

ПРОФ. П. БИЦИЛЛИ

ЭТЮДЫ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Эволюция
русского стиха — Поэзия
Пушкина — Место Лермонтова
в истории русской
поэзии



П Р А Г А

ПОЭЗИЯ ПУШКИНА

I

То, что мы до сих пор не имеем хорошего издания Пушкина, которое было бы, по крайней мере, свободно от заведомо не принадлежащих ему произведений*), — не говоря уже о критически выверенном тексте, — свидетельствует о нашей некультурности. Но то, что «для нас Державиным стал Пушкин», является лишь доказательством, что Пушкин уже разделил завидную участь прочих величайших гениев искусства. Бог безвкусия, которому принадлежит это изречение, наверно не по-

*) Напр., в последнем (заграничном) издании («Слово») помещена среди Пушкинских произведений эпиграмма — «Глухой глухова звал и т.д.», которую сам же Пушкин называет «старинной». Если не ошибаюсь, это издание — перепечатка Брюсовского. О других проявлениях невежества и варварства издателей см. М. Гофман: Пушкин, Петроград, 1922.

дозревает, какая глубокая правда в нем скрыта. Для Игоря Северянина Пушкин и Державин, — очевидно, — поэты школьных хрестоматий, по заслугам забытые взрослыми людьми. Только — почему «для нас», — очевидно новейших избранников Феба? Большинство «интеллигентных людей» знает Пушкина уже давно по гимназическим воспоминаниям и по операм Чайковского.

Я не знаю, насколько справедливы тревожные предчувствия В. Ходасевича*) относительно будущей судьбы Пушкина. Ходасевич имеет в виду «немногих» и предвидит, что и эти немногие скоро разучатся любить Пушкина так, как любят его люди его — Ходасевича — поколения. Я не заглядываю в будущее; я говорю лишь о том, что есть, и имею в виду нечто иное, чем любовь или нелюбовь: Пушкин — умер для нас, умер в том смысле, в каком умерли Софокл, Данте, Микель Анджело, Гете; т. е. — он вышел из истории. Вернее всего это выразил, как кажется, Розанов**), сказавший, что Пушкин замкнул собою громадное умственное движение, задолго до него начавшееся,

*) Речь — «Колеблемый треножник» в «Статьях о русск. поэзии», Петерб., 1922.

**) В «Литературных Очерках».

тогда как Лермонтов открывает собою новое. Пушкин перестал быть «актуален», — и не только в том смысле, что рифмовать по-Пушкински «младость», «радость» и «сладость» — теперь было бы сочтено литературной неблагопристойностью, — а в том, что его «дух», его «стиль», его мироощущение, вся его символика для нас могут быть только объектами сочувственного благоговейного созерцания, но никак не предметом дальнейшей разработки со стороны какой-либо «школы». Подобно тому, как с Расином умерла классическая трагедия, с Микель Анджело умерла скульптура Ренессанса, ибо каждый из них довел свой стиль до последней степени совершенства, — так и Пушкин сделал невозможным появление нового Батюшкова или нового Жуковского.

Пушкина можно ценить и изучать его по-разному. Можно посвятить свою жизнь составлению каталога его любовниц; можно, черпая из него цитаты, скрашивать неувыдающим блеском его слов собственные, подчас обыкновенные, мысли, — подобно тому, как это делают немцы с Гете, растаскивающие его по кусочкам для докторских диссертаций и «Rektoratsreden»; можно подойти к нему с точки зрения исторической и показать, что и сколько он

дал для развития русского словесного искусства: но достойнейшим предмета подходом был бы подход не био- или библиографический, не школьно-философский, не историко-литературный, а эстетический. Нельзя изучать Лермонтова, вырывая его из той реальной цепи русских поэтов, в которой он — одно из звеньев, — нельзя потому, что движение, поднятое им, до сих пор еще не улеглось, и, кажется, только теперь начинают вполне определяться его результаты. Пушкина же приличествует изучать вне времени, сопоставляя его, — если сопоставления, вообще, нужны — с такими же великанами поэтического творчества, а не с поэтами «его» школы и «его» стиля. Мы были бы не в состоянии *эстетически* оценить Лермонтова, сойдя с почвы истории; но изучение Батюшкова, Боратынского, Дельвига, Веневитинова, Туманского, уже ничего не даст нам для понимания Пушкинских творений, как *художественного явления*. М. Гофман, в названной выше работе, в виде примера того, насколько мало подвинуто у нас исследование Пушкина, указывает, что мы до сих пор не имеем прочных критериев для различения стиха Пушкина от стиха Батюшкова или Дельвига. Это — какое-то большое методологическое недоразумение. «Стиха» Пуш-

кина нет, есть только *стихи* Пушкина. Среди этих стихов имеются такие, которые как две капли воды похожи на стихи его современников; — и это вполне естественно и само собою разумеется. Нельзя же думать, что творчество гения состоит в том, что он буквально все, что он ни делает, делает совершенно по-своему, так, что в каждой мелочи, в каждой черточке и иоте опытный глаз заметит что-то такое, чем эти мелочи отличаются от таких же мелочей у всех остальных. Безусловно оригинальны Пушкинские *стихотворения*, а не Пушкинские стихи, а тем более — не та абстракция, то *μῆ ὄν* которое М. Гофман именует Пушкинским стихом. И *как* поставить такое исследование? Допустим, что мы изучили *весь* Пушкинский словарь, а также словарь *всех* современных ему поэтов, и что мы обнаружили, что такое-то слово или словосочетание, находимое, скажем, у Батюшкова или Дельвига, ни разу не попадает у Пушкина. Если потом, в каком-нибудь Пушкинском черновике оно нам попадет, — будем ли мы в праве утверждать, что это не его стих, что это он для памяти списал у Батюшкова или у Дельвига? Или возьмем «Пушкинский» ритм. А. Белый нашел, что у Пушкина имеется склонность сохранять акцент

на втором такте. Допустим, что эта склонность у него выражена более, нежели у его современников. Что же? Встречая такие стихи, где ударение на второй стопе опущено, — дерзнем ли мы вычеркивать их из собрания сочинений Пушкина? Допустим далее, что возникает спор о принадлежности Пушкину какого-либо целого стихотворения. Рискнем ли мы прибегнуть к этому критерию, как к решающему?*)

*) Убедительнее всех рассуждений является пример знаменитого скандала со знаменитым знатоком Пушкинского «стиха» Коршем, принявшим подложное «окончание Русалки» за подлинное произведение Пушкина. Должен сказать, что даже тонкие и пристальные исследования Томашевского не убедили меня в том, на что автор претендует, а именно, на возможность безошибочно и «объективно» решать этого рода вопросы. Во всяком случае, приемы Томашевского годятся только там, где, как в случае с «окончанием Русалки», мы располагаем очень обширным отрывком, дающим возможность оперировать с большими числами. Совершенно ясно, что для коротких стихотворений они не пригодны, и здесь приходится, забыв о «точной науке», полагаться на эстетическое чутье. Затем, числовые данные, полученные Томашевским, действительно показывают радикальное отличие апокрифической Русалки от подлинника; но из его же подсчетов выходит, что ритмика Пушкина, объективно изученная в некоторых ее элементах, мало в сущности чем отличается от ритмики его современников. Оговариваюсь, что из работ

Филологический метод имеет свои пределы, и, пользуясь им, надо соблюдать величайший такт и чувство меры. Те приемы, которые годятся для определения подлинности и датировки грамот средневековых канцелярий, «стиль» которых сводился к ничтожному числу формул, оборотов речи, ритмических — очень грубых и бьющих в глаза — особенностей, способны только повредить исследователю, который обращается к изучению таких сложных, богатых, тонких организмов, каковы произведения поэзии. Требование М. Гофмана основано на заблуждении, о котором я уже говорил: на смешении частей и целого. Только целое индивидуально; части же суть общее достояние. Филологический метод исследования элементов пригоден для палеографов потому, что *их* объекты *не individua*, а мертвое собрание частей. Тут уместны строгость технических приемов и решительность в заключениях. Но анализ произведений словесного *искусства*, т. е. творчества, требует вместе и большей осторожности и большей свободы. Главное же, чем он ме-

Томашевского мне известна только одна — о пятистопном ямбе. Но этой работы достаточно, чтобы судить о возможностях, открывающихся при пользовании его методом вообще. Они очень ограничены.

тодологически отличается — по крайней мере, должен был бы отличаться — от анализа документов, сводится к следующему: историк-палеограф изучает — как общее правило — единственно *части*, а не целое, которого — с точки зрения эстетической — в «документе» *нет*. Эстетическая критика не только должна *исходить от* целого: целое является ее *объектом*. Здесь — различие принципиального свойства.

Отсюда можно извлечь еще один вывод — практического характера. Гофман думает, что для выполнения всех тех задач эстетической критики, которые он наметил, время не пришло — до тех пор, пока *все* литературное наследие Пушкина не будет приведено окончательно в полный порядок. Для *его* задач время не придет никогда. Для осуществления задачи, которую эстетическая критика в праве себе поставить, для художественного истолкования *произведений* Пушкина, а не для изучения его «стиха», нечего ждать, когда библиографы объявят, что их работа закончена. Подлинность подавляющего большинства Пушкинских стихотворений — и в том, что касается вопроса авторства, и в том, что относится к установлению текста, — не подлежит сомнениям. Для «абсолютно точных» статистик дактилей и пэонов или числового

соотношения существительных и глаголов, — этого недостаточно. Для понимания Пушкина — достаточно вполне.

Индивидуализировать Пушкина, сказали мы, — не значит показать, чем отличаются его произведения от всяких других в их формальных элементах. Эти элементы не составляют его личной собственности. Их нельзя рассматривать в отвлечении. Оторванные от тех художественных организмов, которые они совокупно образуют, они нам ничего не говорят. В этом и состоит величие великих поэтов, что их отличает от версификаторов. Ясно, что как раз версификаторы, даже и очень талантливые, этого не понимают. В своем предисловии к изданию стихотворений Тютчева Брюсов говорит, что Тютчев может служить образцом для начинающих поэтов, так как его стихи изобилуют такими украшениями, как аллитерации, ассонансы и проч. Как-будто такие красоты Тютчева, как, например, «пророчески-прощальный глас» или «неистоимые, неисчислимы», и т. под. имеют какое-либо эстетическое значение вне связи с целым, вне зависимости от его художественной идеи; как-будто бы у него эти черты

были действительно «украшениями», а не вытекали с необходимостью из художественного замысла. Если статья на точку зрения Брюсова, то надо будет признать, что начало Онегина выиграло бы в художественном отношении, если бы Пушкин «украсил» его таким, примерно, образом:

Мой прадед, самых честных правил,
Когда *взаправду* занемог,
Он забавлять себя заставил... и т. д.

Это — старая эстетика, учившая о «красотах» — *les beautés* — и о «правилах», только теперь она подкреплена «философскими» подпорками. Прежде высшей инстанцией считалось мнение «порядочных людей», авторитет «древних», теперь — откровения любительской философии. Как и прежде, и эта новая законодательствующая эстетика губительно отражается на поэзии. Вера в самоценность «красот» не только исповедуется в теории, но и «свидетельствуется делами»:

...и голос горлицы загорной: я приду...
...и режет свежую пастух дуду...
...из глины голубых голубок...

Что в этих стихах Кузмина созвучия — самоцель, это можно утверждать, пользуясь тем же самым надежным критерием, на основа-

нии которого мы решаем, хорошо ли, или плохо, кто-нибудь одет: они *заметны*. В совершенном же произведении искусства никакая часть не должна выделяться, ибо художественное произведение совершенно тогда, когда оно — индивидуум. Эти стихи сами по себе, может быть, хороши, или плохи, но они плохи, как части целого. Если стихотворение — не более, как сумма частей, то тогда — зачем вообще писать стихотворения: не проще ли сочинять отдельные строчки? Так иногда и поступают, и это, по крайней мере, последовательно.

Заблуждение, о котором я говорю, состоит в том, что отдельные элементы, образующие художественный индивидуум, *сами принимаются за individua*. Отдельным элементам художественного целого приписываются самодовлеющие значение и ценность. Между тем, совершенство истинно великих поэтов состоит в том, что у них эти «украшения» органически принадлежат целому настолько, что мы их не воспринимаем в их отдельности, *не видим* их за создаваемым ими впечатлением.

...И вестник утра ветер веет...

Надо знать из «теории поэзии», что есть на свете аллитерации и т. под., чтобы обратить

внимание на то, как здесь пользуется аллитерациями Пушкин. Мы воспринимаем не внешний эффект, а подлинное впечатление рассвета. Вот почему Пушкина так трудно анализировать. В этом отношении Пушкин и Расин, быть может, являются труднейшими объектами исследования.

В этом и состоит его недостижимое совершенство как поэта, — совершенство не в смысле «полноты всех качеств», — прекрасное всегда индивидуально, а значит и ограничено, — в целостности его произведений. Постараюсь объяснить это точнее на некоторых примерах.

«Если розы тихо осыпаются, если звезды меркнут в небесах, *об утесы волны разбиваются*, гаснет луч зари на облаках: это смерть, — *но без борьбы мучительной...* У нее (Природы)... научитесь люди умирать, чтоб с улыбкой кроткой и торжественной свой конец *безропотно* встречать» (Мережковский). Это волны-то умирают «безропотно» да еще и «с кроткой улыбкой»? Невольно вспоминается Тютчев:

Они не видят и не слышат,
живут в сем мире, как в потьмах...

В отдельности все очень «красиво» и «поэтично»; целого же — нет.

«Люби меня ясно, как любит заря, — жемчуг рассыпая и смехом горя, — обрадуй на-

деждой и легкой мечтой и тихо погасни за мглистой чертой» (Сологуб). Гореть смехом, радоваться надеждами — свойственно символически утренней заре; из последнего же стиха оказывается, что поэт имел в виду вечернюю.

«В *колодцах* сна есть столько *голосов*» и т. д. (Бальмонт). Материальное здесь *только* образ и подобие духовного. *Своей* ценности оно лишено, — и целого опять-таки нет.

В вошедшем в антологию «Вечернем приливе» В. Брюсов хочет выразить идею лживой и ужасной культуры большого города. Он берет намеренно напряженно-приподнятый тон. Каждый образ должен служить идее: «*Кричат* афиши пышно-пестрые и *стонут* вывесок слова»... Почему именно афиши «кричат», вывески же «стонут»? Могло бы быть и наоборот. Внутренней необходимости эти оттенки не имеют.

«Приди, *огнем* любви и муки во мне все жажды *погаси*» (он же). Полная бессвязность образов.

Мы можем сразу формулировать предъарительный — отрицательный — вывод: у Пушкина нигде, ни разу нельзя найти этой бессвязности, этой несогласованности образов, этой их *немотивированности*. Строгая согласованность образов, а не самостоятельная ценность каждого

из них в отдельности, их внутренняя взаимообусловленность, составляют то, что мы зовем «стилем». Чем стильнее произведение искусства, тем оно ценнее. Пушкину же чувство стиля было присуще в величайшей мере.

Такая характеристика, однако, явно слишком недостаточна, и это тем более, что приведенные примеры, напоминающие о знаменитых хвостовских зубастых голубях и о царе природы, грядущем с Запада, — столь веселивших Пушкина, в нашей поэзии встречаются сравнительно редко. Бесстильность гораздо чаще менее заметна и обнаруживается лишь при очень пристальном всматривании. Она называется в «нелучших» словах, которые могли бы быть или должны были бы быть заменены другими, в неудачном соединении вместе слов, самих по себе, может быть, и «хороших», но *qui hurlent de se trouver ensemble*, столь различны, столь несводимы ассоциативно жизненные планы, к которым они относятся, в сравнениях и образах, лишенных убедительности и внутренней необходимости. У Майкова есть какая-то «золотистая клетка», есть эпитет «золотовласая» (бесстильное, с точки зрения истории языка, слово; можно: или «златовласая», или «волотоволосая»); Бальмонт ради рифмы

беззаботно называет звезды *планетами* (очевидно, речь в данном месте — «Мои песнопенья» — идет именно о звездах, потому что поэт говорит, что он «подглядел узорно *играющий*, тающий цвет в сочетаньях планет»); у него же морские волны «всегда» бегут «в *иные* края»; у Майкова «*Аспазия*» говорит, что ее возлюбленный свой «детский голос» «хочет сделать *басом*», и т. под.

Первый, сразу открывающийся признак *стильности* у Пушкина, это — внимание к *происхождению* слова, к его колориту, к осевшей на нем культурно-исторической пыли, к его собственному «стилю». У него бы древний грек не заговорил «*басом*». На стильном подборе слов иногда у него держится все в стихотворении. Например, — в «Приметах»: ветер, земледел, леты, молодых полей, мразов хлад, печальны тучи. Отсюда и «злак» и даже «град» приобретают, — в силу созвучности с другими словами, — какой-то запах архаичности. И без единого намека на *couleur locale* и археологию, стихотворение звучит антично, благоухает античностью, причем никакой нарочитости в стилизации заметить нельзя.

Из этого не следует, что у Пушкина был какой-либо преимущественный *культ слова*, ни

в Бальмонттовском, ни в Гумилевском смысле. Мне кажется, что у него нельзя было бы найти примеров, которые бы показывали стремление использовать этимологическое происхождение слова для извлечения из него новых эффе́ктов, — как, например, у Тютчева:

А там, в торжественном покое,
разоблаченная с утра,
сияет Белая Гора,
как *откровенье неземное*.

Слово у Тютчева как бы вторично рождается и, возрожденное, несет на себе все богатства своего метафорического значения, вместе со своим, вызванным к новой жизни чарами искусства, первоначальным смыслом. У Пушкина этого нет. Это несколько не какой-либо его «недостаток». Если он не пользовался подобными средствами, то потому, что для *его* целей они не были нужны. Он видел материальные вещи такими, каковы они есть, и не искал *за* ними и в них символов незримого, — как Тютчев. Ведь, если бы не это, если бы возвращая слову «разоблаченная» его прямое значение, Тютчев хотел сказать *только* «очистившаяся от облаков», его открытие было бы выдумкой, каламбуром, выходкой дурного тона. Четверостишие Тютчева гениально потому, что оно чревато сведен-

ными в одном образе различными смыслами, гениально своей прегнантностью. Пушкин берет слова в их обыденном, общепринятом значении*), — избегая только употреблять такие, которые от употребления стерлись и которых переход от прямого значения к метафорическому был равносильен *ослаблению* и *оскудению* их содержания. Он скажет: «здесь кратко царствует жестокость зимних бурь» («К Овидию»), потому что он хочет олицетворить «жестокость» зимы, но он не скажет: (в следующем стихе) «зима царила там» (как сказали бы, не стесняясь, Апухтин или Надсон), а: «зима дышала там».

В выборе слов он руководится прежде всего заботой о целом. Каждое из его стихотворений имеет *свой* словарь. Не только образы рождают друг друга; слова сочетаются сами сообразно их этимологической природе. Безумных лет угасшее веселье мне тяжело, как *смутное похмелье*. Но, *как вино*, печаль прошедших дней и т. д. — Пример первого случая. Там же — пример и второго: — *грядущего волнуемое море* — и — *средь горестей, забот и треволненья*. — Или:

*) Иногда и он берет слова в их первоначальном значении, — но такие, которые еще не вполне его утратили: «уж перстня верного утрата *впечатленья*»; «*язвительные* лобзания»; «вершины скал *омрачены*»...

прости, беспечный мир полей, и *легкокрылые* бабавы столь быстро *улетевших* дней («Прощание с Тригорским», 1817 г.). Его излюбленный прием — употребление родственных по смыслу слов, постепенно, подкрепляя и усиливая одно другое, создающих колорит и настроение целого. Прямое значение слова при этом возрождается, но не как у Тютчева, — под действием непосредственного словесного окружения и в силу смысла фразы, которой это слово принадлежит, но в связи с целым, — и так, что читатель не отдает себе отчета в этом усилении его действия, хотя и подвергается ему. «Смертный» давно стало значить просто «человек» вне всякой ассоциации с идеей смерти. «Когда для *смертного* умолкнет шумный день», — эта фраза сама по себе действует не сильнее, как если бы было просто сказано: когда настанет ночь. Только постепенно вырастает ее смысл, ее эмоциональное содержание, и раскрывается все, что в ней, в ее словах, заложено: *немые* стогны града... «Полупрозрачная» *тьень* ночи, которая *налегает* на город, подобно погребальному флеру; а затем — виденье гробовое, — два призрака («призрак» — «тьень»), встающие *тихо* и говорящие *мертвым* языком. И это видение в свою очередь отсвечивает на все предыдущее: «Воспо-

минание», безмолвно разворачивающее свой свиток, становится из аллегорической фигуры — привидением (см. параллелизм построения: Воспоминание *безмолвно предо мной...* — и *тихо предо мной...* и сон дневных трудов *отрада...* — и нет *отрады* мне...).

«Бегут Европы ополченья; окровавленные снега провозгласили их паденье и тает с ними след врага». Простая регистрация факта в связи с контекстом обращается сразу в целую картину, где «историческое» и «космическое» чудесно слиты в один образ. Простыми, незаметными для читателя сближениями слов он сразу повышает их символическую *vaieur*, приоткрывает перспективы разнообразных смысловых и эмоциональных возможностей, кроющихся в слове, и тем самым, не прибавляя ни одного лишнего штриха, ни одного нового образа, обогащает и усложняет смысл целого. «Всегда гоним, теперь в изгнании, влачу *закованные дни* (К Языкову); или там же: под сенью *липовых* аллей он думал в *охлажденные* леты о дальней Африке своей; — и читатель уже сам, невольно, воображает себе знойную родину царского арапа. Вам ваше дорого творенье, пока на пламени труда кипит, бурлит воображенье; оно *застынет*, и тогда *постыло* вам и

сочиненье... Слову «постыло» не возвращается его первоначальное значение, но его ценность, как метафоры, уясняется и повышается простым сближением, напоминающим о происхождении этого слова. Он умеет как-то так сопоставлять и соединять вместе «конкретные» и «абстрактные» слова, слова, обозначающие объекты материального порядка и понятия, относящиеся к области мира морального, что последние, так сказать, заражаются вещественностью, осязательностью, образностью первых: Когда он разметал позорную *твердыню* и власти древнюю *гордыню* рассеял *неплом* и *стыдом* (А. Шенье), твой *бич* настигнул их, казнил сих палачей самодержавных, твой *стих свистал* по их главам... (там же).

Легкими, едва заметными повторными касаниями кисти он постепенно вычерчивает образ; нанизывая слова одно на другое, — сродные по содержанию, по происхождению, по эмоциональному тону, по «стилю», по звучности, по форме*), он не столько *рисует* даже, сколько *внушает, подсказывает* образ; не воспроизводит свою художественную идею, а дает читателю материал для ее создания, привлекает его к

*) Напр.: Ты синее небо кругом *облежала* и молния грозно тебя *обвивала*.

сотворчеству; не открывает перед ним в заранее препарированном виде свой внутренний мир, а втягивает его в орбиту своего духа. Стихотворение с каждым новым словом органически растет, и мы таинственно приобщаемся к этому процессу. Пред ним широко река *неслася*; бедный челн по ней *стремился* одиноко. Меж нив густых и пажитей зеленых оно, синее, *стелется* широко. Через его неведомые воды *плывет* рыбак и *тянет* за собою убогий невод... Вот примеры такого внушения. Он хочет создать впечатление высоты, на которой находится. Сначала — грандиозная, торжественная в своей лапидарности, победная фраза: Кавказ *подо мною*. Затем — усиление, уяснение, разработка высказанного в общей форме посредством вспомогательных, суггестирующих образов: один в *вышине* стою *над снегами* у края стремнины, орел, с отдаленной *поднявшись вершины*, парит неподвижно со мной наравне... Здесь тучи смиренно идут *подо мной*...

В «Арионе» он хочет создать впечатление борьбы с эластичной, упругой стихией: «...иные парус *напрягали*, другие дружно *упирали* вглубь *моцны* веслы... Кормщик... правил *грузный* челн... Вдруг лоно вод *измял* с налета вихорь шумный...»

Он рисует жизнь четы Лариных, жизнь регулируемую принятием пищи, жизнь людей, которым квас, как воздух был потребен, жизнь, в которой отношение к высшим запросам духа сводилось к русским блинам на маслянице жирной и к говению два раза в год. И — в гармонии с этим — Ларин «умер в час *перед обедом* и даже мир под своим надгробным камнем он *вкушает*. Или там же — передача робкого благоговения Татьяны в первое посещение дома Онегина: стол с померкшею *лампадой*... Татьяна долго в *келье* модной, как очарована, стоит... *Пилигримке* молодой пора, давно пора, домой...

В обширных произведениях, где символизируемым является не отдельное движение души, а сложный строй мыслей и чувств, где символы в силу необходимости разнообразятся, где они принадлежат к самым различным сферам материального мира, единство поддерживается *повторениями* слов и оборотов. См., напр., в стихотворной части «Егип. Ночей», задуманной как начало большой поэмы, частое повторение слова «золотой». В «Герое» двукратно повторяется образ летучего пламени: Да, слава в прихотях вольна, как огненный язык, она по избранным главам летает... И далее: ... Тогда-ль, как водит и кругом и вдаль войны стреми

тельное пламя, — и тут же, по ассоциации: и *пролетает* ряд побед пред ним одна другой вослед... Или — в «19 Октября 1825 г.»: строфа 8-я... я с трепетом на лоно дружбы новой, устав, приник ласкающей главой, и стр. 11-ая: ... под бурю главой поник я томной... С этой точки зрения весьма характерны некоторые, служащие для поддержания настроения, параллелизмы в Евгении Онегине. Гл. VII, стр. 3 и 11:

Или, не радуясь возврату
погибших осенью листов,
мы помним горькую утрату,
внимая новый шум лесов?
Или с природой *оживленной*
сближаем думою *смущенной*
мы увяданья наших лет
которым возрожденья нет?..

Мой бедный Ленский! За могилой,
в пределах вечности глухой,
смутился ли певец *унылой*
измены вестью роковой?
Или над Летой *усыпленной*
поэт бесчувствием *блаженной*
уж не *смущается* ничем
и мир ему закрыт и нем?..

Здесь — полный и *всесторонний* параллелизм: синтаксического построения, композиции, ритма, рифм, звучаний, даже отдельных слов (*смущается*, *смущенной*).

Ср. II, 37.

Своим пенатам *возвращенный*,
Владимир Ленский посетил
Соседа памятник *смиранный*
и вздох он *пеплу* посвятил.

VII, 7.

На ветви сосны *преклоненной*
бывало ранний ветерок
над этой *урною* (II, 37, пепел!)
смиранный

Качал таинственной венки

.....

Но ныне... Памятник *унылой*
забыт. К нему привычный след
заглох. Венки на ветви нет...

С последним двустешием ср. I, 31:

Исчезло счастье юных лет,
как на лугах ваш легкий след;

IV, 27,

мгновенной думы легкий след
все тот же после многих лет;

VIII, 29,

на повороте наших лет
печален страсти мертвый след;

и, в особенности VI, 32 (смерть Ленского)

..... окна мелом
забелены. Хозяйки нет.

А где? Бог весть! Пропал и след, —

с подготовкой в предыдущих строфах:

29

друзей развел по крайний след
и каждый взял свой пистолет;

30

. поэт
роняет молча пистолет.

И, вообще, рифма на *-ет* является как бы руководящим музыкальным мотивом всей поэмы (47 случаев).

Если теперь вернемся к VII, 3 и вдвинем это место в контекст, то получим материал для новых сопоставлений:

Как грустно мне твое *явленье*,
весна, весна, пора *любви!*
какое *томное волненье*
в моей душе, в моей *крови!*
С каким тяжелым *умилением*
я наслаждаюсь *дуновением*
в лицо мне веющей весны...
Или нам чуждо наслажденье
и все, что радует, *живит*,
все, что ликует и *блестит*
наводит скуку и *томленье*
на душу мертвую давно...

Ср. I, 33—34:

нет, никогда...
я не желал с таким *мученьем*

лобзать уста младых *Армид*,
иль ровы пламенных ланит,
иль перси, полные *томленьем*...

.

Опять кипит *воображенье*,
опять ее прикосновенье
важгло в *увядшем* сердце *кровь*,
опять тоска, опять *любовь*...

А это, в свою очередь приводит нас снова к
смерти Ленского:

VII, 32

Тому назад одно *мгновенье*
в сем сердце билось *вдохновенье*,
вражда, надежда и *любовь*,
играла жизнь, кипела *кровь*...

36

... где жаркое *волненье*,
где благородное стремленье
и чувств и мыслей молодых...

40

... влево от *селенья*...
где жил питомец *вдохновенья*...

Ср., наконец, 46:

... а ты, младое *вдохновенье*,
волнуй мое *воображенье*...

Читатель сам может подобрать в Е. О.
множество примеров подобных параллелизмов
и соотношений.

Так объединяются «нарушающие», по мнению некоторых критиков, единство поэмы «отступления» с «изложением».

В «Цыганах» текут параллельно два leitmotiv'a: мотив «воли» («свободы») и «сна», как символ спокойствия, мира, с чем контрастирует мотив «бурь», «страстей». Как вольность весел их ночлег; медведь лежит на воле; она привыкла к резвой воле; будь наш, привыкни к нашей доле, бродячей бедности и воле; теперь он вольный житель мира; свой день он отдавал на волю Бога; торгует волею своею; одно мое желанье — с тобой делить любовь, досуг и добровольное изгнание; Алеко волен, как они; Земфира поселян обходит и дань их вольную берет; ты сердцем волен; сердце воли просит; гуляет вольная душа; вольнее птицы младость; ты для себя лишь хочешь воли; не всегда мила свобода тому, кто к неге приучен; сон меня невольно клонит; телеги мирные цыганов, смиренной вольности детей.

В рукописном отрывке, не вошедшем в окончательный текст, есть места: неоцененный дар свободы; расти на воле, без уроков; беспечен здрав и волен... Для эпиграфа Пушкин предназначал молдавскую песню: «мы люди смиренные, жены наши любят волю — что тебе делать у

нас». Мотивы «сна» и «пробуждения»: мирный сон под небесами; но вот на табор кочевой нисходит сонное молчанье; в шатре одном старик не спит; сон меня невольно клонит; старик уснул и все в покое; никто под крышею подъемной до утра сном не опочил. На фоне засыпающего и просыпающегося табора разыгрываются ночные идиллии и трагедии. Я мирно спал. Заря блеснула; проснулся я — подруги нет. Сон Алеко. Затем: Алеко спит. В его уме виденье смутное играет. Его пробуждение — отсутствие Земфиры. И в символическом соответствии с этим: но, Боже, как играли страсти его послушною душой... Давно-ль, надолго-ль усмирили? Они *проснутся*, погоди. И в Эпиплоге: Но счастья нет и между вами, природы бедные сыны! И под издранными шатрами живут мучительные сны (см. доп. Б). И как с мотивом «сна» контрастирует мотив «пробуждения» или смущающих сон «видений», так с мотивом «воли» контрастирует мотив «закона», необходимости, зависимости: его преследует *закон*; как песнь *рабов* однообразной; когда бы ты воображала *неволю* душных городов; жил, не признавая власти судьбы коварной и слепой; нет у нас законов; презрев оковы просвещения; просят денег да цепей; медведь беглец родной бер-

логи — цепь докучную грызет; где *повелительные грани* Стамбулу Русский указал*).

Искусство виждится на уменьи подойти к предмету, отрешиться от привычных точек зрения, определяемых практическими потребностями, повседневным «назначением» предмета, нашим житейским отношением к нему. Лишь прорвав окутывающую предмет толщу обыденных ассоциаций, художник в состоянии *наново* увидеть его, т. е. не то, что усмотреть его «истинную природу», но открыть в нем возможности стать центром *новых* ассоциаций, — ему, художнику, потребных, его настроением отвечающих: Для создания своих миров художнику нет никакой надобности выдумывать небывалые предметы, крылатых коней или львов с человеческими лицами; его материалом служат знакомые предметы вещественного мира, но — «стилизированные», т. е. введенные в новые сочетания и освещенные под новым углом, и притом так, что получающееся при этом целое производит впечатление такой же непререкаемой не-

*) Впоследствии, вспоминая о своих встречах с цыганами, он невольно возвращается к мотивам поэмы: ... в час вечерней тишины шум и песни под шатрами... Завтра с первыми лучами ваш исчезнет *вольный* след... Он бродящие ночлеги позабыл...

обходимости, безусловности, «данности», замкнутости, упорядоченности, что и космос, в котором мы едим, пьем, спим, ходим на службу и читаем газеты. Иначе — нет *стиля*. Каждый художник решает эту задачу по-разному, и те специфические приемы, которыми он пользуется, и составляют *его* стиль.

Стильность, т. е. единство, цельность, индивидуальность творимого мира может держаться на соподчинении образов, на подведении их под общую категорию (напр., мрака, света и т. п.), на подчинении их всех — одному центральному образу, на развитии одного образа, постепенном извлечении *из* него новых образов, извлечении *из* него новых и новых смыслов и т. д. Тютчев берет объект таким, каким он есть, и, выделяя в нем одну, вполне «реальную» черту, усиливая ее, развивая ее, *преобразовывает* объект и раскрывает полноту дремлющих в нем поэтических возможностей:

Сияет солнце, воды блещут,
на всем улыбка, жизнь во всем;
деревья *радостно трепещут*,
купаясь в небе голубом.

И в следующей строфе образ *дерева-птицы* уже вырисован с полной определенностью: *поют* деревья и т. д.

Единство в многообразии создается у Тютчева *текучестью* его образов, их способностью *органически* (на то он — гений) *перерождаться* — вещественно и символически.

Не о былом вздыхают розы
и соловей в ночи поет;
благоухающие слезы
не о былом Аврора льет.
И страх кончины неизбежной
не свет с древа ни листа:
их жизнь, *как океан безбрежный,*
вся в настоящем разлита.
Игра и жертва *жизни частной,*
приди-ж, отвергни чувств обман,
и ринься, бодрый, самовластный,
в *сей животворный океан!*
Приди, струей его эфирной
омой страдальческую грудь*)
и жизни *божески-всемирной*
хотя на миг причастен будь.

Здесь на протяжении стихотворения образ «Океана» перерождается в качестве символа.

Лист зеленеет молодой.
Смотри, как листьям молодым
стоят *обвеяны* березы,
— воздушной зеленью сквозной,
полупрозрачною, *как дым.*

*) Ср. Faust: Auf! bade, Schüler, unverdrossen, die ird'sche Brust im Morgenroth.

Давно им грезилось весной,
весной и летом золотым;
и вот — *живые эти грезы*,
под первым небом голубым,
пробились вдруг на свет дневной.
О, первых листьев красота,
омытых в солнечных лучах
с новорожденною их тенью!
и слышно нам по их движенью,
что в этих тысячах и тьмах
не встретишь мертвого листа.

Молодая листва сначала — дымка, окутывающая березы. Затем — воплощенный сон о возрождении, грезы дерева, вступившие в реальное бытие. Затем — *дети* берез уже в более конкретном, буквальном смысле. Единство образа поддерживается философской интуицией, открывающей сближения этих идей и символов. Идея во всем богатстве своих оттенков находит себе свободно и легко символическое воплощение в силу творческого преодоления черты, разделяющей субъект и объект: поэт сперва смотрит на березы, и тогда молодая листва представляется *ему* окружающей их дымкой. Далее, противоположность Я и Не-я снята — и дымка обращается уже в духовную эманацию самих берез. Здесь нет никакого «скачка», потому что переход от одной точки зрения к другой совер-

шился в процессе мистического саморастворения созерцающего субъекта в космосе.

У Пушкина нет этой текучести, этой подвижности, этой эластичности образов, этой способности их перерождаться, переливаться один в другой, слагаясь и распадаясь в непрерывном своем развитии. Его образы тверже, очерченнее, определеннее, устойчивее. Было бы бессмысленно искать здесь критериев для каких бы то ни было *оценок* обоих великих поэтов. Художник — не божество монотеистических культов, и творимые им миры конечны и ограничены. Творческая способность каждого — в *одном* направлении — тем мощнее, чем ограниченнее оно в других. И острота Тютчевской интуиции парадоксально обусловлена ее — в известном отношении — слабостью. Его философский пантеизм, его стремление к мистическому слиянию с миром, уже в силу определения падают на критическую стадию эволюции духа. Жизнь «частная» и жизнь «божески-всемирная» ощущаются как принципиально различные величины, за явлениями лежит их вечный, непостижимый, таинственный субстрат, — и самоприобщение ко всеединому достигается не столько путем перемещения себя в вещи, сколько путем постижения усилием духа этого общего субъекту и

феноменам субстрата. Тем самым ослабляется впечатлительность поэта; вещи утрачивают для него свою плотность; их *прозрачность*, благодаря которой сквозь них просвечивает «Потустороннее», сообщает им некую *призрачность*. Философское жизнеощущение Тютчева понижает для него самоценность предметов и лишает восприятие их непосредственности и свежести. То, что для наивного реалиста есть «Природа» — для Тютчева — только ее «зримая оболочка»*), «покров, накинутый над бездной». Поэтому для него предмет не исчерпывается своими проявлениями; у него не сам ключ льется, — льется его *жизнь* (лишь *жизнь* бессмертную ключа сковать всесильный хлад не может; *она* все льется...). И себя самого он не воспринимает уже непосредственно, но как некий внеположный мир: как жадно *мир* души ночной (а не просто — душа) внимает повести любимой. Из смертной рвется *он* груди и т. д...

Отсюда — божественная легкость игры его

*) Иным достался от природы инстинкт пророчески-слепой; они им чувят, слышат воды и в темной глубине земной... Великой матерью любимый, — сто-крат завидней твой удел: не раз под оболочкой зримой ты *самое ее* узрел («Фету»). Для Пушкина зримая оболочка и есть «сама» природа, «Великая мать».

образов. Если они так гибки, так послушны прихотям его фантазии, то это потому, что с самого начала им недостает вещественной плотности, сопротивляемости, самостоятельности. Поэтому так свободны у него переходы от частного к общему, от конкретного к абстрактному, которое само олицетворяется, вступает в мир феноменов. У Пушкина «зима», «весна», «лето», «ночь», «день» и т. под. — только знаки, имена, обозначающие известный ряд явлений, — или же поэтические *фигуры*, которым он далек от мысли приписывать реальное бытие: Октябрь уж наступил... — тут простое констатирование «календарного» факта. Декабрь уж расстилал пушистые снега... — способ сокращенного выражения мысли. Но вот сама идет волшебница Зима. Пришла, рассыпалась, клоками повисла на ветвях дубов и т. д... — поэтическая «фигура». И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть (опять — простое сокращение) и равнодушная Природа краскою вечною сиять. «Природа» — т. е. закономерная смена явлений жизни и смерти, в круговороте рождений и смертей вечный мир видимых явлений, — и ничего больше. Противоположность «явлений» и «Природы» у него — противоположность не «частного» и «общего» и не призрачного и под-

линного, не символа и Истины, но просто — части и целого, конкретного и отвлеченного. Поэтому у него нет той потребности в подлинном философском, «критическом» мифотворчестве, которая так характерна для Тютчева.

Под дыханьем непогоды,
вздувшись, потемнели воды
и подернулись свинцом,
и сквозь глянец их суровый
вечер пасмурно-багровый
светит радужным лучом.

Поэту мало этой чудесной картины. Он должен развить и усилить ее:

Сыплет искры золотые,
сеет розы огневые
и уносит их поток:
над водой темно-лазурной
вечер пламенный и бурный
обрывает свой венок.

Несколько гениальных штрихов и «вечер» из словесного знака обратился в образ античного бога. Тютчев всегда серьезен, искренен и совершенно прост. В его поэзии нет «украшений». Если примеры персонификации явлений встречаются у него так часто, то это потому, что образы хтонических и небесных божеств нужны ему для экспрессии. Весна... о вас она не знает, бессмертьем взор ее сияет... Настанет

ночь, — и, светозарный бог, сияет он над усыпленной рощей. — Горé, как божества родные, над усыпленную землей, играют выси ледяные с лазурью неба голубой.

Не связано ли это с некоторой недостаточностью, ослабленностью непосредственного воззрения? Брюсов говорил об «импрессионизме» Тютчева. Вряд ли это точно. Пейзаж Тютчева подчас слишком «классичен» в том смысле, что состоит из отдельных вещей, имеющих «собственные», постоянные материальные свойства:

Как сладко дремлет сад *темно-зеленый*,
объятый негой ночи *голубой*;
сквозь яблони, цветами *убеленной*,
как сладко светит месяц *золотой!*..

Тютчев не может быть назван *импрессионистом* уже потому, что он воспроизводит не свои *впечатления*, полученные непосредственно от предметов, а результаты *переработки* этих впечатлений:

...*День потухающий* дымился,
Сходила ночь, туман вставал...

Здесь не смена моментов во времени (как у Пушкина, см. ниже), а расщепление *единого* момента времени при помощи персонификации понятий и обращения их в образы.

У Тютчева есть одно стихотворение, интересное тем, что оно представляет собою несомненную и несомненно сознательную переработку Пушкинского мотива, — а именно знаменитого начала VII-ой главы «Онегина»: «Гонимы вешними лучами»:

Еще земли печален вид,
а воздух уж весною дышет
и мертвый в поле стебель колыхет
и елей ветви шевелит.
Еще природа не проснулась,
но сквозь редящего сна
весну прослышала она
и ей невольно улыбнулась.
Душа, душа, спала и ты...
Но что же вдруг тебя волнует,
твой сон ласкает и целует
и золотит твои мечты?
Блестят и тают глыбы снега,
блестит лазурь, играет кровь. .
Или весенняя то нега?
Или то женская любовь?

Очаровательный Пушкинский образ природы, улыбкой ясною встречающей сквозь сон утро года, у Тютчева усилен и развит. Его переживания и переживания «природы» сближаются и отождествляются. В последней строфе — все сведено и слито вместе. Нельзя сказать,

о ком он говорит: «играет кровь»: о себе, или о природе. И эрос томит не одного его, но и весь мир. Здесь — больше, чем символика, здесь — *отожествление* «внутреннего» и «внешнего», «духовного» и «материального». Но именно эта-то легкость, с которой он не то, что переходит от одного плана к другому, но сводит их воедино, свидетельствует о своего рода притупленности чувственного восприятия. Он не просто воспринимает мир: он его пропускает сквозь сознание; он относит воспринимаемое к себе, претворяет его в свое переживание. Ср. еще: бродить без дела и без цели и ненароком, налету, набрести *на свежий дух синели*, или *на светлую мечту*... В гениальной смелости этих сопоставлений есть какая-то искусственность, хотя и нет никакой ретирики.

Взаимоотношение обоих жизненных планов у Пушкина существенно иное. Он не «внешнее» переводит на «внутреннее», не «чувственное» на «духовное», а наоборот: духовное созерцает *sub specie* телесного, чувственного, внешнего. И если прав Вико, что сущность поэтического творчества состоит в восприятии всего в формах внешнего мира, — то с этой точки зрения Пушкин — «более поэт», чем

Тютчев*). Как бы то ни было, такое мировосприятие первичнее, естественнее, проще, наивнее Тютчевского; оно ближе нашей природе, понятнее нам: вот почему в Пушкинской символике и в Пушкинских сближениях обоих планов мы не чувствуем никакой «искусственности» и, поддаваясь чарам Пушкинской поэзии, не замечаем, в чем тайна исходящего от нее внушения. Если всякое движение души непосредственно воспринимается сознанием в форме своего материального символа, то слияние материального и духовного, переходы одного из этих планов к другому, совершаются сами собою, естественным образом и незаметно. Ночная мгла на холмах Грузии контрастирует со *светлой печалью* поэта, и из этих двух контрастирующих образов, дополненных третьим — сердце *горит*, рождается в нашем сознании неясный образ прозрачной, пронизанной светом мглы, сочетающийся для нас с настроением «Отрывка», — более того, — таинственным

*) Пользуюсь этой формулировкой исключительно ради уяснения моей мысли, отнюдь не настаивая на ней, как на определении, включающим в себе *оценку*. Творчество Пушкина — легче и непринужденнее, потому что и задачи его — по своему существу — легче и «естественнее».

образом сам являющийся этим настроением. В «Элегии» (Погасло дневное светило) «внешнее» и «внутреннее» неразрывно переплелись одно с другим, взаимно отсвечивают друг на друга, так что применительно к этому стихотворению лишь условно можно говорить о «символе» и «символизуемом». *Волнуйся* подо мной, угрюмый океан. *С волненьем* и тоской туда стремлюся я... Душа *кипит* (как пенящееся море) и замирает, мечта знакомая *вокруг меня летает*, — как птица вокруг мачты корабля: при *таком* слиянии обеих сфер никакие «сравнения» ненужны. У Пушкина, вообще, мало «сравнений»: он просто кидает образы за образами. Погасло дневное светило, на море синее вечерний пал туман, — начинается первая строфа. А вторая: *лети корабль...* но только не к берегам печальным туманной родины моей, — страны, где пламенем страстей впервые чувства разорались... «Вещественная» вечерняя заря и утренняя заря «страстей» контрастируют здесь сами по себе. В «Медоке» — неподражаемая передача ровного и величественного движения корабля:

Попутный веет ветер. Идет корабль, —
во всю длину развиты флаги, вздулись
ветрила все, — идет, и пред кормой

морская пена раздается. — *Многим*
наполнилась грудь у всех пловцов и т. д.

От читателя не требуется никакого усилия сознания, чтобы выйти из сферы «внешнего» (плавание) и перейти ко «внутренней», ибо символ последней является непосредственным продолжением образов начала стихотворения.

Ср. еще «Земля и Море»:

Когда по синеве морей
Зефир скользит и тихо веет
в ветрила гордых кораблей
и челны на волнах лелеет;
забот и дум *слагая груз,*
тогда ленюсь я веселее...

Или: Искуплены его стяжанья и зло воинственных чудес *тоскою душевного изгнания...* И далее: и *знойный остров* заточенья полнощный парус посетит («Наполеон»). Максимальной степени слиянность обоих планов достигает в стихотворении «К Морю»: *Моей души предел* желанный! Как часто по берегам твоим бродил я, тихий и туманный, заветным умыслом томим. Море — вообще *предел*, для подходящего к берегу. И оно — предел его желаний. Оно — *свободная* стихия, символ свободы и самозаконности — своенравные порывы в противоположность косному берегу

(скучный, неподвижный брег). И далее — мотивы и образы, относящиеся к стихийному, космическому и к человеческому, — личному и социальному, — развиваются с полной свободой и в абсолютной гармонии.

Имея в виду эти свойства жизнеощущения Пушкина, приобретаем возможность основательнее понять значение описанной выше его стилистической особенности, — частого, внушающим образом действующего повторения слов и образов. См., напр., строфы, где описываются любовные томления Татьяны: ты в *ослепительной* надежде блаженство *темное* зовешь... Ланиты мгновенным *пламенем* покрыты... И в слухе шум и *блеск* в очах... А между тем луна сияла и *темным светом* озаряла Татьяны бледные красы... А далее — момент перед приходом Евгения: смеркалось; на столе *блистая*, шипел вечерний самовар. По чашкам *темною* струею уже душистый пар бежал... А раньше, в Письме: не ты ли, милое виденье, в *прозрачной темноте* мелькнул... И перед этим — слова няни: а нынче все мне *темно*, Таня... Основной мотив, проходящий через все эти места — мотив *вспыхнувшей* в девичьей душе страсти. Поэт поддерживает впечатление этого мотива посредством напоминания о его символах.

Родственным приемом является прием *подготовки* главного мотива путем подбора соответствующих слов. Так в «Осени» подготавливается идея текучей стихии и плаванья: огонь опять горит; то яркий свет *лиет*... Душа... ищет... *излиться*... свободным проявлением. — И мысли в голове *волнуются*... Минута, — и стихи свободно *потекут*... Главный мотив символически предвосхищается.

Острота, живость, свежесть восприятия, отзывчивость на мимолетные впечатления, исключают охоту и способность к систематически разработанным, логически правильным комбинированиям образов. При идеальной гармоничности, абсолютном единстве, у Пушкина нет никаких *схем общих картин*. Исключение представляют такие произведения, где схема обусловливается природой самого задания, — как «Кавказ», художественную идею которого составляет впечатление человека, стоящего на высоте и обзеревающего оттуда горную область, скользя глазами сверху вниз. Ср. еще «Вновь я посетил», начало «Медного Всадника» и т. п.

Был вечер. Небо меркло. Воды струились тихо. Жук жужжал. Уж расходились хороводы. Уж за рекой, дымясь, пылал огонь рыбачий. В поле чистом, луны при свете серебристом...

Татьяна долго шла одна... Из этих мерцающих образов разрозненных явлений складывается не «картина», а сложный неопределенный зрительный образ, передающий не столько зрительное восприятие вечера в определенном месте, сколько «вечернее настроение».

Под голубыми небесами великолепными коврами, блестя на солнце, снег лежит; прозрачный лес один чернеет и ель сквозь иней зеленеет и речка подо льдом блестит. Вся комната янтарным блеском озарена... Здесь опять не «картина», а «световой эффект». Бросается в глаза обычный пушкинский прием повторения слова: блестя, блеском, блестит. От этих стихов глазам больно и становится весело на душе.

В «Желании» впечатление Крыма передано посредством ряда отдельных образов, не приведенных ни в какую связь между собою по какому-либо конструктивному принципу, — однако, так, что как-то непостижимо, из совокупности магически подобранных слов, вырастает великолепная сложная картина, дающая больше, чем действительность, дающая эту действительность идеализированной и стилизованной, — какое-то видение в духе пейзажей Клода Лоррена. Весь секрет почему *здесь*, несмотря на отсутствие какой бы то ни было «схемы»,

планировки деталей, из простого, казалось бы, перечня их, слагается некоторое архитектурно-расчлененное целое, заключается в «намекающих», насыщенных античными реминисценциями, влекущих за собою идею конструктивности, вызывающих в памяти мгновенные образы каких-то «классических ландшафтов», словах: яркие лучи златого *Феба*; *мирт* над тихой *урной*; лавровые *своды* и опять: синий *свод* полуденного неба, а далее снова: *своды* скал.

Я сказал: «картина». Но картина эта такова, что *нарисовать* ее не было бы никакой возможности. Богатство «картин» Пушкина обусловлено именно их *неопределенностью*, благодаря которой повышается их символическая ценность, как выразителей внутреннего, эмоционального, душевного. Образ = настроение, настроение = образ, символ = символизируемое, — так, приблизительно, можно было бы их назвать.

Вскрыть этот центральный, сложный и неопределенный образ, никогда не даваемый — даже в самых общих контурах — в готовом виде в произведении, но слагающийся в соучастствующем в творчестве поэта сознании читателя, это и значит — по нашему мнению — эстетически истолковать соответствующее произведе-

ние, открывая себе тем самым дорогу к уяснению функционального значения отдельных деталей символики, ритмики, инструментовки, построения, группировки частей. Иногда — задача истолкования сводится просто к тому, чтобы проникнуться общим настроением произведения, — там, где такого центрального символа нет, — как, напр., в «Каменном Госте», где идея таинственного сродства любви и смерти, непосредственное ощущение этого сродства раскрывается в ряде последовательных, не группирующихся воедино, сопутствующих внешнему действию символов. Вместо образа здесь есть *колорит, тон*, — то сумерок, то ночи, — преобладание траурного, *черного цвета*.

Бедная Инеза! Ее уж нет! Как я любил ее!

— Инезу *черноглазую?*.. О помню!

Три месяца ухаживали вы
за ней; насилу-то помог лукавый.

— В июле... *ночью*. Странную приятность
я находил в ее печальном взоре
и *помертвевших* губках и т. д.

...Ее совсем не видно под этим вдовьим *черным* покрывалом... Когда твои глаза впадут, и веки, сморщась, *почернеют* и седина в косе твоей мелькнет... ...Вы *черные* власы на *мор* бледный рассыплете...

Колорит у Пушкина, вообще, заслуживает величайшего внимания при исследовании. Пролог «Медного Всадника» является не *только* «вступлением» — как грандиозная символическая картина державного Города. Он *контрастирующе оттеняет* поэму своим колоритом, своей богатейшей красочностью: темнозелеными садами ее покрылись острова... Твоих задумчивых ночей *прозрачный сумрак, блеск безлунный... ..И светла адмиралтейская игла... И не пуская тьму ночную на золотые небеса... Девичьи лица ярче роз... И блеск и шум и говор балов... И пунша пламень голубой... Сиянье шапок этих медных... Взломав свой синий лед...* В поэме же только линии, архитектурные массы, звуки, ритм, — и ни одной краски. После акварели — офорт.

Гармония символов, вместе с гармонией инструментовки и единством ритмическим (о чем далее) и является тем, что составляет единство Пушкинских творений, рассматриваемых в целом. Отыскивая его в чем-либо другом, — потеряем даром время и труд. В эту ошибку впал даже самый глубокий из критиков Пушкина: «в этой поэме, — писал Белинский о «Полтаве», — нет единства, она не представляет собою целого... Читая Полтаву и дивясь ее

великим красотам, спрашиваешь себя: что же это такое?» Далее он объясняет, почему в Полтаве «нет единства»: Пушкин сделал ошибку; он вздумал писать эпическую поэму, — и не написал ее; эпическое, т. е. историческое, вышло у него не более, как побочным эпизодом, чем «явно уничтожается высота такого предмета». Если даже допустить, что такого замысла у Пушкина не было, то все же — какое отношение имеет любовь Мазепы и Марии к Полтавскому бою и к «колоссальному образу Петра»? Последний в силу неудачного построения «остался в тени», и весь полтавский эпизод оказался «поэмою в поэме». Далее он говорит, что сам поэт это видимо ощущал, и «вся эта разрозненность выразилась в эпилоге», — т. е. как раз там, где Пушкин прямо указывает в чем сущность художественной идеи Полтавы: прошло сто лет, — и что-ж осталось от *сильных, гордых сих мужей, столь полных волею страстей?* «...Сильные характеры и глубокая трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, — писал он несколько позже, — вот что увлекло меня». Подлинное поэтическое произведение, — под какие бы рубрики школьной теории словесности оно ни подводилось, — всегда *лирично* и символически выражает жизнеощуще-

ние поэта. Поэзия не — история, и то, что в истории разделено, в поэме совместимо, не по отношению друг к другу, но по отношению — к поэту. И Петр, и Мария, и Мазепа, и Полтавский бой и казнь Кочубея взяты в поэме не как эпизоды, «принадлежащие истории», но как символы жизненной мощи, избытка силы, «воли страстей», трагического, управляющего людскою судьбой. Единство Полтавы в этом и в связанном с этим единстве словесной символики, непосредственно вызывающей в нас ощущения и идеи жгучей страстности, силы, твердости, сопротивляемости, упорства и натиска, чего-то стихийного, злобного, хищного, звериного. Показательно уже то, что «Полтава» вся звучит fortissimo:

Она свежа как вешний цвет,
взлелеянный в тени дубравной.
Как тополь киевских высот,
она стройна. Ее движенья
то лебеда пустынных вод
напоминают плавный ход,
то лани быстрые стремленья.
Как пена, грудь ее бела;
вокруг высокого чела,
как тучи, локоны чернеют.
Звездой блестят ее глаза;
ее уста как роза рдеют.

Нигде в других вещах у Пушкина нет таких ослепительных, монументальных, «эпических» красавиц. Еще нажим кисти, — и Мария стала бы невозможна, подобно гоголевским «Аннунциатам» и «прекрасным полячкам». Нигде в других вещах нет такого обилия тацитовских, прегнантных, сдавленных, «трудных» выражений: беседа ликовала; венчаный славой бесполезной; предприимчивая злоба; измену ценят меж собой; он думу думой развивая, верней готовит свой удар; ему-ль теперь у двери гроба начать учение измен; соблазном посланное ложе; с ней гетман забывает судьбы своей и труд и шум; ложе мнимого мученья; одр сомнительной кончины; коварные седины, и т. под.

Через всю поэму проходят несколько резко индивидуализирующих ее и объединяющих все ее «эпизоды» образов. «Оковы»: но от венца, как от оков, бежит пугливая Мария, тогда лишь только стало явно, зачем бежала свое-нравно она семейственных оков; стану-ль я, старик суровый, влачить позорные оковы; окован, Кочубей сидит; предтечи смерти приковали его к одру. «Огонь», кипение, пылание: но чувства в нем кипят...; мгновенно сердце молодое горит и гаснет; пылает сердце старика;

оно (сердце) в огне страстей раскалено; но поздний жар уж не остынет; давно в ней искра разгоралась; труды и годы угасили в нем прежний деятельный жар; своеволием пылая, роптала юность удалая; но кто-ж усердием пламенея...; неутомим преступный жар, давно замыслили мы дело, теперь оно кипит.. ; в бранном пламени скакал; усердием горя; кипучий яд; пламя пышет, встает кровавая заря войны народной; полны вином кипели чаши, кипели с ними речи наши; царь, вспыхнув, чашу уронил; пылкий Палей; пылкий Шлиппенбах; роковой огонь; горит восток; огонь окопов; поле битвы пылает; жар пылает; сердечной ревностью горя; конь... мчался... в огненной дали; кони... скакали рядом сквозь огни. Краткости ради, опускаю перечень мест с жуткими словами «гроб», «плаха», «кровь», «кровавый».

Психическое, внутреннее, передается в Полтаве в образах твердой, тяжелой, грузной материи; в образах сжатия, сдавленности, усилия, напряжения мышц: в груди дыханье стеснено; давно горю стесненной злобой; твердея в уме своем; думы в ней, плоды подавленных страстей, лежат погружены глубоко (ср. «Отрывок»: ...жребии земли в увенчанной главе *стесненные* лежали, чредою выпадали и миру тихую

неволю в дар несли; «Воспоминание»: ...в уме *подавленном* тоской, *теснится* *тяжких* дум избыток...; а «стесненный», «тесниться», «теснины» здесь и в «Полтаве» надо сблизить с этими же словами в «М. Всаднике»: громады стройные теснятся...; теснился кучами народ; стеснилась грудь его); носил ее, как мать во чреве младенца носит; — и в соответствии с этим: палач за чуб поймал их обе и *напряженною* рукой потряс их обе над толпой; согбенный *тяжко* жизнью старой; пехота движется за нею и *тяжкой твердостью* своею ее стремления *крепит*, *тесним* мы шведов; *тяжкой тучей* отряды конницы летучей... рубятся...; мы *ломим* — *гнутся* шведы; еще *напор* — и враг бежит; а так же и: ночные тени степь объемлют; и оба стана... друг друга хитро облегли; зари багряной полоса объемлет небо.

При свете стилистического анализа выступает за «исторической» оболочкой символическое тождество отдельных лиц и эпизодов поэмы:

. . Не столь мгновенными страстями
пылает сердце старика,
окаменелое годами.
Упорно, медленно оно
в огне страстей раскалено...

...Но в искушеньях долгой кары,
перетерпев судеб удары,
окрепла Русь. Так тяжкий млат,
дробя стекло, кует булат.

В область сродных ассоциаций, эмоций, переживаний, идей, переводит другая категория образов Полтавы. Это образы зверя, птицы и — чаще всего — *хищной* птицы: не *серна* под утес уходит, *орла* послыша тяжкий лет; ее движенья то *лебедя* пустынных вод, напоминают плавный ход, то *лани* быстрые стремленья; в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную *лань*; и легче *серны* молодой она вспрыгнула...; ...ночь, когда *голубку* нашу, ты *старый коршун*, заклевал; а между тем *орлиным* взором... ищет он себе товарищей отважных; и весть *на крыльях* полетела; то был ли сон воображенья, иль плач *совы* (— и все следующее за этим место, где Мазепа на крик отвечает другим — «тем криком, которым он в весельи диком поля сраженья оглашал», — подобно зверю или хищной птице); сии *птенцы гнезда* Петрова. Эти образы находятся в тайном сродстве с двумя неожиданно выразительными по связи с целым, символически звучащими именами: Искры и Орлика. Надо всеми символами господствует один — символ «Коня»:

табуны его коней...; долгогривые кони...; рыбак той ночью слышал конский топот...; она любила конный строй; их кони по полям победы скакали...; кто при звездах и при луне так поздно едет на коне и т. д.; в одну телегу впрячь не можно коня...; лишь конский топот был слышен в грозной тишине. Там... вельможный гетман... скакал на вороном коне; один пред конною толпой...; храпят их кони и т. д...; чуть кони двигались и т. д...; ...проворно мчится на коне; ...ему коня подводят — и т. д. вся сцена; уж на коня не вскочит он...; ...а конь, весь в пене и в пыли, почуя волю дико мчался; — и, наконец, весь финал, — скачки Мазепы и Карла. В сущности мотив *скачки на коне* проходит через всю «Полтаву», и, с этой точки зрения, в ней, можно сказать, уже кроется и вызревает «Медный Всадник».

Дело биографов разобраться в вопросе, почему осенью 1828 года Пушкина охватило трагическое настроение, почему его потянуло на «все эти ужасы», какие именно личные переживания претворились в поэму; истории литературы и эстетической критики это не касается. Для историка литературы и для критика «Пушкин» — словесный знак для сокращенного обозначения изданных под его именем

стихотворных и прозаических произведений, эстетическое понятие, или стадия в эволюционном процессе русского выразительного слова. И для историка литературы и для эстетического критика установить генезис «Полтавы», значит — определить происхождение ее композиции, ее ритмики, ее словаря. С этой точки зрения для нас представляет интерес несомненная связь между «Полтавой» и «Медным Всадником», — где опять встает загадка Петра, опять разрабатывается трагедия раздавленной Государством личности и опять появляются, в новой обработке и с новыми оттенками, знакомые символы. Противоположение «стихии» и покоряющей ее силы, свободы и принуждения, символизируется здесь сочетаниями соответствующих образов: *стоял* он, *дум* великих полн... Пред ним *широко* река *неслася*...; люблю зимы твоей *жесточкой недвижный* вѳ-дух и мороз, *бег* санок... и т. под. Аналогии главных тем соответствуют реминисценции отдельных мотивов: «Полтава»: Узнал ли ты сию обитель? и т. д. «М. Всадн.»: Он узнал и место где потоп играл и т. д...; безумие Марии и безумие Евгения, безвестный исход обеих этих жертв Необходимости, жертв Общего, попирающего Частное; равнодушие толпы перед со-

вершающейся трагедией: свершилась казнь. Народ беспечный идет, рассыпавшись, домой и про свои заботы вечны уже толкует меж собой. Уже по улицам свободным с своим бесчувствием холодным ходил народ...; — вплоть до побочных, второстепенных символов: ...нить полков блестящих, *стройных* и ряд *незыблемых штыков*, и: ...в их *стройно зыблемом* строю... Или еще: Швед, русский — колет, рубит, режет; бой барабанный, клики, скрежет; гром пушек, топот, ржанье, стон, и смерть и ад со всех сторон. А в «М. Всаднике»: Так злодей... в село ворвавшись ловит, режет, крушит и грабит; вопли, скрежет, насилье, брань, тревога, вой...

Из общих символов один достиг в «М. Всаднике» наибольшей полноты развития: символ Зверя. Образ Зверя внушается на каждом шагу, подсказывается, навязывается, приобретает все более и более ясные очертания грозной и мрачной величавости, сочетанной со стихийной дикостью и неукротимостью, прозрачно символизуя идею-эмоцию «роковой воли». Что здесь ново, — это наводящий ужас, непрерывный *вой* Зверя, его прерывистое тяжкое *дыханье*. Над омраченным Петроградом дышал Ноябрь осенним хладом (отсюда по ассоциации: Нева ме-

талась, как больной в своей постели беспокойной); и тяжело Нева дышала, как с битвы прибежавший конь; дышал ненастный ветер; ветер дул, печально воя; он желал, чтоб ветер был не так уныло; ветер, буйно завывая...; насилье, брань, тревога, вой; ветер был уныло. Водная стихия представляется тоже этим Зверем: ...подымался *жадный* вал; как зверь остервенясь, на город кинулась; он узнал и место, где потоп *играл*, где волны *хищные* толпились. Поэт, если можно так выразиться, вколачивает слово «зверь» в голову читателю: На *звере* мраморном верхом... сидел... Евгений; и так он свой несчастный век влачил — ни *зверь*, ни человек. Образ Зверя дифференцируется. То это — конь, то — лев. Еще кипели злобно волны, как бы под ними тлел огонь; еще их пена покрывала и тяжело Нева дышала, как с битвы прибежавший конь (ср. — как хороший пример Пушкинского приема: — а в сем коне какой огонь — с только что цитированным местом). И все эти подсказывающие, внушающие образы стягиваются вместе, нагромождаются, и — сочетаясь, взаимно усиливаясь, твердея, оформляясь, — вдруг вырастают в колоссальный символ, в потрясающую, апокалиптическую идею-образ:

...Тогда на площади Петровой,
Где дом в углу *вознесся* новый

(обр. вним. на этот новый ряд суггестирующих
символов),

Где над *возвышенным* крыльцом
с *подъятой* лапой, как живые,
стоят два льва сторожевые —
на звере мраморном верхом

.....
сидел *недвижный*, страшно бледный
Евгений (сам как изваяние)...

.....
И обращен к нему спиною
в *неколебимой* *вышине*
над возмущенною Невою
сидит с простертою рукою
гигант на бронзовом коне.

Далее — реприза, — а затем:

...он узнал... Того,
кто *неподвижно* *возвышался*
во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
над морем город основался.
Ужасен он в окрестной мгле (ср. Полтава:
он ужасен).

Какая дума на челе?
Какая сила в нем сокрыта?
А в сем коне какой огонь? и т. д.

И наконец:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
на высоту, уздой железной
Россию вздернул на дыбы?

С приемом создания образа-эмоции, образа-идеи, путем повторения одинаковых или родственных слов-символов, сочетается обусловленная этим приемом и внутренне с ним связанная особенность композиции: повторение ситуаций, мотивов, на которых построены эпизоды, так что предыдущие как бы готовят последующие и символически прообразуют их. В «Евгении Онегине» две группы эпизодов располагаются почти в одинаковом порядке: письмо Татьяны к Евгению, объяснение, бал, поединок; и бал, письмо Евгения к Татьяне, объяснение и предугадываемый в конце поединок. В «Капитанской Дочке» — случайная встреча Гринева с Пугачевым-«incognito», определяющая развитие романа — в начале его; а в конце — случайная же встреча Марии Ивановны с государыней, распутывающая узел событий. В «Цыганах» — рассказ старика, как прелюдия к финальной катастрофе; расщепление мотива сна Алеко и пробуждения: первый эпизод заставляет предчувствовать второй. В «Полтаве» первое объяснение с матерью:

Мария вздрогнула. Лицо
покрыла бледность гробовая
и охладев, как неживая,
упала дева на крыльцо.

Затем — исчезновение Марии. Далее — свидание с матерью перед казнью:

и дева падает на ложе,
как хладный падает мертвец.

Далее — после казни — исчезновение ее из дворца Мазепы. В «Каменном Госте» — Дон-Жуан и Лаура у трупа дон-Карлоса (... постой! — при мертвом!..) и Дон-Жуан и Донна-Анна у гроба Командора (— о Боже мой! и здесь! При этом гробе). В «Моцарте и Сальери» в первой картине Моцарт играет своему другу мотив, только что им набросанный (вторжение «видения гробового» среди веселья), во второй он играет ему Requiem. В «Галубе» одна и та же ситуация повторяется трижды, с каждым разом давая повод ко все более и более сильной сцене. В «Медном Всаднике» эпизод, когда Евгений во время наводнения оказывается у памятника Петра, служит подготовкой центрального места поэмы. Эпизоды, ситуации и лица, отдельные, самостоятельные, символически *воспроизводят* друг друга. Таковы массовые сцены в «Полтаве»: казнь Кочубея и Искры (за

которой следует помешательство Марии и душевная драма Мазепы) и Полтавский бой (бегство Мазепы, потерявшего все и его последняя встреча с безумной дочерью Кочубея). В «Евгении Онегине» поединок Евгения с Ленским символически довершает его поступок с Татьяной. Ольга остается в стороне; убийство Ленского связуется единственно с судьбой Евгения и Татьяны: о нем два сердца, может быть, еще грустят... И далее: еще одно нас разлучило; несчастной жертвой Ленский пал. Ото всего, что сердцу мило, тогда я сердце оторвал... Символическая функция поединка в «Евг. Он.» определенно явствуется из таких параллельных мест: в тоске сердечных угрызений, рукою стиснув пистолет, глядит на Ленского Евгений (VI, 35), и — в тоске безумных сожалений к ее ногам упал Евгений (VIII, 41); или в «Медн. Всаднике»: стоял он дум великих полн... и далее: ужасных дум безмолвно полн.

До сих пор я пытался индивидуализировать творчество Пушкина, отправляясь от вопроса, как он воспринимал и воспроизводил мир. Это — формальная сторона. Остается еще *содержание* его жизнеощущения: *каким* он воспринимал

мир. И на этот вопрос ответ может дать все же только *формальный* анализ. Пушкин — «ясный», «лучезарный», «светлый», «жизнерадостный» оптимист — переживал свои моменты тоски, подавленности, пессимизма. Пушкин, друг декабристов, мечтавший о заре пленительного счастья, когда имена его и Чаадаева будут написаны на обломках самовластья, Пушкин, вслед Радищеву восславивший свободу, — был автором «Бородинской Годовщины», заявлял о своем равнодушии к конституционному строю и к свободе печати и признавался, что он «любил» Николая Павловича. Пушкин, гнавший «чернь» от своего алтаря и считавший себя рожденным «для звуков сладких», — в «Пророке» требовал от поэта глаголом жечь сердца людей. Любое «мировоззрение» в общепринятом, истасканном смысле слова, может отождествлять себя с Пушкинским; «подлинных Пушкиных» может оказаться столько, сколько имеется политических партий, «религиозно-философских», литературных и иных направлений и кружков; — и это не потому, что у великого поэта можно найти отклики решительно на «все», что он «многогранен» и «всеобъемлющ», а потому, что поэтические формулы, будучи вырваны из связи с целым, поддаются любому толкованию; так

что с этой точки зрения нет разницы между великим поэтом и невеликим, между Пушкиным и Надсоном. Если мы желаем определить в мировоззрении поэта то, что здесь действительно принадлежит ему, как *его* неотъемлемая и неотчуждаемая собственность, то, что в нем есть личного, единственного, неповторяемого, — мы должны сквозь «мировоззрение» проникнуть к его «*мироощущению*», к тому, чем все его взгляды, — политические, религиозные, философские, художественные, — сколько и как бы они не менялись, — не то чтобы обусловлены, — но пропитаны, окрашены, индивидуализированы, *стилизованы*. Путь же к этому остается, повторяю, прежний — формальный анализ элементов его художественного наследия, изучаемых в их связи с целым, — т. е. исследование *стиля*; как показателя творческого *духа*, или — что то же, поскольку Пушкин полнее всего и богаче всего открывается в своей поэзии — изучение его *поэтического языка*: не мнимого, фантастического, несуществующего «среднего» Пушкинского «стиха», который яко бы несет на себе все черты Пушкинского стиля, не отдельных стихотворений, — поскольку каждое из них отражает и постоянные и временные особенности его умонастроения и жизнеощущения, — но Пушкинских *стихов*, как ма-

териала для установления наиболее часто встречающихся, владеющих сознанием поэта форм выражения, оборотов, образов, символов. Такого рода изучение скоро открывает тайну поэзии Пушкина, т. е. ее *principium individuationis*. Это — ее *динамичность*.

У кого из поэтов не журчал ручеек? Но я не знаю поэта, который бы пользовался образом бегущей воды так часто, как Пушкин. Собрания сочинений Пушкина открываются «Песней» 1812 г. Здесь уже есть «ток уединенный сребристыя волны», который «журчит с унылой Филомелой». Ручеек то «медлительно течет» («Осеннее Утро», 1816), то «бродит по траве» («Блаженство») или «тихо вьется», или «сбегает с камня на камень». С течением водных струй он сравнивает движение стихов: стихи мои, сливаясь и журча, текут ручьи любви; стихов журчанье излилось; минута, — и стихи свободно потекут. В «Трех Ключах» образ ручья развивается в философский символ.

Подобно «ручейку» и луна вместе с прочими светилами небесными составляет принадлежность поэтического языка всех времен и народов. У всех поэтов луна «сияет», «льет» свой свет, движется из-за туч и т. д. Для Пушкина характерно, что у него лишь в виде исключения

луна просто «сияет» или «блестит» («Полтава», «Д. Жуан», «Руслан и Людмила»). *Его* светила всегда движутся. Звезда любви золотая взошла на небеса. Безмолвно месяц покатился... (Уже в «Песне» 1812 г.). Луна плывет («Руслан», «Восп. в Ц. Селе»), пробирается сквозь туманы; гуляет по небу, переходя из облака в облако; ходит среди небес («Гроб юноши»); ходит в облачном сиянии («Гроб Анакреона»); перебегает из тучи в тучу, озаряя их «мгновенным блеском» («Руслан»; ср. «Цыганы»: заглянет в облачко любое, — его так пышно озарит); обходит дозором свод небес; крадется по небу; катится из-за туч («Месяц», «Русалка», «Утопленник»). Подобно луне «катится» по небу и солнце («К Овидию», «Евг. Он.», VI, 24). Звезды «светлые цари», «плывут» в небесах («К Батюшкову», «Городок», 1814), светил небесных дивный хор течет так тихо, так согласно.

С этой точки зрения интересно отметить обилие эпитетов, характеризующих динамические свойства предметов: медлительные годы, быстрый холод вдохновенья, мгновенный хлад, минутное вниманье, мимолетное виденье, летучее покрывало, бродящая тень, легкокрылая радость (любовь, похмелье, забавы), резвая радость, подвижные картины (природа), незыбле-

мые штыки, стройно-зыблемый строй, зыбкие облака, скоротечная жизнь, скоротечный вечер, войны стремительное пламя, ветер быстротечный, бескрылое желанье, быстрая коса, медлительный огонь, перелетная метель, резвая душа, бурные думы, кипящая младость, трепетная глава и т. д.

В его словаре «жизнь», «живой», «оживлять» и т. под. занимают исключительное место: но пусть напрасен будет труд, твою дружбой оживленный; одушевленный труд; я жизнью трепетал; каким огнем улыбка оживилась; во глубину души вникая строгим взором, ты оживлял ее надеждой иль укором; тростник был оживлен божественным дыханьем; беспечной, милой остротою беседы наши оживлять; кто видел край, где роскошью природы оживлены дубравы и луга; все живо там, все там очей отрада; позволь одушевить прощальной лиры звук заветным именем любовницы прекрасной; любезная живость приветов; в порабощенные бразды бросал живительное семя; иволги напев живой; давно твоей иглой узоры и цветы не оживлялися; узором шолковым она не оживляла полотна; резец Кановы послушный мрамор оживлял; вы помните, как оживились вдруг сии сады, сии живые воды; повсюду роз живые ветки

цветут и дышат по тропам; и жаром девственного сна ее ланиты оживлялись; огнем волшебного рассказа сердечные преданья оживи и т. д.

Главная функция жизни — дыхание. У Пушкина все «одушевлено» и все «дышет»: их перси дышат вождельем; тростник был оживлен божественным дыханьем; зима дышала там; дохнул осенний хлад; вот север, тучи нагоняя, дохнул...; дохнула буря, цвет прекрасный увял...; уж небо осенью дышало; уж осень холодом дохнула; дышал Ноябрь осенним хладом; дышал ненастный ветер; тяжело Нева дышала; в их сенях ветра шум и свежее дыханье...; лишь только на поля, струясь, дохнет Зефир; ...да почью безмятежный, пока дохнет веселый день; девы-розы пьем дыханье; лишь розы увядают, амврозией дыша; вдохни восторг и рвенья полкам, оставленным тобой и т. д.

В мире Пушкина нет «мертвой» материи. Все предметы рассматриваются *sub specie* движения, — возникновения их, или заключенного в них потенциального ритма: стройно тополи в долинах вознеслись; гор... воздвигнулась громада; юный град... вознесся пышно горделиво, — и далее все это место «М. Всадника»: по оживленным берегам громады стройные теснятся..., в гранит оделася Нева, мосты по-

висли над водами, темнозелеными садами ее покрылись острова; главой склонилась Москва. В метафорических выражениях он постоянно прибегает к подобным образам: там хлопотливо торг обильный свои *подъемлет* паруса; его стихов пленительная сладость *пройдет* веков завистливую даль; и в детской резвости колеблет твой треножник.

Он воспринимает всю природу, как сумму движений. «Везде передо мной подвижные картины», говорит он в «Деревне»; и в этом смысле следует понимать употребленное им однажды («Таврида») выражение «одушевленные поля». «Мертвая» природа для него полна жизни и не нуждается ни в чем для ее «оживления». Он не сказал бы, подобно Ламартину, что «жизнь пейзажа» создают единственно действующие среди него люди*). У него все движется и живет.

Он изображает петербургское утро: *встает* купец, *идет* разносчик, на биржу *тянется* извозчик, с кувшином охтенка *спешит*... Трубный дым столбом *восходит* голубым («Е. О.», I, 35).

*) Описание окрестностей Бейрута. Оно заканчивается так: *enfin, tout près de nous... deux ou trois maisons... nous offrent ces scènes animées et pittoresques qui font la vie de tout paysage* (Voyage en Orient).

Он рисует картину, открывшуюся ему с Кавказских высот: ...потоков рождение и первое грозных обвалов *движение*... Тучи *смирненно идут*... *Низвергаясь*, шумят водопады... *Скачут* олени, *ползает* овцы... Пастырь *нисходит* к долинам, где *мчится* Арагва, где Терек *играет*. Сколько движений, и какое богатство ритмов и темпов!

Pendant к этой картине Кавказа представляет другая, в «Кавказском пленнике». Здесь также картины раскрываются с горы, на которой сидит пленник, — созерцающий грозу и смятение природы. За этой картиной следует изображение жизни черкесов. Что привлекало в ней внимание европейца? Он любил их «движений вольных быстроту, и легкость ног и силу длани». Он мог по целым часам следить, как черкес проворный «летает» на коне. Следует прочесть весь отрывок, поражающий богатством образов движения.

Еще пример: сцена казни Кочубея:... «скачут сердюки, в строях равняются полки. Толпы кипят. Сердца трепещут. Дорога, как змеиный хвост, полна народу, шевелится»... На помосте «палач гуляет»... Гетман «скакал на вороном коне, а там ... телега ехала» ... «Телега стала»... Кочубей и Искра молятся. «И вот идут они, взошли... Топор блеснул с размаху, и отскочила

голова... Другая катится вслед за ней...» Так создается настроение напряженного ожидания, волнения, ужаса.

В полном соответствии с этим находится манера его портрета. Известно его пристрастие к «ножкам». Терпсихора мила ему, как богиня движений. Гармоничность, изящество, легкость движений — для него главное условие красоты. «Ее движенья то лебеда пустынных вод напоминают плавный ход, то лани быстрое стремленье» («Полтава»). Параллели: «смотрю на все ее движенья» («Увы, зачем она блистает»). «Счастлив, кто близь тебя,... твой ловит светлый взор, движенья милые..» («Отрывок 1820 г.»). «Движений томная небрежность» («Прелестнице»). «С какую легкостью небесной земли касается она, какую прелестью чудесной во всех движениях полна» («Кто знает край»). В послании к Всеволожскому он говорит об «исступленных движениях» египетских дев (т. е. цыганок). Ждут, ловят с трепетом улыбки, глаз движенья («Лицинию», 1815). Но боюсь, среди сражений ты утратишь навсегда, скромность робкую движений... («Из Гафиза»). Движенья стройные, живые... («Бахч. Ф.»).

Гениальность изображения Петра в Полтаве именно в том, что царь схвачен в движении:

...из шатра
выходит Петр...
Лик его ужасен,
движенья быстры...
Он весь, как Божия гроза.
Идет. К нему коня подводят... и т. д.

И далее он «мчится пред полками» в сопровождении «несущихся толпой» сподвижников.

Поэт хочет изобразить тяготы крепостной неволи, и в его воображении сразу возникает образ длинной процессии рабов, нечто, напоминающее по композиции античный рельеф на фризе:

«склоняся на чуждый луг, покорствуя бичам,
здесь рабство тощее *влачится* по браздам
неумолимого владельца.
Здесь тягостный *ярем* до гроба все *влекут*...
...младые сыновья *идут* собою множить
дворовые толпы измученных рабов» (Деревня).

Всего чаще им владеет представление быстрых, стремительных движений. В первой главе Онегина герой четыре раза «летит» (даже на почтовых!), столько же раз «скачет», причем дважды «стремглав». В свою деревню он «прилетел». Ленский «прискакал» в свою. Оба «скачут» с визитом к Лариным и назад «летят во весь опор». Даже Рай ему рисуется, как по-

прище множества быстрых движений: «здесь ангелы волнуются, кишат, бесчисленны летают серафимы». В превосходной «Прозерпине» («Плещут волны Флегетона») острая эротическая эмоция выражена исключительно при посредстве множества образов стремительных движений самого разнообразного характера, мелькающе-ускоренно сменяющих друг друга.

Один из его излюбленных образов-символов — корабль, представитель быстрого и вместе *легкого*, скользящего движения. Сюда относятся аллегории «Медок» и «Арион», «Осень» (сопоставление зарождения поэтического творчества с выходом корабля в плавание), элегия «Погасло дневное светило». Не случайно ему нравился стих Тредьяковского: «Корабль Одиссеев, — бегом волны деля, из очей ушел и сокрылся». Образ *полета* корабля употреблен уже в 1815 г. («Суда летучие» в Оде на возвращение Александра). «Лети корабль», восклицает он в элегии. В сказке о царе Салтане кораблик «бежит в волнах» (ср. «Желание»: «и среди валов бегущие суда»). В стихотворении «К морю» он говорит о *скользящем* парусе рыбащей. «Скользить» — один из его обычных глаголов: скользят лунные лучи («Заклинание»), ветер скользит и веет в паруса («Земля и Море»), муза скользит среди

бальной толпы («Е. О.», VIII, 6), ему весело скользнуть по зеркалу вод и т. д.

Шаблонный символ дороги, как «жизненного пути»*), приобретает у него особенную глубину и содержательность, развивается в дивные маленькие поэмы («Зимняя дорога», «Бесы»), в остроумные блестящие аллегории («Телега жизни», «Дорожные жалобы»), в которых так много пережитого, автобиографически верного. Мотивом быстрой поездки необыкновенно удачно открывается начальное *allegro molto* «Евгения Онегина». Самый «роман» начинается с момента, когда Онегин и Ленский «прилетели» к Лариным. Это второе *allegro* «Онегина» стоит в строгом символическом соответствии с следующей темой молниеносно-быстрого развития чувства в душе Татьяны.

Схема онегинской завязки — герой *прибывает* в определенное место и здесь находит героиню, — или аналогичная схема, — герой встречает героиню *на пути*, — повторяется в разнообразных видоизменениях во множестве произведений Пушкина. Алеко, «изгнанник перелетный», попадает на Земфире, приходит

*) «Дорога» и «Плавание», как символы жизни, — уже в 1814 г. («Городок» и «К Ломоносову»).

с нею в табор и готов идти за нею всюду. Графа Нулина на пути в «Петрополь» выворачивает коляска прямо против усадьбы Натальи Павловны. Дон-Жуан начинается сразу угадываемым, только что отзвучавшим бешеным presto скачки: «Дождемся ночи здесь. Уф! Наконец, достигли мы ворот Мадрида...» И уже он готов «лететь по улицам знакомым» разыскивать Лаяру, — когда неожиданно встречает Донну Анну. Бурмина мятель заносит к церкви, и он венчается с Марией Гавриловной.

Столь же широко использованы и богато развиты сродный мотив «вхождения», «вступления» и мотив «прогулки»:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
вхожу-ль во многолюдный храм...

Начало «Воспоминаний о Царском Селе»: «...сады прекрасные, под сумрак ваш священный вхожу с поникшей головой!» Это уже влечет за собою образ блудного сына: и долго я блуждал и т. д. А образ «отрока библии» в свою очередь влечет за собою образ «царско-сельского отрока», который «скитался по лугам, по рощам молчаливым». Равным образом во «Вновь я посетил» он так передает живость охвативших его воспоминаний: «Кажется, вчера

еще *бродил* я в этих рощах». Величайшее счастье для него — «по прихоти своей скитаться здесь и там» («Из Пиндемонте»). Он хочет передать ошеломленность от неожиданной измены: «стою, как путник, молнией застигнутый в пустыне» («Когда любовью и негой упоенный»).

Время, чаще всего — почти всегда — описываемое Пушкиным, — утро или вечер, весна или осень, — одним словом, время «наступления» или «исхода». Вечер — как конец дня или начало ночи, весна, как конец зимы или начало лета и т. д. Описание ведется при помощи образов, отмечающих отдельные моменты «наступления». Приведу несколько образчиков.

1814 г. («Кольна»). Редает ночь, заря багряна лучами солнца возжена; пред ней катится твердь румяна...

Небес сокрылся вечный житель, заря потухла в небесах; луна в воздушную обитель спешит на темных облаках (там же).

1815 («Сраженный рыцарь»). Последним сияньем за рощей горя, вечерняя тихо потухла заря, темнеет долина глухая... Ленивой грядой идут облака и с ними луна золотая.

1819 («Осеннее утро»). Поднялся шум... С небес уже скатилась ночи тень, взошла заря, сияет бледный день...

1819 («Русалка»). Дубравы делались темней, туман над озером дымился...

1817—20 («Руслан и Людмила»). Ужь побледнел закат румяный; над усыпленной землей дымятся синие туманы и всходит месяц золотой...

1821 («Кавказский пленник»). Редел на небе мрак глубокий, ложилась тень на темный дол, вошла заря... Ср. там же описание — в нескольких стихах — постепенного наступления вечера и ночи в ауле.

1822 («Вадим»). Проходит ночь, огонь погас, остыл и пепел; вод пучина белеет...

1822—31 («Евг. Он.»): ... уж лунного луча сиянье гаснет. Там долина сквозь пар синее. Там поток засеребрился...

1828 («Полтава»). Редела тень, восток алел...

В отрочестве, как и в период полной художественной зрелости, поэт пользуется одними и теми же образами: поднялись туманы, вошла — или закатилась — луна, погас — или зажегся — огонь (любимый образ «решающего мгновения»), редеет тьма. Глагол «редеть» встречается особенно часто. Ср. с приведенными случаями еще: «редеет облаков летучая гряда...», «едва редела ночи мгла» («Руслан и Людм.»); «и тени легкие редели» («Месяц»); «уже редеют

ночи тени» («Евг. Он.» V, 6, 26); «редет сумрак» (там же, VII, 44).

Сходные элементы в великолепном описании утра в «Евг. Он.» II, 28:

Она любила на балконе
предупреждать зари восход,
когда на ближнем небосклоне
звезд исчезает хоровод,
и тихо край земли светлеет,
и, вестник утра, ветер веет,
и всходит постепенно день.

Свое полное символическое выражение это мироощущение получило в нескольких изумительных местах «Онегина»: (1) начало VII-ой главы; (2) строфы 40, 41 и начало 42 главы VI-ой; (3) стр. 29, 30 гл. VII-ой. В первом отрывке наступление весны; во втором и третьем — конец лета, осень и начало зимы.

Здесь каждый почти стих отмечает один из моментов данного времени года. Картина, развиваясь, непрестанно меняется, и притом меняется неприметно. Напр., 41-ую строфу 10-ой главы поэт посвящает описанию поздней осени, и кончает: «... дева прядет и, *зимних* друг ночей, трещит лучинка перед ней». В этих отрывках не фиксируется ни одно мгновение. «настоящее» лишено длительности, жизнь при-

роды изображена в ее подлинной абсолютной текучести.

Снова и снова бросается в глаза символически столь показательное обилие глаголов становления или перемещения. Снега сбегали... Синея, блещут небеса... Леса зеленеют... Пчела летит... Или, короче становился день... ложился туман... гусей крикливых караван тянулся... Приближалась довольно скучная пора... Встает заря... Выходит на дорогу волк... Путник несется в гору во весь дух... Пастух не гонит уж коров... Или: лето быстрое летит... Север, тучи нагоняя, завыл... Идет волшебница зима... Пришла, рассыпалась... коврами легла... В развитии аналогичного мотива в «Осени» играет роль еще одна черта: точность в указании последовательности отдельных моментов становления:

дохнул осенний хлад, дорога промерзает,
журча, *еще бежит* за мельницу ручей,
но *пруд уже застыл*...

И опять можно подметить непрерывность художественного развития Пушкина: и эти перлы поэзии уже заключены *in nuce* в одном юношеском стихотворении:

Вянет, вянет лето красно,
улетают ясны дни!
Стелется туман ненастный

в ночи дремлющей тени,
опустели злачны нивы,
хладен ручеек игривый,
лес кудрявый поседел,
свод небесный побледнел...
Скоро, скоро холод зимний
рощу, поле посетит,
огонек в лачужке дымной
скоро, скоро заблестит... («К Наташе», 1816 г.)

Есть строгое формальное соответствие между этими описаниями внешнего мира и воспроизведением фактов психической жизни. В «Разговоре Книгопродавца с Поэтом» и в «Осени» — изображение процесса поэтического творчества, особенно характерно в последнем стихотворении: «я забываю мир и в сладкой тишине я сладко усыплен моим воображеньем» и т. д. Или — в одном маленьком стихотворении — изображение еще совершающегося процесса перерождения чувства любви:

Напрасно, милый друг, я мыслил утаить
тоскующей души холодное волнение:
ты поняла меня, *проходит упоенье,*
перестаю тебя любить.

В следующей строфе, верный своему приему он уже говорит об этом процессе, как завершившемся:

Исчезли навсегда часы очарованья,
пора прекрасная прошла.
Погасли юные желанья,
надежда в сердце умерла.

Очень рано чувство *течения времени* переходит в область его сознания и находит себе выражение в поэзии: см. заключительные стихи «Надписи в беседке» (1816 г.):

(здесь я) в восторге сладостном погас
и время самое для нас
остановилось на минуту.

Жизнь есть движение. Успокоение в *жизни* он представляет себе не иначе, как переход от бурных темпов к замедленным. Он просит Аквилон затихнуть:

пусть облаком зефир играет
и тихо зыблется тростник.

Восприятие *всей* жизни — космической, личной и социальной, как сплошного процесса, порождает такие образчики совершенной поэзии, как, напр., «19 октября 1836 г.», где символом текучести личной жизни избрана «историческая» жизнь. Поэт начинает с воспоминаний о минувших царскосельских годовщинах. Как печальна нынешняя по сравнению с прошлыми: Меж нами речь не так игриво *летится*... Не даром, нет, *промчалось четверть века!* Не сетуйте,

таков судьбы закон. Вращается весь мир
вкруг человека, ужель один недвижим будет
он (3-я строфа). Отсюда начинается новая часть:
в строфах 4—8 сжато прослеживается наполе-
оновская эпопея в ее главных стадиях, причем
каждая картина той или иной исторической бури
усиливается движущимся фоном личных воспо-
минаний.

...Игралища таинственной судьбы
метались смущенные народы,
и высились и падали цари (стр. 4-ая).
...когда *возник* лицей

.....
и мы *пришли*...

тогда гроза двенадцатого года
еще спала; еще Наполеон
не испытал великого народа,
еще грозил и колебался он (стр. 5-ая).

Стр. 6-ая ее *contre-partie*:

Вы помните, *текла* за ратью рать;
со старшими мы братьями *прощались*,
и в сень наук с досадой *возвращались*,
завидуя тому, кто *умирать*
шел мимо нас...

Вы помните, как наш Агамемнон
из пленного Парижа к нам *примчался*

.....
Вы помните, как *оживились* вдруг
сии сады, сии *живые* воды... (стр. 7-ая).

И нет его — и Русь оставил он,
взнесенну им над миром изумленным

.....
И новый царь...
на рубеже Европы *бодро стал*.
И над землей *сошлись* новы тучи
и ураган их разметал (стр. 8-ая).

Каждый образ, каждая идея развиваются в маленькую драму. Поэту не нужно сюжета, события, *происшествия*: он *создает* его сам из любого материала. В его фантазии все оживает, и, ожив, вовлекается в божественную игру:

Еще доныне тень Назона
дунайских ищет берегов;
она летит на сладкий зов
питомцев муз и Аполлона,
и с нею часто при луне
брожу вдоль берега крутого.

В этом отношении характерны такие произведения, как «Пророк» и в особенности «Рифма, — звучная подруга вдохновенного досуга», в котором «действие» извлечено буквально *ex nihilo*.

Жизнь, т. е. движение — есть благо. Прекращение движения, «покой» — смерть, зло (...мучением покоя казненного по манию царей). Жизнь, таким образом, есть *этическое* начало, неподвижность, косность есть зло *мо-*

ральное: в разврате *каменейте* смело, не *оживит* вас лиры глас. Не «оживит» — т. е. не улучшит, не исправит (ср. Свободы сеятель пустынный: ...живительное семя). Природа поэтому имеет право быть равнодушной: она сияет *вечной* красою, и в этом ее оправдание.

Сделанные наблюдения, полагаю, дают возможность установить соотношение между «что» и «как» в творчестве Пушкина, поскольку дело касается его символики. Воспринимая жизнь, как непрерывное *течение*, воспроизводя ее, как смену моментов времени, Пушкин и не мог рисовать «картин», обозримых, так сказать, с любого конца. Поэтому из удивительно ярких, выпуклых, *ограниченных* эпитетом*), индивидуализированных частных образов у него слагаются в целом не картины, а смутные, неопределенные, этой-то своей неопределенностью, неуловимостью, неустойчивостью, чреватостью намеками и действующие на нас образы-идеи, образы-настроения, — подобные тем, какие вызывает музыкальное произведение.

*) Как быстро в поле, вдруг открытом, *подкован* вновь мой конь бежит; и кровь пойдет из *треугольной* ранки; не велеть ли в санки кобылку *бурую* запречь?.. Пушкин все видит индивидуализированным, ограниченным.

Только с этих двух сторон — со стороны приемов связывания символов и со стороны пользования известной категорией символов — и возможно характеризовать творчество Пушкина в целом. В этом — и только в этом — и заключается то общее, что роднит между собою все произведения, принадлежащие к его поэтическому наследию, и что выделяет его, как поэтическую индивидуальность, — поскольку последняя поддается научному анализу.

В отношении ритмики, инструментовки, композиции Пушкин бесконечно разнообразен. Всякие усилия придти здесь к каким-либо общим для всего его творчества выводам, были бы тщетны. Можно ли исчерпать характеристику Пушкинского ритма указанием, что он часто сохраняет удар на второй стопе, или характеристику Пушкинской инструментовки указанием на ее «благозвучность»? Между тем, дальше таких, слишком общих и мало говорящих определений идти нельзя. Между этим утверждением и всеми остальными нет никакого противоречия. Пушкина нельзя индивидуализировать, исходя из анализа его общей ритмической тенденции потому, что Пушкин не *создал* своего ритма. Томашевский в сущности показывает в своем

исследовании то же самое. Пушкин освободил наш пятистопный ямб от «цезуры», которая, строго говоря, вообще и не была цезурой. Здесь он показал себя *совершенным* художником, проявил великое чутье подлинных основ *русского стиха вообще*; — но этого мало для нас, если мы хотим схватить его *индивидуальность*, как художника слова.

Белинский замечательно верно заметил, что высшее достоинство Пушкинских произведений — это их единство, их гармоничность, подчиненность всех частей и элементов требованиям, вытекающим из художественной идеи целого. Но этим требованием он и ограничился. Чем и как достигается это единство, он не показал. Было бы величайшим заблуждением думать, что у Пушкина всегда и всюду во всех произведениях принимают в создании эффекта участие *все* средства воздействия: и ритмические эффекты, и комбинация образов и эффекты звучаний. М. Гофман, жалуясь на то, как мало еще изучен Пушкин («что мы знаем о стихе Пушкина, о его мелодической и ритмической природе, об его музыкальной изобразительности, об его инструментовке, о рифме?»... стр. 44), говорит: «мы знаем отдельно выхваченные случайные аллитерации и ассонансы, выразительную игру гласными и согласными, как, напр., в

«М. Всаднике»: ...Как-будто грома гро-хо-танье тяжело звон-ко-е ска-канье по по-трясенной мостовой»... и т. д. Неясно, какого еще «знания» добивается в этом отношении М. Гофман. Пушкин пользуется такими и подобными эффектами нередко. В иных вещах они бьют в глаза: и мразов ранний хлад опасный винограду; или: и вестник утра ветер веет; или — в «Медоке» — изумительное изображение дующего ветра посредством повторения звука *в*: попутный веет ветер. Идет корабль — во всю длину развита флаги, вздулись ветрила все и т. д... Или — в «Тени Полководца» — раскаты призывных фанфар: восста́нь, спаса́й царя́ и на́с. Или в «Что в имени тебе моем»: как зву́к ночной в лесу́ глухо́м, — чередование *у* и *о*, причем первое полустишие должно звучать сильнее второго, так что создается впечатление *умирающего* (оно умрет, как звук печальный) в лесных далях отголоска. Или — в последней строфе «Расставания» — накопление *у*, дающее впечатление какого-то завывания: Прими же, дальняя подруга прощанье сердца моего, как овдовевшая супруга, как друг, обнявший молча друга... Не менее поразителен эффект инструментовки в «Отрывке»:

На холмах Грузии лежит ночная мгла,
шумит Арагва предо мною.

Мне грустно, но легко. Печаль моя светла,
печаль моя полна тобою.

Тобой, одной тобой. Унынья моего
ничто не мучит, не тревожит;
и сердце вновь горит и любит — оттого
что не любить оно не может.

Единство тона и тембра достигнуто повторением и усилением звука *о*. Исключая две рифмы на *а*, все остальные построены на *о*, так что отдельные ее рифмующие сочетания оказываются ассонансами по отношению друг к другу. Но сколько стихотворений, где подобного рода средства выразительности отсутствуют! И какой общий «закон», какую общую формулу здесь возможно установить?

Есть стихотворения, где нет никаких эффектов инструментровки; есть такие, где нет *никакой символики*, — совершенно безобразные. Напр., «Я вас любил». Задержусь на этом примере, так как он хорошо поясняет мою мысль. Стихотворение это — гениально, несравненно прекрасно, производит впечатление неотразимое. Чем? Какая здесь «идея»? Где образы, «метафоры», «сравнения»? Оно — «музыкально», «благозвучно», — но неужто *это* сообщает ему его необыкновенную красоту и силу воздействия? Очевидно, нет. *Единственное*, что

здесь действует на душу, это — неподражаемый, изумительный по богатству и *тонкости* оттенков *ритм*. По размеру это — пятистопный ямб. Во всем восьмистишии нет ни одного рационального стиха, — кроме последнего; все остальные — в три или четыре удара. Нет ни enjambements, ни резких остановок на концах стихов; но, во всяком случае, главные логические остановки совпадают с музыкальными, т. е. с мужскими рифмами, так что все целое расчленено на четыре совершенно одинаковой длительности части, из которых каждая представляет собою небольшое, логически завершенное целое. Этого мало: синтаксически и логически первые две группы — отрицательные предложения — естественно сочетаются вместе, отделяясь чуть заметно выделенной логической паузой от двух последних. Отношу и это к ритму, — поскольку ритм определяют остановки в такой же мере, как и чередование ударов. Это одно уже придает стихотворению стройность, классическую ясность и простоту, соответствующие примиренному настроению, его проникающему, поскольку оно выражено в словах по их смыслу. Через все стихотворение проходит как бы легкое трепетание, — едва заметное нарушение ритмической правильности:

еле слышимые удары на первом слоге в 1, 4, 5 и 7 стихах): я вас любѣл, а не: я вѣс любѣл. Эта иррациональность повышается в конце первой строфы, контрастирующей, таким образом, со второй (я нехочу и т. д.), сталкивается с иррациональностью 5-ого *кѣлов*; все вместе усиливается в силу возобновления иррациональности в 7-ом стихе, где допущено дважды решительное нарушение ритма — столкновение ударов (так ѣскренно, так нѣжно); — и, наконец, все разрешается мерным замиранием последнего стиха. Так создается впечатление затихающего волнения, успокаивающегося морского прибоя. И это еще не все: ритм ведь определяется еще и словами: за

как дай / вам Бѣг / любѣ / мой бѣть / другѣм,
нам слышится:

кѣк / дѣй / вѣм / Бѣг / любѣмой / бѣть / другѣм.

Четыре последовательных легких удара, затем последний пятый, такой же изолированный. И это само по себе уже создает ритмическую *vaieur* повторения «вас» и «так» в предыдущих стихах. Сквозь шум прибоя ухо явственно различает удары последних капель отшумевшего дождя (*Prélude en des-dur*). Тот сложный, неопределенный, волнующий намеками образ

идея, образ-эмоция, который в других вещах создается сочетанием частичных образов, присутствует и здесь: но здесь он создан единственно *ритмом*.

Надо ли напоминать, что речь идет о *реальном* ритме, а не о ритмической схеме? Приведу еще примеры, с тем чтобы показать, как рационально Пушкин пользовался «вторичными элементами» поэзии («украшениями» по Брюсову), заставляя их выполнять ритмотворческие функции и тем служить целям художественной выразительности. Я сравню два родственных произведения, два сонета: «Поэту» и «Мадонна». В первом шестистопный ямб в известном отношении близок к своему французскому первообразу: «словоразделы» после 6-го слога имеют характер подлинных цезур, ибо на этот слог почти везде приходится главное ударение. Напротив, в «Мадонне» обязательный словораздел никакого в сущности значения не имеет, оставаясь в виде даны традиции. Перед нами два противоположных ритмических задания. Медлительное, безостановочное течение «Мадонны» контрастирует с суровой, повелительной, эмфатической декламацией первого сонета. Там, в «Мадонне» — расчленения на большие, сложные, выходящие за пределы формальных подразделений сонета,

предложения (только первое предложение совпадает с первым же четверостишием); здесь краткие, сжатые веления, афористические вещания, как общее правило, совпадающие со стихами или даже с полустихиями. Быть может, идея строгости художественного творчества, горделивого отказа от уступок толпе, сочеталась с настроением и идеей аристократического консерватизма и этим внушила ритмическую форму, напоминающую традиционную, классическую. В несомненной связи с этим — различия в выборе слов, в «инструментовке», в способах пользования аллитерациями и ассонансами. В сонете «Поэту» Пушкину мало соблюдать цезуру и сохранять декламационную самостоятельность каждого стиха. Он еще подчеркивает обе эти особенности.

Поэт не дорожи — любовью народной:
восторженных похвал — пройдет минутный шум;
услышишь суд глупца — и смех толпы холодной,
но ты останься тверд, — спокоен и угрюм.
Ты — царь. Живи один; — дорогою свободной
иди, куда влечет — тебя свободный ум;
усовершенствуя плоды высоких дум,
не требуя наград — за подвиг благородный.
Оне в самом тебе. — Ты сам свой высший суд;
всех строже оценить — сумеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, — взыскательный художник?

Доволен? Так пускай — толпа тебя громит,
и плюет на алтарь, — где твой огонь горит,
и в детской резвости колеблет твой треножник.

Легко заметить, что здесь имеются определенные звуковые «симпатии» у большинства первых полустиший друг к другу, с одной стороны, и у большинства вторых — с другой, и их взаимные контрастирования: с одной стороны — дорожи, один, оценить; похвал, глупца, наград, пускай, алтарь; тверд, влечет; с другой, — во вторых полустишиях явное преобладание звука *о*; подкрепление рифм на *у* (все рифмующие слова, исключая «угрюм», — односложные) продолжающимися по завершении четверостиший такими же короткими, глухими, тяжкими ударами: суд, труд: ассонансы по отношению к четырем рифмам на *у*. Ритмическое значение этих коротких рифмующих, «бьющих» слов повышено контрастом с тускло-окрашенными женскими рифмами, опять-таки продолженными ассонансами в заключительной части (художник, треножник). Замечательны, кстати сказать, переломы ритма на 7 и 14 стихах; в первом цезура скрадывается, во втором ее вовсе нет. Ритм следует за «смыслом»: в первом из этих стихов художественной идеей является неспешное творчество (усовершенствую — един-

ственное в сонете столь длинное слово); во втором — примирение с толпою («детская резвость» после суда «глупца»). Поэт творчески преодолел свой гнев и успокоился.

После всего сказанного «Мадонну» достаточно прочесть в транскрипции, где соблюдена соответствующая нотация, чтобы понять ритмическую функцию, выполняемую здесь повторением звучаний: они *объединяют* полустипшия, усугубляют слитность каждого стиха и в то же время поддерживают единство целого.

Не множеством картин старинных мастеров
украсить я всегда желал свою обитель,
чтоб суеверно им дивился посетитель,
внимая важному суждению знатоков.

В простом углу моем, среди медленных трудов,
одной картины я желал быть вечно зритель,
одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,
Пречистая и наш божественный Спаситель,
Она с улыбкою, Он с разумом в очах,
взирали кроткие во славе и в лучах
одни без ангелов, под пальмою Сиона.
Исполнились мои желания: Творец
тебя мне ниспослал, тебя моя Мадонна,
чистейшей прелести чистейший образец.

Каждое произведение имеет *свои* индивидуальные ритмические черты. Возьму в пример простейшие признаки. В «Цыганах» 22 случая

полного совпадения слов и стоп в целых стихах, в «Полтаве» — 18, в «Руслане» — 18, в «Кавк. Пл.» — 10, в «Галубе» — 10, в «Медн. Вс.» всего 4. Разница весьма значительная, принимая во внимание общее число стихов в каждой поэме. В отношении употребления enjambements на первом месте стоит «Медн. Всадник», где это — постоянный прием. Встречаются случаи, когда *жб́ло* создается не одним, а двумя захождениями: но силой ветра от залива перегражденная Нева обратно шла; что трудом он должен был себе доставить и независимость и честь; в тот грозный год покойный царь еще Россией со славой правил; утра луч из-за усталых, бледных туч блеснул над тихую столицей; — его смятенный ум против ужасных потрясений не устоял, и т. д. Это анархическое, *разнузданное*, революционное движение заменяется строгим течением кованого стиха всякий раз, когда речь заходит о Медном Всаднике, — сдерживающем, обуздывающем, покоряющем стихии начале. Но тот же прием «захождений» может иметь совершенно иное символическое значение: в «Медоке» (11 случаев на 28 стихов, т. е. все время) им поддерживается впечатление безостановочного движения корабля. В «Что в имени тебе моем» в каждой из первых трех строф имеются захо-

ждения: оно умрет, — как шум печальный волны, плеснувшей в берег дальный; оставит мертвый след, — подобный узору надписи надгробной на непонятном языке; что в нем? — Забытое давно в волненьях новых и мятежных, — твоей душе не даст оно воспоминаний чистых, нежных. Здесь опять этот прием имеет совершенно особый смысл: контраст коротких предложений с этими длинными, протяжными, *замирающими*, символически связывается с идеей «мертвого следа», умирания в памяти. В переводе из Шенье, «Покров, упитанный язвительною кровью», постоянные захождения в сочетании с сечениями рифмующих строк на два и больше предложений (—его рукой они в костер навалены; он их зажег; — он всходит; ...в ногах Немейский лев разостлан. -- Дунул ветер; — поднялся свист и рев.), рвут стих на части, сообщают стихотворению дикий, бьющий по нервам, вместе с тем покоряющий мощью и силой напряжения ритм, соответствующий величию и ужасу смерти безумствующего полубога.

Нет никакой «закономерности» и в отношении музыкальной формы; вернее — в каждом произведении есть *своя* закономерность. Например: в «Полтаве» места наивысшего патетизма завершаются четверостишиями, разделенными

по середине большой логической паузой: первое двустопное, продолжающее предыдущие стихи по содержанию; затем остановка на переломе хода мыслей и окончательное разрешение диссонанса:

...Боже, Боже!
Сегодня!.. Бедный мой отец!..
И дева падает на ложе,
как хладный падает мертвец.
...Всем, всем готова
Тебе я жертвовать, поверь;
но страшны мне слова такие.
Довольно.
— Помни же, Мария,
что ты сказала мне теперь.
...Но есть для нас еще надежды,
кому бежать, — решит заря.
Умолк, и закрывает вежды
изменник русского царя*).

В «Медн. Всаднике» этот прием отсутствует совершенно. В «Цыганах» отдельные *pezzì* завершаются гармоническими, построенными из ритмически попарно параллельных *кѣлов'*ов,

*) Эффект, аналогичный тому, который создается при начале новой части с дополнительных рифмующих стихов; напр., — начала знаменитых монологов Расина: *C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit; à peine nous sortions des portes de Trézène.*

едиными по смыслу четверостишиями по схеме ab, ab :

И скоро месяц уж покинет
небес далеких облака.
Земфиры нет как нет, — и стынет
убогий ужин старика.
С каким волнением кипели
в его измученной груди!
Давно-ль, надолго-ль усмирели?
Они проснутся; погоди.

Ср. еще: Настанет ночь, они все трое и т. д. Не верь лукавым сновиденьям...; К чему, вольнее птицы младость...; И ваши сени кочевые... Тот же прием в «Кавк. Пленнике»: Лица врагов не видит он...; и в их кругу колосс двуглавый...; Прости! любви благословенья...; Все мертво... на берегах уснувших... и т. д.*).

*) Нет никакого основания думать, что эти различия следует относить на счет творческой эволюции поэта: в «Галубе» находим тот же прием:

...чтобы крепка была могила,
где храбрый ляжет почивать;
чтоб мог на зов он Азраила
исправным воином восстать,
В долине той враждою жадной
Сражен наездник молодой —
Там ныне в тень могилы хладной
он ляжет, бледный и немой...

Но также и прием, отмеченный нами в «Полтаве»:

Зачем нечаянным ударом
не вздумал ты свалить его,
и не прыгнул к нему с утеса?

В «Недоконченной картине» и в «Возрождении», несомненно связанных вместе, отчетливо проступает мелодический рисунок. В «Талисмане» — мелодизм (параллелизмы и инверсии: — там волшебница, ласкаясь, мне вручила талисман. И, ласкаясь, говорила: сохрани мой талисман) сочетается с ритмическими параллелизмами, с внутренними рифмами (очаруют вдруг тебя — поцелуют не любя), столь, вообще, редкими у Пушкина. Для передачи впечатления ворожбы, волхвования, чародейства, заклинаний, он использовал, таким образом, прием, который, как общее правило, ему чужд.

Мы приходим, таким образом, к прежнему выводу. Исследование элементов Пушкинской поэзии в их отвлечении не даст — и не может дать — ровно ничего. Приемы версификации, употребление тех или иных средств экспрессии, могут быть поняты в их значении и оценены только путем анализа их там, где они реально находятся, т. е. в отдельных вещах и в связи одни с другими. Проблема формального изуче-

— Потупил очи сын чернеса,
не отвечая ничего.

По этой форме построены завершения и двух следующих сцен Галуба с сыном.

ния «Пушкина» во всей его полноте может быть поставлена только как проблема изучения отдельных его творений, — причем каждое из них должно быть изучаемо «в себе» и «для себя», как самодовлеющее, самоценное целое. Было бы ошибкой думать, что изучив одно за другим все лирические стихотворения его, все поэмы, все драмы, и, подсчитав в каждом число случаев цезуры, число случаев «захождений», ускорений или замедлений темпа, случаи аллитераций и ассонансов и т. д., и т. д., мы приобрели бы какой-либо материал для суждения о «природе» «Пушкинского стиха». Разве только — примеры для гимназической теории словесности. При подобном обращении с этими сокровищами, они бы сразу исчезли — подобно горсти пыльной, что с камня моет дождь обильный.

Изучить каждое стихотворение Пушкина «в себе» — это значит понять его *совершенство*, т. е. понять, в чем заключается его *индивидуальность*. Проблема обращается, таким образом, в проблему *единства* его произведений.

Остановлюсь на нескольких примерах, не связывая себя в выборе их ничем, кроме степени их показательности.

Редет облаков летучая гряда. Поэт не

определяет здесь ближе времени: все стихотворение состоит из намеков, — и вечер в начале указан намеком. В образах движения охарактеризован вечер, как момент окончания, свершения, исчезновения, прощания с чем-то и вместе умиротворения, успокоения, *katharsis*'а. Поэт обращается к звезде, которую юная дева именем своим подругам называла, — и кажется, что к ней, к деве, которой он не смеет назвать, и обращен его возглас. Личное и космическое объединяются; черты «юной девы» разлиты в печальной звезде, в нежном мирте и в стройно вознесшемся тополе и в темном кипарисе. Все выдержано в спокойных, легких, прозрачных полутонах: — твой луч осеребрил..., черных скал вершины; слабый свет; темный кипарис; сходящая тень ночи, — в соответствии с настроением полудремоты: *дремлющий* залив; он думы *разбудил*, *уснувшие* во мне; *дремлет* нежный мирт и темный кипарис. Единство эмоционального тона поддерживается единством звучности: осеребрил, разбудил, влачил; — эти три внутренние рифмы на *и* поддерживаются рядом других ударных *и*: залив, равнины, вершины, мирного, светило, мило, вознеслись, мирт, кипарис, хжины, сходила, именем, своим. Мерцающее, легко взволнованное настро-

ние поддерживается и колыханием ритма, — обилием вторых пэонов: летучая, вечерняя, печальная и т. д. И все эти мерцания, колыхания, вздохи, намеки, оформлены, умерены и объединены твердой, четкой и спокойной ритмической схемой: цезура, а не только простые словоразделы, сохранена почти везде; совпадение стихов с *κῆλον*'ами (т. е. нет захождений), параллелизм рифмующих слов (в большинстве случаев): гряда — звезда; равнины — вершины; вознеслись — кипарис и т. д.

«19 октября 1825 г.». Строфы из восьмистиший в пятистопном ямбе, приближающиеся этим по характеру к октаве, этой форме, которая сама по себе выдвигает размер на первое место, дает метрическому и ритмическому элементам главенствующее, определяющее все остальное значение, сообщают тем самым единство более или менее значительному целому. К этому присоединяется ритмическая сдержанность — тесные пределы ритмических колебаний (чаще всего четыре удара, реже — 3, частью возвращение к рациональному — пятиударному — движению), цезура на второй стопе, как общая тенденция, и поддержка основных линий ритма выделением определенных точек звукового удара:

Роняет лес багряный свой убор,
сребрит мороз увянувшее поле,
проглянет день как-будто поневоле
и скроется за край окружающих гор
Пылай, камин, в моей пустынной келье,
а ты, вино, осенней стужи друг,
пролей мне в грудь отрадное похмелье,
минутное забвенье горьких мук.

Так, в силу того, что мы невольно связываем вместе повторяющиеся или родственные звуковые сочетания и задерживаем на них внимание, ритмический рисунок, поскольку он намечается чередованием сильных и слабых времен, паузами в середине стихов и в местах указываемых рифмами, перекрещивается другим, извилисто текущим капризными линиями, с изломами, оттеняющими, повторяющими, усиливающими рифмы, связующими друг от друга удаленные во времени части строфы; — благодаря чему строфа получает вместе и большее единство и большее ритмическое богатство. Каждая строфа распадается на две части по схеме (обозначая мужские рифмы через *a*, женские — *b*): *abba b₁ab₁a*. Таким образом строфы сталкиваются друг с другом мужскими рифмами, вследствие чего каждая резко отграничивается от соседних, чем оттеняется ее самостоятельность. Особенное свойство такого и

подобных способов ритмического расчленения стихотворения заключается в том, что, так как ритмически единицы, из которых оно складывается, представляются одинаковыми, — причем, вследствие сложности построения строфы, возвращение цикла *κῶλον*'ов привлекает особое внимание, и эта закономерность выдвигается для нас на первый план, — у нас создается впечатление, что *содержание* как бы рождается непосредственно *из* ритма. Благодаря этому *ottava rima*, терцина и т. под. формы допускают чрезвычайное богатство содержания. Не говоря уже о сложности, с которой протекает развитие главной мысли удивительного стихотворения, — как много в нем смысловых ответвлений, намеков на возможности новых и новых тем! Глаз как бы одновременно и видит в перспективе ряд зал грандиозного здания и следит за убегающими в сторону лестницами, коридорами, переходами. Ритмический поток, слагающийся из множества отдельных, переплетающихся, обгоняющих друг друга струй, несет рядом, или один вслед за другим, множество образов внезапно возникающих в нашем поле зрения и снова уносимых прочь; — и тем не менее, впечатление единства, стройности, мерности, не разбивается и не ослабе-

вает. Присматриваясь внимательнее, начинаем, однако, замечать, что смена образов происходит не случайно, а по строгому внутреннему закону, вытекающему из самого разделения всего стихотворения на строфы, а строф на полустрофы.

Можно составить детальный план содержания стихотворения, план, главные части которого окажутся совпадающими со строфами, причем каждая часть почти всегда распадается на два подразделения, соответствующие отдельным четверостишиям. В пример можно привести первые две строфы: четыре главных логических остановки, соответствующие окончаниям четырех полустроф. Филиация идей совершается так, что каждая строфа заключает в себе развитие образа, мысли, намека, заключающихся в конце предыдущей, — в форме антитезы, ответа, дополнения, символа другим, родственным ему и т. д. Напр.: О, Дельвиг мой! Твой голос пробудил сердечный жар, так долго усыпленный, и бодро я судьбу благословил. А следующая строфа открывает новый ряд идей словами: с младенчества дух песен в нас горел и т. д. Получается цепь, составленная из отдельных звеньев, следующих одно за другим в строго определенном поряд-

ке*). Поэт обращает взоры на себя; вспоминает затем об отсутствующих; далее кругозор его расширяется, он охватывает мыслью всех товарищей, «и мертвых и живых», и «наставников, хранивших юность нашу»; наконец, думает о будущем, когда в живых останется в своем одиночестве последний из лицейских друзей.

Так ход мысли сообщает целому циклическое построение. Цепь смыкается; мысль возвращается к исходной точке. Этому соответствует идея круговорота человеческой жизни: невидимо склоняясь и хладея, мы близимся к началу своему, — образ, подготовляемый в первых же стихах картиной умирания природы, и поддерживаемый символом *круга*: сидишь ли ты в *кругу* своих друзей...; увы, наш *круг* час от часу редет (а также и: и скроется за край *окружных* гор). Общему философскому тону, проникающему стихотворение соответствует словарь. Идея фатума, тяготеющего над людской жизнью, проводится настойчивым повторением слов «судьба» и т. под.: на долгую разлуку нас тайный рок, быть может, осудил; запутанный в сетях судьбы суровой; куда бы

*) Классический образец этого приема — в «Германии» Тацита, которого Пушкин так глубоко чувствовал.

нас ни бросила судьбина; нам разный путь судьбой назначен строгой; когда постиг меня судьбины гнев; мой брат родной по музе, по судьбам; — пока идея не уплотняется до образа: судьба *глядит*, мы вянем, дни бегут... Другое повторяющееся «философское» слово — душа: и милого душа моя не ждет: ты нас одних в младой душе носил; друзьям иным душой предался нежной; троих из вас, друзей моей души, здесь обнял я; ты гордый пел для муз и для души; фортуны блеск холодный не изменил души твоей свободной; — и это слово повышается до степени значительной, глубокой идеи: друзья мои, прекрасен наш союз! Он, *как душа*, неразделим и вечен. С этим отвлеченным языком гармонируют другие выражения: вотще воображенье вокруг меня товарищей зовет; знакомое не слышно приближенье; прекрасное должно быть величаво и т. д. Философским строем стихотворения определен его *стиль*. Ни одного образа, который бы получал полную «материализацию»; вещественное, одухотворяясь, утончается, утрачивает грузность, плотность, определенность очертаний; ничто не задерживает внимания подолгу так, чтобы вычерчивались детали. Поэт намеренно ограничивается тем, что набрасывает

лишь контуры то пленительных, нежных, то грандиозных образов. Все вырвано из привычных, повседневных связей; знакомые лица переносятся, как во сне, в какой-то иной план, где они живут новой жизнью вместе с уплотнившимися до степени — не живых лиц, но теней, — идеями. При всей его «отвлеченности», при всей напряженности философской мысли, в стихотворении нет ни одного холодного места, ни одного образа, который бы сбивался на аллегория, и это именно потому, что все намечено так легко, что образы так неопределенны, что поэт не «рисует», а дает лишь материал для возможных картин:

друзья мои, прекрасен наш союз!
Он, как душа, неразделим и вечен —
неколебим, свободен и беспечен,
срослася он под *сенью* дружных муз;

— и уже *нашему* воображению предоставляется развивать эти намеки и создать картину священной рощи, — во вкусе Мантеньи или Пуссена.

Из края в край преследуем грозой,
запутанный в сетях судьбы суровой,
я с трепетом на лоно дружбы новой,
улав, приник ласкающей главой;

— образ перелетной птицы не дан прямо, и

поэт ни с кем себя не «сравнивает»: *мы сами* невольно создаем это сравнение. Я уже говорил, что тайна очарования Пушкинских стихотворений заключается во многих отношениях в том, что они, как никакие другие, требуют от читателя *сотворчества*, а не только простого внимания, простой способности вообразить то, о чем в стихотворении определенно говорится. *Это-то* их свойство я бы назвал, пользуясь выражением Ходасевича, их *многопланностью* (хотя Ходасевич говорит о другом, см. ниже): за ясно видимым зрелищем открываются уходящие в бесконечность дали, где воображение открывает новые и новые планы, руководясь отрывочными намеками, смутно выступающими очертаниями. Единство символики создается в этом стихотворении не общей связанностью символов с центральным образом, которого здесь нет, но — независимо от их вовлеченности в единый ритмический поток — общностью стиля, — «прекрасной величавостью», возвышенностью без всякой холодности, без чопорности, без боязни точного, хотя бы и не «высокого» слова (проселочная дорога), если оно выражает то, что надо выразить, и вместе с тем указанной уже легкостью, прозрачностью, воздушностью рисунка.

«Осень». Это стихотворение называется отрывком и, действительно, оно может рассматриваться, как прелюдия к какому-то задуманному, но не осуществленному, большому целому. Но взятое само по себе, оно производит впечатление полной законченности. Своим размером (шестистопный ямб) и начальными стихами оно явно сближается с только что анализированным. Но оно написано в октавах, и это одно уже предопределяет собою иное развитие, хотя бы исходная точка была одинаковой.

Октава не только *допускает* богатство и разнообразие содержания, но прямо-таки *требует* политематизма: в противном случае получилось бы невыносимое однообразие. «Неистовый Роланд», «Беппо», «Домик в Коломне», можно сказать, родились из октавы. В произведениях, написанных этим размером, искать единства в «плане», в развитии какой-либо одной темы, в символике, — не только было бы напрасным трудом, но свидетельствовало бы о непонимании их природы. Единство здесь заключается в том, что одна октава влечет за собою другую, — причем каждая представляет собою более или менее законченное целое.

Мысль и символика развиваются не логиче-

ски, а на основании тайного сродства разнородных идей, эмоций, образов. Образ, случайно, по «ассоциации идей», подвернувшийся под перо, имеет полное право разворачиваться, уплотняться, раскрывать все свои возможности, дойти до максимума наглядности, осязаемости, выпуклости. Вот почему октава как бы создана для такого произведения, как *Orgl. furioso*, полного «приключений», неожиданных встреч, ничем не мотивированных поединков, измен, чудесных превращений: они возникают из метра и ритма. В «Осени» на протяжении одиннадцати*) строф из «*ottava rima*» извлечены все ее возможности, так что начинает казаться, что «форма» здесь исчерпана до конца и что больше в *ottava rima* никогда и ничего нельзя было бы написать, что она как бы специально создана для этого «отрывка». Поэт словно повинуется чарам избранной формы, медленно плывя по извилистому течению строф, переходя от предмета к предмету, — пока в процессе ритмического движения не нарастает «лирическое вол-

*) В новых изданиях XI-ая, пропущенная, строфа печатается, вслед за X-ой, а последняя помечается XII-ой. На самом деле эта «двенадцатая» строфа, конечно, должна следовать за X-ой и оканчивать собою «отрывок».

ненье» и не раздражается внезапно-серьезной и как-то особенно напряженно звучащей строфой:

Унылая пора, очей очарованье,
приятна мне твоя прощальная краса!
Люблю я пышное природы увяданье,
в багрец и в золото одетые леса,
в их сеньях ветра шум и свежее дыханье,
и мглой волнистою покрыты небеса,
и редкий солнца луч, и первые морозы,
и отдаленные седой зимы угрозы.

Опять, как в «19 октября» сложная расстановка созвучий укрепляет и усложняет ритмическую ткань, придает строфе неожиданную полифоничность, пышность и торжественность. Уже ее необычное, с точки зрения ритмики, начало (пропуск удара на 2-ой стопе в двух первых стихах) резко выделяет ее из среды ее сестер. За этой неожиданной лирической вспышкой, следует успокоение, возвращение к легкому, играющему тону октавы, к «безразличным», мирным темам. Мысль, покорная ритму, продолжает свои блуждания в поисках темы. Так наглядно, на примерах, в произвольной символике, показан процесс поэтического творчества, который затем уже излагается собственными словами в X-ой строфе: и забываю мир... — и иллюстрируется образом начинающего плава-

ние корабля в XI-ой строфе. Тема исчерпана. То, что следовало бы далее, было бы уже каким-то новым стихотворением. Здесь поэзия сделала себя самое своим предметом. «Поэтическое» этого стихотворения состоит в том, что здесь не говорится о предмете, что он не описывается, не объясняется, но сам в действии, в «свободном проявлении» заявляет о себе. И то, что формой, в которой это самораскрытие поэзии совершается, избрана октава, т. е. форма, обеспечивающая ритму первенство перед всеми прочими элементами поэтического произведения, как бы является ответом поэта на вопрос, что такое поэзия, как акт душевной деятельности. Поэзия есть — ритм.

Теперь мы можем перейти к проблеме единства одного из значительнейших творений Пушкина, — «Евгения Онегина». Думается, что в настоящее время уже лишнее доказывать, что отсутствие «плана», признанное самим поэтом, выпуск целой главы, отсутствие «заключения», из которого бы становилась известна дальнейшая судьба «героев романа», не мешает «Онегину» быть произведением единым и законченным, и что это единство и эта законченность коренятся в поэтической форме его. Я сказал — отсутствие «плана»; — и в самом деле, плана

не видно, и символический параллелизм следования двух групп главных событий не может считаться даже суррогатом плана. Этот символический параллелизм не имеет здесь ничего общего с такими же параллелизмами в Вильгельме Мейстере, в Поэзии и Правде, в М-те Вовагу, в Войне и Мире, в Анне Карениной, — одним словом в величайших образцах художественной прозы. В этих последних событиях, символически связывающиеся с другими, в качестве их прообразов, намеков, подготовки их (напр., ранение кн. Андрея под Аустерлицем и его духовное просветление символически указывают на его обреченность и на будущее разрешение в смерти его жизненной трагедии), связаны в то же время с ними и общей принадлежностью к эволюционному ряду внешних фактов: построение, вытекающее из художественного замысла, должно создавать иллюзию того сцепления обстоятельств, какое господствует в действительной жизни. В поэтическом произведении это мало того, что не необходимо: *такого рода «законченность»* построения была бы здесь *недостатком*, ибо вносила бы в произведение *лишний* элемент, между тем как первое условие художественности — отсутствие всего лишнего, т. е. того, что понижает *инди-*

видуальность художественного произведения, которое тем совершеннее, чем *ограниченнее*. В самом деле: единство поэтического произведения создается *поэтическим ритмом*. Ритм же не допускает, не терпит той законченности, которой блещут Война и Мир или M-me Bovary. Почему? Потому что поэтический ритм выражает собою движение души поэта; он, следовательно, присущ *лирике*; или он — чужое платье. Но в лирическом произведении степень «материализации», воплощения образов-символов ограничена: им предоставляется не более самостоятельности, чем сколько это допустимо для того, чтобы они не переставали играть свою роль символов личных переживаний самого поэта; едва лишь они отрываются от породившего их лона и начинают жить собственной жизнью, — они пропали для поэта. Поэтому во всех истинно-великих поэтических произведениях «герои» носят характер некоторой призрачности. Им дозволяется лишь на короткое время выступать за очерченный магическим искусством поэта круг, и в эти краткие моменты материализации, когда из бесплотных теней они становятся людьми, их иллюзорные радости и горести, вдруг ставши подлинными, тем силь-

нее нас трогают и волнуют. У Ариосто есть в этом отношении удивительные места, — когда его китайские принцессы, паладины, татарские кавалеры, внезапно оживают, и шутка заходит чуть-чуть дальше дозволенного, становится «fast zu ernst» (напр., смерть Зербино). В «Евг. Онегине» таким моментом виртуозного переигрывания является последняя сцена. Слишком очевидно, что после этого возвращаться назад, либо продолжать далее в духе этой сцены, — было бы исключительно трудно: Евгений и Татьяна все же не Марфиза, не Брадаманте, не Брунелло, и ими нельзя играть так, как играл Ариосто своими куколками; с другой же стороны, — если бы воплотившиеся тени оставались слишком долго среди живых, пришлось бы — Пушкин это хорошо понимал — «унизиться до смиренной прозы»^{*}). Таким образом, не только с точки зрения «содержания», но и с точки зрения требований, вытекающих из художественного задания, Онегин кончается там, где он должен был кончиться. Отличие героев поэтического произведения от героев романа в прозе заключается

^{*}) Ср. статьи В. Шкловского, в сборн. «Очерки по поэтике Пушкина», Берл. 1923, 194 сл. и в «Эпопее», № 3 (К теории Комического).

в том, что первые связаны с автором: это не значит, что автор в них изображает самого себя — недоразумение, в которое нередко впадают критики, смешивающие задачи художественного исследования с биографическими, — а только то, что они недостаточно объективировались для того, чтобы существовать непрерывно, обходясь без поддержки, доставляемой им автором при содействии ритма. Указанная же ошибка критиков происходит оттого, что, вследствие этой беспомощности героев поэтического произведения, — поэмы или «романа в стихах», — и обилия пробелов в его конструкции, автору ничто не препятствует переходить от своих героев к себе самому, и так, что при этом иногда теряется нить, и не знаешь, где кончается «объективное» и начинается «субъективное», хотя, строго говоря, в таком произведении все «субъективно»*). Исключения из ска-

*) *Овсяннико-Куликовский*, «Пушкин» (Соч. IV, 1911), подразделял лирику Онегина на «субъективную» и «объективную» и полагал, что первую «можно удалить из романа, не нарушая его художественного значения», а вторую — нельзя, потому что в таком случае «пострадают самые образы» (стр. 103). Это образец наивной трактовки произведений словесного искусства, как «исторических источников». В сущности художественная сторона сама по себе критику мешала. Если

занного представляют такие произведения, где «реальная действительность» при помощи метра и ритма намеренно стилизована, приподнята над рампой, «дистанцирована», — при сохранении всей своей вещественности, выпуклости, внутренней координированности частей, — одним словом, все же до известной степени ирреализована («Герман и Доротея», «Пан Тадеуш»).

Однако, сказать, что единство «Евгения Онегина» создано ритмом, значит сказать еще очень мало. Надо выяснить ритмическую природу «Онегина» и показать, в каком отношении его содержание связано с именно этим, данным размером и ритмом, в каком смысле можно утверждать, что оно определяется специфической «онегинской» строфой. Действительно, если

раскрыть мысль Овсяннико-Куликовского, то придется выразить ее примерно так: Пушкин сначала придумал «типы» Онегина, Ленского, Татьяны, — типы очень интересные, так как они являются «представителями русской интеллигенции» начала XIX века; а затем, выводя их перед публику, увлекся и наговорил много лишнего, к «делу» не относящегося. Гораздо было бы лучше, если бы он показал их такими, какими они были «в действительности», а еще лучше, если бы, вместо романа, он написал что-нибудь вроде «общественного движения при Александре I» с примечаниями и библиографией.

художественное единство «Онегина» не вымысел, если это творение Пушкина прекрасно не только в частях, но и в целом, если применительно к этому целому можно говорить о *художественной идее*, то исходной точкой исследования должно явиться изучение онегинской строфы. Мы должны понять, почему «Онегин» писан именно этой строфою, — «Онегина размером», а не октавой, как «Домик в Коломне», не восьмистишиями «31 октября», не александрийским стихом, как Анджело, наконец, не просто свободным четырехстопным ямбом, без разделения на строфы, как все поэмы Пушкина. Или, вернее, обратив вопрос, мы должны объяснить, почему из онегинской строфы вырос роман, непохожий ни на какое-другое из больших поэтических произведений поэта и указать, в чем заключается это его своеобразие.

Онегинская строфа имеет следующую схему чередования рифм (a — мужские, b — женские): $ba\ ba\ b_1b_1\ a_1a_1\ b_2a_2\ a_2b_2\ a_3a_3$. Таким образом, она подразделяется на пять частей: первое четверостишие, два двустишия, второе четверостишие, последнее, замыкающее двустишие. Эти подразделения естественным образом группируются в две основные части: первые шесть стихов и последнее четверостишие. ва-

мыкаемые каждая мужским двустипием. Строфа, таким образом, представляет собою сложно-расчлененное целое, — формально значительно менее прочное и необходимое, нежели терцина или октава: в терцине с пятым стихом уже намечен с железной необходимостью весь дальнейший ход: стихи цепляются за стихи, терцина вызывает за собою терцину, и развитие уходит непрерывной линией в бесконечность. В октаве — неожиданностью является только первая строфа. «*Ottava rima*» так индивидуальна, имеет такую свою, особенную физиономию, что в силу одного этого она не может быть частью какого-либо целого наряду с иными метрическими группами: она *требует* других октав. В онегинской строфе нет этой внутренней, намечающейся с первых же стихов, закономерности. Она может быть целиком, или в большей своей части, вдвинута в другое более сложное целое, — как это имеет место в прочих больших вещах Пушкина, в которых нет деления на строфы в строгом смысле слова, но которые делятся все же на нечто вроде «глав» или «параграфов», представляющих собою то сильно растянутую, то урезанную онегинскую строфу. Другими словами, надо прочесть внимательно большое количество этих

строф, чтобы — напр., отрывок из «Графа Нулина» — Наталья Павловна раздета и т. д. до: легла и выйти вон велела — не показался одной из них. И если, тем не менее, Онегин все же разделен на строфы не случайно, если здесь нет никакой прихоти, ребяческого увлечения внешней планомерностью (а допустить это, значит — признать недостаток «Онегина», как художественного целого, между тем, как мы непосредственно чувствуем, что это произведение прекрасно и безупречно), то следовательно, какая-то внутренняя закономерность в этой строфе все же есть, следовательно, есть в ней нечто, чем она оправдывается.

Прежде всего надо принять во внимание, что в основе такой величины, как онегинская строфа, лежит борьба мужских и женских рифм. Октава может быть построена и без этого антагонизма рифм: такова образцовая, итальянская октава. В онегинской же строфе на нем все держится. Самое естественное, успокоительно действующее, доставляющее наибольшую полноту удовлетворенности чередование — есть чередование через строчку — *abab*, или *baba*, — как в первом четверостишии этой строфы. Чередования попарно вызывают уже чувство некоторой напряженности. Далее: муж-

ские рифмы действуют вообще более бодряще, возбуждающе, раздражающе, нежели женские, с их понижающими, падающими окончаниями. Из двух главных частей строфы, поэтому, первая действует менее возбуждающе, чем вторая, где число мужских рифм вдвое превосходит число женских и где мужские, сменяющие попарно женские, выступающие в одиночку, звучат особенно сильно. Строфа, таким образом, взятая целиком, представляет собою волнообразно восходящую эмоциональную линию: поднявшись в середине — в a_1a_1 — до высшей точки, она дважды слегка опускается и два раза возвращается снова к ней. Переход к следующей строфе с ее начальным успокоительным течением рифм ощущается поэтому как облегчение, разрешение, восстановление гармонии. Поэтому онегинские строфы, так сказать, требуют одна другой, и уже в силу одного этого свойства подходят к *большому* произведению. Они *менее закончены*, нежели октава. В октаве, даже — как в русской октаве — построенной на чередовании мужских и женских рифм *не это*, не чередование *напряжений*, но единственно чередование *звуков*, переходящее нормальную, естественную меру, появление избыточного двустипия, вызывает впе-

чатление какой-то незаконченности, создает чувство неудовлетворенности, ожидания, — и успокоение наступает с последним двуступишем независимо от того, женские ли в нем рифмы, или мужские. Структура октавы и соответственно с нею ее эмоциональное действие *проще*, и потому длинная цепь октав может утомить, если только каждая не несет с собою новых впечатлений иного порядка, — создаваемых или образами, или, как у Ариосто, ритмическими оттенками. Мы видели, что октава не только допускает, но и требует скачков мыслей и образов, разнообразия содержания, быстрой смены в силу необходимости мимолетных, неглубоких впечатлений, мелькания картинок-миниатюр. Онегинская строфа подходит к более связному повествованию с переходами менее резкими, с большей постепенностью в развитии тем. Она солиднее и, так сказать, старше. Ритм и здесь создает содержание, направляет течение мысли, но, сделав свое дело, он ступшевывается, не выпирается на передний план, не заволакивает собою символического узора. С другой стороны, эта строфа все же слишком ограничена и определена, ее дыхание чересчур коротко для того, чтобы она могла выдержать длительное напряжение

лирического пафоса. Она оказалась не в силах вместить в себя грандиозные темы «Медного Всадника», задуманного первоначально в онегинской форме, о чем свидетельствует «Родословная моего героя», — и разбилась. Она слишком планомерна для свободного бушевания лирической стихии и слишком слаба и хрупка, чтобы удержать в себе ее поток. Оба письма в «Онегине» вылились за ее берега. То обстоятельство, что в ней эмоциональная прогрессия обуславливается рифмой, этим подчиненным из образующих ритм элементов, заставляет подозрительно относиться к искренности ее пафоса. Она серьезнее октавы, но вряд ли много глубже. Благодаря сложности своей структуры, она может вобрать в себя самое разнообразное содержание, но при условии, чтобы не переходилась известная, очень скупая, мера. Пушкин, всегда выражавшийся с безупречной точностью, не даром называет «Онегина» плодом своих забав, собранием глав полусмешных, полупечальных. К чему она по своей природе наиболее подходит, — это к маленькому произведению *ораторского искусства*, к миниатюрной «речи», проповеди, напутствию, прокламации и т. под.: сперва *propositio*, тезис, изложение темы; затем ее развитие, обоснование; затем — за-

ключение, *peroratio*. Просматривая «Онегина» и «Родословную», легко убедиться, что приблизительно так и построены эти строфы: общая мысль, образ, тема, которой посвящена строфа — в первом четверостишии. Затем, расчленение мысли, аргументация, или расчленение образа, часто простой перечень предметов, обозначенных общо в начале, и т. д., и окончание, в виде подводящего всему сказанному итога, окончательного суждения, или сравнения, или остро-заточенной шутки, или образа, резюмирующего все предыдущее. Вот образец такой строфы:

В тот год осенняя погода
стояла долго на дворе;
зимы ждала, ждала природа.
Снег выпал только в январе,
на третье в ночь. Проснувшись рано,
в окно увидела Татьяна
поутру побелевший двор,
куртины, кровли и забор;
на стеклах легкие узоры,
деревья в зимнем серебре,
сорок веселых на дворе,
и мягко устланные горы
зимы блистательным ковром.
Все ярко, все бело кругом (V, 1).

Или:
Но вот толпа заколебалась,
по зале ропот пробежал...

К хозяйке дама приближалась,
за нею важный генерал.
Она была нетороплива,
не холодна, не говорлива,
без взора наглого для всех,
без притязаний на успех,
без этих маленьких ужимок,
без подражательных затей...
Все тихо, просто было в ней.
Она казалась верный снимок
du comme il faut... Шишков! Прости:
не знаю, как перевести (VIII, 14).

См. еще в качестве наиболее, с этой точки зрения, типических: I, 23, 24; II, 20, 22; III, 11; V, 25, 35; VI, 36, 42; VII, 22, 24, 27, 28; VIII, 16 и т. д. и т. д. В «Родословной» строфы: 5, 6, 7, 10, 11, 13.

В общем, в большинстве случаев первое четверостишие представляет собою законченное логическое предложение, а следующая группа — восьмистишие — его развитие. Конечно, граница между этими группами — чисто «идеальная» и условная; предложение может и заходить своим концом в следующую часть. Во второй группе все восемь стихов часто слиты вместе. Напр., гл. I, строфы: 7, 8, 17, 19, 20, 52, 53, 54. Или же — вторая группа сама дробится на две второстепенные, причем логиче-

ская пауза может быть более или менее заметна, может проходить выше, или ниже. См., напр., в той же главе строфы: 5, 30, 31, 46, 49, 50. Строгой классификации здесь не может быть и не требуется; предложенная не претендует ни на полноту, ни на безусловную точность. Построению соответствует ритм. В весьма значительной части случаев строфа открывается рациональным стихом, т. е. с четырьмя главными ударами: идея, «предмет» строфы и ее ритм намечаются сразу и одновременно. В I гл. строфы: 1, 2, 6, 8, 9, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 27, 31, 32, 35, 37, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, — т. е. половина всех строф.

Такова эта строфа, как бы определяющая четкое, подобранное, беглое, но аккуратное развитие мыслей, допускающая быструю смену идей, настроений, образов, не только благоприятствующая, но прямо-таки предполагающая «отступления», являющиеся, конечно, только кажущимися, сообщающая целому его легкость, стройность, при всей внешней причудливости, но и некоторую, чуть заметную и несомненно намеренную холодность. Выдержанная от начала до конца, определяя собою доминирующий надо всеми, столь многочисленными, внезапными вспышками лирического огня,

общий, слегка иронический тон, она-то и сообщает «собранию глав» стилистическое единство.

Остается показать, что с этим гармонирует композиция и что мы имеем перед собою подлинное целое. Я уже говорил об элементах единства романа, поскольку дело касается его «фабулы», о рациональном завершении его там, где дальше идти было, как-будто бы, некуда. Однако, кульминационная точка патетизма могла бы быть и в ином месте, — напр., убийство Ленского. И обратно: поэт, с тем непревзойденным мастерством, с каким он владел иронией, может быть нашел бы способ и после заключительной сцены продолжать роман, отбросив Евгения и Татьяну назад в царство теней. Почему бы, в самом деле, «Онегин» не мог бы тянуться без конца, в продолжении всей жизни его автора, — подобно Неистовому Роланду? Почему поэт, по крайней мере, не довел своих героев до *их* естественного конца, — до старости и смерти? И не приходится ли нам пожалеть о том, что дивный роман так короток, когда подумаем, сколько еще новых, неизведанных радостей могли бы дать нам его, ненаписанные поэтом, строфы? Если же такого рода сожаления возможны, то мы вынуждаемся прид-

ти к заключению, что «Евгений Онегин» есть творение *несовершенное*, что он не представляет собою подлинного *individuum*, т. е. величины, доразвившейся до своего естественного предела. Для того, чтобы решить этот вопрос, должно обратиться к «Онегину» в его целом; т. е. мы не имеем права решать его в ту или иную сторону, исходя только из фавулы и, напр., доказывая, что после урока, полученного от Татьяны, Онегину только и оставалось, что испариться в воздухе, а что Татьяна, проявив максимум духовной силы, получила право опочить на лаврах. Если бы «Онегин» имел своим предметом *только* «роман» Евгения и Татьяны, — тогда другое дело. Но ведь у него «предметов» гораздо больше. Одно из двух: или все эти побочные «предметы», описания природы, так называемые «лирические отступления» — действительно отступления, «украшения», нечто вроде фальшивых окон: тогда Онегин в целом — неудачное произведение, то же, что старинные «эпопеи»; или — эти побочные предметы составляют такую же неотъемлемую часть целого, как и перипетии истории Евгения и Татьяны. Мы видели, что метрические особенности «Онегина» толкают на последнее предположение. Евгений и Татьяна стоят бесспорно

на первом плане. Все остальное — фон. Но отношение фигур картины к «фону» может быть двоякого рода. Фон может иметь служебное назначение: оттенять фигуры. Фон может трактоваться и как кусок пространства, коего фигуры составляют часть. Фигуры могут *выделяться на фоне*, и могут *возникать из фона*. Думается, что относительно «Онегина» не может быть колебаний: здесь мы имеем перед собою живопись второй из указанных манер; за это ручается уже сама пышность, грузность «фона», богатство и разнообразие его деталей. Что же входит в «фон» «Онегина»? Это — во-первых, описания природы. Во-вторых, — размышления поэта о человеческой судьбе, в частности о своей. В Онегине два параллельных движения: жизнь природы и человеческая жизнь. Весна сменяется летом, лето осенью, осень зимой, а зима опять весной, и с этим вечным круговоротом мы сближаем думою смущенной увяданья наших лет, которым возрождения нет. Человеческая жизнь необратима вспять. Здесь, следовательно, развитие той же темы, которой посвящены и его стихотворения «31 октября», и «Элегия» (Брожу ли я вдоль улиц шумных) и «Вновь я посетил» и, отчасти, «Цыганы» (что было, то не будет вновь) и це-

лый ряд мелких вещей. Онегин сделал попытку осуществить невозможное, вернуть *прежнюю* Татьяну. После этого ни ему, ни ей уже ничего не оставалось делать, и поэту дальше нечего было сказать. Роман жил вместе с ним, был частью его самого. Дойдя до точки, где то, чему *fabula docet*, выясняется с полной очевидностью, поэт оглядывается назад и видит, что и для него та целая полоса жизни, с которой был связан «Онегин», отошла в вечность:

Но те, которым в дружной встрече
я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
как Сади некогда сказал...

И для самого себя он извлекает из *прожитого* им романа «мораль»:

Блажен, кто праздник жизни рано
оставил, не допив до дна
бокала полного вина,
кто не дочел ее романа
и вдруг умел расстаться с ним,
как я с Онегиным моим.

Таким образом, неожиданность, внезапность окончания «Онегина», мотивированная, как мы видели, стилистическими требованиями, вытекает и из идеи целого и имеет очевидное символическое значение. В этом совпадении

нет ничего случайного: в истинно художественном произведении «стиль» и «смысл» существуют ведь нераздельно и являются не двумя различными объектами, а лишь двумя сторонами, с каких одно и то же, т. е. само произведение, нам представляется.

Перейдем теперь к другой группе произведений.

«Анчар». ...Анчар, как грозный часовой, стоит один во всей вселенной. И в этой жуткой пустоте, в абсолютной тишине (в целом стихотворении — ни единого звука: но человека человек послал к Анчару мрачным *взглядом*), развивается вокруг Анчара, как некоего центра, расходясь концентрическими кругами, зловещая пантомима. В строгой последовательности показаны различные стадии эманации Зла: его исхождение от Первоначала (яд каплет сквозь его кору), затем — его распространение в пустыне, где стоит дерево Смерти (вихорь, туча); наконец — его проникновение «в чуждые пределы». «Космическое» и «человеческое» объединены уже одним этим, — сопринадлежностью одной пространственной сфере — какой-то беспредельной окружности вокруг цен-

тра — Зла — и молчаливой сопричастностью ему. Как часто у Пушкина, и здесь единство идеи поддержано повторениями слов и образов: яд *каплет*; сего ветвей уж ядовит *стекает* дождь; ...в путь *потек*; и пот... *струился* хладными *ручьями*. Но тонкий оттенок отделяет космическое от человеческого: человеческое — «историческое»; настоящее время заменяется прошедшим, когда речь переходит на человека. Однако, «историческое» Зло осуществляется так же просто, естественно, без какой бы то ни было мотивировки, так же «закономерно», как и космическое. Это подчеркнуто со злой иронией в последней строфе, выделяющейся своим каким-то намеренно ребяческим тоном, напоминающим тон детских сказок, с характерным началом: А царь... Прозрачной ясности и геометрической точности и простоте композиции соответствуют простота и краткость изложения, нисколько не «прегнантного»: никаких намеков, никаких перспектив. Сказано мало, потому что больше нечего сказать и не о чем говорить: Зло элементарно, бессмысленно и бесцельно. Зло — уныло и скучно. Скукой веет от этих однообразных, давящих своей равномерностью строф с короткими, не развивающимися «главными предложениями», построен-

ными по школьной схеме: подлежащее — сказуемое-глагол, с безнадежно и вяло понижающими амфибрахиями, завершающими их: вселенной, смолою, тлетворный, горючий, ручьями, владыки, пределы. Неотъемлемой частью художественной идеи Анчара является его инструментовка. Обилие глухих согласных: *n* доминирующий звук, проходящий через все стихотворение (всего — 23 случая); следующее место занимает звук *ч* (18 случ.). Изумительно усиление звукового впечатления слова Анчар в 1-ой строфе: *чахлый, часовой*. Вообще поражает обилие аллитераций, усугубляющее мрачно-монотонный колорит: *но человека человек — послал к Анчару мрачным взглядом и тот послушно в путь потек... Принес он смертную, смолу, да ветвь с увядшими листьями и пот по бледному челу, струился хладными ручьями*. Эти «по» связываются с другими в начальных строфах: *на почве... породила... напоила*. Наконец, последним элементом является подбор слов: *мертвую, смерти, тлетворный, смертную, умер*. Интересно сблизить Анчара в отношении инструментовки с некоторыми другими вещами. Напр., «Воспоминание»: *...влачатся в тишине часы томительного бденья*. Или: *для берегов отчизны дальней ты покидала край чу-*

жой; в час незабвенной, в час печальной, я долго плакал пред тобой.

«Кавказ». Подобно «Анчару», «Кавказ» построен на разработке пространства. Здесь взята точка зрения сверху вниз. На высоте, где поэт *стоит*, где парит *неподвижно* орел, зарождается «первое движение», дифференцирующееся на множество ритмов и темпов индивидуального; мы как бы присутствуем при исходном творческом акте, дающем начало жизни во всем многообразии ее проявлений, — жизни стихийных сил, животной, человеческой. И все эти частичные жизненные процессы интегрируются в образ бессознательно волящей, рвущейся на свободу и — скованной, обреченной колотиться в «железную клетку», поработанной стихии. Окончание первой строфы находит себе символический противовес в окончании целого: и первое *грозных* обвалов движение; теснят его *грозно* немые громады. Вообще, в этом строго построенном произведении господствует параллелизм завершений строф: — зеленые сени, где птицы щебечут, где скачут олени; — наездник таится в ущельи, где Терек играет в свирепом веселье. Многозначителен столь редкий у Пушкина кованый, мерный, «отвлеченный» трехдольный ритм, по схеме:

$\cup] - ' \cup \quad / - ' \cup \cup / - \cup \cup / - ' \quad$ или лучше:
 $\cup - ' / \cup \cup - ' / \cup \cup - ' / \cup \cup - ' ,$

повторяющийся в «Узнике», где разработан сходный мотив. Выше уже было указано, почему невозможно передать точно тот или другой ритм схемой и почему часто приходится колебаться в выборе схематического «предела», к которому стремится данный ритм. Но в «Кавказе» вторая из предложенных ритмических схем намечается с достаточной ясностью первым четверостишием: Кавкáз, стоó, орéл, парíт. Параллелизму первой и последней строфы (в конце ее) соответствует и ритмический параллелизм: между тем как в процессе развития стихотворения, оно отходит от своей ритмической схемы, оно возвращается к ней в конце: вотщé, теснiят. Картина, открывающаяся с высоты, являет зрелище вневременное, вечное: разрозненные феномены относятся к единому вечному процессу; панорама должна быть обозрима с любого конца. Об этом, кроме указанных параллелизмов, напоминают повторения слов: у края стремнины — по злачным стремнинам; нагие громады — немые громады, — и рифм — во второй и четвертой строфах.

В тесном родстве с «Кавказом» находится

«Обвал». Но тот же мотив здесь трактован совершенно иначе. Точка зрения взята не на высоте, а внизу, у самой реки: *надо мной кричат орлы; вершины гор блещут средь мглы.* Волящая стихия здесь торжествует. Ритм — скачущие ямбы (без женских рифм, смягчающих размер) и грохочущие, тяжело обрушивающиеся, раскатистые четвертые пэоны: и надо мной; загородил; остановил; и присмирив; ты затопил, освирепев, свои брега; все стихотворение наполнено шумом дикой реки, — и все звучит: *кричат орлы; ропщет бор; шумная река;* надо всем доминируют полновесные, полновзвучные короткие удары валов: *валы, скалы. обвал, упал, скал* и т. д. В стихах, где отсутствуют конечные рифмы на *ал* (*алы*), они скрыты внутри: *О Терек ты прервал свой рев; и конь скакал и влекся вол.* Образ *волн* поддерживается суггестирующими: *волнистая мгла, вол.* Победа свободной, движущейся стихии символизируется усиливающими и усложняющими центральный образ-идею образами движений в конечной строфе, завершающимися успокаивающим, примиряющим, облегчающим образом мчащегося без преград «Эола»; конфликт разрешен, — и шум борьбы смолкает: в последней строфе уже нет звуков.

Мы подошли к одному вопросу существеннейшей важности. Вглядываясь в символику некоторых произведений Пушкина, мы невольно замечаем связь между ними. Так, соединяя по этому признаку вместе, с одной стороны — «Кавказ» и «Узника», с другой — «Кавказ» и «Обвал»*), — мы не можем не заметить, что все они группируются вокруг его величайшей и загадочной поэмы — «Медного Всадника». Сходство образов поэмы, «Кавказа» и «Обвала», бьет в глаза, и нет никакой необходимости доказывать это цитатами. Удостоверившись в этом, можем подойти ближе к уже затронутому, при сопоставлении «М. Вс.» с «Полтавой», вопросу о задании или «идее» «Медного Всадника», — вопросу, имеющему, как известно, значитель-

*) Для понимания связи между «М. Всадн.» и «Обвалом» важно обратить внимание на обилие случаев фонемы *вал* (resp. *ал*) в поэме, в особенности во второй части, — «шум» той «внутренней тревоги», которой был «оглушен» Евгений: ...открывал Невой ограбленный подвал; ...не устоял. Мятельный шум Невы и ветров раздавался...; ...он скитался; его терзал какой-то сон; ...отдал в наймы...; ...стал чужд...; спал на пристани; питался...; ...рвалась и тлела; злые дети бросали камни вслед ему; нередко кучерские плети его стегали потому, что он не разбирал дороги уж никогда; казалось, он не примечал (скрытые рифмы на *ал*); ...раз он спал...; дышал ненастный вечер. Мрачный *вал* плескал (опять!)...

ную литературу. До некоторой степени прав Ходасевич, когда он, вскрыв, путем остроумнейшего сопоставления «петербургских» повестей Пушкина, один из «смыслов» поэмы — «столкновение человека с демонами», однако, признает, что другие толкования этим ничуть не подрываются: «Медный Всадник», говорит он, есть и «национальная трагедия» — «столкновение петровского самодержавия с исконным свобододолюбием массы», — как это уже давно указывалось, и символизация мятежа Польши против России, и «бесхитростная повесть о разбитых... надеждах маленького человека» и т. д. и т. д. (Статьи, 109).

Ходасевич поясняет этим то, что он несколько выше говорит о главном свойстве твор-

И далее снова: *перекликался*; он *встал*; тихонько *стал* водить глазами; он *узнал*; *играл*; *возвышался* — *основался*; *пробежал* — *стал*; *показалось* — *обращалось*; *обращал* — *скакал*; *случалось* — *изображалось*; он *прижимал* поспешно руку..., картуз *изношенный* *снял*, смущенных глаз не *подымал*; *малый* — *запоздалый*. Специфические черты символики, роднящие «М. Всадника» с «Кавказом» не менее разительны: теснят его грозно немые громады, и: громады стройные теснятся; сходные приемы создания ощущения высоты путем накопления нужных слов; наконец, символ Зверя (см. дополн. В).

чества Пушкина, — его, так сказать, многопланности: каждое из его творений преследует несколько параллельных заданий, и «одна из тайн его... гармоничности заключается в необыкновенном равновесии», с которым он эти задания разрешает. Стихотворения Пушкина всегда *политематичны* и затрагивают в читателе «одновременно и с равной силой» различные чувства.

Это очень тонко подмечено. Формулировка Ходасевича не противоречит всему, сказанному здесь: индивидуальное всегда сложно, и чем выше индивидуальность, чем что-либо подлиннее *individuum* — неделимое, тем оно сложнее. Единство и сложность — понятия не исключают одно другое, соотносительные. Но Ходасевич вряд ли удачно развил свою мысль, — вернее: вряд ли развил ее до конца. Те «темы», которые он вскрывает в «Медном Всаднике» — Россия и Петр, Россия и Польша, Петербург в смене своих судеб, человек и «демоны», тщета личных надежд, и т. д., — не столько темы «Медн. Всадника», сколько исходные точки *генезиса* поэмы, и притом *генезиса* в шаблонном «историко-литературном» смысле, т. е. в смысле *случайных толчков*, «*Gelegenheiten*», окрыливших вдохновение поэта. Все эти «*Gelegen-*

heiten» присутствуют в поэме, как материал, без которого «Медный Всадник» и не был бы поэмой, а был бы философским трактатом; — присутствуют, как образы, сюжет, «тема», или «темы», как вещественная, материальная сторона символов; но не как символизуемое. В противном случае, — раз уж об этих «смыслах» приходится догадываться, пришлось бы заключить, что «М. Вс.» не подлинное художественное произведение, не величайшее создание величайшего гения, а аллегория, которую для того, чтобы ее, как следует, понять, надо предварительно освободить от символической оболочки и перевести на язык прозы. В том-то и заключается разница между философской поэзией, — а истинная поэзия всегда философична, — и аллегорией, между тем, напр., местом «Божественной Комедии», где Данте в Чистилище встречает свою Беатриче и тем, где он созерцает «Колесницу», — что в поэзии символы не «представляют» никаких индивидуальных предметов, кроме самих себя, но — помимо самих себя — «представляют» прямо и непосредственно идеи-переживания, идеи-эмоции, а в аллегории символы — что-то вещественное, индивидуальное, «историческое», «философское» прообразуют фигурально, т. е. сами по себе не имеют интереса

и значения. В «Медном Вc.» Нева — Нева, и Петр — Петр, а не «Россия» и «самодержавие», «Польша» и «русское владычество в Польше» и т. под.

Поэтому подлинным генетическим изучением художественного произведения может быть только то, которое имеет целью свести его ко внутренним переживаниям художника независимо от случайно пробудивших их конкретных условий внешней обстановки. Нельзя не признать, что Ходасевич в своей статье о «Петербургских повестях» близко подошел к такому толкованию. Но он осветил только одну сторону проблемы, и именно потому, что увлекся новой в истории изучения Пушкина темой — группировкой Пушкинских произведений по их *мотивам* в смысле «исторической» стороны сюжетов, оставив без внимания средство их со стороны их символики. Поэтому он и отметил только часть общей загадки, занимавшей ум поэта: в толковании Ходасевича все сводится к проблеме отношения единичной личности с ее частной судьбой к стихийным, сверх-личным, господствующим в мире силам, «демонам». Но мы видели, что в центре внимания у Пушкина стояло не это, а *сами эти силы* в их взаимоотношениях. Что послужило поводом, толкнувшим

Пушкина на эту духовную работу? Для нас это неважно. Нам достаточно вспомнить, что Пушкин на себе самом испытал давление обуздывающей, тормозящей, сверх-личной силы — Государства, и в себе самом ощущал сродство со «свободной стихией». Философская глубина и моральная прямота и серьезность поэта сказались в том, что он не разрешил для себя загадки жизни упрощенно и односторонне. Он не сказал, что свобода вообще есть благо, а несвобода — Зло. Он склоняется то на одну, то на другую сторону; в «Медном Всаднике» он доводит анализ проблемы, путем последовательного развития символов, до крайних пределов и актом художественной интуиции постигает ту точку, где противоположные термины объединяются в одной — загадочной, внутренне противоречивой, идее-образе: это Петр, Петр Полтавы, который вместе и «прекрасен» и «ужасен». «Ужасен» он и здесь. «И не разберешь, — прекрасно говорит сам Ходасевич (с. 82), — умиряет ли демонов его простертая рука, — или их возбуждает, ведет на приступ». Движение, воление, стихийное стремление, свобода — это жизнь, благо, *summum bonum*. Но вместе с тем это — и разрушение, анархия, бесчинство, «наглое буйство» — Зло. Начало умеряющее,

обуздывающее, тормозящее, сковывающее, с своей стороны есть начало покоя, остановки, прекращения жизни, — *смерти*; как таковое, это — *summum malum*, «Анчар». В этом трагизм мироздания, и этот конфликт внутренне противоречивых и соотносительных сил непреодолим и непревосходим.

Разрешение трагедии возможно лишь путем ухода в другой, творчески создаваемый, мир. И не сказал ли сам Пушкин, что его творчество дало ему «все, что завидно для поэта: *забвенье жизни*», что рифма его «*от мира уводила в очарованную даль*»?*) Индивидуальность художника сказывается в том, как и каким он строит этот *свой* мир. Он может за

*) Это ощущение трагичности жизни, это стремление прочь от мира, не имеют, конечно, ничего общего с «отрешенностью» Пушкина от жизни, о которой говорит Овсяннико-Куликовский в своей, сплошь определенной точками зрения, относящимися частью к вопросам «психологии творчества», частью просто к «проблемам общественности», книге о Пушкине. Эта «отрешенность», состоявшая, с одной стороны, в том, что Пушкин уединялся для того, чтобы творить, с другой — в том, что он умел взглянуть на жизнь и людей со стороны, стать выше героев своих драм, романов и поэм, — составляет свойство всякого подлинного художника, и поэтому, нечего было о ней и говорить.

миром феноменов силою художественного прозрения постичь некий общий закон, порядок, космос; для него все преходящее станет только подобием, и, подчинив вечный круговорот становлений и умираний этих подобий общему восходящему движению, он может, как Гете, найти *свой* исход во включении и себя в это движение; он может, как Тютчев, ощутить за дымкой феноменального первозданный хаос и найти *свой* исход в самопогружении в него, в саморастворении в нем.

Пушкин подходил к проблеме разрешения трагедии с двух сторон. Один из его путей — был путь самоотречения, самоограничения, признания первенства равнодушной природы с ее вечной красою над конечным индивидуумом. Искусство было тогда для него средством вознесения этого результата своего жизненного опыта на ту ступень сверкающей красоты, на которой всякое переживание приобретает непосредственную неотразимость абсолютной, внутренней убедительности: магически вовлекая читателя в круг своего внутреннего мира, принуждая его к сотворчеству, он тем самым делал *свое* переживание, свое убеждение переживанием читателя: *его* внутренний опыт обращается в наш собственный. Другой его путь

был путь не побежденного, а победителя, не примиренного, в ощущении своего бессилия, признания трагического начала, а творческого овладения им, художественного *воспроизведения* космического Зла, подчинения его самого *мере*, размеру, ритму, конкурирующего с «враждебной властью» создания своего собственного, самодовлеющего, ограниченного, индивидуального, т. е. упорядоченного, уравновешенного, гармонического, приведенного к единству, мира. На *этом* пути Пушкин, как поэт, поднялся *выше* других великих гениев, осмелившихся взглянуть жизни прямо в лицо, выше Гете и выше Тютчева. Я не говорю, что это разрешение трагедии есть вообще высшее, какое только можно замыслить: кроме путей искусства есть еще пути *религии*. У Гете была своя религия. Его вера в свое бессмертие, в неразрушимость индивидуума в его смутном стремлении, через круговорот становлений и смертей, к божественному Свету, к вечно Женственному, была, быть может, мудростью высшей, нежели та, которой достиг Пушкин. Но я не позволяю себе здесь выходить из рамок эстетического анализа. Я хочу сказать только то, что на *чисто художественных* путях Пушкин превзошел Гете, как превзошел и Тютчева. Это значит вот что: мы

в состоянии — по крайней мере до некоторой степени — изложить Гете и Тютчева «своими словами». Их мудрость такого рода, что может быть уложена в точные определения, в систему понятий, может быть *отвлечена* от созданий их поэтического гения. Но что останется от «Медного Всадника», если совлечь с него броню ритма, в которую он закован? Какой *kátharsis* переживем мы, рассказав то, о чем там рассказано, *mit ein bisschen anderen Worten*? Ужасное, отвратительное, бесформенное, смертоносное, опять станет ужасным, отвратительным, бесформенным. Что же *там*, в поэме, примиряет нас с ним, что действует на нас облагораживающе и очищающе? Только *форма*, т. е. ритм, т. е. *сама поэзия* в ее основной, глубинной сущности. Поэтому «Медного Всадника» нельзя истолковывать, как истолковывается Фауст*). Мы уже

*) Прошу обратить внимание на то, что предыдущее ничуть не является попыткой такого истолкования поэмы, а только лишь исследованием ее *генезиса*. Строго говоря, задача моя была биографического характера: вскрыть то мироощущение поэта, символическим выражением которого явилось его творение; — не идеи Медного Всадника, но те идеи, которые занимали душу Пушкина и которые побудили его написать Медного Всадника, что далеко не одно и то же.

Я сказал, что, как поэт, Пушкин в претворении

видели, что всякая такая попытка сводится к / подсовыванию под него мелких, случайных, коротеньких, частичных, «смыслов», подозрительных уже тем, что их так много и что от остроумия, начитанности или просто усердия любого критика зависит еще более умножить их число; и тем, наконец, что они так хорошо уживаются вместе, благодаря Пушкинской многотемности. На самом деле, эта многотемность Пушкина, хорошо подмеченная Ходасевичем, все же — подчиненное понятие. Оно касается материала, из которого художник создает произведение, но не самого произведения. Подобно тому, как в какой-либо, самой сложной по композиции картине Рубенса или Рафаэля, в несколько планов, со множеством фигур, с «архитектурным пейзажем» с богатой «бута-

своего духа в неразложимые на «идеи» символы поднялся выше Гете. Надо, однако, помнить, что именно Гете так и понимал задачу поэзии. Эккерман просил его однажды растолковать «идею» Тассо. — Какую идею? воскликнул Гете: Тассо есть плоть от плоти моей и кровь от крови моей. И прибавил: «немцы — удивительные люди. Своими глубокими мыслями и идеями, которые они всюду отыскивают и всюду суют, они делают жизнь тяжелее, чем это нужно. Имейте же, наконец, смелость отдаваться впечатлениям, дайте себя развлечь, растрогать, возвысить, умудрить, воспламе-

форией», нет однако раздельно ни «фигур», ни «вещей», нет существующих самих по себе «планов», а все вытекает из одной художественной идеи, — так и в великом поэтическом произведении — всегда *одна тема*. И чем выше произведение, тем слияннее его тема с формой. Истолковать «Медного Всадника» значит — прочесть его, как истолковать пасторальную симфонию значит — ее сыграть.

Может быть, развитые здесь мысли покажутся натянутыми и не согласующимися с привычным представлением о Пушкине, как певце любви, безмятежном жреце «сладких звуков», о жизнерадостном, «светлом», «ясном», поэте; хотя всякий должен признать, что заключение наше о трагической основе Пушкинской поэзии

нить любовью к чему-либо великому, укрепить в духе; но только не думайте, что что-либо бессодержательно, если там нет какой-нибудь абстрактной мысли и идеи!» В Фаусте нет никакой руководящей идеи, продолжал он: «хорошая штука получилась бы, если бы я такую богатую, пеструю и разнообразнейшую жизнь... вздумал вытягивать по тоненькому шнуру одной руководящей идеи!» Gespräche, III, изд. Castle, II, 99 сл. Нельзя лучше формулировать различие между художественным и теоретическим произведениями. И все же — в «Фаусте» есть идейный residuum, а в «М. Всадн.» — нет.

сделано не на основании подбора цитат, которым ведь всегда могут быть противопоставлены другие цитаты, а на основании чисто формального анализа величайших его созданий, взятых в целом. Анализ этот коснулся, однако, здесь только некоторых из них: в противном случае — каких размеров достигла бы работа? К тому же — какая была бы ее цель? Совершенно ясно, что жизнерадостность, бодрость, страстная любовь к жизни были главными свойствами Пушкина. Но это не только не противоречит сказанному, но, наоборот, подтверждает его. Ощутить *трагическое* начало жизни способны только люди интенсивно, страстно, кипуче переживающие ее. Вялые, робкие, понурые, сердцем хладные скопцы, ничего в этих вещах не понимают и даже не догадываются об их существовании. Для Надсона, на каждой странице возящегося со своими «сомнениями» в чем-то, — все дело в каком-то «Ваале», который, неизвестно по каким причинам, обязательно должен «погибнуть», и тогда все пойдет превосходно. Истинное искусство всегда трагично: *это* гениально понял и объяснил Ницше. Поэтому общая родовая черта трагизма присуща всем великим художникам, и у величайших она проступает особенно отчетливо. Не есть ли *это* — то общее,

что подметил Белинский у Пушкина и у Гете? «Если с кем-либо из великих европейских поэтов Пушкин имеет некоторое сходство, так более всего с Гете», — писал он, ограничиваясь одним этим намеком. Подобрать косвенные черты этого сродства обоих великих можно было бы в немалом количестве*); однако, думается, что это было бы лишнее, раз нам бьет в глаза основная: прямота и удачливость (это тоже добродетель), отвага, с какой они — мощные, цельные, здоровые люди — шли по путям жизни и по путям искусства, — в противоположность хотя бы Блоку, упадочнику, гению

*) Равным образом, здесь не место подымать вопрос о литературных отношениях Гете и Пушкина и о степени возможного влияния немецкого поэта на русского. Но мне кажется, что сама по себе эта тема заслуживала бы внимания. Замечательно, что Пушкин объединял в своем преклонении Гете и — Вольтера, которого и сам Гете высоко ставил как поэта: «ты кажется любишь Казимира (Delavigne) писал Пушкин Вяземскому, а я так нет. Конечно он поэт, но все не Вольтер, не Гете». Гете и Шекспира, как авторов, он «предпочитал святому Духу», и Фауста считал «величайшим созданием поэтического духа», «представителем новейшей поэзии», что Пушкин отождествлял с романтизмом: в вышеприведенном письме к Вяземскому он, непосредственно после цитированных слов, прибавляет: «первый гений там (у французов) будет роман-

с изъяном в душе, метавшемся между соловьиным садом и берегом, где он бил камни, и в конце концов потерявшему не только свою Прекрасную Даму, но и — своего осла.

После всего сказанного приобретаем опору для суждения о часто разбиравшемся вопросе об отношении Пушкина к Государству и к идее Нации. И здесь легко было бы, подбирая тексты, доказывать, что Пушкин был «либерал», или «националист», или «консерватор», или «сторонник декабристов», или держался «аполитично» и т. д. и т. д. Можно было бы сказать, что он воспевал могущество и величие русской

тик». Гете — «великан романтической поэзии». Знаменитое опровержение ходячего мнения о романтизме: так он писал темно и вяло и т. д. почти дословно приближается к тому, которое находим у Гете в статье *Klassiker und Romant. in Italien* (1820): ...die Menge (ist) gleich fertig, wenn sie alles, was dunkel, albern, verworren, unverständlich ist, romantisch nennt... Тема, к которой часто возвращается Пушкин, — предрассудок, будто литература — занятие недостойное человека «хорошего общества» (Египетские Ночи и ряд заметок) разработаны сходным образом в Вильг. Мейстере (*Lehrjahre*, III, 9); и Гете видит главную причину литературной отсталости своего отечества в том, что на занимающихся литературой «*Männer vom Stande*» всякий глядит косо. Ограничиваюсь этими случайно сделанными сближениями, не предлагая никаких выводов.

государственности, или относился к этому и к подобным вещам равнодушно или даже враждебно и т. под. Все это было бы не то что верным или неверным, а просто-напросто посторонним, не относящимся к делу, насилием над Пушкиным, переводением проблемы во внешнюю, по отношению к нему, плоскость. Пушкин тем-то и был великий поэт, что *в поэзии все решительно рассматривал sub specie poeseos**). Как он не рационализировал Космоса, как он не «оправдывал» ни Бога, ни Добра, так он не рационализировал, не «обосновывал» ни Государства,

*) Настаиваю на том, что и здесь я намеренно и сознательно отвлекаюсь от рассмотрения вопроса о политических и общественных убеждениях Пушкина, поскольку последние поддавались рационализации, т. е. были для него предметом высказываний в *прозе*, — в его статьях и заметках, — убеждениях, возникавших у него тогда, когда *он переставал быть Пушкиным — поэтом*. Как ни интересен и важен сам по себе этот вопрос, он к данной теме не имеет никакого отношения. Его записки к Бенкендорфу и Ник. Павловичу находятся к «М. Всаднику» или к «Бор. Годовщине» в таком же отношении, как его «романы» к «Я помню чудное мгновенье» или к «Мадонне»: они относятся к различным жизненным планам. Поэзия истинная должна сама за себя говорить. Ее истолкование не только *может*, но *должно* обходиться без привлечения посторонних ей самой данных.

ни России. Величайший *реалист*, Пушкин принимал мир политического бытия, как и мир моральный и как мир физический, всецело, каким он есть, не закрывая глаз на его трагическую основу, не пытаясь ее «преодолеть» разумной ее «дедукцией», но и не вызывая ее на бой. Начало государственности, начало принуждения и организованного насилия было для него вместе с тем принципом меры и порядка. Подобно Гете, он более всего ненавидел «беспорядок»; — и в его любовании государством, взятым с эстетической его стороны, в наслаждении воинственной живостью потешных марсовых полей, без рефлексии, без «обосновыванья», не было никакой поверхности, а напротив — высшая мудрость, мудрость художника, почувшего, что, где мера и *ordo*, там и благо. Тем, что такого рода ценности он «просто любил», как любил державного носителя русской государственной идеи, он их и «оправдал»: он возвел их для себя и для нас в ранг *эстетических ценностей*. Только те, для которых мир духовных ценностей, творимых гениями религии, искусства, философии, есть мир менее «реальный», нежели мир плотских осязаемых вещей, могут не оценить всей огромности заслуги Пушкина в деле создания русской на-

циональной государственности. Вслед за Ломоносовым и Державиным и в бесконечно большей степени, нежели они, Пушкин продолжает Петра и Екатерину. И именно потому, что он сделал русскую государственность своим художественным объектом, он не только не должен был, но прямо-таки и не мог, оставаясь на почве поэзии, вскрывать в ней какие-либо пусть и очень почтенные, но не подводимые под категорию эстетического, ценности*). Тот, кому это угодно, может сожалеть, что Пушкин не

*) Сказанное, думается, освобождает меня от обязанности касаться вопроса об отношении Пушкина к религии. Вопрос этот мне представляется в значительной мере несущественным и праздным. Лучшее, что можно сказать, сказано Ходасевичем в его статье о «кощунствах» Пушкина в «Совр. Зап.» 1924, кн. XIX. Пушкин к религии не относился *никак*, т. е. в его произведениях нигде не видно и следов *одержимости Богом*. Бог никогда *не мучил* его. То же, что он умел почувствовать «аромат» различных религиозных культур, пуританизма, ислама и проч., никакого отношения к религиозности не имеет. В этом смысле он был истинный «сын XVIII века» и ученик Вольтера, которому иной раз совершенно напрасно приписывают богоборческий пафос. Вольтер всю жизнь писал о религии и религиях, даже не догадываясь о том, что это такое. Его «кощунства» поэтому были столь же *невинны*, как и Пушкинские.

показал нигде специфической красоты «русской души», души «народа-богоносца», или что он ничем не содействовал «западничеству» (впрочем, следуя обычно практикующимся приемам изучения поэтов и поэзии, состоящим в разоблачении «идей», кроющихся за «поэтическими украшениями», можно, разумеется, доказывать и то, и это): если бы Пушкин чем-либо подобным занялся, он бы изменил своему поэтическому призванию. Совершеннейший поэт, он был совершенно и абсолютно наивен и потому видел вещи такими, каковы они есть. Поэтому он понял Петра так просто и так верно, как никто до него и — за исключением Ключевского — никто после него. Петр для него неотделим от «молодой России», мощного, расцветающего организма, которому просто хочется жить, расти, шириться и крепнуть. И никакого «западничества», ничего, что было бы водой на мельницу Герцена или Грановского, нет у Пушкинского, — подлинного Петра:

Природой здесь нам суждено
в Европу прорубить окно,
ногою твердой стать при море;
сюда, по новым им волнам
все флаги в гости будут к нам,
и запируем на просторе.

И больше ничего! До чего это «утилитарно» и непритязательно! Но Петр именно и был таков. Потому-то и прорубил он свое окно. В потребности живого и жизнеспособного организма к расширению заключается и его «право на жизнь», т. е. *право на то, чтобы теснить других*. И верховной инстанцией, к которой апеллирует поэт, говоря о «неравном споре», является «судьба», уже «взвесившая вопрос» и вынесшая свое решение. Мотивом для оправдания победившей стороны является самый факт победы:

Скажите, кто главой поник?
Кому венец? Мечу иль крику?
Сильна ли Русь? — Война и мор
и бунт и внешних волн напор
ее, беснуясь, потрясали —
смотрите-ж: все стоит она!
А вокруг нее волненья пали
и участь Польши решена...*)

Такое оправдание может показаться недостаточным. Известно, что за «Бородинскую Годовщину» на Пушкина «негодовали» уже его современники. Это стихотворение жестоко, —

*) И далее: Победа! Сердцу сладкий час! Россия, встань и возвышайся. Ср. Красуйся, град Петров и стой непоколебимо, как Россия... и т. д. Та же проблема, — и та же символика.

как сама жизнь. Если бы здесь была хоть тень «аргументации», наше нравственное чувство должно было бы возмутиться. Но здесь — чистая поэзия. Подобно Данте, подчинившего единому ритму свои личные (в узком смысле) переживания и мировую историю, богословские и философские проблемы средневековья, и тем самым радикально обновившему их, давшему им неожиданную глубину и преобразовавшему их содержание, — и Пушкин, сливши личное с «историческим» и «политическим», тем самым *иррационализировал* историческое и политическое, сделал его принадлежностью *лирики*, — и тем самым бесконечно углубил и возвысил и национальное чувство и национальную идею. Россия, русская великодержавность, исторические судьбы ее, из *объектов* поэтического созерцания, возбудителей «пиитического восторга», чем они были для Ломоносова и Державина, обратились в *символы его мироощущения*, и, оставаясь самими собою, в то же время *субъективировались* настолько, что стали процессами духовной жизни поэта. Пушкин никогда не говорил о слиянии своей психеи с национальной стихией, — и не мог бы об этом говорить, — именно потому, что слияние это было полным и совершенным, что непосредственно усматри-

вается из непрерываемого формального совершенства соответствующей категории его лирики, того, что именуется «стихотворениями на политические темы». И эти стихотворения такая же чистая поэзия, т. е. чистая лирика, — как и «редет облаков летучая гряда», или «мой голос для тебя». Как поэтому мог бы он, Пушкин, ставить вопрос о моральном или «историко-философском» обосновании или оправдании исторической роли и исторического места России, — когда Россия была для него — он сам, и он — Россия? Его патриотизм и его национализм были таким же выражением его воли к жизни, — того, благодаря чему он и был величайшим поэтом, поэтом *par excellence*, как и его эротизм. Все эти изолируемые нами содержания его духа были в одинаковой мере стихийны и в одинаковой мере возвышены, очищены, облагорожены и «оправданы» самим фактом его поэзии. Для политических теоретиков и для «философов истории» этого, конечно, мало. Мы уже сказали, что поэзия не есть ни единственная, ни высшая форма преодоления трагической основы жизни. Но она не может выйти из своих границ иначе, как перестав быть собою. Пушкин лучше всех понимал это. Он радостно подчинялся своему фатуму и с ясным сознанием

того, что он *только* поэт, выполнял свою поэтическую миссию, горделиво и упорно отрекаясь от всех других «призваний». Долг, завещанный ему от Бога, он исполнил до конца.

ДОПОЛНЕНИЯ

А

К ВОПРОСУ О ПРИРОДЕ РУССКОГО СТИХА

При построении всей схемы эволюции русского стиха я исходил из взгляда, что «основным» русским стихом является стих, образуемый из двухдольных стоп, — ямбический или хорейский. Этот взгляд расходится с тем, согласно которому «народными» размерами являются у нас трехдольные («дактили» и «анapestы»), почему, напр., Чуковский считает Некрасова с его тяготением к дактилическим окончаниям «более народным» поэтом, нежели Пушкин. Это — старая теория о «русском складе», высказывавшаяся еще в 18 в. Теория большей «народности» дактилического «русского склада» имеет под собою *факт* тяготения к дактилизму народной песни. Но надо было бы еще доказать, что этот факт представляет собою *постоянную*, присущую «духу» русского языка вообще тенденцию, т. е. доказать, что язык в своих тенденциях *неизменяем*. Надо было бы доказать, что дактилизм свойствен, как тенденция, русскому языку на *всех* стадиях его развития. Бальмонт недавно («Русский язык», «Совр. Записки», XIX, 1924) попытался это сделать, — на мой взгляд не со-

всем убедительно, ибо сам же он признает, что большим мастерам русской прозы хореические каденции свойственны так же, как и дактилические. Случайные, разрозненные, отрывочные наблюдения (а таковы именно наблюдения Бальмонта), во всяком случае, вопрос решить не могут. Им можно противопоставить другие, сделанные мною над *одним* языковым памятником, представляющим особую ценность в этом отношении: письма Кольцова. Они ценны тем, что вышли из под пера «народного» поэта и притом поэта *по преимуществу*, который, хотя и знал, что «проза дело хорошее», однако «с роду не читал» ее, и у которого стихи складывались сами собою даже тогда, когда он хотел писать прозой. Мы увидим, что у него тогда выходило:

...почитать людей,
которых я душою почитаю...
Да, вы под доброю планетой рождены...
И здесь я перед вами много грешен...
Нельзя ли никуда не помещать;
в противном случае, что делать, — не знаю сам.
Проклятый свет: в нем часто
встречаются такие вещи, что
и боже упаси.
Тут в петлю рад, — но тот грех
Судьба забыла петлю прицепить...

Эти — «белые» пятистопные ямбы взяты из *одного* коротенького письма к Белинскому (3 марта 1836, в изд. Маркса 1895 г. стр. 172), за которое он просил у последнего прощения: «проза со мною еще при рождении (наконец-то ритм «Железной Дороги!») разошлась самым неблагородным образом». Приведу еще несколько строк из другого письма, маленькой записки (стр. 136,7): «Н. В. Станкевич уехал в Острогжск, *хотел быть в Ноябре, но до сих пор — еще не проезжал через Воронеж, А кроме его — узнать об вас мне не от кого боль-*

ше. Недавно слышал я весьма неприятное известие: говорят, будто бы Телескоп запрещен царем и не будет издаваться; ежели правда, *то мне жаль до смерти лишиться Телескопа*. Еще примеры — из письма 1838 г. (стр. 204—207): «В Воронеж я приехал хорошо; что хочется понять, не скоро понимаешь (alexandrin!); ныряй и в тине, когда надобно нырять; я стгоряча немного посердился — на них за это...; кривое дерево не разогнется прямо; ...что мы с ним скоро будем ладить хорошо; и я с восторгом пел: «пора любви»; ...в борьбу страстей, — в головоломный омут жизни; у нас в Воронеже его — никто не получает (размер Пушкинской «Наташи»). Часты случаи хореических стихов: ...будто я в Москве женился; я в Воронеже неделя, как приехал из Москвы; он всегда такие вещи — очень любит; видно, как-нибудь ошиблись; грустно было на душе услышать; ох, совсем было погряз я — в этой матерьяльной жизни, — в кипятке страстей, страстишек... Нередко слышатся ритмы, напоминающие Сказку о рыбаке и рыбке, — т. е. опять-таки с хореическими каденцами: после было получше, очень недолго; не оставьте меня своей защитой; ...а поскорей убрался за погоду; этот гостинец пришел к нам кстати; ...и то на скорую руку, как баба поет над могилой, — и т. д. Приведенные примеры — ничтожная часть собранных мною случаев. «Белый стих» решительно преобладает (замечательно, что у Кольцова нет *ни одного стихотворного* опыта в этом размере); число же случаев дактилических ритмов совершенно ничтожно. Итак, какую же ритмическую тенденцию мы должны признать у нас «народной»? Не есть ли дактилизм тенденция русского *песенного* языка, тогда как в основе

русской речи — поэтической или прозаической, все равно, лежит ямбизм (хореизм)?

Б

«СОН» И ПРОЧ. В ПУШКИНСКОМ СЛОВАРЕ

«Цыганы» в этом отношении не стоят особняком. Тот же мотив, и с неменьшей настойчивостью, звучит, в качестве одного из доминирующих, и в Евг. Он.: безмолвно буду я *зевать*; отворотился и *зевнул*; вдоль *сонной* улицы...; *полусонный* в постелю... едет он; спокойно *спит* в тиши блаженной...; *зевая*, за перо вялся; ... перенесен колодник *сонный*; ... и уж заранее *зевал*; ... потом уж наводили *сон*; живее творческие *сны*; читаю мало, много *сплю*; ... милые предметы мне *снились*; ... он равно *зевал* среди модных и старинных зал; как *сон* младенца...; *зевал* с друзьями и женой; младых восторгов первый *сон*; восток лениво *почивает*; ... какой у дочки тайный том *дремал* до утра под подушкой; там ужин, там и *спать* пора; ... и жаркий, одинокий *сон*; ... бесподобный Грандисон, который нам наводит *сон*; Британской музы небылицы тревожат *сон* отроковицы; любви пленительные *сны*; Татьяна в темноте *не спит*; ... и все *дремало* в тишине; ты в *сновиденьях* мне являлся; нет, это был не *сон*; иль *сон* тяжелый перерви; ... сердце ... хранит надежды темный *сон*; *зевоту* подавляя смехом; .. спокойно дома *засыпает*; ... в сладостный... *сон* душою погрузился он; ее постели *сон* бежит; ... кто *бредит* рифмами, как я; прогулки, чтение, *сон* глубокий...; *со сна* садится в ванну...; Гимена хлопоты, печали, *зевоты* хладная чреда ему *не снились* никогда; эпизод *сна* Татьяны; Мартын Задека, «толкователь *снов*», который «под подушкой с нею *спит*»; *сонная* скука полей; ... за

ним и Оленька *зевала* и бесконечный котильон ее томил, как тяжкий *сон*; ... всем нужен покойный *сон*. Онегин... .. один уехал *спать* домой — и вся след. строфа (VI,2); ... как в страшном, непонятном *сне*...; ... *сны* поэзии святой; *сон* моей души; *сны* задумчивой души; ... *дремоту* сердца оживляй; природа сквозь *сон* встречает утро года; ... среди поэтического *сна*; ... клопы да блохи *заснуть* минуту не дают; как будто *брежу я во сне*; *не спит*ся ей в постели новой; ... Таня точно как *во сне*...; Талия тихонько *дремлет*; ... сердца трепетные *сны*; ... кто странным *снам* не предавался; та девочка... иль это *сон*? ... его встревожен поздний *сон*; ... в каком он странном *сне*?.. в *усыпленье* и чувств и дум *впадает* он;... юная Татьяна и с ней Онегин в смутном *сне* явились впервые мне. Путеш. Е. Он.: другие дни; другие *сны*; ... муж в углу за нею *дремлет*; тихо *спит* Одесса; ... мир и *сон* Тригорских вод. В выпущ. строфах: *зевал* с друзьями и женой; ... как *сон*, забытый мной давно; твой сладок *сон* душе моей... Альбом Он.: все наводят *зевоту* скуки, чуть не *сон*.

Да и вообще, мотив *сна*, в самых разнообразных символических его значениях, господствует в его поэзии. Следовало бы подсчитать, сколько раз слова «сон», «спать» «дремлет» (с рифмами «объемлет», «вне-млет») встречаются в Руслане, в Кавк. Пл., в Бахч. Фонт., в Полтаве, в мелких стихотворениях. И как всюду часты соответствующие ситуации, — засыпания и пробуждения Руслана, Людмилы, Марии, Мазепы, Кочубея, Алеко, Пленника, Вадима, Старика в «Вадиме», Григория Отрепьева и т. д. «Сон» составляет тему самого обширного из лицейских стихотворений. Сон — символ отрешения от забот, земных трудов награда,

символ *освобождения*, ухода от будней жизни в мечту; самолюбивых душ отрада мечтанья неземного сна; сон значит то же, что поэзия, творчество: ... сны поэзии святой; ... она прошла, пора стихов, пора любви, веселых снов; и забываю мир и в сладкой тишине я сладко усыплен моим воображеньем и т. д. (вся строфа). В Медн. Вс. мотив сна использован в философской формуле: иль вся наша и жизнь ничто, как сон пустой?..

Это следует сопоставить с господствующим у Пушкина временем *действия* — почти всегда ночь, утро, вечер, — а также с характерной *бескрасочностью* его поэзии, — при исключительной, однако чуткости к *степени интенсивности света* (см. соответств. места в тексте). Частое в его словаре слово «серебриться» не колеблет, а подтверждает сказанное: морозной *пылью* серебрится его брововый воротник;... *серебрится* снег *волнистый* и *рябой*; *колокольчик* небывалый у меня *звенит* в ушах, луч зари *серебрится алый*...; *чуть трепещут серебристых* тополей листы; воды *струились* тихо... Луны при свете *серебристом* Татьяна долго шла одна... Во всех этих местах «серебриться» вызывает представления вибрации, трепетания, дрожанья; это слово обусловлено отмеченной в тексте (см. соотв. места) динамичностью его жизневосприятия и связано, как мы сейчас видели, с такими, как «трепетать» (едва ли не самое характерное в его словаре), «струиться» (из массы примеров приведу два самые выразительные: жатва *струилась*, ожидая серпа, Пут. в Эрзерум; ... и завес рощицы *струится*, послание к Юдину, 1815), «зыбиться» (там лавры *зыблются*; ... и тихо *зыблется* тростник; перед нею *зыблются*, шумят великолепные дубровы, и т. д.).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗАМЫСЕЛ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

В тексте было указано различие в колорите «Вступления» к М. Вс. и самой поэмы, а также связь последней с «Обвалом» и «Кавказом». Дополню сказанное еще некоторыми наблюдениями.

Кроме колорита, Вступление значительно отличается от самой поэмы еще и *ритмической*. Во Вступлении, как в большинстве произведений П., писанных тем же размером, очень мало захождений. Предложение обычно завершается рифмующим словом. Отсутствует, стало быть, один из важнейших элементов, возмущающих ритм. Мало того: ритм здесь намечается с особенной четкостью *началами* стихов, где преобладают естественные ямбы: стоял, приют, и лес, на зло, сюда, один, бросал, дворцов, и т. д. — всего 28 случаев на 96 стихов. Еще более важную ритмическую функцию выполняют сочетания *пары* естественных ямбов в начале стиха, нередко образующих отдельную смысловую, а значит и ритмическую группу: и вдаль глядел; кругом шумел; отсель грозить; прошло сто лет; люблю тебя; твоих оград; одна заря и т. д. — всего 15 случаев. В том же направлении действуют внутренние ассонансы: на берегу — стоял он дум; природой — в Европу; сюда — все флаги; где прежде финский — один у низких; дворцов — толпой; и т. д. — всего 20 случ. Почти всюду созвучания падают на четвертый слог, т. е. опять-таки подчеркивают середину стиха,

В такой же мере Вступление изобилует случаями слогового параллелизма рифмующих слов:

И перед младшею *столицей*
главой склонилась *Москва*,
как перед новою *царицей*
порфиросная *вдова*.
И не пуская тьму *ночную*
на золотые *небеса*,
одна *Заря* сменить *другую*
спешит, дав ночи *полчаса*.
Люблю, *военная столица*,
твоей твердыни *дым и гром*,
когда *полночная царица*
дарует сына в *царский дом*.

В последнем примере слоговой параллелизм выдержан еще разительней.

Все эти ритмические черты согласуются с художественным заданием Вступления, с заложенным в нем сложным образом-эмоцией, «идеей», строгой красоты, горделивого покоя великодержавности, мощи и незыблемости. Обр. внимание уже на подбор слов, соответствующих специфической для Вступления интуиции материи: гранит, порфиросный, медные шапки, узор чугунный, и т. под.

С впечатлением прочной, твердой, сверкающей, переливающей красками *материи* во Вступлении, контрастирует, в поэме, образ текучей, волящей, вечно изменчивой и потому безликой, безкрасочной, слышимой скорее, нежели видимой, грохочущей и завывающей *стихии*. В соответствии с этим круто меняется ритм. Его — можно прямо сказать — основой является *захождение*: 67 случаев на 383 стиха! Отсюда — бунтующий, смятенный, дикий характер движения. Если же прислушаться к каденциям, завершающим фразы с захождениями, то можно заметить некоторые ритмиче-

ские закономерности: большинство их при декламации оказывается тяготеющими к 4-ому пэону или же к схеме $\cup\cup\overset{\cdot}{\cup}$: оно забыто; что был он беден; не унималась; все прибывала; так он мечтал; ему в ту ночь; не так сердито; все побежало; не за себя; его мечта; готов был чолн; захохотал; не устоял; в его ушах; не приходил; его стегали; уж никогда; не примечал; не подымал. Я привел далеко не все случаи. Вся поэма представляет собою поприще борьбы двух ритмов: отката, пониканья после подъема, взлета, натиска, и раската, удара после краткой подготовки: *наводнёнье* и *захохотáл* (последнее совершенно как в «Обвале»). Эти четвертые пэоны невольно вызывают в памяти другое великое творение, построенное на этом ритме, которого смысл истолковал сам художник: *so klopft das Schicksal an die Pforte*, — так объяснил Бетховен I-ую тему 5-ой симфонии. Поразительно, что нечто подобное, подобную глоссу к тексту, дал и Пушкин: иль вся наша и жизнь ничто, как сон пустой, насмешка *Рока* над землей?