

Ю. В. Стенник. *Пушкин и русская литература XVIII века*. Санкт-Петербург: Наука, 1995. стр. 347. ISBN 5020281867.

Книга Ю. В. Стенника, хотя и напечатана в 1995 году, но подготовлена „к 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина,“ как выделено слева от титульной страницы красным курсивом. Рассматриваемая книга Стенника, увы, до сих пор является одним из немногих монографических трудов на заданную тему, в то время как *связь* Пушкина с русской литературой XVIII в. не менее органична, чем с литературой последующих лет. Нами выделено слово „связь,“ так как во многих трудах, посвященных теме „Пушкин и русская литература XVIII века“ и перечисленных автором во введении, союз „и“ редко сохраняет свою первоначальную семантику, а чаще всего подразумевает инвективу против чаяний русской литературы XVIII века, которые великий поэт по-своему переосмысливает, преодолевает или попросту отвергает для того лишь, чтобы стать по-настоящему „родоначальником русской литературы новой,“ очищенной им, наконец, ото всех ее видимых и невидимых изъянов и ведущей прямым путем к наивысшей точке своего развития – к реализму, который как выражался даже академик Д. С. Лихачев, „вечно и вечно нов“.

К счастью, книга Стенника не принадлежит к такого рода исследованиям о Пушкине. Тем не менее, пафос постулата о вечном развитии литературы (от более примитивных форм к более зрелым) и мнимого родоначальничества поэта в таком „развитии“ (высказываемого в подавляющем большинстве суждений советских ученых), время от времени проскальзывает на страницах данного труда и особенно выражен в заключительных словах исследования:

После Пушкина самобытность русской литературы становится непреложным ее качеством, и одновременно с этим заключенное в ней содержание достигает общечеловеческого уровня. В этом смысле творчество Пушкина кладет начало тем достижениям, которыми культура обязана русской классической литературе XIX в. (343)

Не будем останавливаться на этих словах, а постараемся выявить насколько успешно исследователь справился с темой, заявленной в заглавии, и развил убеждение Б. М. Эйхенбаума, слова из книги *Проблемы поэтики Пушкина* которого он приводит со знаком апробации за несколько фраз до своих заключительных:

Пушкин не начало, а конец длительного пути, пройденного русской поэзией XVIII века. ... Мы видели всю сложность и изысканность пушкинского мастерства, замкнувшего собой блестящий период русской поэзии, начатый Ломоносовым и Тредиаковским. (343)

Раскроем сразу, что ни самого „длительного пути, пройденного русской поэзией XVIII века,“ ни отношения Пушкина ко *всей* его „сложность“ в книге Стенника мы не найдем, и в этом несоответствии с названием уже заключается некоторый недочет труда. С другой стороны, основным качеством проделанной ученым работы является то, что он обращает внимание на отдельные этапы в развитии творчества поэта и на его постепенно меняющееся отношение к избранным темам, жанрам и писателям XVIII в. Среди последних особое внимание уделено Державину и Радищеву; в меньшей степени Ломоносову, Сумарокову, Богдановичу, Петрову, Карамзину и др. Стенник часто очень точно раскрывает (и в этом особая его заслуга) нюансы зачастую противоречивых и сложных отношений поэта к избранным местам из его „диалога“ с литературными чаяниями XVIII века – диалога, продолжающегося с его лицейских лет до смерти.

В своем введении автор выявляет условно четыре этапа в творчестве Пушкина (1811–1819, 1820–1825, 1826–1829, и 1830-е гг.), каждый из которых фиксирует по его мнению „эволюцию во взглядах Пушкина на литературу XVIII в.“ и „отмечен ориентацией на вполне определенную сферу традиций прошлого и специфическим подходом к ним“ (18). Не совсем убеждая читателей почему именно „анализ преемственных связей на каждом историческом этапе требует в известной мере особого методологического подхода“ (19), (ведь одно дело – смена взглядов поэта, а методология исследователя – совсем другое), Стенник, однако, сам видимо не совсем доволен своей первоначальной периодизацией и добавляет к этим этапам еще три подразделения, которым посвящены дополнительные три главы книги. Из них одна (II) уделяет особое внимание только 1817–1820-м гг., другая (IV) посвящена специальному исследованию романа „Евгений Онегин,“ а последняя (VII) – теме „Пушкин и Радищев“. Благодаря тому, что седьмая глава завершает книгу, может создаться ложное впечатление, будто автор намекает таким расположением глав на то, что якобы поэт к концу жизни всячески стремился осознать в своем творчестве наследие XVIII в. через призму Радищева. К счастью, это не так; автор справедливо замечает в конце главы (собственно посвященной осмыслению Пушкиным „Путешествия из Петербурга в Москву“), что „некоторая общность“ между Пушкиным и Радищевым „не дает оснований видеть в Пушкине продолжателя Радищева“ (339). Однако, Стенник обходит стороной вопрос об осмыслении Пушкиным отношения самого Радищева к „Осьмнадцатому столетию“ (да и к одноименному стихотворению последнего). Таким образом, его глава

VII (хоть и имеет тематически полное право на самостоятельность) совсем спокойно бы уложилась в одно из подразделений главы VI, названной „В поисках духовной опоры“.

Удивительно также, почему автор в процессе работы над книгой не создал одной самостоятельной главы на тему „Пушкин и Державин“. В нее бы он смог собрать все те свои *бесценные* наблюдения, которые гроздьями разбросаны у него по всей книге. Такая глава не только отразила бы основной вклад автора в изучение отношения Пушкина к наследию XVIII в., но и выразила бы удачнее наследие самого Державина как поэта совместившего в своем образе практически все чаяния русской лирики XVIII века и ставшего уже при жизни самым переводимым русским поэтом на иностранные языки. Что именно это наследие было укоренено в сознании Пушкина с лицейских лет, выявлено Стенником с надлежащей глубиной. Он приводит примеры влияния Державина на каждом из „этапов“ деятельности Пушкина: „Воспоминания в Царском Селе,“ бытовая лирика, описания пиров, дружеские застолья, деревня на раннем этапе; влияние таких стихов Державина, как „К цензору“ и „Вельможа“ на лирику 1820х гг.; он также приводит многочисленные детали влияния Державина на поэзию Пушкина 1830-х гг. В целом он отмечает, как поэт „не только признает“ талант Державина, „но и видит в нем одно из выдающихся для своего времени поэтических явлений европейского масштаба“ (128). Поэтому не понятно, почему такая богатая тема не выведена автором в особую главу.

С другой стороны, некоторые из наличествующих глав, которые очевидно имеют право на отдельное существование, указывают на связь с литературными чаяниями XVIII в. только в ограниченном виде и иногда не совсем понятном. Возвращаясь к главе о Радищеве, приходится вновь отметить, что она почти целиком посвящена осмыслению Пушкиным „Путешествия из Петербурга в Москву,“ причем осмыслению в сугубо гражданско-философском ключе. Но ведь роль Радищева в истории русской литературы отнюдь не сводится к гражданской функции, приведшей его к статусу „мученика“ в сознании русской интеллигенции. Радищев был не только „вольномыслителем,“ но ярким и одаренным *осмыслителем* судеб русской литературы XVIII в., как это им самим показано, например, в главе „Тверь“ в том же „Путешествии из Петербурга в Москву,“ не говоря уже о том, что Радищев был и поэтом, а поэтическое наследие Радищева в сознании Пушкина обходится в главе молчанием. И даже тогда, когда Стенник говорит (в одной из ранних глав) о поэзии Радищева, сводя ее почти исключительно к оде „Вольность,“ он пишет такие слова:

Пушкин не мог следовать только одному Радищеву в поэтическом отношении хотя бы уже потому, что радищевская „Воль-

ность, “ строго говоря, одой не была. Это был трактат о свободе, написанный стихами – традиционным для жанра оды XVIII в четырехстопным ямбом, организованным в столь же традиционные для оды десятистишные строфы. (78)

Но ведь радищевская „Вольность,“ даже „строго говоря,“ одой *была*, не только потому, что она соблюдала строфические и метрические каноны русской оды XVIII в. и что сам автор одарил ее таким жанровым определением (хоть и сам ведел в ней стихи „топорной работы“), но и потому, что она была именно трактатом, как и были своего рода трактатами многие из од Ломоносова, в которых он давал „советы Елисавете,“ как ей лучше устроить общество. Эта ода, конечно, была и „размышлением о Вольности,“ о ее величии, но ведь ломоносовские „размышления о Божием величестве“ также входили в состав концепции „оды“ (правда, духовного варианта и другой строфики). Но самое главное, конечно, другое. Будучи сторонником циклического строения истории мира, Радищев в конце оды признает, что царство Вольности будет временным (он так и поясняет в примечаниях к оде в „Твери“: „Таков есть закон природы, из мучительства рождается вольность, из вольности рабство...“), но это обстоятельство редко подчеркивается исследователями. Радищев прекрасно понимал, что в трактате о вольности в прозе, со всеми силлогизмами присущими таким трактатам, будет трудно доказать читателям, почему собственно необходимо стремиться к вольности, раз она обречена на то, что „содрогшись внутренне, падет“ (50 строфа). Но, если логике такое стремление непонятно, то, говоря языком „Риторики Ломоносова, „воспалению чувств“ такая обреченность не должна мешать, а Радищев и писал свою „Вольность“ для того, чтобы „удостоверить читателей в справедливости“ именно этих чувств. Поэтому она не могла быть только трактатом, но в *первую очередь* была одой.

Не говоря о дальнейших потенциальных возможностях экскурса на тему „Радищев и Пушкин“ (Радищев ищущий „вольности“ не только для общества но, кстати, и для поэзии от „тирании ямбов,“ в то время как Пушкин окончательно утверждает ямб даже для повествовательных форм поэзии), перейдем к главе IV, посвященной Стенником роману в стихах „Евгений Онегин“. Опять-таки рецензенту, глубоко сочувствующему исследователю и понимающему невозможность охватить в одной главе всю многогранность уже проделанных (и частично затронутых в главе) подходов к этому шедевру русской литературы, непонятно, почему ученый старательно избегает решения вопроса о жанровой природе этого „романа в стихах,“ который он сам ставит, совсем по-пушкински, в начале главы. Он, конечно, вполне прав, когда говорит о преодолении байроновского романтизма, но когда он „ставит вопрос о роли, которую могли иметь для Пушкина национальные

поэтические традиции XVIII в. при выработке формы Евгения Онегина, “ то ученому почему-то кажется целесообразным „обрисовать общие контуры содержания романа с культурным наследием XVIII в.“ (194–95), а не саму „форму“. Стенник затем совершенно правомерно проводит нити и к „ироикомиической поэме“ В. Майкова „Елисей, или Раздраженный Вах“, и классицистической концепции эпопеи, к малым жанровым формам (перечисляя элегию, мадригал, дружеское послание, эпиграмму, гораціанскую оду и балладу), и к „Душеньке“ И. Богдановича. Тем не менее, основное влияние на создание „романа в стихах,“ этого нового жанра для русской литературы, исследователем не выявлено, несмотря на то, что именно жанровая проблематика была постоянно на уме у Пушкина до написания последней главы.

Удивительно, поечму Стенник не обращается к поэту (наследие которого он знает прекрасно и о котором писал не раз), которого можно по сути считать единственным аналогом Пушкина в XVIII в. в смысле посвящения своей жизни всецело литературе, т.е. А. П. Сумарокову. Последний, как общеизвестно, был настолько недоволен состоянием не только русского, но и мирового романа, что предложил исключить его из высокой литературы уже в „Трудолюбивой пчеле“ в 1759 г. Сумароков, конечно, в первую очередь протестовал против плутовского романа, чтение которого он назвал не „препровождением времени, а убиением его“ и, хотя он признавал, что есть в мире достойные романы (он упоминал „Дон Кихота“ и „Телемака“), сам он зарекся „никогда романов не писать“. Основным фактором в отказе Сумарокова от романа, однако, было не столько отсутствие хороших романов, сколько обстоятельство, что роман начинал вырастать уже в его время в немаловажный жанр прозы, т.е. в ту сферу литературы, к которой Сумароков прилагал эпитеты „подлая“ или „презренная,“ сам будучи в первую очередь *поэтом*, а не просто писателем. Другими словами, для Сумарокова роман был бы, быть может, приемлем как жанр „достойной“ литературы только в том случае, если бы он смог быть включенным в сферу „Поэтического искусства,“ а не прозы, но этого он себе при жизни теоретически представить не мог. Он не только находился все еще под влиянием Буало, но в собственной литературной деятельности доказывал не раз, что видел возможности изошренной литературной формы только в поэзии. Именно в ней Сумароков, приложивший свою руку практически ко всем возможным в его время литературным жанрам, находил тот идеал, к которому должна была стремиться литература. Характерно, что во время чумы в Москве (в 1770 г.), когда он уже серьезно страдал и материально, он пишет именно цикл „эклог,“ а не какой-нибудь автобиографический роман.

Ко времени создания „Евгения Онегина“ мировая литература пополнилась, конечно, не одним романом и предлагала не одну возможную форму его решения. Хотя Пушкин (как и многие русские писатели

XVIII в.) преимущественно разрабатывал интимные и камерные формы лирики, он начал тяготеть к „большой“ форме. Даже после таких поэм как „Руслан и Людмила“ (источки которой Стенник превосходно описывает в главе II) и „Гавриилиада“ (которой он почти не касается), Пушкину еще предстоит заняться многим: и драмой, и историческим романом и просто прозой в 30-е гг. „Евгений Онегин“ стоит на промежуточном пути поисков такой „большой формы“, отнительно которой можно сказать, что если Пушкин преодолевает на начальных стадиях работы влияние байроновского „Дон Жуана“, то это еще не значит, что он отказывается от самой манеры свободного повествования – от „болтовни“ рассказчика, тип которого был уже им опробован в ранних „поэмах“. Проблема рассказчика выдвигалась не только байроновским романтизмом, но и романтизмом вообще (в частности и немецкими „арабесками“, свободно соединяющими „большие формы“ прозы с поэзией), Стерном, и т.д. Характерно, что в 30-е гг. он старается своего рассказчика завуалировать и спрятать не только в прозе, но и в „Медном всаднике“. Но в 20-е гг. Пушкин, как и Сумароков до него, все еще осмыслял поэзию основной носительницей литературного искусства. И именно *поэтому* он первым решил испробовать то, что до него со времен Сумарокова казалось невозможным, т.е. написать „роман в стихах“, который, как он отметил в первом своем упоминании о нем, от простого романа „дьявольски“ отличается.

Тут-то именно и надо было Стеннику отметить, что почти сразу после „запрета“ Сумарокова, т.е. в 60-е гг., появилась целая плеяда теоретиков и практиков русского классицизма (И. Елагин, Ф. Эмин, С. Порошин, М. Херасков), которые, не соглашаясь с Сумароковым, не только утверждали, что в мировом искусстве (древнем и новом) значительно больше „достойных“ романов, чем предполагал Сумароков, но и выдвинули теорию такого „достойного“ романа. По их представлениям роман не мог быть недостойным, если он был написан достойным писателем. Читателю же достойный автор должен был доказать свою достойность через „образ автора“, который бы и во „вступлении“ к роману и путем „отступлений“ от повествования, постоянно показывал и свою начитанность, и образованность, и чистоту своих чувств для того, чтобы именно утвердить достойность своего произведения для „приятного и полезного препровождения времени“, т.е. для литературной значимости. Здесь нет ни места, ни надобности перечислять все те произведения, в которых до Пушкина создавался такой образ автора в прозе и в серьезной ее форме (как у Эмина, Хераскова, Карамзина) и в шутовой (как у Чулкова) и т.д. Отметим лишь только, что именно такой образ автора, функционально задуманный в недрах русского классицизма, настолько наглядно присущ „Евгению Онегину“, что просто невозможно этого не увидеть. Итак, создав „образ автора“ да и „роман в стихах“ в целом по канонам теории „романа в прозе“ русского

классицизма, Пушкин пародийно отвечал (не только „торжественному зачину классицистической эпопеи,“ как утверждает Стенник), но и послесумароковской теории о нуждах такого „романа“ в конце седьмой главы: „Я классицизму отдал честь: / Хоть поздно а вступленье есть“. На имплицитном уровне он отвечал, конечно, и самому Сумарокову. Он создал своим „поэтическим искусством“ тот жанр, который, как предполагал Сумароков, невозможно было создать и именно этим фактом осуществил мечты о самобытности русского классицизма.

Но не найдя подходящего образа рассказчика в русской прозе, который бы ему позволил соединить принципы „болтовни“ (уже опробованной им на заимствованиях из „ироикомических поэм“ Майкова и Богдановича, а также в его ранних поэмах и в первой главе *Евгения Онегина*) с принципами „высокой лирики,“ которую можно сплошь и рядом найти в главах, написанных после 1825 года, Пушкин очевидно остановился на единственном возможном примере „образа автора“ в поэзии – на Державине. Именно тут, как нам кажется, лежит основная заслуга труда Стенника, убедительно справившегося с выявлением громадного влияния поэзии Державина, которая так чувствуется в развитии образа автора и пейзажной лирики в главах *Евгения Онегина*, написанных после преодоления байроновской стадии его создания. Книга Стенника, конечно, является основным вкладом в изучение влияния Державина на Пушкина не только в главе IV, но и во всех ее главах. Не соглашаясь полностью с некоторыми из имплицитных построений и эксплицитных выводов ученого, хотим подчеркнуть научную ценность его исследования в целом и удивительную чуткость в его поисках истоков таких произведений, как „Подражания Корану,“ „Полтава,“ „Медный всадник,“ а также выявлений наследия отдельных писателей XVIII в., которые в один ряд с Пушкиным редко ставятся (например, Ломоносов и Петров). Автор безусловно прав, что „Пушкин завершил тот гигантский процесс литературного ученичества, которым было отмечено культурное своеобразие XVIII в.“ (343). Более того, благодаря своим прекрасным знаниям многих сторон такого „своеобразия,“ Стеннику удалось показать насколько прочно оно бытовало и осмыслялось в творчестве Пушкина.

*Alexander Levitsky*  
*Brown University*