

Валерий Брюсов

# Пушкин-мастер



Валерий Яковлевич Брюсов

## Пушкин-мастер

«Поэтическое произведение возникает из различных побуждений. Основные, конечно, – стремление выразить некоторую мысль, передать некоторое чувство или, точнее, *уяснить себе*, а следовательно, и читателям еще неясную идею или настроение. Но рядом существуют и другие побуждения, и среди них – задачи мастерства: повторить в своем творчестве творчество другого поэта, воплотить в своем создании дух целого литературного движения, наконец, разрешить ту или иную техническую задачу. При изучении генезиса пушкинских созданий такого рода побуждения ни в коем случае не должны быть забываемы...»

# Содержание

I.....	.0005
II.....	.0013
III.....	.0024
IV.....	.0031

# Валерий Брюсов Пушкин-мастер

Поэтическое произведение возникает из различных побуждений. Основные, конечно, — стремление выразить некоторую мысль, передать некоторое чувство или, точнее, уяснить себе, а следовательно, и читателям еще неясную идею или настроение. Но рядом существуют и другие побуждения, и среди них — задачи мастерства: повторить в своем творчестве творчество другого поэта, воплотить в своем создании дух целого литературного движения, наконец, разрешить ту или иную техническую задачу. При изучении генезиса пушкинских созданий такого рода побуждения ни в коем случае не должны быть забываемы.

Пушкин был не только великий поэт: он был учитель поколений и в то же время должен был быть создателем новой русской литературы. Не отымая значения у предшественников Пушкина, учитывая все, что он взял не только у Батюшкова, Жуковского, Вяземского, но и у поэтов XVIII века, особенно у Державина, — надо признать, что по всем на-

правлениям Пушкину приходилось прокладывать дороги, как пионеру в девственном лесу. Прежде чем осуществлять свои творческие замыслы, Пушкин вынужден был создавать орудие для того. Пушкин преображал язык, пересоздавал *стих*, творил *лирику* (как ее поняли романтики), в основании обновлял *драму* (идущую от Шекспира), вырабатывал *прозу* (не карамзинскую), впервые давал русскую *повесть*, русский *роман*, русскую *новеллу*, как мы их понимаем теперь. Следует добавить, что при всем том Пушкину приходилось еще быть и критиком, и исследователем литературы («Слово о полку Игореве»), и историком, и журналистом и многим другим.

До Пушкина у нас были писатели и поэты, но литературы не было. Надо было заложить ее новые основы и для того прежде всего обратиться в зарождающуюся русскую литературу всё, сделанное до того времени на Западе и на Востоке, в древности, в эпоху средневековья, в новое время. Задача титаническая, вполне аналогичная той, которая стояла перед эпохой Петра I. И Пушкиным эта задача

была решена, конечно, постольку, поскольку вообще подобные задачи могут решаться одним человеком. Чтобы самому стать великим поэтом, Пушкин поочередно становился поэтом разных стран и разных веков, вбирал в себя все, что дали тысячелетия.

Мировая литература представляет великое разнообразие направлений, методов творчества, технических приемов. Пушкин, усердно, неутомимо изучая литературу всех стран, – что видно и по его созданиям и по его заметкам[1], – задумывался, по-видимому, над всеми этими явлениями и как великий мастер старался все их усвоить родной русской литературе. Встречаясь с тем или с другим литературным памятником, Пушкин задавал себе вопрос: «А можно ли то же самое сделать по-русски?» – и это, вероятно, было исходной точкой для многих, и очень многих его произведений. В Пушкине «все было творчество», другие – читают, перечитывают, обдумывают; Пушкин – творил то же самое, воссоздавал вторично, и это был его способ усваивать.

Иногда то была общая идея произведения, которую поэту хотелось повторить, с теми

или иными поправками, видоизменениями. Иногда – общий дух памятника, своеобразный, отличный от нашего, который хотелось воплотить. Иногда – удачный прием творчества, которым следовало воспользоваться. Иногда – новая манера композиции. Иногда, наконец, – просто такая-то «форма», еще не употреблявшаяся в русской поэзии, новый, необычный размер, новое расположение рифм и т. д. Можно утверждать, что вдохновение Пушкина столь же часто возникало из книг или вообще из литературных произведений (включая в их число и устную словесность), как и из жизни. Правда, Пушкин умел в эти «книжные» вдохновения вливать и начала, почерпнутые из жизни.

Рядом надо учитывать еще, что художник слова, как художник других искусств, как мастер кисти, как композитор, как скульптор, должен учиться *технике* своего дела. Техника стиха и техника художественной прозы – сложные дисциплины, включающие в себя ряд отдельных учений (метрика и ритмика, евфония, строфика и др.). Если во времена Пушкина эти науки еще не преподавались,



как теперь в школах, то тем более труда приходилось тратить каждому поэту, чтобы самостоятельно создать их для себя. Притом эти науки, как и все другие, никогда не могут быть завершенными, они постоянно развиваются, и перед каждым поколением поэтов стоят свои очередные технические задачи, которые ему предстоит разрешить. Не менее сложным является мастерство композиции, т. е. умение наиболее целесообразным способом распределить поэтический материал, — также целая наука, имеющая и свои незабываемые законы, и постоянно открываемые новые способы и приемы. Пушкин был «писатель» в самом узком смысле слова: он мыслил на бумаге, всякий духовный процесс у него запечатлевался в написанных словах. И многое, что до нас дошло от Пушкина, не что иное, как работа над изучением техники своего искусства.

Наконец, как художники кисти, прежде чем приступить к большой картине, пишут «этюды», где разрабатывают ее отдельные элементы, — там анатомию фигуры, там группировку, там эффект освещения, — так и ху-

дожники слова не всегда сразу берутся за большое произведение. Сознательно или непреднамеренно они сначала пишут небольшие очерки на те же темы, которые входят в большую, задуманную или предчувствуемую вещь. (Примеры эти можно найти и у Тургенева, и у Достоевского, и у Л. Толстого.) У Пушкина есть ряд произведений, истинный смысл которых вскрывается лишь в том случае, если смотреть на них именно как на подготовительные наброски к другим, более значительным созданиям.

Гений Пушкина делал то, что его «упражнения», «опыты», «этюды» и т. п. приобретали значение самодовлеющее. Что у другого писателя, с дарованием меньшей силы, должно было бы остаться в его архиве, у Пушкина становилось созданием, достойным мирового внимания. Если самые варианты Пушкина, черновые поиски эпитета или оборота речи зачастую не только поучительны, но сами по себе оказываются огромной художественной ценностью – тем более приходится это признать за его законченными «пробами», подготовительными «этюдами» или даже

недовершенными набросками. Тем не менее не следует ослепляться художественным блеском этих все же «упражнений»: нельзя ставить их на один уровень с подлинными созданиями великого поэта и делать из них те же выводы о его мирозерцании, о его личности. Должно всегда помнить, что здесь мы имеем дело с работой по технике, где целью художника было разрешить тот или другой вопрос своего ремесла («святого», по романтическому эпитету Каролины Павловой).

Сам Пушкин, по-видимому, строго различал «этюды» от «созданий». По крайней мере, только этим можно удовлетворительно объяснить, почему так многое из написанного им сам он не хотел отдавать в печать; ведь не меньше *двух третей* «сочинений» Пушкина – вещи «посмертные». Среди этих произведений, напечатанных лишь по смерти поэта, далеко не одни отрывки и незаконченные вещи или произведения, которые в свое время не смели явиться перед глазами цензора: есть среди них вещи с виду совершенно законченные или такие, которым недостает, по-видимому, только последней ретуши (например,

«Мне бой знаком», «Пускай увенчанный любовью красоты», «Три ключа», «Из Буньяна», «Мальчику», «Из Анакреона», «Из Горация» и ми. др.). Между тем в ряду того, что было напечатано самим Пушкиным, немало вещей, с виду вполне незначительных, – альбомных по существу стихов, легких шуток, общих (не индивидуальных) эпиграмм и т. д. Вероятно, там, где мы теперь видим драгоценности поэзии, для самого Пушкина иногда были только «опыты», и сам поэт знал, что эти этюды использованы или будут использованы им в некотором завершённом создании.

Подлинное «ученичество» Пушкина стоит за пределами наших наблюдений. Работа по овладению внешней техникой стиха прошла в период до лица. Тринадцатилетний мальчик, в 1812 г. Пушкин является уже искусным стихотворцем, и все рассказы о том, что он будто бы не «справился» с окончанием стихов «К Делии», дописанных Илличевским, основаны на недоразумении (см. автограф Пушкина). Первые годы лица дают нам образ молодого поэта, который, так сказать, довершает свое профессиональное образование, изучает «пятую позицию», говоря языком скрипачей. В последние лицейские годы Пушкин является уже самостоятельным мастером, который с сознанием своего права дает указания старшим сотоварищам (см. письма).

Давно указано[2], что в лицейских стихах Пушкина уже встречаются почти все основные размеры русского стиха: разнообразнейшие ямбы (2-, 3-, 4-, 5- и 6-стопные), хореи, амфибрахии, дактили (в том числе гексаметр); только анапест, может быть случайно, впер-

вые появляется в 1819 году. Важнее того, что в этих стихах мы находим самые тонкие ритмические движения стиха, очень сложные звуковые построения (каких *не было* ни у кого из предшествующих поэтов, не исключая и Жуковского, тоже, впоследствии, великого мастера евфонии) и большое богатство строфических форм (впрочем, более всего другого подготовленное одами XVIII века). Едва ли не все, сделанное предшествующими русскими поэтами в области техники стиха, уже усвоено Пушкиным-лицеистом. Много, правда, появляется лишь в виде исключения, – гексаметр, например, в одной пародии-эпиграмме («Внук Тредьяковского Клит...»), белый стих – тоже, дактилические рифмы лишь подражание Жуковскому («Боже, царя храни...»), и т. д., но ведь и все наследие лицейского периода невелико.

Кое-что заслуживает быть отмеченным отдельно. В ряде посланий повторена в совершенстве манера Батюшкова и Жуковского; в ряде стихотворений схвачен весь дух французской «легкой» поэзии XVII–XVIII веков, в трех набросках повторен Оссиан, в «Сне» ис-

пробованы приемы французских дидактиков; «К Лицинию» явно стремится использовать подходы Ювенала (знакового, конечно, только во французских переводах), «Торжество Вакха» – древнегреческого дифирамба; в «Бове» перепет стих Карамзина, Хераскова и Радищева; «Воспоминания в Царском Селе» воспроизводят склад и дух державинских од и т. под.

Особняком стоят стихи «К Наташе» («Вянет, вянет лето красно...»), где поэт-лицеист поставил себе интересную задачу: передразнить тон популярного романса, в котором опошлялась сентиментальная поэзия; самая техника стиха свидетельствует об этом (стих «Стелется туман ненастный...» с ипостасой пиррихием во 2-й стопе 4-стопного хорей). Если «Под вечер осени ненастной...» принадлежит Пушкину, эти стихи могли возникнуть из тех же побуждений. Как на самостоятельные «пробы», можно указать на две пьесы 2-стопного ямба («Роза» и «Пробуждение»), поныне оставшиеся совершеннейшими (по разнообразию ритмов) образцами этого стиха, и любопытную попытку применить к русско-

му стиху «монорифмику» старофранцузской поэзии в «Послании Лиде», где в 63 стихах все мужские рифмы, их 29, – однозвучны; «Купидон-трон-сон-закон-поклон» – и т. д.

Годы петербургской жизни и краткое пребывание на Кавказе и в Крыму не были временем, благоприятным для работы над техникой. То «рассеянная» жизнь, то обилие впечатлений не оставляли досуга для задач мастерства. Поэт спешил скорее выразить всё новое, что воспринял, о чем передумал. Однако и в этот период Пушкин впервые применил ряд новых технических приемов, которыми не пользовался раньше (баллада «Русалка», ода «Вольность», анапест 1819 года, по-новому понятый дух антологии в стихах «Дорида», «Дориде», «Нереида», ранний байронизм в стихах «Погасло дневное светило», затем вскоре – амфибрахические двустипишия «Черной шали», октавы «Желания» и т. п.). Но только со времени Кишинева и особенно в вынужденном уединении Михайловского наступила пора для Пушкина широко, полностью отдаться всем своим влечениям, как мастера слова и как творца новой русской литературы.



ры.

Пересматривая с этой точки зрения наследие Пушкина, раньше всего изумляешься разнообразию, скорей – исчерпывающему многообразию тех влияний, какие проникали в его поэзию. В ней отразился весь мир, хотя она и осталась сама собой, выросла во что-то новое, раньше небывалое. Лишь у очень немногих поэтов мировой литературы можно видеть, при внутреннем единстве «пушкинского стиля», такое количество самых разнообразных, порой как бы противоречащих один другому «стилей». Вспоминается, конечно, Гете, но ему судьба дала свыше 80 лет жизни и почти 70 творчества, тогда как вся деятельность Пушкина втиснута меньше чем в 25, включая и опыты школьника (1812 г., 1814–1836 гг.).

Можно бегло обозреть всю историю человечества, весь цикл разноязычных литератур, и почти отовсюду найдешь отголоски в творчестве Пушкина.

Древний Восток звучит в подражаниях «Песне песней», в пародиях па Библию, в «Гаврилиаде», в таких отрывках,

как «Юдифь», и др.

Античный мир богато представлен ранними и позднейшими подражаниями и переводами. Кроме самостоятельных стихотворений на античные темы и в духе древних (так называемые «антологические»), кроме «Египетских ночей» и отрывка в манере Тацита – «Цезарь путешествовал...», у Пушкина длинный ряд стихотворений, подсказанных определенными авторами: Анакреонт, Афеней, Ксенофан, Ион, Ювенал, Катулл, Гораций и др.

Средние века представлены подражаниями Данту (вернее – пародией на «Божественную» комедию»), песенками в так называемых «Сценах из рыцарских времен» (особенно: «Жил на свете рыцарь бедный...»), планом «Папессы Иоанны», картинами в «Скупом рыцаре», отдельными набросками («Из Рима ехал он домой...» и др.). Во всех этих произведениях много элементов, подсказанных литературой средневековья, заимствованных из нее.

Новый Восток выступает с разных сторон: здесь и Турция («Стамбул гяуры нынче славят...»), и арабская поэзия («Подражание араб-

скому»), и Персия («Из Гафиза»). Сюда же должно отнести «Татарскую песню» из «Б (ахчисарайского) фонтана», отдельные места кавказских поэм, ряд набросков, среди которых превосходит «В прохладе сладостных фонтанов». Есть отголосок и Дальнего Востока в отрывке: «Мудрец Китая...»

Францию Пушкин знал особенно хорошо: он перенимал манеру Вольтера, Парни, А. Шенье, отчасти Экушара-Лебрена, Маро и др.; он брал у Мериме, брал у начинавших тогда французских романтиков, не исключая Гюго и Мюссе. Так же полно отразилась Англия: Байрон (в поэмах), Шекспир (в драмах), Барри Корнуэль, Т. Мур, ватем Уильсон («Пир»), отчасти Соути («Медок»), наконец, английский роман («Русский Пелам»). У итальянцев Пушкин, кроме Данте, находил образцы у Ариосто, у Альфиери, у Пиндемонте. Шекспировская Италия дана в «Анджедо». В Испании Пушкин взял народную балладу («Родриг»), романсы («Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья» и др.), замысел «Каменного гостя». В Португалии – песенку Гонзаго. В Шотландии – песни Оссиана и народную песенку

(«Ворон к ворону летит»). Скандинавия – Финляндия дали «Вадима». Германия, с которой Пушкин, как известно, был мало знаком, отразилась в подражаниях Гете («Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем», «Фауст в аду»), в замысле «Марии Шонинг», в драме «Моцарт и Сальери».

Само собой разумеется, что особенно полно представлено у Пушкина то, что связано с Россией и со славянством. Здесь на первом месте надо поставить «Песни западных славян», – это мастерское воссоздание народной поэзии по неточным подражаниям П. Мериме. Преодолеть неверность французского перевода и угадать истинную сущность «сербской» песни – такова была задача великого мастера, и он разрешил ее. Есть места в «Песнях», где Пушкин ближе к подлиннику (ему неизвестному), чем перевод Мериме.

Польша и Литва, бывшие тогда частью России, представлены в переводах из Мицкевича. Манера великого польского поэта схвачена в них с полной точностью, и никакие позднейшие переводы не могут заменить пушкинских «Воеводу» и «Будрыса». Напомним

также, что вступление «Медного Всадника» – определенный «ответ» Мицкевичу, где русский поэт идет шаг за шагом за польским.

Отдельные местности России едва ли не все имеют своих представителей в творчестве Пушкина: Украина («Полтава» и несколько лирических стихотворений), Бессарабия («Цыгане» и также ряд стихотворений), Урал («Капитанская дочка» и др.), Дон («Здравствуй, Дон...», «Был и я среди донцов...»), Волга и Каспий (Путешествие Онегина), Одесса («Е(вгений) Онегин» и много стихотворений), центральная Россия и Москва (опять «Онегин»), Тверская и Псковская губернии (Михайловское и Болдино), Петербург (Пушкин был его поэтом по преимуществу), наконец, как уже говорилось, Кавказ, Крым и Черное море.

Народную русскую песню Пушкин усердно собирал и подражал ей с таким мастерством, что поныне не вполне отделено «собранное» от «сочиненного». Такие песни, как «Только что на проталинах весенних...», могут считаться равными народному творчеству. Среди не то записанных, не то написанных песен

есть и свадебные, и заплачки, и монастырские, и разбойничьи. Складом народной песни написана одна сцена в «Русалке» и песня в той же драме. Складом «сербских песен» – «Сказка о золотой рыбке»; в других сказках взята манера народной поэзии и ее типичные черты. Народный эпос повторен в «Песнях о Стеньке Разине». Отдельно стоит набросок «Сват Иван, как пить мы станем...» и «Сказка о медведице».

Пушкин, однако, не ограничивался устным народным творчеством. В его библиотеке оказалось немало «песенников», и для «Капитанской дочки» и других повестей Пушкин взял оттуда ряд эпиграфов. В духе этих песен, т. е. в духе зарождавшейся тогда «частушки», он написал сам песню «Вышла Дуня на дорогу», которая первоначально занимала в «Евгении Онегине» место позднейшей «Девушки-подруженьки». Наша письменность XVII века оставила следы на некоторых сценах «Бориса», например, «В корчме», в песенке юродивого, в сцене, где пиит подносит вирши самозванцу. Складом раешников сложена «Сказка о Балде», где, между прочим, употреблены

рифмы с ударением на 4-м и 5-м слоге от конца (ипердактилические, первый пример чего есть у Пушкина еще в эпиграмме на Стурдзу).

### III

В этом беглом перечне указаны далеко не все литературные влияния. Во-первых, многое отразилось лишь в частностях, в деталях того или другого произведения. Во-вторых, некоторые – не очевидны, и наличие их надобно отдельно показать.

Что такое, например, «Песнь о вещем Олеге»? По форме это, несомненно, – «романтическая баллада», такая, какие особенно охотно писал Шиллер. Более чем вероятно, что знакомство с балладами Шиллера и было тем стимулом, который повел к созданию «Песни». Пушкин, прочтя эти баллады, вероятно, в переводе Жуковского (изд. «Для немногих»), задумался, можно ли подобную же балладу создать не из древнегерманских, а из древнерусских преданий. Чтение Карамзина дало только сюжет, а побудительной причиной творить было – искание на русском языке форм шиллеровской баллады. На это указывает и размер «Песни», тот же, как, например, в балладе «Торжественным Ахен весельем шумел», – для Пушкина не совсем обычный.



Более несомненно – сходное влияние на двух сценах «Бориса Годунова». Одна между Мариной и Рузей. Рифмованный разно-  
стопный стих, его движение, стиль разговор-  
ной речи, – все сразу указывает на «Горе  
от ума». Пушкин слышал чтение грибоедов-  
ской комедии, и ему захотелось самому ис-  
пробовать свои силы в том же роде. «Су-  
мею ли я писать, как Грибоедов?» – так при-  
близительно спросил себя Пушкин: результа-  
том была новая сцена в «Борисе». Другая –  
«Ограда монастырская» – должна была воз-  
никнуть под влиянием испанских трагедий.  
Ее размер, резко отличный от диалога англо-  
немецких драм, 8-стопный хорей[3], – обыч-  
ный размер драм Кальдерона. Когда познако-  
мился Пушкин с подлинниками испанских  
трагедий, мы не знаем. Но его должен был по-  
равить размер их стиха, с первого взгляда  
словно не подходящий для диалога. Мастеру  
захотелось испробовать, возможно ли этим  
размером вести диалог по-русски, – и к «Бори-  
су» прибавилась еще сцена. Надо при этом от-  
метить, что эти две сцены, с Рузей и за огра-  
дой, слабо связаны с общим ходом действия,

и в первое издание трагедии Пушкиным не были включены.

Стремлением испробовать свои силы в определенном размере стиха можно объяснить наброски двух комедий, один 1821 г., другой 1825 года, особенно первый. Эти наброски 1821 года («Скажи, какой судьбой...» и т. д.) написаны правильным александрийским стихом, тем, который господствовал в нашей драме до Грибоедова и самого Пушкина. Недостатки этого стиха в диалоге ощущались в то время очень остро, было уже общим местом, что русский 6-стопный ямб с парными рифмами – только условная замена французских александрин. По-видимому, Пушкина соблазняла мысль – воскресить этот опозоренный стих, доказать, что под пером искусного мастера он может стать живым и естественным. К сожалению, сделав опыт, убедившись, что цель достижима, Пушкин охладел к своей задаче и бросил начатую комедию. Как художника, его увлекла не тема, а форма; овладев формой, он сделал все, что ему было надо. Работать же, не имея перед собой художественной задачи,

он не умел. В этом смысле Пушкин и называл себя «ленивцем» («А я, ленивец, вечно праздный...»).

Таковыми же пробами себя в том или ином метре являются наброски «О Гелиос, внемли...» (гексаметр 1822 г.) и «Кормом, стойлами, надзором...» (5-стопный хорей 1825 г.); пробами в определенной «форме» – октавы «Домика в Коломне», о чем Пушкин говорит подробно сам (хотя уже раньше пробовал свои силы в октавах), терцины «В начале жизни», три сонета 1830 года, ряд черновых набросков, из которых особенно характерен «Не розу пафосскую» (1830 г.), где сделана попытка рифмовать через два стиха в третий и взяты для того дактилические рифмы. В других стихотворениях руководящим началом могла явиться *рифма*. Доказывать это, без подробного анализа отдельных стихотворений, трудно, но что Пушкину такой подход не был чужд, доказывают наброски «Мы наслаждение удвоим...» и другие, связанные с ним.

В иных случаях вполне очевидно, что Пушкин только делал пробу, только усваивал себе манеру чужого произведения. Так до нас до-

шло начало перевода «РисеПе» Вольтера. Нельзя же думать, что Пушкин намеревался перевести всю эту огромную, – и достаточно скучную, – поэму! Испробовав, как язык «Орлеанки» звучит по-русски, Пушкин не продолжал перевода. То же сделал он с одним монологом Альфиери. Может быть, к той же группе должно отнести начала переводов «Медок в Уаллах», «В Юрзуфе бедный Музульман» и др.

Особенно часто наброски Пушкина легко объясняются желанием великого поэта усвоить *манеру* чужого произведения. Таково переложение в стихи поэтического перевода Батюшкова из «Орландо» Ариосто. Таково, может быть, происхождение песенки «Из Гонзаго». По своему складу эта песенка – типичная «частушка», что подтверждается ее отдельными выражениями («роза процвела» и т. под.). Применить склад частушки к португальской песне – задача, которая могла увлечь художника. Подобно этому в «Анджело» надо видеть попытку преломить Италию сквозь призму английских взглядов, т. е. повторить в этом отношении Шекспира.

Этот взгляд объясняет, между прочим, несколько произведений Пушкина, до последнего времени остававшихся загадочными. В конце жизни Пушкина занимала мысль – сопоставить в большом художественном создании идеи язычества и христианства. К этой мысли он подходил в «Галубе» и в «Египетских ночах». Но чтобы полнее усвоить себе оба мирозерцания, языческое (античное) и христианское, он писал ряд подготовительных этюдов.

Античные этюды – общеизвестны и всегда признавались за таковые. По смерти Пушкина оказался в одном конверте ряд переводов из древних: из Афенея, Анакреона, Ксенофана, Иона и др. Сюда же надо отнести подражания Катуллу, Горацию и прозаический отрывок, подражание Тациту «Цезарь путешествовал...».

Иначе отнеслись исследователи к другому ряду этюдов, тех, в которых Пушкин «зарисовывал» разные черты христианского мирозерцания. Таков перевод из Буньяна «Странник», такова ода «Из VI Пиндемонте», затем «Подражание итальянскому» («Как с древа со-

рвался...»), «Молитва» («Отцы пустынники»). В этих стихах хотели видеть проявление религиозности Пушкина, который будто бы в конце жизни стал «глубоко верующим», мало того – «православно верующим». Между тем эти стихи не более говорят о христианстве Пушкина, чем переводы из Анакреона об его язычестве.

## IV

Выше было сказано, что Пушкин не только «творил прекрасное» (по выражению Баратынского); перед Пушкиным стояла еще задача: создать русскую литературу. И, словно предчувствуя краткость своей жизни, он спешил дать образцы во всех областях, во всех родах. Он дал нам лирику, лирическую поэму, драму, повесть, новеллу; дал подражания народному, дал примеры различных литератур; дал наброски комедии, наброски сатиры, наброски дидактической поэмы, и т. д. Пушкин испробовал едва ли не все возможные по-русски размеры, разнообразные формы (октава, сонет, терцины, стансы, ода и т. под.), разнообразнейшие виды рифм (о чем мы не имеем места говорить) и их сочетаний.

Но, помимо того, Пушкин, с такой же успешностью, воплощал в одном себе *целые литературные школы*.

В ранних опытах Пушкина мы находим существенные черты *псевдоклассицизма* («Воспоминания в Царском Селе», «Сон», из Маро, из Вольтера, ряд посланий и др.). Рядом стоят

у Пушкина другие литературные течения XVIII века, *легкая французская лирика* в духе Парни, эпиграмма, *лженародность* в духе Хераскова («Бова»), *сентиментализм* в духе Карамзина («Под вечер осени ненастной...»).

За этим следует движение *русских новаторов*, предшественников романтизма («Арзамас»). Известно, что Пушкин заплатил ему самую щедрую дань. Он писал в духе Жуковского, Батюшкова, Вяземского – характернее, чем они сами («Благослови, поэт...», «В пещерах Геликона», «Городок» и мн. др.).

*Романтизм* имеет в Пушкине одного из крупнейших своих представителей. Можно найти у Пушкина образцы всех наиболее существенных для романтизма настроений: национализм (подражание народным песням, русским и нерусским), увлечение эпохой рыцарства («Сраженный рыцарь», «Песнь о вещем Олеге», «Родриг»), экзотика (Италия, Испания, Восток), мистика («Жил на свете рыцарь бедный...»), разочарование (байронические поэмы), индивидуализм (вся лирика 20-х годов), так называемая «стихийность» («К морю» и др.), шекспиризм («Борис Годунов», ма-



ленькие драмы) и т. д.; самое понимание поэта и его призвания у Пушкина чисто романтическое, подготовленное немецкой идеалистической философией («Пока не требует поэта...», «Пророк», «Поэту» и др.). Не говорим уже о том, что техника Пушкина в 20-х годах всецело романтическая.

С 30-х годов Пушкин выступает основателем *реализма*. Пет надобности перечислять, что сделано в этом направлении автором «Повестей Белкина» и «Дубровского». Несомненно, бытовые сцены «Евгения Онегина», «Домика в Коломне», «Медного Всадника», да и «Галуба» – все это произведения писателя-реалиста, как и ряд начатых Пушкиным «петербургских новелл». Тот же реалистический подход явен в большинстве стихотворений Пушкина последних лет его жизни («Вновь я посетил...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и др.).

Но и реализм не был пределом, которым завершилась эволюция Пушкина. Мы можем найти в его творчестве элементы других течений, развившихся лишь позже, лишь *после* его жизни. Так, некоторые черты *народниче-*

ства уже сказываются не только в Пушкине – собирателе народных песен, но и в «Истории села Горюхина» (где она перестает быть сатирой), в статьях о Радищеве и др. *Славянофилы* считали Пушкина в числе своих предшественников, ссылаясь на «Бородинскую годовщину», на «Пир Петра Великого», на «Олегов щит» и т. п. *Натуралисты* могли бы привести стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый», да и «Когда за городом».

Этого мало. Тоже известно, что «своим» признавали Пушкина также *декаденты* и *символисты*. Положим, декадентам приходилось ссылаться лишь на отдельные выражения (особенно из стихотворения «Не дай мне Бог сойти с ума...»), но символисты могли привести немало доказательств в защиту своей родословной. набросок «В начале жизни...» включает поразительную аналогию с идеями Ницше: противоположение Аполлона и Диониса. «Гимн чуме» – вполне в духе настроений, господствовавших среди символистов («Все, все, что гибелью грозит...» и т. д.). Отдельные стихотворения явно по-

строены по методу символа или в манере *импрессионизма* («Люблю ваш сумрак неизвестный...», «Лишь розы увядают...» и др.).

Когда позднее будет вскрыто истинное значение нашего *футуризма*, станет ясно, что основное его устремление тоже не было чуждо Пушкину. Но в пору современных споров еще не настало время говорить об этом.

Остается добавить, что многие, самые значительные из позднейших созданий русской литературы, в сущности, развивают темы, данные Пушкиным. Петербургские повести Гоголя вышли из внешних описаний «Медного всадника». Напротив, идея «Медного Всадника» целиком легла в основу «Преступления и наказания»: имеет ли право человек, ради целей, которые он считает высокими, жертвовать жизнью другого человека? (Петр – Раскольников, бедный Евгений – старуха-процентщица). Идея «Цыган» повторена в «Анне Карениной». Идея «Египетских ночей» еще ждет гения, который сумел бы ее претворить.

Карамзин говорил, что, изучая русскую историю, он встречал много вопросов, разрешить которые не имел времени и которые

оставлял будущим исследователям. Так и Пушкин, творя русскую литературу, видел множество возможностей, использовать которые все не мог. Ему не было даровано, как Гете, чуть ли не 70 лет деятельности. Пушкин прокладывал широкую дорогу русской литературе, но по пути намечал тропинки в сторону, шел по ним до известной границы, ставил там свою отметку с надписью: «я здесь был, я эту тропу знал». Многочисленные незаконченные наброски Пушкина, отрывки, брошенные четверостишия, недоговоренные строки, единичные стихи и суть эти надписи и отметки. По ним мы видим, что Пушкин в 20-х и в 30-х годах доходил уже до наших дней, а может быть, заглядывал и дальше.

1921

# Сноски

Из отзывов Пушкина, рассеянных в его стихах и его заметках, можно составить достаточно подробную «Историю всеобщей литературы», – интересная работа, которая представила бы нам отзывы Пушкина о писателях всех стран и эпох.

[^^^]

Частью см. нашу статью «Стихотворная техника Пушкина», в над. Соч. Пушкина, под ред. С. Венгерова, т. VI.

[^^^]

Кстати: в изд. Л. Поливанова он назван семи-  
стопным хореем с ямбическим (?) окончани-  
ем – нелепость, соперничать с которой может  
только объяснение размера «Розы» в I т. ака-  
демического изд., под ред. Л. Майкова.

[^^^]