

**Бицилли П.М.**  
**Поэзия Пушкина**

То, что мы до сих пор не имеем хорошего издания Пушкина, которое было бы, по крайней мере, свободно от заведомо не принадлежащих ему произведений<sup>а</sup>, — 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 безвкусыя, которому принадлежит это изречение, наверно не подозревает, 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<sup>б</sup> 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<sup>с</sup>, сказавший, что Пушкин замкнул собою громадное умственное движение, задолго до него начавшееся, 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.

---

<sup>а</sup> 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.

<sup>б</sup> Речь — "Колеблемый треножник" в "Статьях о русск. поэзии", Петерб., 1922.

<sup>с</sup> В "Литературных Очерках".

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" Пушкина 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 йоте 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  $\mu\tilde{\eta} \check{\nu}^1$ , которое М. Гофман именуется 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 вправе 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 решающему?<sup>d</sup> 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 методологически 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 вправе себе поставить, для художественного истолкования произведений Пушкина, а не для изучения его "стиха",

---

<sup>d</sup> 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 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.

ничего 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 "неистошимые, неисчисляемые", 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 стать 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 надежным критерием, на основании 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 самодовлеющее 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 выяснить 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)<sup>2</sup>. 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 впотьмах...<sup>3</sup>

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

"Люби меня ясно, как любит заря, — жемчуг рассыпая и смехом горя, — обрадуй надеждой и легкой мечтой и тихо погасни за мглистой чертой" (Сологуб)<sup>4</sup>. Гореть смехом, радовать 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"...<sup>5</sup> 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 предварительный — 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<sup>6</sup> и о царе природы, грядущем с Запада,— столь веселивших Пушкина, в нашей поэзии встречаются сравнительно редко<sup>7</sup>. Бесстильность гораздо чаще менее заметна и обнаруживается лишь при очень пристальном всматривании. Она сказывается 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<sup>8</sup>, столь различны, столь несводимы ассоциативно жизненные планы, к которым они относятся, в сравнениях и образах, лишенных убедительности и внутренней необходимости. <...> 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, младых 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 Бальмонтском, 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 эффектов,— 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, перевозданным смыслом. У Пушкина этого нет. Это нисколько 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 сведенными в одном образе различными смыслами, гениально своей прегнантностью. Пушкин берет слова в их обыденном, общепринятом значении<sup>е</sup>,— избегая только употреблять такие, которые от употребления стерлись и которых переход от прямого значения к метафорическому был равносителен 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 рожают друг друга; слова сочетаются сами сообразно их этимологической природе. «Безумных лет угасшее веселье мне тяжело, как смутное похмелье. Но, как вино, печаль прошедших дней»<sup>9</sup> и т. д.— Пример первого случая. Там же — пример и второго: — грядущего волнуемое море — и — средь горестей, забот и треволенья.— Или: прости, беспечный мир полей, и легкокрылые забавы 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...

---

<sup>е</sup> 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"...

"Полупрозрачная" тень ночи, которая налегает на город, подобно погребальному флеру; а затем — виденье гробовое,— два призрака ("призрак" — "тень"), встающие тихо и говорящие мертвым языком. И это видение в свою очередь отвечает на все предыдущее: "Воспоминание", безмолвно развертывающее 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"<sup>10</sup>. 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 *valeur*<sup>11</sup>, 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...»<sup>12</sup> 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 пеплом 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<sup>f</sup>, он не столько рисует даже, сколько внушает, подсказывает образ; не воспроизводит свою художественную идею, а дает читателю материал для ее создания, привлекает его к 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

---

<sup>f</sup> Напр.: Ты синее небо кругом облежала и молния грозно тебя обвивала.

таинственно приобщаемся к этому процессу. «Пред ним широко река неслася; бедный челн по ней стремился одиноко. Меж нив густых и пажитей зеленых оно, синяя, стелется широко. Через его неведомые воды плывет рыбак и тянет за собою убогий невод...»<sup>13</sup> 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...»<sup>14</sup>

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

Он рисует жизнь четы Лариных, жизнь регулирующуюся принятием пищи, жизнь людей, которым квас, как воздух был потребен, жизнь, в которой отношение к высшим запросам духа сводилось к русским блинам на масленице 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...»<sup>15</sup>

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. <...>

Искусство зиждится на умении 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 настроениям 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 — "стилизованнные", т. е. введенные в новые сочетания и освещенные под новым углом, и притом так, что получающееся при этом целое производит впечатление такой же непререкаемой необходимости, 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 светит 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<sup>§</sup>

---

<sup>§</sup> Ср. **Faust: Auf! bade, Schiiler, unverdrossen, die ird'sche Brust im Morgenroth.** «Умойся в утренней заре, как в море, Очнись, вот этот мир, войди в него» (нем) — Сост.

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,

полупрозрачную, как дым.

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 совершился 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 всединому 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 самооценку предметов и лишает восприятие их непосредственности и свежести. То, что для наивного реалиста есть "Природа" — для Тютчева — только ее "зримая оболочка"<sup>h</sup>, "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 всемогущий 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 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 молодая будет жизнь играть (опять — простое сокращение) и равнодушная Природа красою вечною сиять. "Природа" — т. е.

---

<sup>h</sup> Иным достался от природы инстинкт пророчески-слепой; они им чувствуют, слышат воды и в темной глубине земной... Великой матерью любимый,— стократ завидней твой удел: не раз под оболочкой зримой ты самое ее узрел ("Фету"). Для Пушкина зримая оболочка и есть "сама" природа, "Великая мать".

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 подлинного, 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.— Горе, как божества родные, над усыпленной землей, играют выси ледяные с лазурью неба голубой.

Не связано ли это с некоторой недостаточностью, ослабленностью непосредственного воззрения? Брюсов говорил об "импрессионизме" Тютчева<sup>16</sup>. 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?

ли 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 — отождествление "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 риторики.

Взаимоотношение обоих жизненных планов у Пушкина существенно иное. Он не "внешнее" переводит на "внутреннее", не "чувственное" на "духовное", а наоборот: духовное созерцает *sub specie*<sup>17</sup> 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<sup>1</sup>. 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 мистериального 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 светами мглы, сочетающийся для нас с настроением "Отрывка",— более того,— таинственным 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" не нужны. 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 разгорались... "Вещественная" вечерняя заря и утренняя заря "страстей" контрастируют здесь сами по себе. В "Медоке" — неподражаемая передача ровного и величественного движения корабля:

---

<sup>1</sup> Пользуюсь этой формулировкой исключительно ради уяснения моей мысли, отнюдь не настаивая на ней как на определении, включающем в себе оценку. Творчество Пушкина — легче и непринужденнее, потому что и задачи его — по своему существу — легче и "естественнее".

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...

<...> 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 приездом 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" готовится идея текучей стихии и плаванья: огонь опять горит; то яркий свет лиет... Душа... ищет... излиться... свободным проявленьем.— 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. <...>

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<sup>18</sup>. 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 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 произведение, открывая себе тем самым дорогу к уяснению функционального значения отдельных деталей символики, ритмики, инструментовки, построения, группировки частей. <...>

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: темно-зелеными 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"<sup>19</sup>,— 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 жизнеощущение 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 лебедя 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 своенравно 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 напряженной рукой потряс их обе над толпой; согбенный тяжело жизнью старой; пехота движется за нею и тяжелой твердостью своею ее стремления крепит, тесним\_мы шведов; тяжелой тучей отряды конницы летучей... рубятся..; мы ломим — гнутся шведы; еще напор — и враг бежит; а также 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; а 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 "стихий" 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 жестокой недвижный воздух 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 совершающейся 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 штыкови: ...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 символизируя 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 металась, 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 выл не так уныло; ветер, буйно завывая..; насилье, брань, тревога, вой; ветер выл 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 поднятой лапой, как живые,

стоят два льва сторожевые —

на звере мраморном верхом

.....

сидел недвижимый, 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. <...>

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 "полюбил" 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" тому, чем все его взгляды,— политические, религиозные, философские, художественные,— сколько и как бы они ни 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 якобы несет на себе все черты Пушкинского стиля, не отдельных стихотворений,— поскольку каждое из них отражает и постоянные и временные особенности его устроения и жизнеощущения,— но Пушкинских стихов как материала 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*<sup>20</sup>. 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 покотился... (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"); перебегают 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), незыблемые 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, твоею дружбой оживленный; одушевленный труд; я жизнью трепетал; каким огнем улыбка оживилась; во глубину души вникая строгим взором, ты оживлял се надеждой иль укором; тростник был оживлен божественным дыханьем; беспечной, милой острою 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 оживлялись; узором шелковым 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 се 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 почию безмятежный, пока дохнет веселый день; девы-розы пьем дыханье; лишь розы увядают, амврозией дыша; вдохни восторг и рвенье 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 повисли над водами, темно-зелеными садами ее покрылись острова; главой склонилася 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<sup>1</sup>. 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). Он рисует картину, открывшуюся ему с Кавказских высот: ...потоков рожденье и первое грозных обвалов движенье... Тучи смиренно идут... Низвергаясь, шумят водопады... Скачут олени, ползают овцы... Пастырь нисходит к долинам, где мчится Арагва, где Терек играет. Сколько движений, и какое богатство ритмов и темпов! <...>

Мотивом быстрой поездки необыкновенно удачно открывается начальное *allegro molto*<sup>k</sup> "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 па пути,— повторяется в

---

<sup>1</sup> Описание окрестностей Бейрута. Оно заканчивается так: **enfin, tout pres de nous... deux ou trois maisons... nous offrent ces scees animees et pittoresques qui font la vie de tout paysage** (Voyage en Orient). Имеется ввиду: Lamartine A. de Voyage ; l'Orient. P., 1889. Альфонс де Ламартин (1790—1869) — французский писатель и поэт, политический деятель.

<sup>k</sup> Очень быстро (итал.) – Сост.

разнообразных видоизменениях во множестве произведений Пушкина. Алеко, "изгнанник перелетный", попадает к Земфире, приходит 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*<sup>21</sup> скачки: "Дождемся ночи здесь. Уф! Наконец, достигли мы ворот Мадрида..." И уже он готов "лететь по улицам знакомым" разыскивать Лауру,— когда неожиданно встречает Донну Анну. Бурмина метель заносит к церкви, и он венчается с Марией Гавриловной. <...>

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 льется... Недаром, нет, промчалось четверть века! Не сетуйте, таков судьбы закон. Вращается весь мир вокруг человека, ужель один недвижим будет он (3-я строфа). Отсюда начинается новая часть: в строфах 4—8 сжато прослеживается наполеоновская эпопея в ее главных стадиях, причем каждая картина той или иной исторической бури усиливается движущимся фоном личных воспоминаний.

...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,  
внесенну 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 донныне 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. движенье — есть благо. Прекращение движения, "покой" — смерть, зло (...мучением покоя казненного по манию царей). Жизнь, таким образом, есть этическое начало, неподвижность, косность есть зло моральное: 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<sup>1</sup>, 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.

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

---

<sup>1</sup> Как быстро в поле, вдруг открытом, подкован вновь мой конь бежит; и кровь нейдет из треугольной ранки; не велеть ли в санки кобылку бурую запречь?.. Пушкин все видит индивидуализированным, ограниченным.

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 прийти 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<sup>22</sup> 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 комбинации образов и эффекты звучаний. <...>

Есть стихотворения, где нет никаких эффектов инструментовки; есть такие, где нет никакой символики,— совершенно без-образные. 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<sup>23</sup>, ни резких остановок на концах стихов; но, во всяком случае, главные логические остановки совпадают с музыкальными, т. е. мужскими рифмами, так что все целое расчленено на четыре совершенно одинаковой

длительности части, из которых каждая представляет собою небольшое, логически завершённое 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 определяет остановки в такой же мере, как и чередование ударов. Это одно уже придает стихотворению стройность, классическую ясность и простоту, соответствующие примирённому 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 любил, а не: я вас любил. Эта иррациональность повышается в конце первой строфы, контрастирующей, таким образом, со второй (я нехочу и т. д.), сталкивается с иррациональностью 5-го кóлов<sup>24</sup>; все вместе усиливается в силу возобновления иррациональности в 7-ом стихе, где допущено дважды решительное нарушение ритма — столкновение ударов (так искренно, так нежно); — 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:

как дай / вам Бог /люби / мой быть / другим, нам слышится:

как / дай / вам / Бог / любимой / быть / другим.

Четыре последовательных легких удара, затем последний пятый, такой же изолированный. И это само по себе уже создает ритмическую *valeur*<sup>25</sup> повторения "вас" и "так" в предыдущих стихах. Сквозь шум прибоя ухо явственно различает удары последних капель отшумевшего дождя (*Prelude en des-dur*)<sup>26</sup>. 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. <...>

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 изучения "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. <...>

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 *M-me Bovary*, 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 указуют 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 лишней элемент, между тем как первое условие художественности — отсутствие всего лишнего, т. е. того, что понижает индивидуальность 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 сильнее 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"<sup>27</sup> (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"<sup>m</sup>. 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 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

---

<sup>m</sup> Ср. статьи В. Шкловского, в сборн. "Очерки по поэтике Пушкина", Берл. 1923, 194 сл. и в "Эпопее", № 3 (К теории комического).

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"<sup>1</sup>. Исключения из сказанного представляют такие произведения, где "реальная действительность" при помощи метра и ритма намеренно стилизована, приподнята над рампой, "дистанцирована",— при сохранении всей своей вещественности, выпуклости, внутренней координированное 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 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 строфой,— "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 деления 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 её своеобразие.

Онегинская строфа имеет следующую схему чередования рифм (а — мужские, b — женские): ba ba b1b1 a1a1 b2a2 a2b2 a3a3. Таким образом, она подразделяется на пять частей: первое четверостишие, два двустишия, второе четверостишие, последнее, замыкающее двустишие. Эти подразделения естественным образом группируются в две

---

<sup>1</sup> 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 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.

основные части: первые шесть стихов и последнее четверостишие, замыкаемые каждая мужским двустушием. Строфа, таким образом, представляет собою сложнорасчлененное 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"<sup>28</sup> 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: мужские 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  $a1a1$  — 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 двусишия, вызывает впечатление какой-то незаконченности, создает чувство неудовлетворенности, ожидания, — и успокоение наступает с последним двусишием, 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 завлакивает 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, недаром 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*<sup>29</sup>, тезис, изложение темы; затем ее развитие, обоснование; затем — заключение, *peroratio*<sup>30</sup> <...>.

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 над 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 прийти 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 фабулы и, напр., доказывая, что после урока, полученного от Татьяны, Онегину только и оставалось, что испариться в воздухе, а что Татьяна, проявив *maximum* 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 зимою, а зима опять весною, 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 целый 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*<sup>31</sup>, 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 <...>

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.

<...> 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"<sup>о</sup>, — мы не можем не заметить, что все они группируются

---

<sup>о</sup> 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",

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, значительную 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 свободолюбием массы", — как это уже давно указывалось, и символика мятежа Польши против России, и "бесхитростная повесть о разбитых... надеждах маленького человека" и т. д. и т. д.

Ходасевич поясняет этим то, что он несколько выше говорит о главном свойстве творчества 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, соотносительное. 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*"<sup>32</sup>, окрыливших вдохновение поэта. Все эти "*Gelegenheiten*" присутствуют в поэме как

---

которой был "оглушен" Евгений: ...открывал Невой ограбленный подвал; ...не устоял. Мятежный 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 плеск ал (опять!)... И далее снова: перекликался; он встал; тихонько стал водить очами; он узнал; играл; возвышался — основался; пробежал — стал; показалось — обращалось; обращал — скакал; случалось — изображалось; он прижимал поспешно руку.., картуз изношенный снимал, 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.

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 Вс." 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 сродство 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, сверхличным, 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, сверхличной 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*<sup>33</sup>. 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*<sup>34</sup>, "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: забвенья жизни", что рифма его "от мира уводила в очарованную даль"?<sup>Р</sup> Индивидуальность художника сказывается в том, как и каким он строит этот свой мир. Он может за 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 делает свое переживание, свое убеждение переживанием читателя: его внутренний опыт обращается в

---

<sup>Р</sup> 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.

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 самому 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 *katharsis* переживем мы, рассказав то, о чем там рассказано, *mit ein bisschen anderen Worten*?<sup>35</sup> 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 истолковать, как истолковывается Фауст<sup>4</sup>. Мы уже видели, что всякая такая попытка

---

<sup>4</sup> 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 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, воспламенить любо-вью 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: "хоть-рошая штука получилась бы, если бы я такую богатую, пеструю и разнообразнейшую жизнь... вздумал вытягивать по тоненькому шнуру одной руководящей идеи!" *Gesprache*, III, изд. Castle, II, 99 сл. Нельзя лучше формулировать

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 создаст 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 "бутафорией", нет однако отдельно 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 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. Но есть ли это — то общее, что подметил Белинский у Пушкина и у Гете? "Если с кем-либо из великих

---

различие между художественным и теоретическим произведением. И все же — в "Фаусте" есть идейный *residuum*, а в "М. Всадн." — нет.

европейских поэтов Пушкин имеет некоторое сходство, так более всего с Гете"<sup>36</sup>,— писал он, ограничиваясь одним этим намеком. Подобрать косвенные черты этого сродства обоих великих можно было бы в немалом количестве<sup>†</sup>; 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 с изъяном в душе, метавшемуся 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 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*<sup>§</sup>. Как он не рационализировал Космоса, Как он не "оправдывал" ни Бога, ни Добра, так он не рационализировал, не "обосновывал" ни Государства, ни России.

---

<sup>†</sup> Равным образом, здесь не место поднимать 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 романтик". 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, unverstandlich ist, romantisch nennt...* Тема, к которой часто возвращается Пушкин,— предрассудок, будто литература — занятие недо-стойное 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 "Manner vom Stande" всякий глядит косо. Ограничиваюсь этими случайно сделанными сближениями, не предлагая никаких выводов.

<sup>§</sup> 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 высказывания 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. Годунову" 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.

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 поверхностности, а напротив — высшая мудрость, мудрость художника, почуявшего, что, где мера и *ordo*, там и благо. Тем, что такого рода ценности он "просто полюбил", как полюбил 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 национальной 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<sup>1</sup>. Тот, кому это угодно, может сожалеть, что Пушкин не 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

---

<sup>1</sup> 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.

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 неприязнительно! 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. <...>

Такое оправдание может показаться недостаточным. Известно, что за "Бородинскую Годовщину" на Пушкина "негодовали" уже его современники. Это стихотворение жестоко,— 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 усматривается из непререкаемого 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 "редеет 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.

Бицилли П.М. Поэзия Пушкина (1926)

Печатается по изданию: Бицилли П.М. Поэзия Пушкина//Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. С. 65-224.

**Бицилли, Пётр Михайлович** (13 сентября 1879 Одесса— 25 августа 1953 София) — историк, филолог, литературовед. В 1905 году окончил Новороссийский университет. Был оставлен в университете на кафедре всеобщей истории для подготовки к магистерскому званию, магистерский экзамен сдал в 1910 году. В 1912 в Петербургском университете защитил диссертацию на тему «Салимбене. Очерки итальянской культуры XIII века». Становится приват-доцентом, а потом и экстраординарным профессором Новороссийского университета в Одессе. Преподавал историю Западной Европы на Одесских высших женских курсах. С. 1920 в эмиграции, жил в Сербии, преподавал в университете города Скопле. Затем переехал в Болгарию, избран заведующим кафедрой новой и новейшей истории Софийского университета (январь 1924 г.). На протяжении 33 лет возглавлял кафедру новой истории Западной Европы. Был членом Русского Академического союза вплоть до роспуска его отделения в Болгарии 9 сентября 1944 года. В сентябре 1944 году Бицилли становится советским гражданином. В конце 1948 г. уволен без права на пенсию. Умер 25 августа 1953 года и похоронен на Русском кладбище в Софии. Русская классическая литература постоянно входила в круг интересов П. Бицилли. Основные работы, посвященные русской литературе: «Этюды о русской поэзии». (Прага,

1926), «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого», (1929), «К вопросу о характере русского языкового и литературного развития в новое время». (София, 1936), «Путешествие в Арзрум» (1937). Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа. (София, 1942) . Пушкин и чистая поэзия. (София, 1945), К вопросу о внутр. форме романа Достоевского. (София, 1946); Проблема человека у Гоголя. (София, 1948).

---

<sup>1</sup> Ничто (греч.) – Сост.

<sup>2</sup> Мережковский Д.С. Если розы тихо осыпаются. (1883). – Сост.

<sup>3</sup> Тютчев Ф. И. Не то, что мните вы, природа (1836). – Сост.

<sup>4</sup> Сологуб Ф.К. Люби меня ясно, как любит заря... (4 июля 1904) – Сост.

<sup>5</sup> Брюсов В.Я. Вечерний прилив (Апрель - декабрь 1906). – Сост.

<sup>6</sup> Имеется ввиду стихотворение Д. Хвостова «Два голубя» (1012) «Оставил он гнездо, спустился в поле,  
Помахивал крылом мой голубок на воле// Случились там поставлены силки,//Куда несмысленны,  
валятся голубки.//В них голубок попал, сидел в темнице,//Кой-как разгрыз зубами узелки// И волю получил, не даром птице// Она пришла. – Сост.

<sup>7</sup> Известный лицейский анекдот: «И на уроках иногда давали такие задания. Однажды темой сочинения был восход солнца. П. Мясоедов встал и прочел единственную строчку: "Блеснул на западе румяный царь природы". Услышав, что солнце у Мясоедова восходит на западе, все дружно расхохотались, а Пушкин (по другим источникам это был Илличевский) приделал окончание: "И изумленные народы//Не знают, что им предпринять: Ложиться спать или вставать". Впервые: А. П. Черты из жизни А. С. Пушкина // Лучи. 1853. Т. 7, № 1. Раздел «Смесь». С. 70—71. – Сост.

<sup>8</sup> voilà des mots qui hurlent de se trouver ensemble (фр) «вот слова, которые вопиют, находясь друг подле друга». Фраза из письма А.С. Пушкина П. А. Вяземскому. (1 сентября 1822) – Сост.

<sup>9</sup> Пушкин А.С. Элегия (1830). – Сост.

<sup>10</sup> Пушкин А.С. Наполеон. – Сост.

<sup>11</sup> Ценность (фр.) – Сост.

<sup>12</sup> Пушкин А.С. Разговор книгопродавца с поэтом– Сост.

<sup>13</sup> Пушкин А.С. Медный всадник– Сост.

<sup>14</sup> Пушкин А.С. Кавказ. – Сост.

<sup>15</sup> Евгений Онегин XIX. – Сост.

<sup>16</sup> Имеется в виду: Брюсов В.Я. Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества (1910). – Сост.

<sup>17</sup> С точки зрения (лат.) – Сост.

<sup>18</sup> Клода Лоррен (1600-1682) французский живописец. Сравнивая Пушкина с Лорреном, Бицилли подчеркивает сходство «космических» пейзажей Лоррена и Пушкинской поэзии способной самыми простыми средствами выразит красоту, величие и соразмерность природы человеку. – Сост.

<sup>19</sup> Имеется ввиду: Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина - Статья седьмая. Поэмы: "Цыганы", "Полтава", "Граф Нулин". – Сост.

<sup>20</sup> Принцип индивидуализации (лат.) – Сост.

<sup>21</sup> Быстро (итал.) – Сост.

<sup>22</sup> Борис Викторович Томашевский (1890- 1957) литературовед, теоретик стиха и текстолог, исследователь творчества Пушкина. Бицилли имеет в виду его работы ««Стихотворная техника Пушкина», (1918) и «Пятистопный ямб Пушкина» (1919). – Сост.

- 
- <sup>23</sup> Анжамбеман. (фр. enjambement, опт enjamber, «перешагнуть») в стихосложении — несовпадение синтаксической паузы с ритмической. – Сост.
- <sup>24</sup> Составная часть, член (греч.) ритмическая и формальная единица прозаического или стихотворного текста, а также музыкальная фраза. – Сост.
- <sup>25</sup> Величина (фр.) – Сост.
- <sup>26</sup> Имеется в виду Прелюдия Op. 28. № 15 ре-бемоль мажор Ф Шопена «Капли дождя». – Сост.
- <sup>27</sup> Слишком серьёзно (нем.) – Сост.
- <sup>28</sup> Римская или итальянская октава - восьмистрочная строфа пятистопного ямба. – Сост.
- <sup>29</sup> Суждение, утверждение (лат.) – Сост.
- <sup>30</sup> Заключение (лат.) – Сост.
- <sup>31</sup> Басня учит (лат.) – Сост.
- <sup>32</sup> Случай, повод (нем.) – Сост.
- <sup>33</sup> Величайшее благо (лат.) – Сост.
- <sup>34</sup> Величайшее зло (лат) – Сост.
- <sup>35</sup> Немного другими словами (нем.) – Сост.
- <sup>36</sup> Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина - Статья пятая. – Сост.