

# О Пушкине-критике

А. Лежнев

1

Мысль о критике, ее значении, ее существовании, ее обязанностях всю жизнь занимала Пушкина; многочисленные доказательства этому мы находим в его статьях и письмах, причем такая настоятельность интереса объясняется состоянием современной Пушкину критики, которую он находил крайне жалкой: «забавные» и «острые» статьи Бестужева и Вяземского не могли скрасить общего убожества, тем более что и в них он усматривал больше живости изложения, чем основательности мыслей. Надо было заложить основы критики подлинной. Как же представлял себе Пушкин подлинную критику?

В одном из своих набросков он пишет:

«Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы. Она основана:

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

Не говорю о беспристрастии—кто в критике руководствуется чем бы то ни было, кроме чистой любви к искусству, тот уже нисходит в толпу, рабски управляемую низкими корыстными побуждениями.

Где нет любви к искусству, там нет и критики. Хотите ли быть знакомым с художеством?—говорит Винкельман.—Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях».

Мы видим, таким образом, что критика представляется Пушкину прежде всего наукой. Это определение, справедливое само по себе и ставшее в наше время обще-

признанным, кажется несколько парадоксальным в свете пушкинской практики. При всей точности своих определений, Пушкин-критик сравнительно мало прибегает к аргументации, без чего никакое научное исследование обойтись не может. Далее, само понятие «наука» в применении к критике толкуется Пушкиным ограниченно: это—умение открывать красоты и недостатки в произведениях искусства. Критика замыкается в литературном, в эстетическом ряду. Это подчеркнуто основными условиями, выставляемыми как необходимые для критика: совершенное знание правил, которыми руководствуется художник, изучение образцов, наблюдение над современными явлениями искусства. Можно было бы даже подумать, что перед нами обоснование критики чисто-технологической, если бы сам Пушкин не внес в свой кодекс положение, которое придает ему несколько иной смысл: надо любить искусство, надо любить художника,—и тогда откроются «красоты» в его созданиях. Для технологической критики любовь не обязательна: экспертиза и бракераж могут обойтись одним знанием «правил». Очевидно, Пушкин имеет здесь в виду что-то другое.

Любить художника нужно потому, что такая любовь позволяет тесно сжиться с его внутренним миром, возможно интимнее проникнуть в сущность его замысла, уловить оживляющий его произведение дух. Иного толкования пушкинские слова не допускают. Т. е. не форма, а внутренний принцип искусства, из себя порождающий «форму». Насколько формализм был Пушкину чужд, показывают его замечания о французских романтиках, «которые полагают слишком большую важность в форме

стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т. п.» «Все это хорошо, поясняет Пушкин, — но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества». Причину того, что Ронсар и Малерб забыты, он видит в их чисто-формальном новаторстве: «Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о механизме языка, наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его, не зависящей от употребления». В своих суждениях об эстетике он ссылается на Лессинга и Винкельмана. Он высоко ставит Шлегеля. Эти имена неодинаковы по своему значению и общественной окраске, но каждое из них представляет целостное понимание искусства, как нельзя более далекое от формализма.

Если и согласиться с тем, что, как это утверждает большинство писавших о Пушкине, в его статьях преобладает эстетический критерий, то он понимается Пушкиным очень широко. Это не есть замыкание от действительности, уход в какую-то особую область. Когда Пушкин в своих стихах, письмах или статьях провозглашает, что цель поэзии — поэзия, что художник не рожден для житейского волнения, корысти и битв, что в искусстве единственно важно не что, а как и т. д., то тут следует видеть, и на это указал уже Плеханов, выражение разлада с окружающей средой (причем он носит, по условиям времени, прогрессивный характер), самозащиту писателя перед натиском реакции, старавшейся превратить его в певца официальной государственности. Пушкин отстаивал — и отстаивал — себя, как художника независимого, истинно-народного, как Пушкина. Была в этом и другая сторона. Пушкин отвергал мелкое и убогое понимание полезности искусства, которое сохранилось еще от ложно-классической поэтики и сводилось к достаточно пошлomu и беззубому морализированию. Представление о художестве, как о басне с нравственной сентенцией, было органически враждебно Пушкину.

Здесь произошло то же, что и с другим требованием классической эстетики: подражанием природе, правдоподобию. Исходя из него, классицизм обосновывал свои пресловутые три единства (невозможно, чтобы зритель мог поверить, будто в течение од-

ного вечера перед ним проходят события нескольких лет: отсюда — замыкание драматического действия в пределы одних суток; нельзя — в тех же интересах правдоподобия — переносить действие с места на место). Пушкин неоднократно доказывал, что, понятое в педантическом и узком смысле, это требование невыполнимо и абсурдно. Искусство обладает своей условностью. В театре она выступает особенно отчетливо. «Какое, чорт возьми, правдоподобие, — пишет он Н. Раевскому, — может быть в зале, разделенной на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках. 2) Язык. Например, у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, говорит на чистом французском языке: «Увы! Я слышу сладкие звуки греческой речи!» и т. д. Все это не есть ли условное неправдоподобие?»

Но было бы нелепым заключать отсюда, будто Пушкин являлся противником художественного реализма, который он же и утверждал в русской литературе всей своей деятельностью. Он лишь отличал внешнее и ненужное правдоподобие, приводящее к натяжкам и замыканию в еще горшую условность (как это случилось с правилом трех единств), от правдоподобия подлинного. «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот, чего требует наш ум от драматического писателя», заявляет он после того, как рассмотрел и отверг взгляды традиционной эстетики. То же можно сказать и об отношении Пушкина к вопросу об общественной полезности искусства и его идейно-нравственном воздействии. Пушкин вовсе не отвергал его, но защищался от навязываемых ему извне требований и целей.

В действительности, Пушкин-критик очень часто выходит далеко за пределы чисто-эстетической оценки, устанавливая общественные связи искусства, его зависимость от социальных условий. В этом смысле особенно замечательны его рассуждения о развитии драмы, о трагедии народной и трагедии аристократической: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия — драма представляет ему необыкновенное, истинное происшествие. Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги по требованию образованного,

избранного общества. Поэты переселились ко двору... В чертогах драма изменилась, голос ее понизился... Чувства более утонченные уже не требовали сильного потрясения. Она перестала изображать отвратительные страдания, отвыкла от ужасов, мало-помалу сделалась благопристойна и важна. Отселе важная разница. Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давая им свои свободные произведения с уверенностью в своей возвышенности... При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики... не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить такое-то звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей — отселе робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в поговорку (*un héros, un roi de comédie*), привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, нечеловеческий способ изъяснения». Его знаменитый афоризм, — «французская литература родилась в передней и дальше гостиной не пошла», — полемически-заостренный и явно несправедливый, если брать французскую литературу на всем протяжении ее исторического развития, но более или менее правильный в применении к «псевдо-классическому» искусству XVII—XVIII веков, которое преимущественно и имел в виду Пушкин, — материалистичен по своему существу. Пушкин здесь (и в ряде аналогичных замечаний) высказывает мысль, близкую к тем, которые впоследствии развернет Лафарг в своей блестящей работе о французском языке до и после революции.

Элементы материализма в суждениях Пушкина очень заметны. В сущности, в качестве критика ограниченно-эстетического толка он не выступает нигде. Его живой и ясный ум реалистичен, он инстинктивно ищет и находит действительные связи явлений, зависимости между «духовным» и жизненным рядом. Тут важна не столько абсолютная правильность выводов, которые часто требуют дополнений и поправок, да и не могли быть другими, по условиям времени, сколько путь которым шел Пушкин. Но это доказывает также, что пушкинское понимание критики далеко не покрывается тем «кодексом»,

который он набросал и который мы приводили выше. Мы можем теперь этот «кодекс» интерпретировать точнее. Когда Пушкин определяет критику, как науку, это значит, что он чувствует необходимость каких-то твердых критериев, которыми она руководилась бы в своих суждениях, и что к сознанию их необходимости его привела жалкая несостоятельность вкусового импрессионизма и произвольность оценок, господствовавшая в его время и осмеянная им в формуле: «Это хорошо потому, что прекрасно, это дурно потому, что плохо». Но научность критики понимается им не в смысле наукообразности изложения, ввода точных методов исследования, строгого выяснения генезиса и функции произведения и т. д. В представлении Пушкина работа критики не есть еще исследовательская работа. Она остается в большей мере искусством. Его определение: «наука открывает красоты» может быть прочитано как «умение открывать красоты».

Конкретная работа Пушкина-критика, совокупность оценок и мнений, высказанных им на протяжении всей его деятельности, очень сложна и не может быть уложена в какую-нибудь простую схему. Пушкин рос, созрел, вступал в многообразные связи с различными литературными группировками, и соответственно этому изменялось его отношение к ряду имен и явлений. Достаточно упомянуть Дмитриева, Шаховского, Байрона, «легкую» французскую поэзию конца XVII века, служившую ему в юности литературным образцом и сурово осужденную впоследствии, Вольтера, который для Пушкина-лицеиста — «поэт в поэтах первый», а в тридцатых годах — остроумный стихотворец, наводнивший Париж «прелестными безделками», «одною рифмою и метром отличавшимися от прозы», и сумевший только однажды, к старости, стать поэтом, излившимся со всей свободой в «цинической поэме». Но все-таки существует какой-то основной, «сквозной» принцип, который проходит через всю его работу критика и составляет ее исторический смысл. Он отчетливо выступает в трех главных требованиях, которые выдвигаются Пушкиным, образуя как бы три стороны одного закона: это — простота, реализм, народность.

Правило простоты формулируется им все-

го резче в статьях и замечаниях о прозе. Это — точность, краткость, отсутствие изысканности и манерности, отвращение к красивой фразе, ясность в выражении мысли. Сам Пушкин в своих повестях дает образцы строжайшего соблюдения простоты, такого совершенного, какого не знала еще литература и какого она не сумела добиться и впоследствии (разве только в толстовских рассказах для народа). Но правило относится не только к прозе, хотя Пушкин и делает — в теории и на практике — очень заметное различие между прозой и поэзией, где он допускает гораздо большую свободу украшений и живописных эффектов. Он жестоко осмеивает претенциозную напыщенность французских романтиков, пустые и жеманные перифразы Ф. Глинки, он сам являет пример невиданной дотоле, почти разговорной, простоты в «Евгении Онегине» и «Графе Нулине». Закон простоты связан с законом существенности и мысли. Проза объявляется областью исключительного господства последней («она требует мыслей и мыслей»). Впрочем, и в стихах «не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится». Закон существенности раскрывается как закон реализма, понимаемого Пушкиным глубоко и своеобразно. Истинное правдоподобие — страстей и чувствований — остается общим правилом. Пушкин не придает цены реализму внешнему, обстановочному. Он выступает против «близоручкой мелочности» французских бытописателей (мета, очевидно, в Бальзака). Он довольствуется здесь лишь самым необходимым, считая, что обилие деталей затемняет ясность основных линий. По отношению к Бальзаку он оказался неправ, ибо у Бальзака «обстановка» (в широком смысле) имела не самодовлеющий и не декоративный (как у романтиков) характер, а служила более полному раскрытию образов и социальной среды. Но для самого Пушкина скупость деталей имела принципиальное значение, была одним из элементов его поэтики, его понимания реализма. Истина страстей, правдоподобие чувствований должны проявиться в соответствующих обстоятельствах. Здесь Пушкин очень чуток к малейшей фальши. Его статьи о Гюго и Виньи, его замечания о Чацком построены на обнажении несоот-

ветствия, неправдоподобия, невероятности. Так не мог поступить такой человек в таких обстоятельствах — вот смысл его возражений.

Многосторонность образа, «широкое и вольное» изображение характера является другим устоем реалистической поэтики Пушкина. Этой широте и свободе он удивляется у Шекспира. Он отмечает ее недостаток у Байрона, у Мольера, у Расина. Он следует ей в «Борисе Годунове». Но изучение Шекспира только проясняет для Пушкина то, что органически свойственно его художественной натуре. Он по природе — художник объективного типа, создатель объективных образов, живущих своей собственной жизнью, не превращаясь в простой рупор идей автора. Отсюда его отвращение ко всякой однобокости, к «экспериментаторскому» разложению характера, имеющим целью выделить одну какую-нибудь преобладающую черту. Он восстает как против слащавости нравоучительных писателей типа Жанлис, изображающих человека в жеманно-приукрашенном виде, так и против односторонности французских реалистов «неистовой» школы, обретающих в человеческом сердце «только две струны: эгоизм и тщеславие».

Наконец, третьим устоем, на котором покоится поэтика Пушкина, служит народность, которую он понимает не как использование народных слов и оборотов и не как разработку сюжетов из отечественной истории (ибо тогда бы пришлось отнять достоинство народности у таких поэтов, как Шекспир, Вега, Кальдерон, Расин, которые «заемлют предметы своих трагедий» из античной древности или из повестей и преданий других народов), а как «образ мыслей и чувствований», «тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно одному народу». В этой формуле есть уже известная близость к позднейшему определению Белинского. Здесь народность толкуется Пушкиным очень широко, включая в свои пределы и Расина<sup>1</sup>, которого он рас-

<sup>1</sup> Такой оценкой Пушкин как бы перекликается с Гейне, писавшим, возражая Шлегелю, что Расин велик уже потому, что его трагедии сумели воодушевлять в течение полутора столетий целый великий народ. Сам Гейне, впрочем, — как и Пушкин, — мало любил Расина и классическую французскую трагедию.

смачивает в других статьях, как типично-го представителя искусства придворного, давно и основательно порвавшего с народным. Народность всего чаще противопоставляется им вялой утонченности поэзии «хорошего общества». В борьбе аристократической и народной трагедии он становится на сторону народной. Здесь его увлекает свобода и сила страстей, непосредственность выражения. От народности должно искусство получить свежую и яркую кровь. Выказываясь против сведения народности к употреблению просторечия («радуются тем, что изъясняются по-русски, употребляют русские выражения»), Пушкин, однако, очень ценил народную речь,—крестьянскую, бытовую, сказки, пословицы,—видя в ней неоцененное богатство, которым не сумели еще как следует воспользоваться.

## 2

Уже Анненков отмечал особый характер пушкинской статейной прозы. Он не считал пушкинские статьи критикой в собственном смысле. Это мнение разделялось и Чернышевским. Оно имело в виду не только краткость и эскизность пушкинских «заметок» (Чернышевский называл критические статьи Пушкина «замечаниями»: «замечания, говорим мы, потому что его рецензии почти все очень невелики по объему и набросаны, какется, наскоро, под влиянием первого впечатления»), оно имело в виду и самый способ изложения.

Пушкинские статьи афористичны. Афористичность их проявляется двояко. Во-первых, в строении, которое обычно состоит из сжатого изложения мыслей, без сложного их развития, без подробной аргументации (Анненков писал, что содержание их «прямо излагает одну мысль без отступлений и без осмотра ее с разных сторон, как бывает в настоящем критическом разборе»). Во-вторых,—и это следует из особенностей строения,—в самом характере фразы, конденсированной, насыщенной, получающей афористическое заострение. Центр тяжести явно переносится от разработки мысли на ее яркое, емкое, запоминающееся выражение. Ядро ее заключено в тесную оболочку, оно сгущено до предела, но оно имеет крылья, как летучка растительных семян, разносимых ветром.

Соответственно общему лаконизму пушкинского стиля афоризм встречается и в его повествовательной прозе, там, где автор рассуждает от себя, в его ремарках. Иногда они внесены и в самый диалог («У него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля», «для любовных приключений наши зимние ночи слишком холодны, а летние слишком светлы» и т. д.). Ремарки Пушкина можно действительно рассматривать, как вставки публицистического материала. Но, в согласии с ограниченной ролью, которую они играют в тексте повестей, и значение афоризма там невелико. Совсем иное дело статьи. Тут афоризм становится основной формой высказывания.

В ряде случаев он выступает как таковой, в качестве изолированного и законченного изречения, имеющего самостоятельное бытие. Это—широко культивируемый Пушкиным жанр заметок. Заметка представляет собой либо простой афоризм, либо афоризм, несколько осложненный коротким развитием мысли. Характерные ее образцы: «Ученый без дарования подобен тому бедному мулле, который изрезал и съел Коран, думая исполниться духа Магометова», «Шпионы подобны букве «ѣ». Нужны они в некоторых случаях, но и тут можно без них обойтись, а они привыкли всюду соваться», «Однообразность в писателе доказывает односторонность ума, хоть, может быть, и глубокомысленного», «Зависть—сестра соревнования, следовательно, из хорошего роду», «Переводчики—почтовые лошади просвещения», «Грамматика не предписывает законов языку, но изъясняет и утверждает его обычай», «Никто более Баратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах», «Должно стараться иметь большинство голосов на своей стороне: не оскорбляйте же глупцов».

Примеры афористической заметки, более сложной и распространенной: «Некоторые люди не заботятся ни о славе, ни о бедствиях отечества, его историю знают только со времени кн. Потемкина, имеют некоторое понятие о статистике только той губернии, в которой находятся их поместья; со всем тем почитают себя патриотами, потому что любят ботвинью и что дети их бегают в красной рубашке». «Чем более мы холодны, расчетливы, осмотрительны, тем менее подвергаемся нападениям насмешки.

Эгоизм может быть отвратительным, но он не смешон, ибо отменно благоразумен. Однако, есть люди, которые любят себя с такой нежностью, удивляются своему гению с таким восторгом, думают о своем благосостоянии с таким умилением, о своих неудовольствиях с таким состраданием, что в них и эгоизм имеет всю смешную сторону энтузиазма и чувствительности». «Человек по природе своей более склонен к осуждению, чем к похвале (поворит Макиявель, сей великий знаток природы человеческой). Глупость осуждения не столь заметна, как глупая хвала; глупец не видит никакого достоинства в Шекспире, и это приписано разборчивости его вкуса, странности и т. п. Тот же глупец восхищается романом Дюкре-Дюмениля, или историей г. Полевого—и на него смотрят с презрением. Хотя в первом случае глупость его выразилась яснее для человека мыслящего». Заметки обычно собираются Пушкиным в циклы и часто прославляются анекдотами и разнохарактерными записями. Чередование короткого афоризма с более распространенной заметкой, заметки с анекдотом, анекдота с воспоминанием о каком-нибудь событии несколько ослабляет резкую заостренность афоризма, которая в массе вызывала бы слишком однотонное и пряное впечатление. Пушкинский стиль, требующий естественности, находит выход и тут, сообщая целому разнообразием отбора мягкость и богатство светотени.

Пушкинскую статью можно определить как группу афоризмов, соединенных сквозной мыслью. Заметка такого типа, как приведенное выше краткое рассуждение о поприщании и хвале, может служить прообразом статьи и переходным звеном между ею и простым, самостоятельным афоризмом. Сентенция первая: человек более склонен к осуждению, чем к похвале. Сентенция вторая, составляющая следствие первой: глупость осуждения не столь заметна, как глупость похвалы. Сентенция третья: но для человека мыслящего глупость проявляется еще яснее, когда она заключена в осуждении. Едкий и злободневный литературный пример придает заметке полемический характер. Это почти схема пушкинской статьи.

Но между заметкой и статьей имеется у Пушкина и существенная разница. Афоризм

изолированный или — в меньшей степени — афоризм короткой заметки, резок и оголен и другим быть не может: это обнаженные мускулы мысли, без кожи, без жира, без соединительной ткани. Статья не терпит сплошного нагромождения сентенций, особенно в пределах пушкинского стиля. Она делается либо претенциозной, либо затруднительной для чтения. При циклизации своих заметок Пушкин пользовался, для того чтобы предотвратить такой побочный и нежелательный эффект, сложным и разнообразным монтажом. В статье ему приходится применять другие средства. Во-первых, самый афоризм делается у него скромнее. Во-вторых, между афоризмами появляется стилистически нейтральная соединительная ткань, фразы обычного, не конденсированного строения, без заостренности. Схема статьи будет такая: отдельные афоризмы, разбросанные в одиночку или группами по всему ее протяжению, но так, что они входят в самых узловых и решающих местах, образуя как бы сгущения смысла; их связывает сквозная мысль и они прослоены соединительной тканью. Мускулатура статьи не обнажена, а скрыта. Но ход мысли очень отчетлив.

Пример такого строения являет статья «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной», направленная против мракобесного доклада писателя-академика, требовавшего усиления цензурных репрессий по отношению к литературе, которую он чуть ли не всю огулом называл «безнравственной» и «мелепой». Каждый основной поворот мысли выражен у Пушкина афористически, так что афоризмы, отделенные длинными выписками и рассуждениями, обозначают весь ее ход. 1-е: Пушкин протестует (очень острожно, по понятным причинам) против злоупотребления Лобановым академической кафедрой: «Есть высоты, с которых не должны падать сатирические укоризны; есть звания, которые налагают на вас обязательность умеренности и благоприличия, независимо от надзора цензуры, *sponde sua, sine lege*». 2-е: Пушкин доказывает, что нельзя от литературы требовать непременно «изящества» и нравочительности — и вот целое скопление афоризмов в разных интонациях «Нравственное чувство, как и талант, даётся не всякому», «Мысли и дей-

ствия разделяются на преступные и не подлежащие никакой ответственности», «Требовать от всех произведений словесности изящества или нравственной цели было бы то же, что требовать от всякого гражданина беспорочного житья и образованности», «Закон постигает одни преступленья, оставляя слабости и пороки на совести каждого». 3-е: Пушкин определяет задачу искусства — «цель художества есть идеал, а не нравоучение». 4-е: он говорит о недостатках неистовой французской школы — речь если и не переходит прямо в афористическую, то приобретает необычайную остроту и сжатость: «словесность гальваническая, каторжная, пуншевая, кровавая, цыгарочная» и т. д. 5-е: он оспаривает мнение Лобанова, что цензура должна проникать «все ухищрения пишущих»: «Нелепость, как и глупость, подлежит осмеянию общества и не вызывает на себя действия закона».

Афоризм пушкинских статей большей частью прост. Он предпочитает обходиться без метафорического облачения. Его заостренность чисто смысловая. Он построен большей частью на противопоставлении, на контрасте, на столкновении смыслов: «Часто не соглашаешься с его мыслями, но они заставляют мыслить» (о Вяземском), «Писать единственно языком разговорным значит не знать языка», «Яковлев.. когда не был пьян, напоминал нам пьяного Тальма», «Брянский в трагедии никогда никого не тронул, в комедии не рассмешил», «Карамзин есть первый наш историк и последний летописец», «Нет истины, где нет любви», «Где нет любви к искусству, там нет и критики», «Критики наши говорят обыкновенно: это хорошо, потому что прекрасно, а это дурно, потому что скверно», «Драма родилась на площади», «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством», «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя», «Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы». Легко заметить, что в последних примерах заостренность выражения отсутствует. Это — афоризм точной формулировки, сгущение мысли в чистом виде. Он очень часто встре-

чается у Пушкина. Близок к нему более яркий и метафорический по внешности, но несущий в себе скрыто ту же функцию формулировки афоризм типа: «Драма родилась на площади». Серьезность и деловой пафос мысли сближает пушкинский афоризм с гетевским, спокойным, лишенным прямой приправы и внутренне-углубленным, в то время как острые линии рисунка напоминают его родственность афоризму французской школы, от которой он, видимо, и ведет свое происхождение. Пример может показать, как внутри статьи пушкинский афоризм, со всей свойственной ему резкостью излома, не то что нейтрализуется, а вырастает в органический ход мысли:

«Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко. Гармония его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения должны поразить всякого, хотя несколько одаренного вкусом и чувствами. Кроме прелестных элегий и мелких стихотворений, знаемых всеми наизусть и столь неудачно поминутно подражаемых, Баратынский написал две повести, которые в Европе доставили бы ему славу, а у нас были замечены одними знатоками. Первые, юношеские стихотворения Баратынского были некогда приняты с восторгом. Последние, более зрелые, более близкие к совершенству, в публике имели меньший успех».

Ряд фраз заострен афористически. Иногда афоризм приобретает характер парадокса («он у нас оригинален, ибо мыслит»). Но он так вмонтирован в целое, так входит в общую, мужественную и сдержанную, интонацию (за сказанным чувствуется много недосказанного, за текстом — подтекст), что не ощущается никакого привкуса искусственности, претенциозности. Сравнение может сделать эту особенность пушкинской прозы, которая кажется сперва сама собой разумеющейся («а как же иначе?»), более наглядной. Марлинский, как критик и публицист, в некоторых отношениях ближе к Пушкину, чем, например, к Надеждину или (тем более) к Белинскому. Он гораздо более афористичен, краток (здесь можно видеть общее влияние французской школы XVIII века), развитие мысли у него менее

пространно и сложно. Тем показательнее становится различие.

Марлинский:

«Изумительна неподвижность азиатского быта в течение стольких веков. Об Азию расширились все попытки улучшения и образования; она решительно принадлежит не времени, а месту. Индийский брамин, китайский мандарин, персидский бек, горский узлень неизменны, те же, что были за 2000 лет. Печальна истина! Они изображают однообразную, хотя и пеструю живую природу. Мечи и бичи покорителей не оставили на них, как на воде, никаких рубцов; книги и примеры миссионеров не произвели ни малейшего влияния. Иногда меняли они еще пороки, но никогда не приобретали чужих познаний или доблестей».

«Александр Пушкин вместе с двумя предъидущими (Жуковским и Батюшковым) составляют наш поэтический триумвират. Еще в младенчестве он изумил мужеством своего слога и в первой юности дался ему клад русского языка, открылись чары поэзии. Новый Прометей, он похитил небесный огонь и, обладая оным, своенравно играет сердцами. Каждая пьеса его ознаменована оригинальностью; после чтения каждой остается что-нибудь в памяти или в чувстве. Мысли Пушкина остры, смелы, опнисты, язык светел и правилен. Не говорю уже о благозвучии — это музыка; не упоминаю о плавности их — по русскому выражению они катятся по бархату жемчугом».

У Марлинского афоризм эффектен, подан в метафорическом убранстве. Там, где нет афоризма, там — просто метафора, сравнение, противоположение. Нарядные афоризмы и острые метафоры так сгрудились, что между ними отсутствует пространство. Поэтому, несмотря на всю свою выразительность и смелость, они придают прозе нечто изысканное и несвободное.

Пушкина — критика и публициста — отличает разнообразие форм, в которые выливается его статейная проза. В сущности, если исключить промежуточный литератур-

ный род заметок, то может показаться, что он знает только два жанра: краткой декларативной статьи и статьи полемической (мастер афоризма, он в то же время великий мастер полемики — сочетание не совсем обычное). Но полемическая статья является не жанром, а комбинацией жанров, допускающая величайшее разнообразие оформления, — и Пушкин широко пользовался этим. Мы у него найдем диалоги, иногда с резким сатирическим уклоном, басни, памфлеты и особый вид скрыто-памфлетной полемики, когда спор идет с виду о предметах, довольно далеких от русской литературной действительности и настолько академических, что резкий тон статьи непонятен, но на самом деле имеется в виду совсем иной, не упомянутый прямо, злободневный объект (статья о Записках Видока, которая метит в Булгарина).

Вообще говоря, почти каждая статья Пушкина полемична. Но полемика является в ней либо побочным моментом (по крайней мере, по внешности), либо наполовину скрыта, либо, если и выступает явно, то выражается в довольно сдержанных формах. Образцом такой полемики может служить заключение статьи «О г-же Сталь и о г. А. Муханове» с великолепной интонацией сдержанного негодования: «О сей барыне должно было говорить языком вежливым образованного человека. Эту барыню удостоил Наполеон гонения, монархи доверенности, Европа своего уважения, а г. А. М. журнальной статейки, не весьма острой и весьма неприличной». Памфлетная полемика Пушкина выделяется поэтому среди его критико-публицистического наследия очень резко. Это как бы другой Пушкин, с иным голосом, дающий предчувствовать новые, неподозреваемые в нем возможности.

Но резкость полемики и разнообразие ее форм не сопровождается у него тем, что он сам назвал «обычными затеями нашей критики», т. е. замысловатостью, заигрыванием с публикой, развязной фамильярностью: внутрицеховой и по отношению к читателю, образцы которой давали почти все журналы того времени (резвая перебранка между наборщиком, редактором и сотрудниками, перенесенная на страницы журнала, критические диалоги, где действующие лица — просвирия и дьячок, шутки дурного то-

на и т. п.) Пушкин прибегал и к диалогам, хотя сравнительно редко (притом ни один из них не был напечатан при его жизни). Сцены «Альманашику», трактованные в резко-сатирическом тоне, написаны очень зло, издевательски, но в них нет ничего от развязной затейливости Сенковского, Булгарина или Надоумки Два не вполне отделанных «Разговора», назначавшиеся для «Литературной газеты», могут служить более типическим примером пушкинской полемики Они лишены, в противоположность «Альманашику», всяких следов драматической обработки (детали места, характерологические особенности и пр.), лица абстрактны: «А» и «Б», диалог лаконичен и сдержан, хотя и окрашен выразительностью живого слова Такая манера пользоваться самой затейливой и вольной формой полемики еще раз подчеркивает особенность Пушкина-публициста Во всей современной ему литературе его выделяет человеческое и художественное благородство интонации

В полемичности большинства пушкинских статей выражается их злободневность и, так сказать, творчески-утилитарный характер. Это — отклики на какие-нибудь события текущей литературной, реже — общественно-политической жизни, участие в борьбе литературных групп Это — личная и творческая заинтересованность практического порядка, решение вопросов, непосредственно возникающих в процессе художественной работы Так, проблема драмы встает перед ним в связи с «Борисом Годуновым» Подобная же субъективно-творческая заинтересованность в набросках о прозе. Ряд заметок написан им как ответ на критику его собственных произведений.

Пушкин идет обратным путем, чем тот, которым шли критики, создававшие большие теоретические конструкции и бывшие в то же время выдающимися поэтами Для Лессинга его драмы являлись как бы естественным выводом из его общих предположений, иллюстрацией его тезисов, воплощением их в осязательных образах Теория — исходное, практика — следствие Для Пушкина теория — род рабочей гипотезы, создаваемой во время художественного процесса и для его нужд Я хочу этим указать не на ее временность, а лишь на ее служебный характер Пушкин был писателем твердых художественных убеждений. Он не от-

брасывал сегодня того, что вчера ему казалось истиной Его поэтика росла не постоянным самоотрицанием, а органическим вбиранием в себя новых элементов, причем раз приобретенное сохранялось навсегда К тому же его система была лишена эклектизма: она вбирала только то, что соответствовало ее основному принципу. Но он не умел рассуждать об искусстве вне зависимости от тех непосредственных задач, которые ставились перед ним его собственным развитием. Он не написал бы ни «Art poétique», ни «Лаокоона» Но так как его развитие шло просторным и вольным путем, так как оно затрагивало все большие вопросы искусства, так как Пушкиным двигалась литература вперед, то его утилитарно-практическая критика имеет очень широкий и обобщающий смысл. У Пушкина был очень зоркий глаз и способность в нескольких словах схватывать сущность самого сложного явления и коротко резюмировать самую сложную генерализацию

Художественный кодекс, вырисовывающийся из критических статей Пушкина, очень целен, очень органичен и во всем существенном совпадает с практикой самого Пушкина Это тоже — факт, далеко не само собой разумеющийся. Еще Чайковский отметил, что художественные симпатии и направление творчества вовсе не обязательно совпадают Примером такого несоответствия являлся он сам, с его субъективным, трагическим творчеством и с его культом ясного, гармонического Моцарта Но если бы до нас дошли только статьи Пушкина и не дошло бы ни одного сочинения, то мы могли бы с большой определенностью восстановить общие черты его художественного облика. Это — не фраза В самом деле, возьмите такие положения Пушкина как верховенство существенности и мысли и закон простоты, возьмите его отвращение к поэзии, прирученной и условной, выросшей в передней и не пошедшей дальше гостиной, приоритет народной драмы, вынесенной на площадь, над искусственной драмой «хорошего общества», требование вольного и широкого изображения характеров, отрицание эстетики французских романтиков, неестественной, надутой, ходульной, — и «близоруккой мелочности» французских реалистов Все это так или иначе, прямо или от обратного, воплощено в его творчестве.

Самые его антипатии, даже частные, закономерно вытекают из особенностей его художественной работы.

Любопытно, что в своих вкусах он нередко сходится с Гейне: неприязнь к Гюго; по контрасту, известная склонность к Мюссе; холодок по отношению к классической французской трагедии (у Гейне он несколько затаен, но это — вежливость посредника между двумя культурами: французской и немецкой). Сходство тем более разительно, что эти склонности и антипатии мотивируются у обоих более или менее одинаково (например, имея в виду «неестественность» Гюго, Гейне называет его человеком с невидимым горбом). При разности стилевых принципов Гейне и Пушкина это кажется странным. Но, несмотря на разность, существует между ними то общее, что оба они стремятся к поэтической непосредственности, к правдивости выражения (установка Гейне на народную песню, простота его словаря и его синтаксических конструкций и т. д.), — сходное направление их литературных симпатий выражает эту общность.

Но при всей злободневности пушкинских статей, их полемическом привкусе и утилитарном назначении они написаны большей частью очень ровно и спокойно, не в запальчивой и не в учительской, а в сдержанной интонации человека размышляющего. Это, пожалуй, самая удивительная их особенность, особенно на взгляд современного человека, привыкшего к публицистике яркой и откровенной. Пушкин знает и другую интонацию, саркастическую и гневную, интонацию статьи о Видоке и издевательских памфлетов Феофилакта Косичкина. Но, вообще говоря, полемика его приглушена. Крайние регистры приводятся в действие редко, — и это составляет разительный контраст со статьями того же Гейне.

### 3

Сдержанность тона, краткость размеров, афористичность изложения создают особую физиономию пушкинских статей. Они стоят особняком даже в современной Пушкину литературе. Они требуют объяснения. Каков литературный смысл такой манеры? В чем ее «пафос»? Интересные замечания, которые косвенным образом могут нам помочь в отыскании ключа к ней, находим мы у

Вяземского. Вяземский во многих отношениях близок к Пушкину-критику. Он его соратник в литературной борьбе. У него сильная тяга к афоризму и к жанру заметок (чему особенно явственное доказательство дает «Старая записная книжка»). Размеры его статей хотя и не в пример больше пушкинских, все-таки заметно тяготеют к заметке, рецензии, дневниковой записи. Вообще, большая статья появляется у нас в критике едва ли не с Белинского. Вяземский, ожесточенный противник Белинского<sup>1</sup>, ставит ему в вину, в числе прочих грехов, и пространность его критических высказываний. (Вопрос о размерах не так уже маловажен и прост. Иногда он означает собой литературный сдвиг. Большая статья появилась тогда, когда критика сделалась руководительницей общественного мнения. Ее объем возрос от того, что выросли ее функции и усложнился ее метод. Большая статья Белинского означала в критике такой же исторический момент, как большая симфония Бетховена в музыке).

Не надо и преувеличивать степень родственности Вяземского и Пушкина, или разматывать в критической работе Пушкина влияние его старшего современника и друга. Достаточно сравнить первые статьи Вяземского с их витийственным и книжным слогом с первыми опытами пушкинской критики, чтоб убедиться, как далеко ушел от них юноша Пушкин. Скорее можно было бы говорить об обратном влиянии: Пушкина на Вяземского. Как бы то ни было, в современной ему критике Пушкин имел больше всего общего с Вяземским (отчасти это можно объяснить общностью французской традиции, от которой они оба исходили и власть которой над собой Вяземский сознавал; правда, она держала его гораздо более крепко, чем Пушкина).

К старости, комментируя статью своей боевой поры, Вяземский писал: «Мои недостатки мне самому бросаются в глаза. Есть кое-где неправильность в языке: какая-то напряженность, излишняя искусственность в выражении, вследствие короткого знакомства с французскими образцами старого времени; длина, растянутость некоторых

<sup>1</sup> Еще при жизни Пушкина, который вынужден был тайком от него и других своих литературных друзей завязывать отношения с автором «Литературных мечтаний».

периодов; погрешность, от которой, кажется, и ныне я еще не совсем исправился. Иван Иванович Дмитриев часто говаривал мне: да ставьте более точек и двоеточий; а у меня мысли как-то зацеплялись одна за другую и тянули канитель до нельзя. Еще одна погрешность или прех первородный. Винюсь перед читателями: я как будто не доверяю смысленности их: повторяю мысль мою, дополняю ее или дроблю, и тем самым лишаю ее сочности, первобытной свежести и силы».

Недостатки, о которых пишет Вяземский, Пушкину несвойственны, да и не в этом дело. Важнее «первородный прех», в котором смиренно сознается кающийся автор. По существу, это не недостаток, а обязательное свойство каждого критика-исследователя, не просто высказывающего свое мнение, но желающего, чтобы оно дошло до читателя, было им понято и усвоено. В этом смысле Вяземский, выражаясь словами Анненкова, «настоящий критик», — и как ни враждебен он Белинскому, но тут он ближе к нему, чем сочувственно следивший за Белинским Пушкин. Пушкин не был критиком-истолкователем, не был настойчивым пропагандистом определенных идей, которые бы он систематически внушал, объяснял, повторял читательской массе.

Продолжатель Белинского, Чернышевский это хорошо понял и вывел отсюда все следствия. «Не может быть сомнения в том, — писал он, — что Пушкин и его сподвижники высказывали очень много верного и прекрасного. Почему же их мнения не имели более значительного влияния на литературу и массу публики?.. Из многих причин малоизвестности укажем только одну, специально касающуюся формальной стороны пушкинского направления критики... Для распространения в публике каких бы то ни было, хотя бы самых простых и справедливых, мнений необходимо высказывать их очень настойчиво, упорно, с энтузиазмом страстного увлечения, не утомляющегося скучными для самого критика, но нужными для массы повторениями, не пренебрегающего подробным разбором книг и суждений, которые важны только по своему внешнему значению — по влиянию на публику, а не по внутреннему интересу, для искусства, наконец, не отвращающегося, ради интересов публики, даже от споров с лодь-

ми, вступать в спор с которыми вовсе не приятно и не почетно... Критик, который хочет говорить для него самого, который хочет сохранить в своей деятельности столько же гордого спокойствия и достоинства, сколько сохраняет поэт или ученый, — такой критик пишет для немногих. Пушкин и его литературные друзья знали это: действуя на поприще критики, они и не хотели подчиниться условиям, несовместным с их понятиями о собственном достоинстве; они знали, что через это отказываются от средств достичь господства над массой публики, — да они и не стремились к такому господству: они поставили себе целью довольствоваться спокойным сочувствием многочисленных читателей, которых считали избранными, и гордо думали, что качества их слушателей вознаграждают за количество».

Вот ключ к пушкинской критике, да, может быть, и не только к критике. Чернышевский несколько преувеличивает однородность «пушкинского направления». Мы видели из собственного признания Вяземского, что он был уже типом критика-истолкователя, не пренебрегавшего настойчивыми повторениями, чтобы сделать свои мнения доходчивыми и понятными для «публики». С другой стороны, неверно, будто Пушкин сознательно уклонялся от споров с «недостойным» противником. Как раз Пушкин несколько раз выступал против этого аристократического принципа, а практическим доказательством того, что он готов был применить свое убеждение на деле и не отказывался от «кулачного боя» с «уличным шалуном» и «негодяем», служат его статьи о Булгарине. Но в общем Чернышевский прав. Пушкин в критике — не агитатор, не пропагандист, не учитель. Это — человек, размышляющий вслух и делящийся своими мыслями с читателем. Он выражает их возможно более точно, просто, сжато, но не слишком заботясь о том, как его поймут. В нем не было того приспособления к уровню аудитории, того элемента общественной педагогики, которое необходимо для критика-истолкователя и критика-вождя. Тут, конечно, слабая сторона его критической работы, ибо, как справедливо указывает Чернышевский, это лишило ее такого влияния на современность, какого она заслуживала (Чернышевский отмечает,

что многие истины, введенные в сознание общества Белинским, высказывались уже Пушкиным и его «школой») Но тут, в частности, и ее счла Пушкин своей установкой был избавлен от необходимости повторяться, от ежедневной войны с настойчивой пошлостью и назойливой бездарностью, от разбора текущей продукции, от всего того быстро стареющего и по неизбежности мелочного, из-за чего страдает подчас критика даже таких гигантов, как Лессинг и Белинский. Он не «дробил», по выражению Вяземского, свою мысль, не лишал ее «первобытной свежести». Мысль Пушкина дошла до нас в своем непосредственном выражении. Много потеряв для современников, она лучше сохранилась для потомства. Конечно, при такой установке надо быть Пушкиным, у которого мысль настолько глубока и пронизательна, что может оправдать тезисность и сжатость изложения и сохранить действенность в течение столетия.

В пушкинской сдержанности не надо видеть пренебрежения к публике. Он много раз декларировал свое уважение к читателю, и нет оснований не верить ему. Значительные стихотворные выступления против «черни» означают другое. Он был оскорблен непониманием своих лучших произведений, нападками критики. Он замыкался в себя. Но он не презирал читателя. Что бы он ни говорил о неизбежности одиночества, он все же писал не для самого себя. Уже одно то, что он издавал журнал и собирался издавать газету, доказывало, что он считался с публикой и хотел иметь влияние на общественное мнение. К тому же его критико-публицистическая манера сложилась еще в то время, когда его поэзия пользовалась огромным сочувствием публики.

Конечно, его оскорбленность, его уход в себя сказались на дальнейшем развитии его критики, но они не создали ее типа. Пушкин в основном художник, а не критик (в то время как Лессинг, например, в основном критик, а не художник) Это не только различие в установке, но и различие в даровании. В силу своего склада и направленности своих интересов он не был способен к такой планомерной и систематической литературной борьбе, как критик «по призванию», как Лессинг, Белинский, Добролюбов. Критическая деятельность писателя, который является художником по преимуществу, почти всегда напоминает по своему типу пушкинскую. Она может быть более горячей, публицистической, как у Гейне, более сближенной с поэзией. Но она сохраняет тот же характер несистематичности, творческого утилитаризма, непосредственности живого читательского восприятия. У Гете, у Блока, у самых несходных между собой поэтов, вы находите одно и то же: своего рода творческий дневник, живую запись своей мысли, своего впечатления. Но и это объясняет не все. Критика Пушкина, сохраняя свой несистематический характер откликов от случая к случаю, могла бы быть более острой, боевой, публицистической, как у того же Гейне. И тут в ряду многих причин сказалась невозможность развертывания в николаевскую эпоху более или менее свободной, не сервильной публицистики, невозможность, которую особенно чувствовал на себе и особенно сознавал специально «покровительствуемый» царем Пушкин. Многие указывает на то, что если бы необходимые условия существовали, то пушкинская критика и пушкинская публицистика развились гораздо вольнее и ярче.

# КРАСНАЯ НОВЬ

ЖУРНАЛ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ,  
КРИТИКИ И ПУБЛИЦИСТИКИ

О Р Г А Н  
СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

ЯНВАРЬ

№ 1



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“  
1 9 3 7