкин прекрас-

но знал о существовании во Франции двадцатых и тридцатых годов литературного течения, именованного себя романтическим. Но Пушкин не мог признать это течение за подлинно романтическое. В течении этом он усматривал лишь продолжение классицизма, явную зависимость от его образцов и его эстетических теорий.

«Лавинь,—писал Пушкин,—бьется в старых сетях Аристотеля. Он ученик трагика Вольтера, а не природы».

Не лучшего мнения Пушкин и о Ламартине, Викторе Гюго. Он признавался Погодину, что ему хочется

«уничтожить, показать всю отвратительную подлость нынешней французской литературы», «сказать единожды вслух, что Lamartine скучнее Юнга и не имеет его глубины, что V. Hugo не имеет жизни, то есть истины, что романы A. Vigny хуже романов Загоскина, что их журнады—невежды; что их критики почти не лучше наших телескопских и графских» (письмо от сентября 1832).

Не романтизм осуждает Пушкин в современной ему французской литературе, но ее неспособность освободиться от манерности, холодности, искусственности, характерных для классицизма.

«Читая мелкие стихотворения, величаемые романтическими,—разъяснял Пушкин,—я в них не видел и следов искреннего и свободного хода романтической поэзии, но жеманство лжеклассической Франции» (набросок предисловия к «Борису Годунову»).

Отблеск риторической и изысканной эстетики классицизма Пушкин усматривал не только в романах Гюго, но даже в романах Стендаля и Бальзака. Он умоляет Е. М. Хитрово прислать ему второй том «Красного и черного» Стендаля, признается, что в восторге от него, но все же местами находит в нем «фальшивую риторику» (письмо от мая 1831). Защищая перед Е. М. Хитрово романиста Карра, писавшего в духе Стерна, Пушкин утверждает, что роман Карра «стоит изысканности вашего Бальзака» (письмо от 1832).

III

Воюя против риторики и искусственности классицистов, Пушкин менее всего был склонен отвергать принцип высокой идейности искусства. Он осуждает эстетику классицистов за то, что она ведет искусство к формализму. Он осуждает Малерба и Ронсара за то, что оба «истощили силы свои в борении с усовершенствованием стиха». Обобщая свое суждение о Малербе и Ронсаре, он говорит, что

«такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме языка, наружных формах слова, нежели о мысли» («О русской литературе с очерком французской»).

Именно в мысли Пушкин видит «истинную жизнь языка, не зависящую от употребления». Первенства мысли Пушкин требует и от поэзии и от прозы. В заметках о Батюшкове он луч-

шим стихотворением поэта объявляет «Переход через Рейн» — стихотворение «сильнейшее и более всех обдуманное». Говоря о современных поэтах, он находит, что им «не мешало бы... иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится». В богатстве, обилии и точности мысли он видит первое достоинство прозы.

«Проза, — утверждает Пушкин, — требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат».

Одно из величайших заблуждений эстетики состоит, по Пушкину, в представлении, будто круг мыслей, доступных выражению средствами искусства, может быть исчерпан. Эстетика зачастую стремится обесценить, снизить значение произведения простым указанием на формальное сходство между мыслью, в нем выраженной, и какими-либо мыслями в произведениях, ему предшествующих.

«Это уж не ново, это было уже сказано — вот одно из самых обыкновенных обвинений критики» (рецензия на Сильвио Пелико).

Пушкин вскрывает формалистическую суть этого понимания оригинальности.

«Но все уже было сказано, — возражает он, — все понятия выражены и повторены в течение столетий: что из этого следует? Что дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, — говорит Пушкин, — не станем на него клеветать: разум неистощим в соображении понятий, как язык неистощим в соединении слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет; мысли же могут быть разнообразны до бесконечности».

Настолько велико было в глазах Пушкина значение мысли, что понятие поэтической оригинальности совпадало для него со способностью поэта мыслить. Признавая в Баратынском одного из «отличных наших поэтов», Пушкин говорит о Баратынском, что он

«оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален, — поясняет Пушкин, — и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко».

Высоко ценя мысль в искусстве, Пушкин недостатком художника считал либо отсутствие мыслей, либо, в случае их изобилия, неумение эти мысли выразить. Недостаток этот Пушкин называл «бессмыслицей».

«Есть два рода бессмыслицы, — писал он, — одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения».

Наличие мысли, богатой и точно выраженной, поднимает в глазах Пушкина произведение даже таких поэтов, которым он отказывает в силе выражения и в поэтическом чувстве. Так, отказав Вольтеру в подлинной поэтичности, Пушкин высоко ценил в нем деятеля, который «овладел и стихами как важной от-

раслью умственной деятельности человека». Так, утверждая, будто бы Расин «понятия не имел об создании трагического лица» и будто план и характеры «Федры»—верх глупости и ничтожества в изобретении», Пушкин полагал, что как поэт Расин держится исключительно «стихами, полными смысла, точности и гармонии» (письмо Л. С. Пушкину от января 1824).

Находя, что верность ума, точность выражения, ясность и стройность «менее действуют на толпу, чем преувеличение» («О Баратынском»), Пушкин тем не менее требовал именно этих свойств от поэта. За эти свойства он высоко ценил поэзию Баратынского. Точность, вместе с краткостью, он считает первыми достоинствами также и прозы.

Те же требования он обращал к самому себе. Отражая нападки критиков на «Онегина», Пушкин строго отличал то, что относится в критике, к впечатлениям вкуса, от того, что подлежит точному суждению и относится к правильности мысли и ее выражения.

«Вольно всякому,—пишет он,—хвалить и порицать все, что относится ко вкусу,—но критик ошибся, указывая на некоторые погрешности противу языка и смысла» («Ответ на статью «Атеня» об «Евгении Онегине»)

Первенство мысли должно, по Пушкину, ограничивать произвол и безудержность поэтического воображения. Именно в этом смысле, не вкладывая в свою мысль никакого националистического высокомерия, Пушкин осуждал Жуковского, который решился переводить Мура, «чопорного, по словам Пушкина, подражателя безобразного восточного воображения» (письмо П. А. Вяземскому от 2.I-1822). Повторив спустя три года свой отзыв о Муре, Пушкин пояснял, что европейский поэт «и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор европейца» (письмо П. А. Вяземскому от апреля 1825). Именно в этом смысле он противопоставлял высокую интеллектуальность восточных поэм Байрона—«Гяура», «Абидосской невесты»—ребяческим попыткам Мура, неудачно подражавшего великим поэтам персов и арабов и потому снижавшего интеллектуальную содержательность их поэзии.

Но мысль, руководящая поэтом, не должна быть, по Пушкину, мыслью рассудочной. Ценитель интеллектуальной силы искусства, Пушкин был далек от смешения поэтической мысли с риторической рассудительностью, с холодной и натянутой преднамеренностью и расчетливостью рассудка. Цена ум, мысль и вкус в чувствах Баратынского, он не меньше того ценил и чувств о, каким, как он утверждал, были исполнены его мысли. И напротив, он осуждал современную ему французскую поэзию и утверждал, что в ней «холод предначертания, натяжка, принужденность» отзываются во всяком творении, «где никогда не видели движения минутного, вольного чувства; словом: где нет истинного вдохновения» («Vie, poésies et pensées

de Joseph Delorme»). Из множества французских современных поэтов он выделял Делорма (Сент-Бёва) именно за то, что, как ему казалось, Сент-Бёв

«обладал свойством чрезвычайно важным, недостающим почти всем французским поэтам новейшего поколения, свойством, без которого нет истинной поэзии, то есть искреннего вдохновения» (там же).

«Вдохновение»—важное понятие эстетики Пушкина, диалектический коррелят мысли и идейности. Вдохновение Пушкин не противопоставляет мысли, но связывает с мыслью как необходимое условие совершенства ее понятий и суждений. Пушкинское понятие вдохновения не включает в своем содержании ничего мистического. Здесь не должны вводить в заблуждение такие вещи Пушкина, как «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон». Только поверхностному взгляду могло бы показаться, будто поэтическая картина вдохновения, в этих стихах нарисованная, воспроизводит платоновскую концепцию художественного вдохновения. В платоновском «Ионе» вдохновение определяется, в сущности, как алогическое состояние «восхищения» человека божеством, как одержимость, источник которой не в самом художнике, но в силах, над ним стоящих. Поэтому Платон отрицает разумный, сознательный характер вдохновения, а также отрицает всякую возможность приобщиться к искусству через работу мысли, через упражнение и обучение.

Напротив, в пушкинском определении «вдохновения» слиты требования искренности, воодушевления, самоотречения и восприимчивости с восторгом перед силой ясной и сознательной мысли, с требованием деятельной работы понимающего предмет и судящего о нем сознания.

«Вдохновение,—поясняет Пушкин,—есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных».

Поэтому Пушкин не только говорил—в заметках по поводу статьи Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии»,—что вдохновение «нужно в поэзии, как и в геометрии», но, в другой редакции той же мысли, что вдохновение «нужно в геометрии, как и в поэзии».

Именно в этом—совершенно реальном, отнюдь не мистическом—смысле, сближавшем вдохновение с искренностью, мысли, с ее непосредственностью и независимостью, Пушкин призывал поэтов беречь и растить в себе способность к вдохновению. «Умертви в себе ветхого человека,—не убивай вдохновенного поэта»—писал он А. А. Дельвигу (от 23.III-1821). «Искренность драгоценна в поэте», писал он в проекте рецензии на «Путешествия... в Париж» И. И. Дмитриева. И в том же почти смысле он обратил как-то свое знаменитое «Поэзия, прости господи, должна быть глуповата»—изречение, вызывающее

опять-таки к восприимчивости, к простодушной искренности искусства, к его великодушию, далекому от расчета и от расчужденности. Объясняя быстрое забвение, выпавшее на долю трагедиям Арно, Пушкин напоминал, что такова участь всех поэтов, которые пишут «не вследствие вдохновения независимо, но из бескорыстной любви к своему искусству».

Но, требуя от поэта вдохновения, в смысле полного и искреннего захвата своей мыслью, готовности к живейшему восприятию впечатлений и соображению понятий, Пушкин твердо отклонял тот взгляд эстетики, который сводит вдохновение к одной лишь восторженности художника. Пушкин упрекал Кюхельбекера в том, что тот «смешивает вдохновение с восторгом».

«Нет, решительно нет,—возражал Пушкин,—восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частями в отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно, не в силах произвести истинное великое совершенство (без которого нет лирической поэзии)».

Он утверждал, что Гомер «неизмеримо выше Пиндара» и что ода «стоит на низших степенях поэм, не говоря уже об эпосе», и что трагедия, комедия, сатира

«все более ее (то есть оды.—В. А.) требуют творчества воображения—гениального знания природы» (разрядка моя.—В. А.).

Определив вдохновение как «расположение души к живейшему восприятию впечатлений», Пушкин знал, что расположение это не всегда во власти поэта. Почти не видя разницы между вдохновением и максимальной живостью, непосредственностью и искренностью мышления, Пушкин не видел и возможности вызывать одним желанием или одними механическими, искусственными мерами подобное состояние.

«Искать вдохновения,—писал он в наброске предисловия к «Путешествию в Арзрум»,—всегда казалось мне смешной и нелепой причудой: вдохновения не сыщешь; оно само должно найти поэта».

«Я пишу и размышляю,—сообщал он о своем способе работы над «Борисом Годуновым».—Большая часть сцен потребовала только рассуждения; когда же я подхожу к сцене, требующей вдохновения, я или выжидаю, или перескакиваю через нее» (письмо Н. Н. Раевскому от июля 1825).

Чуждый всякой мысли противопоставить вдохновение силе сознательной мысли, Пушкин требовал, чтобы произведение, движимое вдохновением, развивалось и строилось по плану, ясно продуманному автором. Слова, как-то им сказанные—«я, право, более люблю стихи без плана, чем план без стихов»—не могут идти в счет: в словах этих решается не вопрос о плане в искусстве, но высказывается некоторое сомнение в силе дарования поэта, о котором в данном случае идет речь. Зато во всех случаях, где речь идет действительно о плане, Пушкин в несовершенстве или в отсутствии плана видит недостаток произведения. Так, Байрону он ставит в упрек то, что Байрон «мало заботился о планах своих произведений, или даже вовсе не думал о них».

Едва придя в себя от первого впечатления при чтении «Горя от ума», когда он, по собственному заявлению, «не критиковал, а наслаждался» (письмо А. А. Бестужеву от 25.I-1825), он, в письме к Вяземскому (от 28.I-1825), в числе замеченных им недостатков комедии на первом месте отмечает отсутствие плача:

«Читал я Чацкого—много ума и смешного в стихах, но во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины».

В разборе одного из стихотворений Батюшкова Пушкин восхищается концом, называет конец «прекрасным», но тут же отмечает как недостаток, что «плана никакого нет, цели не видно—все вообще холодно, растянуто, ничего не доказывает и проч.».

Вдохновение Пушкин вводит в рациональные рамки плана; наитие, поэтическую находку, безотчетный порыв подымает на степень поэтического труда, сознательной и трудной работы поэтической мысли. Существует глубокое сродство между пушкинской трактовкой вкуса и трактовкой вдохновения. Та же диалектика, которая открыла Пушкину, что истинный вкус состоит «не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности», привела его к убеждению, что истинное вдохновение не только не противоречит труду, но, и напротив, предполагает труд в качестве необходимого условия своей собственной действительности. Только труд, думал Пушкин, сообщает вдохновению действие прочное и выходящее за границы минутного подъема и преходящего впечатления. Не без нарочитой, подчеркнутой торжественности приветствовал Пушкин выход в свет «Илиады» Гнедича, работы, запечатлевшей огромный и многолетний труд.

«Когда талант чуждается труда,—писал Пушкин по поводу появления «Илиады»,—когда поэзия не есть благоговейное служение, но только легкомысленное занятие: с чувством глубокого уважения и благодарности взираем на поэта, посветившего гордо лучшие годы жизни исключительно труду, бескорыстным вдохновениям и совершению единого, высокого подвига. Русская Илиада перед нами».

Одним из источников гордости и удовлетворения, которое Пушкину принесло окончание «Бориса», было сознание вдохновенного сосредоточенного труда, вложенного в создание трагедии.

«Писанная мною в строгом уединении, вдали охлаждающего света, плод постоянного труда, добросовестных изучений, трагедия сия,—писал Пушкин,—доставила мне все, чем писателю насладиться дозволено: живое вдохновенное занятие, внутреннее убеждение, что мною употреблены были все усилия...»

Любивший труд вплоть до того неотвратимого и необъяснимого чувства грусти, которым сопровождается окончание большой, отнявшей большую долю жизни работы

Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня—
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

Пушкин ценил в истинном поэте—например, в Баратынском—естественное как природа соединение поэтического вдохновения с трудолюбием, удачливости гения с доблестью труда. Он отмечал в качестве великого достоинства Баратынского то, что этот поэт «никогда не пренебрегал трудами неблагоприятными, редко замеченными, трудами отделки и отчетливости...» Этим своим оценкам Пушкин придавал значение общее, нормативное. Он утверждал, что художник «должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил», воздвигаемых перед ним искусством, и именно потому восхищался «злодеем» Жуковским, находя, что тот в «бореньях с трудностью силач необычайный» (письмо Н. И. Гнедичу от 27.IX-1822).

Так же, как и для Горация, для Пушкина не было никакого противоречия в требовании соединить гений с трудолюбием, традицию с самобытностью, вдохновение с работой. В соединении этом Пушкин видел условие того качества искусства, которое он ценил выше всего,—запечатленной мыслью оригинальности. В искусстве «высшей смелостью» он считал «смелость изобретения, создания, где план обширный объемлет творческой мыслию», а высшими образцами такой смелости—Шекспира, Данте, Мильтона, Гете (в «Фаусте»), Мольера (в «Тартюфе»), Байрона (в «Чайльд-Гарольде»). В суждениях Пушкина достоинство оригинальности неразрывно связывается с первенством мысли—резко самобытной. Пушкин хвалил статьи Вяземского, так как находил, что

«образ его побочных мыслей и их выражения резко оригинальны, он мыслит, сердит и заставляет мыслить и смеяться: важное достоинство, особенно для журналиста!» (письмо М. П. Погодину от 31.V.1927).

IV

Но тезис о первенстве мысли в искусстве требует дальнейшей расшифровки. Конкретность понятий Пушкина выразилась в том, что он не довольствуется тезисом о первенстве мысли. Пушкин раскрывает смысл этого тезиса, поясняет, чем должна быть сама мысль, само идейное содержание поэзии.

Мысль искусства должна быть, по Пушкину, мыслью о значительнейших явлениях жизни народа и его истории. Поэтому из всех жанров искусства Пушкин особенно высоко ставил трагедию и исторический роман и эпопею. Положение это не было у Пушкина одним лишь тезисом отвлеченной эстетики: ему отвечает практика пушкинской поэзии. Автор «Бориса Годунова», «Капитанской дочки», «Полтавы», «Медного всадника» и «Арапа Петра Великого» не требует от художника ничего, что не было бы им самим выполнено и продумано. Он сам направил мощь своего поэтического гения на изображение больших исторических событий и их деятелей,

«Что развивается в трагедии?—спрашивает Пушкин,—какая цель ее?—Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки».

Это представление о высоком назначении искусства отразилось у Пушкина в предложенном им определении романа.

«В наше время,—разъяснял Пушкин,—под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» (рецензия на «Юрия Милославского»).

«История народа,—писал он Гнедичу,—принадлежит поэту» (от 25.II.1825)

И наоборот, в пренебрежении к истории и к ее изучению, в отсутствии законной гордости историческим прошлым своего народа Пушкин видел черту варварства, культурной недоразвитости.

«Дикость, подлость, и невежество,—писал он,—не уважают прошедшего, пресмыкаясь перед одним настоящим» («Опыт отражения некоторых нелегитимных обвинений»).

Суждения эти проливают свет на пушкинское понятие исторического. Исторически значительное сливается у Пушкина с народным; в высших родах искусства—в трагедии, в историческом романе—он видит произведения, которые возникают из источников народности, говорят ее языком, изображают жизнь, обычаи, мысли и чувства народные.

«Драма,—разъяснял Пушкин,—родилась на площади и составляла увеселение народное». Даже оставив впоследствии площадь и перенесшись в чертоги, драма остается, по Пушкину, верно первоначальному своему назначению—действовать на народ, занимать его любопытство. В подчинении драмы, некогда глубоко народной, требованиям и вкусам образованной части высшего класса общества Пушкин видел начало падения этого великого искусства. В то время как народный драматург «предавался вольно и смело своим вымыслам», давал зрителям «свои свободные произведения с уверенностью в своей возвышенности», драматург придворный «старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию». Отсюда Пушкин выводил характерные для театра классицистов

«робкую чопорность, смешную надутость, вошедшую в пословицу привычку смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, нечеловеческий образ изъяснения».

Несчастье русской драмы Пушкин видел в ее ненародном происхождении и содержании.

«Драма,—писал он,—никогда не была у нас потребностью народною. Мистерии Дмитрия Ростовского, трагедии царевны Софии Алексеевны были представляемы при царском дворе и в палатах ближних бояр—и были необыкновенным празднеством, а не постоянным увеселением».

Пушкин хорошо понимал, что переход от этой ненародной драмы русского классицизма к драме подлинно национальной будет очень труден, и не питал в этом отношении никаких иллюзий.

«Как ей перейти,—говорил он,—нашей драме к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади—как ей вдруг отстать от подобию, как ей обойтись без правил, к которым она привыкла, где, у кого выучиться наречию, понятному народу, какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучие—словом, где зрители, где публика?»

Но Пушкина не остановили ни размер этих трудностей, ни даже возможный неуспех первой попытки обратить русскую драму к истокам народности. Пушкин создал «Бориса Годунова». В проекте предисловия к трагедии он высказывал твердую уверенность в том, что «нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой—а не придворной обычай трагедии Расина». Пушкин боялся не личного неуспеха, но в случае, если бы опыт его оказался неудачным, неизбежной задержки процесса приобщения русского театра к народности:

«Всякий неудачный опыт,—писал он,—может замедлить преобразование нашей сцены».

Требование народности Пушкин предъявлял не только к драме, но и всей литературе русской. Бедой всей тогдашней литературы, так же как и драмы, он считал ее ненародный характер, недостаточное распространение в народе.

«У нас литература,—писал он,—не есть потребность народная». «Писатели получают известность посторонними обстоятельствами. Публика мало ими занимается. Класс читателей ограничен и им управляют журналы, которые судят о литературе как о политической экономии, о политической экономии как о музыке, то есть наобум, по наслышке, безо всяких основательных сведений, а большею частию по личным расчетам».

Глубокая любовь к русскому народу, национальная гордость отличали Пушкина. Пушкин ненавидел крепостническую царскую Россию. Пушкин знал часы тоски и отвращения, когда настоящее николаевской России представлялось ему во всей своей оскорбляющей достоинство человека, гражданина и поэта неприглядности. В годы, ближайšie за разгромом декабристов, тоска эта и ненависть вырастали порою в стремление навсегда покинуть родину. В письме к Вяземскому от 27.V-1826 года Пушкин осыпает резкими и горькими укорами отечество. Но в том же письме он дает великолепный, полный гордости отпор барской черни, раболепствовавшей перед иностранцами и унижавшей достоинство русского общества.

«Мы в сношениях с иностранцами,—возмущался он,—не имеем ни гордости, ни стыда—при англичанах дурачим Василья Львовича; перед м-ме de Staël заставляем Милорадовича отличаться в мазурке. Русский барин кричит: Мальчик! Забавляй Гекторку! (датского кобеля). Мы хохочем и переводим эти барские слова любопытному путешественнику. Все это падает в его журнал и печатается в Европе. Это мерзко».

Холопскому заискиванию перед иностранцами Пушкин противопоставлял убеждение в богатстве народной культуры, в разнообразности и значительности ее форм и проявлений.

«Есть у нас,—писал он в начале двадцатых годов,—свой язык; смелее!—обычай, история, песни, сказки—и проч.».

Уже в зрелом поэтическом возрасте юн признавался, что слушает народные сказки и тем вознаграждает «недостатки проклятого своего воспитания» (письмо Л. С. Пушкину от ноября 1824). Спустя два года он зовет к тому же молодых русских писателей:

«Читайте,—говорит он,—простонародные сказки, молодые писатели,—чтоб видеть свойства русского языка» (ответ на статью «Атеней»).

Обобщая этот призыв, Пушкин зовет писательскую молодежь изучать родной язык во всех его подлинных источниках и корнях.

«Вслушивайтесь в простонародные наречия, молодые писатели,—воскликает он,—вы в них можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах».

Мысль эта выступает у него не как случайно мелькнувшее настроение, но как глубоко продуманный и обоснованный тезис научного убеждения.

«Разговорный язык простого народа,—писал он,—не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке... достоин также глубочайших исследований» («Заметки об «Евгении Онегине»).

Глубоко убежденный в том, что народность—необходимое условие подлинно великого искусства, Пушкин в то же время резко возражал против распространения в его время и насаждавшегося правительством реакционного в своей политической тенденции и плоского в своем содержании понимания народности. Призывая литературу приблизиться к народности, Пушкин отвергал всякую националистическую нетерпимость и узость, сводящую понятия народности к одним лишь этническим, историко-бытовым и территориальным признакам. Он беспощадно осмеивал примитивные взгляды критиков, которые достаточным признаком народности считали «выбор предметов из Отечественной истории», а также тех, которые «видели народность в словах» и радовались тому, что, «изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения».

«Но мудрено,—возражал Пушкин этим критикам,—отъять у Шекспира в его Отелло, Гамлете, Мере за меру и проч. достоинства большой народности; Вега и Кальдерон поминутно переносят во все части света, заедают предметы своих трагедий из итальянских повестей, французских etc; Ариосто воспевает Карломана, французских рыцарей и китайскую красавицу; трагедии Расина взяты им из древней истории. Мудрено однакож,—замечает Пушкин,—у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности».

И напротив: Пушкин отрицал всякий след народности в трагедии Озерова, который, говоря словами Пушкина, «попытался дать нам трагедию народную—и вообразил, что для сего довольно будет, если выберет предметы из народной истории». В ответ на это понимание народности Пушкин указывал, что «самые на-

родные трагедии Шекспира заимствованы им из итальянских новелл».

Еще более резко отзывался Пушкин о лженародности французской литературы и критики XVIII века; в националистической ограниченности и самодовольстве французские переводчики дошли, по Пушкину, до того, что «никогда не дерзали быть верными своим подлинникам; они тщательно их преобразовывали», и иностранных писателей ценили лишь в той мере, в какой они приближались к правилам, «установленным французскими критиками».

«Вот к чему ведет,—писал об этом Пушкин,—невежественная страсть к народности».

Широтой и свободой веет от пушкинского понимания народности. Теоретическое убеждение не расходилось у Пушкина с делом поэта. Автор «Бориса Годунова» и «Русалки» был национальным поэтом и в «Каменном госте» и в «Моцарте и Сальери», и в «Пире во время чумы». Писатель, требовавший от своих товарищей по перу тщательного изучения народного языка, находивший, что язык этот достоин глубочайших исследований, Пушкин в то же время предостерегал от такого понимания народности, которое пренебрегает достижениями языка, сложившимися в его вековом литературном развитии. Пушкину одинаково недопустимым казалось и презрение к народному разговорному языку, и ограниченность некоторых писателей, сводивших всякий язык к разговорному: «Писать единственно разговорным языком,—разъяснял Пушкин,—значит не знать языка» («Письмо к издателю»).

«Может ли быть письменный язык,—спрашивал Пушкин,—совершенно подобным разговорному? Нет,—отвечал он,—так же как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному» (там же).

Литературное происхождение причастия не было в глазах Пушкина аргументом в пользу исключения причастных форм из русской стилистики.

«Чем богаче язык,—писал Пушкин,—выражениями и оборотами, тем лучше для искусного писателя. Письменный язык оживает поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отречься от приобретенного им в течение веков» (там же).

Не менее решительно отклонял Пушкин и сведение народности к намеренной примитивности, грубости и площадности. Он, пугавший в шутку Плетнёва, будто в его «Борисе» «бранятся по-матерну на всех языках» и будто эта трагедия «не для прекрасного полу» (письмо от 7.III-1826), разъяснял всерьез, что поэту «не должно быть площадным из доброй воли» и что «шутки грубые» и «сцены простонародные» развиты им в «Борисе» лишь там, где к этому его вынуждала необходимость.

Зато тем решительнее выдвигал Пушкин простоту выражения как признак подлинно народного и подлинно большого искусства.

«Главное в искусстве,—разъяснял он Дурову,—истина, искренность. Что касается до слога, то чем он проще, тем будет лучше... Предмет сам по себе так занимателен, что никаких украшений не требует» (письмо от 16.VI.1835).

В отсутствии простоты Пушкин видел приметку низкого уровня художественной культуры. Он находил, будто «прелесть нагой простоты»

«так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем».

«Мы не только,—жаловался он,—еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность».

И, напротив, он восхищался английскими поэтами и находил, что у них произведения «исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдина».

В некоторых суждениях Пушкина простота сближается с оригинальностью. Так, в «Эде» Баратынского Пушкин восхищался произведением, замечательным «оригинальной своей простотою». Напротив, в чрезмерной тонкости Пушкин видел свойство, не только несовместимое с истинной поэтической гениальностью, но даже не доказывающее ума.

«Тонкость,—писал он,—не доказывает еще ума. Глупцы и даже сумасшедшие бывают удивительно тонки. Прибавить можно, что тонкость редко соединяется с гением, обыкновенно простодушным, и с великим характером, всегда откровенным».

Как следствие простоты, отвечающей народному чувству истины, меры и значительности, Пушкин выводил требование краткости. Он одобрял Д'Аламбера за то, что тот высмеял однажды неоправданные длинноты и напыщенность Бюффона, и распространял суждения Д'Аламбера на тех современных писателей, которые,

«почитая за низость изъяснять просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами». «Эти люди,—иронизировал Пушкин,—никогда не скажут дружба, не прибавив: «сие священное чувство, коего благородный пламень, и проч.». «Должно бы сказать «рано поутру»,—а они пишут: «едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба». Как это все,—воскликает Пушкин,—ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее?»

Порицая Вяземского за растянутость «Чистосердечного ответа», Пушкин утверждал: «Краткость—одно из достоинств сказки эпиграмматической» (письмо от 25.I-1825).

V

Пушкин указал искусству, как его высший предмет, изображение крупных исторических явлений, жизни народной, изображение больших людей и деятелей, представляющих исторические силы и движения эпохи, изображение и сцен жизни народной.

Задачей, поставленной Пушкиным перед искусством, определяются и средства ее выполнения. Художественным методом пушкинской поэтики—поэтики исторической трагедии, исторической повести, поэмы, романа—стал реализм. К реализму Пушкин пришел не только как художник, но и как мыслитель. Работа над «Борисом Годуновым» предшествовала большой работе эстетической мысли: создавая «Бориса», Пушкин глубоко продумал вопросы об эстетических принципах исторической трагедии, об отношении ее образов к исторической действительности, о допустимом в искусстве правдоподобии и т. д.

От творца исторической трагедии Пушкин требует в первую очередь верного исторической действительности изображения. Отказавшись добровольно от выгод, представляемых классической системой трагедии, оправданной опытом и утвержденной привычкой, Пушкин, по собственному признанию, старался заменить этот недостаток «изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий». Свою трагедию он называет «плодом постоянного труда, добросовестных изучений». Работая над «Борисом Годуновым», Пушкин подражал, как он сам признавался, не только Шекспиру и не только историку Карамзину, но также «старым нашим летописям». Он говорил, что характер Пимена не есть его изобретение.

«В нем собрал я,—пояснял Пушкин,—черты, пленившие меня в наших старых летописях».

Критикуя изображение Мазепы в одной романтической повести, Пушкин находил, что автор лучше бы поступил, если бы сумел «развить и объяснить настоящий характер мятежного гетмана, не искажая своевольно исторического лица». Вынужденный защищать «Бориса» перед Бенкендорфом, который выступал в качестве передатчика цензурных решений и эстетических замечаний императора, Пушкин пытался растолковать шефу жандармов, что драматический писатель обязан заставить выведенные им исторические личности «говорить в соответствии с известным их характером» (письмо А. Х. Бенкендорфу от 16.IV-1830).

Правдивое изображение исторической были, не искажающее истины, не нарушающее действительного хода событий, действительного характера участвующих лиц,—таково, по Пушкину, требование исторической трагедии. Пушкин одобрял «Марфу Посадницу» Погодина за то, что находил в этой драме исполненным свое требование.

«Драматический поэт,—беспристрастный как судьба,—писал Пушкин в разборе драмы Погодина,—должен был изобразить столь же искренно отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманый удар, утвердивший Россию на ее огромном основании. Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии,—но люди минувших дней, умы их, предрассудки. Не его дело оправдывать, обвинять и подсаживать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине».

Требую от автора исторической трагедии полного и верного истине изображения, Пушкин отвергал и осуждал внесение современной тенденции в исторические образы. В 1827 году, давно уже закончив «Бориса», Пушкин признавался, что от напечатания трагедии его удерживает только опасение за те ее места, которые могут быть истолкованы как тенденция, как намек на современность.

«Хотите ли знать,—писал он,—что еще удерживает меня от напечатания моей трагедии?—Те места, кои в ней могут подать повод применения, намеки, allusions».

Свой постулат исторического реализма Пушкин противопоставлял тенденциозности современной ему французской исторической трагедии.

«Благодаря французам,—утверждал он,—мы не понимаем, как драматический автор может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век им изображаемый. Француз,—продолжает он далее,—пишет свою трагедию с Constitutionnel или с Quotidienne перед глазами, дабы шестистопными стихами заставить Сциллу, Тиберию, Леонида высказать его мнение о Виллеле или о Кеннинге. От сего затейливого способа на нынешней французской сцене слышно много красноречивых журнальных выходов, но трагедии истинной не существует».

Напротив, «применений» Пушкин не усматривал в драмах великих французских писателей XVII века.

«Заметьте,—писал он,—что в Корнеле вы применений не встретите, что, кроме Эсфири и Вероники, нет их и у Расина».

Пушкин был недоволен теми слушателями своей трагедии, которые обратили внимание на политические мнения Пимена и нашли их «запоздалыми». Он потешался над «нелепостями романтических анахронизмов», над неискусными и неловкими подражателями Вальтер-Скотта—за то, что «в век, в который хотят они перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений».

«Под беретом, осененным перьями, узнаете вы голову, причесанную вашим парикмахером; сквозь кружевную фрезу à la Henri IV проглядывает накрахмаленный галстук нынешнего dandy. Готические героини воспитаны у madame Campan, а государственные люди XVI столетия читают Times и Journal de Débats».

Не менее ошибочным считал Пушкин и такое отношение к произведению, когда читатель или критик не делают никакого различия между взглядами и мнениями автора и взглядами и мнениями выведенных им лиц. Широкое и верное исторической истине изображение действующих в трагедии лиц исключает, по Пушкину, ответственность автора за направление мыслей и за способ изъяснения его героев. Автор отвечает не за слова и мысли героев, а за историческую верность и точность своего изображения. Не без горечи отмечает Пушкин ребячество рецензентов «Полтавы», которые, сопоставив слова Мазепы с тем, что о нем говорит сам Пушкин, нашли в поэме противоречие.

«В одном месте,—разъяснял Пушкин Плетневу,—у меня сказано, что Мазепа ни к чему не был привязан. Чем же опровергают меня критики? Они ссылаются на собственные слова Мазепы, уверяющего Марию в моей поэме, что он любит ее больше славы, больше власти. Так им понятно, так знакомо драматическое искусство!» (письмо к П. А. Плетневу от октября 1829). «Драматический писатель,—говорил Пушкин в другом месте,—не может нести ответственность за слова, какие он влагает в уста личностей исторических» (письмо А. Х. Бенкендорфу от 16.IV. 1830).

Но, решительно отклоняя ответственность автора за те или иные высказывания действующих лиц, Пушкин ни в малейшей мере не слагал с него ответственности за действие его произведения в целом, за общее направление, в нем выраженное. Именно в этом смысле он разъяснял, что читателям и критикам «надлежит обращать внимание только на дух, в котором задумано все сочинение, на то впечатление, какое оно должно произвести».

Вопросы и исторического реализма составляли лишь грань более широкой проблемы реалистического изображения. Вплотную Пушкин подошел к ним, когда работал над «Борисом». Обдумывая проблемы исторической трагедии, Пушкин поднялся до общих положений реалистической эстетики. Он отдавал себе ясный отчет в широком, выходящем из рамок одной лишь исторической драмы значении своих воззрений. В конце июля 1825 года он набрасывал черновик письма Н. Н. Раевскому, в котором сообщает, что, сочиняя свою трагедию, он «размышлял о трагедии вообще» и что, если бы он собрался написать предисловие, то оно «было бы любопытно» (письмо от июля 1825). Спустя четыре года в письме к тому же Н. Н. Раевскому он повторяет сказанное и поясняет, что не написал предисловия только потому, что боялся, как бы его эстетические положения не вызвали скандала в критике. Еще в 1831 году он сообщает барону Е. Ф. Розену о своем намерении написать предисловие для второго издания «и в нем изложить свои мысли и правила, коими руководствовался», сочиняя свою трагедию (письмо от 8 июля—ноября 1831).

Центральным вопросом этих размышлений стал для Пушкина вопрос об эстетической норме правдоподобия. В правдоподобии, в подражании природе современная Пушкину эстетика классицизма видела главную задачу поэтического изображения.

«Правдоподобие,—писал Пушкин,—все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства... мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание прекрасной природе»..

В правдоподобии видели задачу искусства и француз Буало, и тяжелый педант немецкого классицизма Готшед, и некоторые эстетики романтизма. Однако, правдоподобие, предписанное ими искусству, было лишь формальным и условным понятием. «Правдоподобие» это сводилось не столько к способности искусства изображать действительную жизнь, сколько к его способности

представлять то, что выдавалось за природу и что на деле было лишь условным и искусственным ее заместителем. Эстетика правдоподобия склонялась либо, как это было у классицистов, к условным иероглифам реальности, либо,—там, где она исповедывалась романтиками,—к смещению реализма с натурализмом, к называнию искусству задачи изображения предмета точно таким, каков он есть в действительности.

Продумывая драматургические основы своего «Бориса», Пушкин разрушил до основания классическое и романтическое понятие правдоподобия.

Он объявляет несостоятельными все ходячие эстетические понятия о трагедии. Трагедия, утверждает он, есть «может быть наименее правильно понимаемый род поэзии». И «классики и романтики—все основывали его правила на правдоподобии»... (письмо к Н. Н. Раевскому от июля 1825). А между тем, утверждает Пушкин,

«оно-то именно и исключается самой сущностью драмы; не говоря уже о времени, месте и проч., какое, черт возьми, правдоподобие может быть в зале, разделенной на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках» (письмо Н. Н. Раевскому от 30.I.1829).

Читая поэму, роман, мы часто, по Пушкину, можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии, можно думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования, в настоящих обстоятельствах.

«Но может ли,—спрашивает Пушкин,—сей обман существовать в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые etc, etc».

Соображения Пушкина метят непосредственно в театральную эстетику современного Пушкину классицизма и—отчасти—романтизма. Но действие этих аргументов не ограничивается областью только театра и только современной Пушкину эстетики. Правдоподобие,—так думает Пушкин,—не может быть критерием не только в драме, но и в искусствах изобразительных и в поэзии. Если бы правдоподобие было мерилom этих искусств, то «почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать свои мысли стихами?»

С другой стороны, правдоподобие как эстетическую норму Пушкин отвергает и в отношении античного театра.

«Вспомните древних,—говорит Пушкин,—их трагические маски, их двойные лица,—все это не есть ли (между тем) условное неправдоподобие?» (письмо Н. Н. Раевскому от июля 1825).

Некоторые эстетики пытались свести правдоподобие к натуралистическому истолкованию, полагая правдоподобие «в строгом соблюдении костюма, красок времени и места». Но Пушкин отвергает и этот, натуралистический, вариант сценического правдоподобия.

«Если мы будем полагать правдоподобие,—рассуждает он,—в строгом соблюдении костюма, красок времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских аллерманов. У Кальдерона храбрый Кориолан вызывает консула на дуэль и бросает ему перчатку. У Расина полускиф Иполит ее поднимает и говорит языком молодого благовоспитанного маркиза. А Корнелеву Клитемнестру сопровождает швейцарская гвардия. Римляне Корнеля суть если не испанские рыцари, то гасконские бароны. Со всем тем Кальдерон, Шекспир и Расин стоят на высоте недосыгаемой, и их произведения составляют вечный предмет наших изучения и восторгов».

По Пушкину, с классической и романтической нормой правдоподобия несовместимы ни язык, ни время, ни место сценического представления.

«Посмотрите,—говорит Пушкин,—как смело Корнель поступил в Сиде. А, вам угодно соблюдение правила о 24 часах?—Извольте—и тут же нагромоздил событий на целых 4 месяца» (письмо Н. Н. Раевскому от 30.I.1829).

«Условное неправдоподобие» драматического искусства Пушкин выводит из **н а р о д н ы х** источников драмы.

«Народ,—писал Пушкин,—...требует занимательности, действия—драма представляет ему необыкновенное, истинное происшествие. Народ требует сильных ощущений... Трагедия преимущественно выводила пред ним тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (например, Филоктет, Эдип, Лир)».

Не в правдоподобии, а в занимательности видит Пушкин «первый закон драматического искусства».

«Изю всех родов сочинений,—писал он в проекте статьи о драме,—самые неправдоподобные сочинения драматические, а из сочинений драматических трагедия, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык, должен усилием воображения согласиться в известном наречии—к стихам, к вымыслам».

Признав неизбежным законом драматического искусства то, что он назвал «условным неправдоподобием», Пушкин критически относился ко всяким попыткам частичного, неполного, компромиссного ослабления этого свойства драмы. Он полагал, что всякая частичная реформа, частичное уменьшение условности известных элементов драмы не только не может устранить истинное, присущее ей «условное неправдоподобие», но, поскольку уменьшение это все же осуществляется, оно достигается за счет увеличения какой-то другой условности.

«По мне,—писал он,—нет ничего (смешнее) бесполезнее мелких поправок к общепринятым правилам: Альфиери отлично понял, как смешны речи «в сторону»; он их уничтожает, но зато удлиняет монологи и думает, что произвел целый переворот в системе трагедии (как будто в монологе больше правдоподобия, чем в «речах в сторону»). Какое ребячество!» (Н. Н. Раевскому от июля 1825).

Напротив, «истинные гении трагедии (Шекспир, Корнель),—утверждает Пушкин,—никогда не заботились о правдоподобии». Единственный вид правдоподобия, к которому они стремились, есть, по Пушкину, правдоподобие положений и диалога:

«Правдоподобие положений и правда диалога,—писал Пушкин,—вот настоящие законы трагедии (Шекспир охватил страсти, Гете—нравы)».

«Истинные гении трагедии,—говорил он в другом месте,—никогда не заботились о каком-либо другом правдоподобии, кроме правдоподобия характеров и положений».

VI

Норма классического правдоподобия не была единственной, которую Пушкин отвергнул как обязательную норму театрального произведения. Однако, разрушение эстетических норм классицизма никогда не превращается у Пушкина в безусловное и безоговорочное отрицание всяческих норм искусства. Отвергая непреложное значение правдоподобия в условиях сценического действия,—во времени и по месту,—Пушкин сохраняет как обязательное и существенное для драмы реалистическое правдоподобие—положений, характеров и диалога. Отказавшись вовсе от классических единств места и времени и едва-едва соблюдая единство действия, Пушкин выразительно подчеркивает, что он «старался заменить сей чувствительный недостаток верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий».

Такой же—одновременно и разрушающий, критический, освобождающий и созидательный, нормативный, ограждающий подлинные приобретения реалистического искусства—характер имеют суждения Пушкина о законах построения драмы, а также о родах и жанрах искусства. Эстетика Пушкина не отрицает необходимости известного нормирования искусства, но зато безусловно отбрасывает всякое нормативное доктринерство. Пушкин сам называл «важным» свое признание, в котором он заявлял, что он «в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты» для него «равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону». Он преклоняется перед мощью, широтой и свободой Шекспира, но отдает должное и гению Расина, Корнеля. Он пишет не только «Бориса», трагедию, в которой, согласно его собственному признанию, действие расположено «по системе отца нашего Шекспира», но также и маленькие драмы, поэтика которых ближе к поэтике классического театра, чем к поэтике Шекспировой.

Против доктринеров нормативной эстетики он говорил, что «образы и формы» не должны «суеверно поработать литературную совесть». Против анархистов и нигилистов литературной теории романтизма он говорил, что писатель должен «повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повиновется законам своего языка». Писатель должен,—пояснял Пушкин,—

«владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как он обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы».

Чуждый малейшего формализма, он именно потому высоко ценит форму как доведенное до совершенства выражение мысли

и чувства. Поэтому же он, как это ни странно может показаться поверхностному читателю, предлагал отличать произведения романтической поэзии от произведений других школ не по общему духу, но по ф о р м а м. Он протестовал против сбивчивости французских теоретиков, которые обыкновенно относили к романтизму «все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных», и утверждал, что подобное определение—«самое неточное».

«Стихотворение может,—разъяснял Пушкин,—являть все сии признаки, а между тем принадлежать к роду классическому» (там же).

Не дух, в котором написано стихотворение, но его форма должна быть основанием,—так утверждает Пушкин,—для отнесения стихотворения к классическому и—respectively—к романтическому роду. Так, к классическому

«должны отнестись,—по Пушкину,—те стихотворения, коих формы известны были грекам и римлянам или образцы коих они нам оставили, следовательно,—поясняет Пушкин,—сюда принадлежат: эпопея, поэма дидактическая, трагедия, комедия, ода, сатира, послание, ирония, эклога, элегия, эпиграмма и баснь».

«Если же,—говорит Пушкин,—вместо формы стихотворения будем брать за основание только дух, в котором оно писано,—то никогда не выпутаемся из определений».

Утверждения эти вовсе не доказывают, будто Пушкин не придавал значения различиям между «духом» литературных школ и направлений. Но именно потому, что Пушкину было известно, что в подлинном искусстве «дух» должен найти отвечающее ему и достойное его воплощение, он предпочитал судить о направлениях не по намерениям, из «духа» возникающим, но по их конкретным результатам, то есть по уже созданным вещам, в которых единство «духа» и формы уже приведено к осуществлению.

И наоборот: там, где это единство не было достигаемо, где «форма» выступала не как естественное выражение мысли и чувства, но как исключительный предмет неруководимых мыслью усилий и забот художника,—Пушкин отказывал такой «форме» в праве быть критерием при определении поэтических родов и направлений. Так, Пушкин не одобрял работы французского теоретика-стиховода Сент-Бёва (Делорма) за то, что тот, как казалось Пушкину,

«слишком много придает важности нововведениям так называемой романтической школы французских писателей, которые сами полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т. п.»

«Всё это хорошо,—писал Пушкин,—но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества».

Чуждый доктринерства в вопросе об эстетических нормах, Пушкин смело и свободно ставит вопрос о законах драмы.

«Драматического писателя,—утверждает он,—должно судить по законам, им самим над собою признанным» (письмо А. А. Бестужеву от января 1825).

Законы эти не есть дело произвола, но не могут быть рассматриваемы и как непреложное, для всех случаев неизменное и обязательное предписание. Законы драмы определяются, по Пушкину, задачей или целью, которую ставил перед собою автор. Различные задачи требуют и различных средств для своего разрешения. Поэтика драмы не может поэтому быть кодексом априорным и единообразных правил. Чтобы судить о достоинстве или недостатках произведения, необходимо рассматривать законы, по которым оно построено, не в отдельности от основной задачи автора, помня, что задачей этой диктуется в каждом особом случае и особая система правил и законов, этой задаче отвечающих. Нормы не предписываются как абсолютные веления бога и искусства, но выбираются в зависимости от поставленной им перед собой задачи целого произведения.

Взгляд этот Пушкин развил всего подробнее и яснее в своем разборе «Горя от ума». Уже при первом чтении комедии от строгого взгляда Пушкина не укрылось, что Грибоедов мог повести драматическое развитие пьесы и по другой системе, чем та, какая оказалась принятой в его пьесе. Пушкин даже думал,—предваряя идею известной статьи Гончарова,—что Грибоедову следовало бы сделать драматургической осью комедии колебания и сомнения Чацкого, его неспособность поверить в любовь Софьи к Молчалину. В комедии Пушкин ясно усматривал зародыш этой линии драматургического построения.

«Между мастерскими чертами этой прелестной комедии,—писал он А. Бестужеву,—недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молчалину—прелестна!..» (письмо от января 1825).

Но Пушкин ясно видел, что эта возможная и, согласно его взгляду, наиболее естественная и даже предпочтительная линия развития не была осуществлена автором. Разъясняя, на чем, по его мнению, должна была бы вертеться вся комедия, Пушкин прибавляет: «но Грибоедов не захотел...» Пушкин безоговорочно признает право Грибоедова выбрать иную эстетическую систему, вытекающую из задачи, которую он перед собой поставил: «Его воля»,—писал Пушкин о Грибоедове. Разъясняя, что драматического писателя «должно судить по законам, им самим над собой признанным», Пушкин прибавлял:

«Следственно, не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова. Цель его—характеры и резкая критика нравов».

Недостатки «Горя от ума», о которых Пушкин почти в те же дни—в конце января 1825 года—писал П. А. Вяземскому и которые, по его отзыву, состоят в том, что во всей комедии «ни плана, ни мысли главной, ни истины» (письмо П. А. Вяземскому от 28.I-1825), были в его глазах недостатками только с точки зрения той драматургии, которую он хотел бы видеть осуществленной в «Горе от ума», но которую он вовсе не считал обязательной для самого Грибоедова.

Закостенелости эстетических норм искусства Пушкин противопоставлял их подвижность и гибкость, способность служить различным задачам содержания и изображения. Так, он решительно раздвигает рамки сатиры и эпиграммы, вводит в них острейший материал политического обличения, политической характеристики. Он возражает против консервативного взгляда Вяземского, который находил, будто уголовное обвинение «выходит из пределов поэзии».

«Я не согласен,—отвечал ему Пушкин,—куда недотягает меч законов, туда достает бич сатиры. Горацианская сатира, тонкая, легкая и веселая, не устоит против угрюмой злости тяжелого пасквиля. Сам Вольтер это чувствовал...» (письмо П. А. Вяземскому от 1.IX.1822).

Сторонник высокого назначения поэзии, почитавший трагедию, исторический роман, эпопею высшими родами поэтического творчества, Пушкин в то же время горячо защищает право поэта на легкое и веселое искусство, на шутку и сатиру. Он возражает Бестужеву, критиковавшему «Онегина» как слишком легкое произведение, и просит Рылеева передать Бестужеву, что он не прав.

«Скажи ему, что он не прав: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии? Куда же денутся сатиры и комедии? Следственно, должно будет уничтожить и Orlando furioso, и Гудибраса, и Pucelle, и Вер-Вера, и Реникефукс, и лучшую часть Душеньки, и сказки Лафонтена, и басни Крылова, etc, etc, etc, etc, etc. Это немного строго» (письмо К. Ф. Рылееву от 25.I.1825).

Не признавая абсолютных границ между родами поэзии, он сам писал поэмы, которые, как он понимал, не могли быть строго приурочены к известным и установленным формам. В письме Н. И. Гнедичу он предлагает называть своего «Кавказского пленника»

«повестью, поэмой или чем вам угодно».

«Назовите это стихотворение,—писал он,—сказкой, повестью, поэмой или вовсе никак не называйте...» (письмо от 29.IV.1829).

Но в то же время свобода, с какой Пушкин расширял и порою стирал традиционные границы между родами и жанрами, никогда не переходила у него в эстетический нигилизм, в беспринципное и по сути неосуществимое отрицание всех вообще норм, определяющих различие между родами и жанрами.

Далекий от мысли приписывать этим различиям абсолютное значение, Пушкин практическим тактом гениального художника был постоянно побуждаем к размышлениям о границах между родами и жанрами, о своеобразии каждого из них и о наиболее целесообразном использовании этого своеобразия.

Работая над «Онегиным», он обращает внимание своих друзей на жанровые особенности своего романа. «Я теперь пишу,—сообщал он Вяземскому,—не роман, а роман в стихах—дьявольская разница» (письмо Вяземскому от 4.XI.1823). Он рекомендовал А. Бестужеву перестать писать «быстрые повести с романтическими переходами» и объяснял, что «роман требует болтовни;

высказывай всё начисто» (письмо от конца мая 1825). Он находил, что характер главного героя в «Кавказском пленнике» «приличен более роману, нежели поэме» (из черновика письма к Н. И. Гнедичу от 29.IV-1822).

Он не допускал, чтобы произведения, в которых жанровое своеобразие сильно и резко выражено, могли, без ущерба для их художественной ценности, быть переносимы или пересаживаемы в формы других жанров. Так, он находил, что «Каин» Байрона «имеет одну токмо форму драмы, но по бессвязности сцен и отвлеченным рассуждениям в самом деле относится к роду скептической поэзии Чильд-Гарольда». Поэтому же он находил нелепой затею некоего Олина, который вздумал превратить байроновского «Корсара» в романтическую трагедию, но достиг только того, что заменил

«очаровательную глубокую поэзию Байрона прозой надутой и уродливой, достойной наших несчастных подражателей покойного Коцебу».

Он высказывал некоторые сомнения по вопросу о том, может ли у Баратынского получиться комедия, и мотивировал эти сомнения, ссылаясь на жанровое своеобразие комедии сравнительно с жанрами, в которых обычно писал Баратынский и в которых он сумел добиться большого успеха.

«Его элегии и поэмы,—писал Пушкин Ивану Киреевскому,—точно ряд прелестных миниатюр, но эта прелесть отделки, отчетливость в мелочах, тонкость и верность оттенков, все это может ли быть порукой за будущие успехи его в комедии, требующей, как и сценическая живопись, кисти резкой и широкой» (письмо от 4.I.1832).

Еще решительнее отзывался Пушкин о пьесах Байрона, которому он вовсе отказывал в драматическом даровании:

«Байрон,—говорил Пушкин,—бросил односторонний взгляд на мир и природу человеческую, потом отвратился от них и погрузился в самого себя».

Сосредоточенность поэта на удивительно богатом мире собственных мыслей нашла великолепное выражение в его поэмах, где обычно выводится на сцену лицо, которое является «во всех его созданиях и которое, наконец, принял он сам на себя в Чильд-Гарольде». Ошибка Байрона состояла, по Пушкину, в том, что, однажды найдя поэтику, соответствовавшую глубоко личному содержанию своего творчества, Байрон пользовался ею и в своих пьесах, где природа сценического искусства требовала уже иного: требовала «кисти резкой и широкой», а также выработанного плана, построения. Но Байрон,—так говорит Пушкин,—

«мало заботился о планах своих произведений, или даже вовсе не думал о них: несколько сцен, слабо между собою связанных... были ему достаточны для сей бездны мыслей, чувств и картин».

«Вот почему,—заключает Пушкин,—несмотря на великие красоты поэтические, его трагедия вообще ниже его гения, и драматическая часть в его поэмах (кроме разве одной Паризины) не имеет никакого достоинства».

VII

Во всех вопросах эстетики, по которым Пушкину приходилось высказываться,—о значении мысли в искусстве, о народности, о больших исторических темах поэзии, о простоте и истине, об эстетических нормах правдоподобия, о вдохновении и труде,—Пушкин должен был на каждом шагу вступать в обсуждение вопроса о критике, о критической оценке произведения, о правилах и нормах критики.

Вопрос о критике далеко выходил для Пушкина из рамок одной лишь эстетической теории. С критикой у Пушкина были свои счеты, определившиеся отношением критики к его поэтическим работам и к ходу его творческого развития. Пушкину было в чем упрекнуть современную ему критику и было о чем с нею поспорить. Тем сильнее бросается в глаза, что в своих суждениях о критике Пушкин, как бы глубоко ни было задето его личное самолюбие гениального и сознающего огромное свое значение поэта, никогда не покидал плоскости принципиального рассмотрения вопроса.

«Покамест мы будем руководствоваться личными отношениями,—говорит он Бестужеву,—критики у нас не будет» (письмо от 5.VI.1825).

Зато в принципиальной плоскости Пушкин был готов на любой спор и на любую драку с критикой и решительно осуждал высокомерие писателей, которых в его время называли в насмешку «аристократами» и которые, по словам Пушкина, «ввели обыкновение, весьма вредное литературе: не отвечать на критики». В состоянии критики Пушкин видел показатель «степени образованности всей литературы вообще». Презирать критику значит, по Пушкину, презирать публику, от чего он был как нельзя дальше. Но именно уважение к читателю, к публике не позволяет, так думал поэт,—

«оставлять без внимания по лености или добродушию оскорбления личные и клеветы, ныне, к несчастью, слишком обыкновенные. Публика,—выразительно писал Пушкин,—не заслуживает такого неуважения».

Если сам Пушкин крайне редко отвечал на отзывы, то делал он это не из презрения к критике и не по отсутствию уважения к читателю, но, как он сам объяснял, по особым обстоятельствам: по лени и по той совестливости, которая делала для него особенно тягостной необходимость

«для опровержения критик повторять школьные или пошлые истины, толковать об азбуке и риторике, оправдываться там, где не было обвинений»...

Но и не отвечая в печати на отзывы, Пушкин считал для себя необходимым глубоко продумать и учесть все о нем сказанное, как бы ни была неприятна критика и какой бы формой она ни облекалась.

«Читая разборы самые неприятные,—признавался Пушкин,—смею сказать, что всегда старался войти в образ мыслей моего критика и следо-

вать за его суждениями, не опровергая оных с самолюбивым нетерпением, не желая с ними согласиться со всевозможным авторским себяотвержением».

«Читая разборы самые оскорбительные,—повторяет он в другой заметке,—старался я угадать мнение критика, понять со всевозможным хладнокровием, в чем именно состоят его обвинения».

Пушкин даже готов был, по крайней мере формально, не предъявлять критике требования беспристрастности.

«Всякий журналист,—соглашался он,—имеет право говорить мнение свое о нововышедшей книге столь строго, как угодно ему». «Северная пчела»,—писал он далее,—пользуется сим правом—и хорошо делает; законом требовать от журналиста благосклонности или беспристрастия было бы невозможно и несправедливо».

Пушкин не разделял недовольства многих писателей, упрекавших журнальную полемику за дурной ее тон, за незнание приличий и т. п.

«Неудовольствие,—возражал поэт,—очень несправедливое. Ученый человек, занятый своим делом—погруженный в размышления, может не иметь времени являться в общество и приобретать навык суетной образованности, подобно праздному жителю большого света. Мы должны быть снисходительны к его простодушной грубости—залог добросовестности и любви к истине».

Пушкин и сам предостерегал товарищей по критическому перу от излишней мягкости и вялости суждений.

«Брат Плетнев,—восклидал он в письме от 15 марта 1825 года,—не пиши добрых критик! Будь зубаст и бойся приторности!» (письмо Л. С. Пушкину и П. А. Плетневу).

Но, весело и добродушно мирясь с повадками «зубастой», злой и придирчивой критики, Пушкин допускал эти ее качества не безоговорочно. Он принимал «простодушную грубость» лишь при условии, если в грубость эту облекалось действительное знание и глубокая мысль. Он прощал критикам педантизм и даже находил, будто педантизм «имеет свою хорошую сторону», но в то же время признавал, что педантизм «смешон и отвратителен, когда легкомыслие и невежество выражаются языком пьяного семичариста».

Он признавал право критики на суровый итог, на беспощадную оценку, но лишь при условии, если разбору и анализу предшествует подлинная любовь к художнику. Ссылаясь на Винкельмана, он говорил:

«Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях». «Где нет любви к искусству, там нет и критики».

Требую чувства любви к искусству и к художнику, он делал это не из страха за подлинное искусство, двужильная природа и неистребимость которого были ему хорошо известны, но из исполненной простого ума заботы о его действительном процветании. Он делал это и потому, что, как он сам говорил, «са-

мое глупое ругательство, неосновательное суждение получает вес от волшебного влияния типографии».

Из специальных суждений Пушкина о критике, бросается в глаза глубокий демократизм, с каким он советует критике не гоняться за отзывами лишь о крупных явлениях текущей литературы, не гнушаться анализа и явлений менее видных, менее значительных. Как истинный журналист, Пушкин знал, как часто в малых на первый взгляд фактах проявляются крупные события и тенденции.

«Не пренебрегай журнальными мелочами,—советовал он Вяземскому,—Наполеон ими занимался и был лучшим журналистом Парижа» (письмо от 25.V.1825).

«Скажут,—писал он в заметке о литературной критике,—что критика должна единственно заниматься произведениями, имеющими видимое достоинство; не думаю. Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию...»

• В суждениях этих отразился глубокий и вместе страстный взгляд Пушкина на явления жизни литературной. В искусстве для него существовало великое и малое, но не было ничего безразличного, нейтрального, неинтересного—для художника, критика, мыслителя. От исследователя искусства—критика, историка литературы—он требовал суждений искренних, конкретных, основательных.

«Высокопарные прозвища, безусловные похвалы, пошлые восклицания,—писал он,—уже не могут удовлетворить людей здравомыслящих».

Как о критике еще неблизкого будущего, он мечтал о критике, которая могла бы разъяснить народу значение великих национальных явлений русской литературы—Ломоносова, Державина, Фонвизина.

VIII

Суждения гениального художника об искусстве представляют интерес исключительный, даже в случае, если они не развиты в полной и последовательной форме эстетического исследования. Суждения эти интересны даже тогда, когда художник ошибается или высказывает односторонний взгляд. Даже в самом пристрастном и ошибочном суждении художника может быть найдено истинное или по крайней мере поучительное содержание. Пусть Толстой «не понимает» Шекспира, Чехов—Ибсена, Чайковский—Брамса. Всякое «непонимание», если оно исходит от художников такого ранга, есть одновременно и «понимание». Неприятие Толстым Шекспира ошибочно в отношении Шекспира, но вместе позволяет нам глубже понять художественный метод самого Толстого. Восставая против Шекспира, Толстой защищает свойственный ему тип реализма против реализма типа шекспировского. Отрицание одним крупным художником другого—при условии, что оно принципиально—есть обычно естественный жест самосохранения и акт самопо-

знания. Одновременно оно всегда есть в какой-то мере и акт познания того, что художником—иногда фанатически, но никогда не слепо—отрицается.

Так обстоит дело с суждениями об искусстве даже художников узких, нетерпимо-пристрастных и фанатических. Неизмеримо значительнее и плодотворнее суждения об искусстве художников со взглядом широким и пронизательным. Таким художником был Пушкин. Поставленный своим гением и своим значением в центр литературной борьбы, Пушкин выступает в литературных, критических и журнальных спорах одновременно и как принципиальный, страстный и убежденный борец, и как широкий, всесторонний и сведущий знаток своего дела. Как борец, он в качестве поэта и критика наносит удар за ударом эстетике классицизма, отчасти и романтизма. Как мастер, для которого нет тайн в искусстве, он умеет беспристрастно определить художественную силу и значение фактов искусства, независимо от того, в русле каких литературных течений эти факты обнаруживаются. Он борется за трагедию шекспировского типа, но не может, не смеет как художник и как эстетик отрицать величие красоты и силы Корнеля и Расина. Он далеко не безусловный поклонник Бальзака и Стендаля, но он понимает и признает их художественную мощь.

Эти качества эстетических суждений Пушкина сообщают им значение, которое трудно переоценить. Эстетика Пушкина—не фикция и не натяжка философа, который прикладывает свои понятия и критерии к материалу для них постороннему. Эстетика эта—реально существующая сокровищница мыслей и знаний об искусстве, о его назначении, о художнике, о его работе над собой и над произведением.

Актуальное, непреходящее значение эстетики Пушкина неоспоримо. Величайший русский поэт оставил нам глубоко продуманную концепцию исторического реализма, глубоко обоснованные идеи о народности, о языке и стиле, о простоте, о правдоподобию, о первенстве мысли в искусстве, об оригинальности и изобретении, о жанрах, наконец, о критике.

Мастера и теоретики нашего советского искусства, искусства социалистического общества, могут и должны извлечь из эстетических взглядов Пушкина не только исторические справки и сведения. Эстетика Пушкина вооружает нас идеями и понятиями для нашей борьбы против эстетизма и формализма, для борьбы против натурализма, для борьбы за подлинно реалистическое, народное, великое по идеям и целям, простое и правдивое по выражению и изложению искусство. Эстетика Пушкина учит писателей и критиков советского общества национальной гордости, любви к социалистическому отечеству и к его великому историческому прошлому. Эстетика Пушкина учит ценить народные основы культуры и те великолепные средства изображения и выражения, которые предоставляют художнику создан-

ное и создаваемое непрерывно вновь народом великое народное искусство и народный язык.

Вместе с тем эстетика Пушкина открывает перед искусством и его работниками все художественное достояние всех народов и всех эпох мировой истории. Она не замыкает искусство и его теорию в рамки одной национальной или одной расовой культуры, не навязывает искусству и его теории никакой исключительности, несовместимости с их действительной природой.

Эстетическая мысль Пушкина точна и гибка, насквозь принципиальна и чужда педантизма. Пушкин устраняет эстетические нормы классицизма и романтизма, но лишь для того, чтобы определить нормы реализма. Он разоблачает классическое понятие правдоподобия, но лишь для того, чтобы на его место поставить понятие правдоподобия реалистического. Он обосновывает право художника на оригинальность, но не на отчужденность и исключительность, на изобретение и на свободу, но не на беззаконный произвол или беспринципность, на художественный риск, но не на расчетливую фабрикацию эпатажирующих средств и вымученных уродливостей.

Не меньшее значение, чем содержание всех этих эстетических идей, имеет для советских писателей и критиков их происхождение, способ, посредством которого они были найдены. Пушкин-эстетик неотделим от Пушкина-художника. Эстетические понятия Пушкина сложились в нем в результате непрерывных, непрекращавшихся размышлений поэта о собственном искусстве. Пушкин не получил и не добивался систематического философского образования, но он знал, прежде всего как художник, что в искусстве нельзя идти вперед, не освещая творческого пути работой теоретической мысли. Пушкин звал художников к эстетическому образованию, к выработке сознательных устоев эстетического мировоззрения. Свои эстетические вопросы, сомнения и решения он проверял в практике самого искусства. Свои критические статьи он писал в той же мастерской мысли, в которой были написаны строфы «Пророка», сцены «Моцарта и Сальери», лирические пьесы на темы искусства. Свои эстетические нормы он проверял, перечитывая, как строгий критик и судья, собственные поэтические произведения. Советы и укоры, с какими он обращался к другим поэтам, были советами, им самим в собственной работе испытанными, укорами, с которыми он к самому себе не раз обращался.

Поразительна конкретность пушкинской эстетики, ее непримиримая ненависть ко всякому пустому разглаговольствованию, ко всякому разговору об искусстве «не по существу», ко всякой схоластике. Читатель переписки Пушкина, его критических статей, заметок и набросков ощущает себя как бы посетителем творческой мастерской поэта. Пред ним—художник, взыскательный и строго размышляющий о том самом деле, которое

составляет смысл его жизни и его общественного, народного, исторического значения. Суждения Пушкина об искусстве—теоретическое автопризнание, творческий отчет, и вместе крупнейший теоретический дар великого поэта. Суждения эти можно сравнивать только с такими вещами, как статья Маяковского о лаборатории стиха или его вступление к поэме «Во весь голос». Величайшего поэта дореволюционной России и величайшего поэта Сталинской эпохи роднит общее им сознание громадной исторической, общественной ответственности, ответственности поэта за судьбу искусства, за степень своего в ней участия и за свое в нем поведение. Их роднит также страсть, сила и перекрывающая научную поэтическая точность, с какой они оба объяснили своим лучшим, подлинным современникам—своему народу—что такое искусство, чем оно живет и как оно делается.

ЗНАМЯ

Е Ж Е М Е С Я Ч Н Ы Й
ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
Ж У Р Н А Л

ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ
ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Под редакцией
Вс. Вишневского, А. Исбаха, А. Косарева,
Ш. Лаида, В. Луговского, А. Невикова-При-
боя, С. Рейнана, М. Субецкого

ФЕВРАЛЬ

КНИГА ВТОРАЯ

МОСКВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1937