Во всех приведенных примерах — от Гоголя до Горького и Бунина [9] — мы могли увидеть, что именно собственная сила искусства, особые его ресурсы вынуждали писателей смотреть на него, относиться к нему с тревогой и настороженностью.

Не вглядываясь дальше в XX в., заметим лишь, что здесь, очевидно, проблема эта приобретала еще большую сложность. Достаточно напомнить, что Эйзенштейн в начале 1930-х годов после своих счастливых опытов по освоению «внутренней речи» кинематографом надолго отошел от собственно художнической деятельности. Насколько можно судить по логике его последующих размышлений об искусстве, его испугала возможность поднять искусством в человеке такие пласты психики, о которых мы, может быть, еще не имеем понятия и с которыми вряд ли сумели бы сейчас справиться.

Пушкин, разумеется, не мог предвидеть всего дальнейшего хода истории. Но о Сальери в пору, когда писался «Онегин», он уже знал. О с в о е м Сальери, таком поразительно чутком к искусству, так осознанно поглощенном его судьбой — и убивающем Моцарта. И знал о с в о е м Моцарте, вместе с которым уходила из жизни свободная слиянность человека и художника. Не мог он уже безусловно, с порога отвергнуть версию об убийстве Микеланджело натурщика ради естественности изображения умирающего Христа. Успел ужаснуться слуху, будто Державин повесил кого-то из пугачевцев, чтобы наблюдать предсмертные корчи. Главное же заключалось, может, даже не в этом — в другом. Рождение у него романа с лицами, что-то словно бы отчуждавшими ради объективности своего существования от создавшего их художника, обретавшими непреложность собственного бытия, полно было для Пушкина значения чрезвычайного [10]. Оно органически вызывало у него потребность охранить высокое равновесие жизни, оберечь положение и место автора как первотворца, придать просто человеческому, даже просто житейскому в себе новую силу и новую действенность. Вот почему так многократно открывается в «Евгении Онегине» связь героев с опытом и судьбой поэта. Вот отчего так интимно является здесь сам Пушкин.

Уже одни хотя бы только строки «А та, с которой образован Татьяны милый идеал.... О много, много рок отъял!» прямо обозначили неразрывное единство в «Онегине» реального мира стоящих за романом живых людей, процесса сотворения мира художественного, пронизанности как бы уже отделившегося от поэта создания самым непосредственным неуходящим волнением [11]. И свободное развертывание поэтом своего романа в этих разных планах одновременно само по себе отводило угрозу превращения писателя в «секретаря», лишь послушного, как это будет, к примеру, по собственному самоощущению Бальзака, жесткому диктату неумолимой действительности. А природа устанавливавшегося Пушкиным равновесия определяла прямую обращенность «формы плана» «Евгения Онегина» к дальнейшим судьбам всей литературы, а не к одной только, скажем, системе повествования произведений, что должны были появиться потом.

---

[9] Нет, наверное, нужды, специально оговаривать, что мы отнюдь не стремились хоть сколько-нибудь развернуто характеризовать здесь эстетические представления писателей XIX в. Нам важно было л и ш ь у к а з а т ь н а н е к о т о р ы е д р а м а т и ч е с к и е а с п е к т ы в складывавшихся после Пушкина отношениях художников с собственным призванием и собственными созданиями.

[10] Поэт сам это отметил, опубликовав вместе с первой главой «Онегина» в 1825 г. «Разговор книгопродавца с поэтом», где прямо был обозначен новый взгляд художника на свое творение, от него в известной степени отделяющееся.

[11] Кюхельбекер верно и тонко констатировал, что «поэт в своей 3-й главе похож сам на Татьяну... везде заметно чувство, каким Пушкин преисполнен...» (Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., «Прибой», 1929, с. 42). Соотнесение Пушкина с Татьяной, а не наоборот, было в высшей мере показательным, но столь же показательна и самая эта отмечаемая «похожесть» и общая для обоих — Пушкина и Татьяны — «преисполненность» чувством.