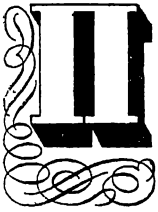


ПРОФ. В. ЖИРМУНСКИЙ
ПУШКИН И ЗАПАДНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ



ПУШКИН — создатель русской национальной литературы. Корни его творчества — в русской исторической действительности, в творческих силах русского народа. Но национальное развитие России проходило не изолированно, оно было теснейшим образом связано с общеевропейским развитием; русская литература развивалась, как часть мировой литературы. Поэтому

Пушкин как русский национальный поэт является в то же время активным участником литературной жизни Запада; его творческий путь связан одновременно с общеевропейским и русским литературным развитием.

Отношение Пушкина к западным писателям было различно на разных этапах его творчества. Байрон, Шекспир, Вальтер-Скотт и французы XVIII в. (в особенности Вольтер) обозначают последовательные литературные влияния, творчески воспринятые и претворенные в его поэзии. Это — учителя, в общении с которыми сложился его творческий метод. Если рецепция французских влияний в первый период творчества Пушкина до ссылки на Юг (1820) имела еще по преимуществу пассивный характер, то байронизм Пушкина в годы, проведенные на Юге (1820—1824), очень скоро превращается в борьбу с Байроном и в преодоление ограниченности его романтического индивидуализма, а влияния Шекспира и Вальтера-Скотта, начиная с михайловской ссылки (1824—1826), с самого начала имеют характер соревнования в решении сходных задач реалистического изображения исторической и современной национальной действительности. Но кроме учителей, влиявших на творческий метод поэта, были современники на Западе, французские и немецкие романики, с которыми он участвовал в общем литературном движении:

сочувственная или враждебная переключка с этим современниками во многом уясняет его литературные позиции. Наконец, в последний период творчества Пушкина литературное общение с Западом открывает русскому поэту путь к творческому освоению мирового культурного наследия. При этом художественное многообразие античных, западных и восточных литератур и фольклора служит материалом для его собственного творчества, широко откликающегося на темы мировой литературы.

В этом сложном взаимодействии Пушкина с литературным прошлым и современностью Запада складываются его индивидуальные черты как поэта и яснее намечается пройденный им путь к созданию литературы национальной, народной и реалистической.

II

Как большая часть образованной дворянской молодежи начала XIX в., Пушкин получил французское воспитание. В родительском доме он говорил по-французски. Обширная библиотека его отца, перечитанная им в детстве, состояла исключительно из французских книг — произведений французских писателей XVII—XVIII вв. Первые детские опыты литературного творчества Пушкина были на французском языке. Среди его лицейской лирики сохранилось несколько французских стихотворений. Многие письма Пушкина написаны по-французски (например, Н. Раевскому, Чаадаеву, А. П. Керн и другие). Во французских переводах Пушкин познакомился впервые и с большинством известных ему английских и немецких писателей. При относительной слабости и подражательности русской литературы XVIII в., французская литература имела для поэтического развития Пушкина особенно важное значение, как основная литературная и культурная традиция, на которой он воспитался в молодости и которую в дальнейшем преодолевал.

Французское литературное образование в начале XIX в. опиралось на непоколебленные еще во Франции литературной полемикой романтизма традиции «великих классиков» XVII в., создателей французской национальной литературы. Трагедии Расина, комедии Мольера, стихотворная поэтика Буало и его сатиры служили образцами классического вкуса; к ним присоединялся Вольтер как «классик» XVIII в. Эти имена с благоговением повторяет и молодой Пушкин. Но впоследствии, борясь с сословной ограниченностью классической французской поэзии, Пушкин признает, что «Расин велик,

несмотря на узкую форму трагедии); он готов апеллировать к авторитету Буало против «растрепанности» французских романтиков; он называет Мольера как пример «смелости изобретения». Характерно, что из Мольера Пушкин особенно ценил „Гартюфа“, разоблачающего религиозное лицемерие и моральное ханжество.

Гораздо ближе молодому Пушкину были французские писатели XVIII в., культура которого влияла на него двумя своими аспектами. С одной стороны, он воспринимал еще живые традиции салонной аристократической культуры старого режима, сохраняющей свою сословную исключительность и изысканность, но подточенной изнутри влиянием буржуазной критической мысли. Отсюда его увлечение «легкой поэзией» XVIII в., с ее салонным эпикуреизмом, игривой эротикой и скептическим либертинажем, насаждаемое в русской дворянской литературе этого времени, в особенности влиянием Батюшкова. С другой стороны, Пушкин унаследовал от XVIII в. «вольнодумство» буржуазного просвещения, рационализм и материализм, который проповедывали накануне французской революции

Барон д'Ольбах, Морле, Гальяни, Дидерот
Энциклопедии скептический причет...

Отсюда его отрицательное отношение к традиционной церковной религиозности, к официальной и неофициальной мистике эпохи „Священного союза“. Известно, что русское либеральное движение александровской эпохи, завершившееся декабрьской революцией, пропитано было идеями предреволюционной буржуазной мысли, воспитавшей еще в конце XVIII в. революционную идеологию Радищева. Как указывает исследователь декабристов В. Семевский, «из писателей XVIII в. сыграли значительную роль в развитии общественных и религиозных идей многочисленных членов тайного общества — Беккария, Вольтер, Гельвеций, Гольбах, Рейналь». ¹

Из писателей XVIII в. наиболее сильное влияние на молодого Пушкина имел Вольтер. Имя Вольтера как учителя особенно часто упоминается в стихах лицейского периода. «Муж единственный», «поэт в поэтах первый», Вольтер, по признанию Пушкина, «всех больше перечитан, всех менее томит». Пушкин знает его и как классического трагика («соперник Еврипида»), и как автора лирических

¹ См. В. И. Семевский. Политические и общественные идеи декабристов. СПб., 1909, стр. 229.

элегий («Эраты нежный друг»), и как певца „Генриады“ («Тасса — внук»), и как философа и сатирика («Сын Мана и Минервы»), создателя философских романов («Отец Кандида»). Но наиболее сильное впечатление на Пушкина-поэта произвела „Орлеанская девственница“ Вольтера, «книжка славная, золотая, незабвенная, катехизис остроумия», «святая библия Харит». Сочетание эротического либертинажа с религиозным вольнодумством и политическим свободомыслием — характерное явление для французского просвещения, охотно облекавшего антиклерикальную и антирелигиозную тему в форму фривольной пародии религиозных сюжетов. Среди лицейских товарищей Пушкина и в дружеском обществе „Зеленая лампа“, в которое Пушкин входит по окончании лицея, эпикурейско-эротическая струя неизменно сочетается с «вольномыслием» в вопросах религии и политики. В этом отношении «вольтерианец» XVIII в. — одновременно «философ и шалун», как называл себя Пушкин в дружеском послании к Горчакову.

Пушкин был хорошо начитан в поэзии французского либертинажа, которая начинается как оппозиционное течение классической литературы в XVII в. и кончается в эпоху французской революции и в центре которой стоит „Орлеанская девственница“ Вольтера. Он ценил фривольные «сказки» Лафонтена, подчеркнув в них впоследствии одно из первых проявлений оппозиции против официального ханжества двора Людовика XIV: «бедный дворянин (несмотря на господствующую набожность) печатал в Голландии свои веселые сказки о монахинях»; «зато Лафонтен умер без пенсии». Он знал „Вервера“ (Vert-Vert), шутивную эротическую поэму аббата Грессе, который подвергался преследованию духовенства за религиозное вольнодумство. Он увлекался и антирелигиозными поэмами Парни, написанными в эпоху французской революции и пародирующими библейскую и христианскую мифологию в духе приключений „Орлеанской девственницы“ („Война богов“, „Галантные приключения Библии“ и др.).

С „Орлеанской девственницей“ и другими произведениями этой группы связаны первые опыты Пушкина в области эпического повествования. Религиозное «вольнодумство», воспитанное французскими либертинами, выступает особенно отчетливо в «шотаенной» поэзии Пушкина: в его первой, недавно найденной поэме „Монах“ (1813), пародирующей в форме эротической стихотворной «сказки» житие православного святого, и более поздней „Гаврилади“ (1821), примыкающей к жанру антирелигиозных поэм Парни, но уже проникну-

той лирической страстностью написанных одновременно с нею «байронических поэм». В незаконченном „Бове королевиче“ (1814), подсказанном примером Радищева, величайшего русского «вольнодумца» XVIII в., и в „Руслане и Людмиле“ влияние Вольтера определило лишь формальные особенности литературного жанра — широкое эпическое повествование с рядом параллельных сюжетов, отступлений и эпизодов, и шуточный, эротически-фривольный тон повествования, связанный с иронической трактовкой сюжета и героев. По своей теме эти поэмы, в особенности „Руслан и Людмила“, являются первым опытом преодоления сословно-ограниченной тематики классицизма XVIII в., попыткой — еще неумелой — овладеть народностью русского богатырского эпоса и сказочного фольклора, почерпнутой из таких пока еще производных и далеких от подлинной народности источников, как рыцарская фантастическая повесть и лубочный роман.

Впоследствии, вооруженный опытом европейского романтизма, Пушкин пересмотрел свое отношение к французской литературе XVII—XVIII вв. с точки зрения своих новых требований к искусству — широкого художественного реализма и народности. Критика французского классицизма и его влияния на русскую поэзию XVIII в. занимает большое место в литературных высказываниях Пушкина, начиная с двадцатых годов. Основным пороком французской классической литературы является, по мнению Пушкина, ее сословная ограниченность, ее придворный, аристократический, салонный характер, «французская словесность родилась в передней», — заявляет Пушкин, — «и далее гостиной не доходила».

Классическая французская литература XVII в. была литературой придворной. «Все великие писатели сего века окружили престол Людовика XIV. Все писатели получили свою должность. Корнель, Расин тешили короля заказными трагедиями, историограф Буало воспевал его победы и назначал ему писателей, достойных его внимания, Босюет и Флешье проповедывали слово божие в его придворной капелле, камердинер Мольер при дворе смеялся над придворными. Академия первым правилом своего устава положила хвалу великого короля». «Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV. Что навело холодный лоск вежливости и остроумия на все произведения писателей XVIII столетия? Общество m-mes du Deffand, Bufflers, d'Erinau, очень милых и образованных женщин. Но Мильтон и Данте писали не для благосклонной улыбки прекрасного пола».

Отсюда «робость и жеманность» французской поэзии, «боязливые правила» теоретиков французского классицизма. «Отселе вежливая, тонкая словесность, блестящая, аристократическая, немного жеманная, но тем самым понятная для всех дворов Европы, ибо высшее общество, как справедливо заметил один из новейших писателей, составляет во всей Европе одно семейство». Все великие европейские литературы нового времени имели, по мнению Пушкина, народные корни, — замечательная мысль, в которой Пушкин далеко опережает свой век.

«В Италии и в Гипспании народная поэзия уже существовала прежде появления ее гениев. Они пошли по дороге, уже проложенной». «Германия давно имела своих „Нибелунгов“... Напротив, французский классицизм не имел народных корней». Этим Пушкин объясняет его подражательный характер. «Во Франции просвещение застало поэзию в ребячестве без всякого направления, безо всякой силы. Образованные умы века Людовика XIV справедливо презрели ее ничтожность и обратили ее к древним образцам...». Пушкин с начала двадцатых годов выступает против влияния французской поэзии, которое грозило «умертвить нашу отроческую словесность». «Стань за немцев и англичан», пишет он Вяземскому в 1823 г., «уничтожь этих маркизов классической поэзии».

Несмотря на полемическую остроту подобных высказываний, Пушкин многим обязан в своем дальнейшем развитии французской культуре XVIII в. В своем мировоззрении Пушкин сохранил навсегда черты критического свободомыслия эпохи просвещения, ясность и трезвость ума, определившие его отрицательное отношение к мечтательной фантастике Жуковского и к философско-поэтическому идеализму «любомудров». Отбросив узкий рационализм энциклопедистов в вопросах религии, он в сущности и впоследствии оставался «безбожником», рассматривая религию как явление историческое, сопоставляя Библию с Гомером, как памятники первобытной культуры, или защищая протестантизм против Чаадаева (в письме 1831 г.) с точки зрения исторически необходимой смены монархических учреждений республиканскими. В своем творчестве Пушкин не отбрасывает наследия французского классицизма XVII—XVIII вв., но преодолевает его ограниченность на более высокой ступени, обусловленной сложным и противоречивым опытом последующей романтической эпохи. Реализм Пушкина прошел через классическую закалку и сохраняет простоту, ясность, объективность, гармоническую соразмерность формы, характерную для классического

стиля, логическую точность и предметность словесного выражения. Характерны в этом смысле высказывания Пушкина по вопросам «вкуса», так охотно обсуждавшимся в эпоху классицизма. «Истинный вкус», по его мнению, заключается «в чувстве соразмерности и сообразности». Это — «прелесть более отрицательная, чем положительная, которая не допускает ничего напряженного в чувствах, темного, запутанного в мыслях, неестественного в описаниях». Она предполагает в поэте «верность ума, точность выражения, вкус, ясность и стройность», которая «менее действует на толпу, чем преувеличение (*exagération*) модной поэзии...». «Необходимым условием прекрасного «является не поэтический «восторг» (т. е. не слепое и бессознательное вдохновение, как проповедывали романтики), а «сила ума, располагающая частями в их отношении к целому». С этой точки зрения Расин, этот «маркиз классической поэзии», прекрасен «стихами, полными смысла, точности и гармонии», и стихотворение на случай Вольтера, на котором «легкая печать его неподражаемого таланта» выше напыщенной лирики французских романтиков. «Признаемся в Рососо нашего запоздалого вкуса: в этих семи стихах мы находим более *слога*, более жизни, более мысли, чем в полдюжине длинных французских стихотворений, писанных в нынешнем вкусе, где мысль заменяется исковерканным выражением, ясный язык Вольтера — напыщенным языком Ронсара, живость его — несносным однообразием, а остроумие — площадным цинизмом и вялой меланхолией». Исключительно важное значение для развития пушкинской прозы имела школа французских прозаиков XVIII в. во главе с Вольтером. «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ничего не стоят». Примером такой прозы для Пушкина всегда оставался Вольтер как «лучший образец благоразумного слога». Школа классицизма сближает Пушкина с Мериме и Стендалем, которые среди французских романтиков занимают сходные с ним позиции классического реализма.

III

Ссылка Пушкина на Юг (1820) обозначает существенный перелом в его мировоззрении и творчестве. В ссылке укрепляются его революционные настроения, поддержанные сближением с членами „Южного общества“, левого крыла декабристов, с впечатлениями революционного движения на Западе, с которым декабризм был связан идеоло-

гически, национально-освободительной борьбой в Испании, Италии и в особенности — в близкой Греции. Невольный «изгнанник», ссыльный поэт, противопоставляет себя изгнавшему его «обществу». Картины дикой южной природы Кавказа и Крыма и красочное своеобразие народной жизни русского колониального Востока раздвигают узкий горизонт салонной и книжной поэзии французского XVIII века. Так создаются предпосылки для романтической революции в творчестве молодого Пушкина, связанной с интенсивным увлечением поэзией Байрона.

В начале 20-х годов влияние Байрона становится явлением общеевропейского значения. Байрон выступает как литературный вождь европейского либерализма. Поэтизация национально-освободительной борьбы в Испании (еще в эпоху Наполеона), в Италии и Греции (в „Чайльд-Гарольде“ и „восточных поэмах“), полудобровольное изгнание из родины, личное участие в карбонарском движении, а впоследствии в греческой революции, увенчанное героической смертью в Мисолонги, — все это окружало личность Байрона ореолом политического борца против торжествующей реакции. Последние произведения Байрона, написанные в изгнании, поэма „Дон-Жуан“ и политические сатиры „Бронзовый век“ и „Видение суда“ в особенности полны были самых резких нападок против тогдашних правителей Европы, деятелей „Священного союза“ Меттерниха, английского министра Кастаньери, полковника Веллингтона, императора Александра и их мелких и крупных идеологических приспешников. Современным властителям Европы Байрон противопоставляет героический образ Наполеона, наследника великой революции. Поэзия Байрона, выросшая, как и поэзия молодого Пушкина, на идеологическом наследии французской буржуазной мысли XVIII в., на «вольномудстве» и критицизме идеологов буржуазной революции, создает романтический образ мятежного героя-индивидуалиста, пессимистического и разочарованного, героя-отщепенца, находящегося в конфликте с современным обществом, и преступника с точки зрения господствующей морали. Все творчество Байрона превращается в лирическую исповедь этого героя. В свете этого поэтического образа воспринимается современниками и собственная жизнь Байрона.

Пушкин впервые познакомился с сочинениями Байрона в Петербурге, незадолго до ссылки, но только на Юге Байрон становится его любимым поэтом. Мятежная поэзия Байрона воспринимается Пушкиным на фоне революционных событий в Европе. Личность поэта окру-

жена для него героическим ореолом певца свободы. Недаром он неоднократно сближает Байрона с Наполеоном, который и для него — продолжатель дела революции, «мятежной вольности наследник и убийца». Романтический индивидуализм Байрона позволяет Пушкину художественно осмыслить свой протест и разочарование. Первым свидетельством влияния Байрона является элегия «Погасло дневное светило» (1820), написанная на корабле во время морской поездки из Феодосии в Гурзуф: молодой изгнанник отождествляет себя с Чайльд-Гарольдом, покидающим свою родину. Гораздо более значительное влияние имели на Пушкина «восточные поэмы» Байрона, которым он подражал в своих «южных» поэмах, написанных в годы ссылки (1820—1824): «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы». По собственному признанию Пушкина, «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» «отзываются чтением Байрона, от которого я с ума сходил».

Романтический индивидуализм Байрона не был наносным и поверхностным явлением в творческом развитии русского поэта. Тема столкновения личности и общества, впервые в русской литературе поставленная молодым Пушкиным в его «южных» поэмах, отражает в романтически сублимированной форме подлинный исторический конфликт между передовой, революционно настроенной дворянской молодежью преддекабрьской эпохи и общественным строем крепостной России. Противопоставление природной «вольности» и «рабства» цивилизации, «неволи душных городов», этот своеобразный руссоизм в байроническом преломлении, особенно отчетливо звучащий в обличительных речах Алеко в «Цыганах», является поэтическим выражением того же конфликта. Таким образом, созданный Пушкиным образ русского «байронического» героя, этот «москвич в гарольдовом плаще», имеет национальные и биографические корни, хотя и был оформлен под влиянием сложившегося ранее европейского образца. На эти корни указывал сам Пушкин в дружеской переписке: «Характер „Пленника“ неудачен; это доказывает, что я не гожусь в герои романтического стихотворения. Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX в.».

Отождествляя себя со своим героем, Пушкин, подобно Байрону, изображает своего героя лирически, с субъективным эмоциональным участием к его судьбе и переживаниям. Однако в то же время он с самого начала намечает путь к критическому преодолению роман-

тического субъективизма, и в этой борьбе русского поэта с всеильной байронической традицией уже готовится новая реалистическая трактовка конфликта между индивидуалистической личностью и обществом. Герой „Кавказского пленника“ и в особенности „Цыган“ терпит крушение при столкновении с действительностью. Его представления о первобытной «вольности» разоблачаются как романтическая иллюзия; его мятежный индивидуализм выступает в своей эгоистической ограниченности, присущей человеку буржуазной цивилизации. Разочарованный пленник не соблазняется счастьем наивной и непосредственной любви черкешенки, дочери «природы», и возвращается обратно на родину, став причиной смерти своей избавительницы. Алеко, неспособный покориться законам «дикой доли», приносит в патриархальное общество собственнический эгоизм и «роковые страсти» цивилизованного человека и изгоняется за это патриархальным коллективом, который произносит над ним приговор словами старого цыгана: «Ты для себя лишь хочешь воли!..» Таким образом, для человека культуры нет пути назад, нет выхода из воспитавшего его общества.

Одновременно с этим идеологическим пересмотром позиции романтического индивидуализма в «южных» поэмах намечается и преодоление байронизма как художественного метода. Новый литературный жанр «романтической поэмы», созданный Пушкиным по образцу „восточных поэм“ Байрона, изображает действительность в преломлении субъективного лирического восприятия героя, с которым поэт отождествляет себя эмоционально. Новеллистический (любовный) сюжет романтической поэмы сосредоточен вокруг центральной личности героя, его душевных переживаний. Байрона напоминает и лирическая манера повествования, и самый портрет меланхолического героя, рассказывающего историю своего разочарования в обычной форме биографических воспоминаний автора или лирических признаний, и образы прекрасных героинь, и декоративный фон романтического Востока. Но именно это внешнее сходство ученика с учителем особенно оттеняет творческую самостоятельность молодого Пушкина и указывает дальнейшее направление его развития. Параллельно с моральным развенчанием байронического героя происходит эстетическое развенчание его единодержавия в романтической поэме, раскрепощение композиционных элементов этой поэмы от безусловного подчинения лирическому образу героя, признание за ними объективной действительности и утверждение их художественной самостоятельности. Этнографические картины

из подчиненной композиционной роли лирического вступления развиваются в самостоятельный центр художественного интереса. В „Кавказском пленнике“ описания Кавказа и жизни горцев почти вытесняют традиционную фигуру разочарованного героя. «Черкесы, их обычаи и нравы», признается Пушкин, «занимают большую и лучшую часть моей повести». В „Бахчисарайском фонтане“ обычный лирический герой совершенно отсутствует: его место занимает крымский хан, который, несмотря на черты наносного байронизма, сам принадлежит к этнографической обстановке «татарской поэмы». Можно сказать, что романтический «местный колорит» в поэмах Пушкина уже намечает путь к поэтическому универсализму его зрелой поры, к объективному, реалистическому постижению исторического и национального своеобразия, не ограниченному узкой рамкой современной общеевропейской дворянско-буржуазной цивилизации. С другой стороны, рядом с главным героем самостоятельное и независимое от него существование получают второстепенные действующие лица. В особенности героиня становится активным вполне равноправным фактором действия. Отсюда необходимость объективной драматической характеристики равноправных и противоборствующих персонажей — Марии и Заремы, Земфиры и старого цыгана, из которых каждый имеет свою роль и свою судьбу. В „Цыганах“ это стремление к драматической объективности разбивает узкую форму лирической поэмы: проявляется «шекспиризация» в изображении характеров, которую Пушкин разовьет впоследствии в лаконической и конденсированной форме «маленьких драм».

Из позднейших произведений Пушкина к традиции романтической поэмы примыкает „Полтава“ (1828), напоминающая „восточные поэмы“ по своему романтическому сюжету (Мазепа — Мария — Кочубей); Мария и Мазепа еще сохраняют в своей внешности и психологической характеристике черты байронического героя и его возлюбленной. Но рамки романтической поэмы раздвинуты новой национально-исторической темой — борьбы за единство и национальную независимость русского государства; личное столкновение Мазепы и Кочубея вытесняется исторической борьбой Петра Великого и Карла XII, в которой Мазепа выступает как союзник Карла, а Кочубей как мученик за родину, хотя и невольный. Так субъективная и индивидуалистическая по содержанию и форме байроническая поэма перерастает в героическую эпопею с национально-историческим содержанием, в свободное и широкое эпическое повествование. В дальнейшем реалистическая трактовка исторической

тематики приведет Пушкина к прозаической форме исторического романа.

Под влиянием Байрона еще в Кишиневе (1823) был задуман и начат Пушкиным „Евгений Онегин“, стихотворный роман, «вроде „Дон-Жуана“», по собственному признанию поэта. Пушкин высоко ценил последнее произведение Байрона, усматривая в нем «удивительное шекспировское разнообразие». «Что за чудо „Дон-Жуан“», писал он Вяземскому в 1825 г., «... это chef d'oeuvre Байрона». „Дон-Жуан“ помог Пушкину найти выход из лирической субъективности и эмоционального пафоса его романтических поэм в широкое и свободное стихотворное повествование на современную реалистическую тему. Но Пушкин очень быстро отказался от первоначального замысла сатирической поэмы, навеянного Байроном. Его «роман в стихах», семейный и психологический, с широким общественным фоном русской жизни в столице и усадьбе, не имеет в своей окончательной форме никаких точек соприкосновения с поэмой Байрона, дающей сатирическое обозрение политического и морального состояния предреволюционной и современной Европы и Англии. В процессе дальнейшей работы над своим романом Пушкин писал А. Бестужеву (14/III 1825): «Никто более меня не уважает „Дон-Жуана“, но в нем нет ничего общего с „Онегиным“. Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моей и требуешь от меня такой же. Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня сатира? О ней и помина нет в „Евгении Онегине“». В самой манере повествования, прерываемого вступлениями и биографическими иллюзиями, шутивом и интимном тоне первых песен, „Евгений Онегин“ опирается на русскую литературную традицию, сложившуюся в «дружеских посланиях» карамзинистов и широко представленную уже в лицейской поэзии Пушкина (ср. „Городок“ и др.).

Образ байронического героя сохраняется и в „Онегине“, но он показан реалистически, без эмоционального пафоса, в современной общественно-бытовой обстановке, вскрывающей его национальные и социальные предпосылки. Разочарованный индивидуалист в своем критическом отношении к действительности, подымающийся над окружающей его средой, разоблачается в своем личном и социальном эгоизме, в нравственной пустоте и безцельности своего светского существования. В таком изображении „Онегин“ в своих достоинствах и недостатках становится похожим на русского либерального дворянина преддекабрьской эпохи: не даром по замыслу Пушкина, Онегин в десятой главе должен был явиться декабристом или погиб-

нуть на Кавказе. Суд над Онегиным произносит Татьяна, девушка из провинциальной помещицкой среды, «русская душа», сохранившая, по мысли Пушкина, в противоположность светскому герою, более глубокую связь с народной стихией и тем самым — цельность натуры и нравственную непосредственность. Это моральное превосходство героини над героем в основном было уже намечено Пушкиным в „Кавказском Пленнике“ и в „Цыганах“. Еще более поверхностный характер имело влияние Байрона на „Домик в Коломне“. Знакомство с „Беппо“ Байрона подсказало Пушкину жанровую форму «комической поэмы», написанной октавами, с ее игрой повествованием и ироническими отступлениями, по преимуществу, на литературные темы. Для Пушкина использование этого жанра означало один из путей в борьбе за реализм стихотворной повести с современным бытовым содержанием. В таком смысле для него и „Граф Нулин“ — «повесть вроде Верро». В этом — принципиальное отличие „Домика в Коломне“ от почти одновременного опыта французского романтика Альфреда де-Мюссе — „Намуна“ (1832), для которого техника отступлений, заимствованная у Байрона, служит утверждению лирического произвола поэта и романтического субъективизма.

В высказываниях Пушкина о Байроне переоценка отчетливо намечается уже в 1824 г. В год смерти Байрона, покидая Юг для новой ссылки, Пушкин в „Послании к морю“ прощается с «властителем дум» своей молодости:

Исчез оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец,
Шуми, волнуйся непогодой
Он был, о море, твой певец.
Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим.

Но в то же время в письме к Вяземскому Пушкин признается, что «рад» смерти Байрона. «Гений Байрона бледнел с его молодостью». В письмах и заметках о Байроне, относящихся к 1825—1827 гг., ему противопоставляются Шекспир и Гёте. Романтику-индивидуалисту ставятся в вину субъективизм и односторонность его творчества. «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу, потом отвратился от них и погрузился в самого себя». В своих произведениях «он постиг, создал и описал единый характер (именно свой)». Этим объясняются неудачи Байрона в области драматического

творчества: «Каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера — и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько мелких и незначительных». Поэтому трагедии Байрона «ниже его гения»; «оригинальный» в „Чайльд-Гарольде“, в „Гяуре“ и „Дон-Жуане“ Байрон «делается подражателем, коль скоро вступает на поприще драматургии». Так, в „Манфреде“ он подражал „Фаусту“ Гёте, но при этом «ослабил дух и формы своего образца». «Два раза Байрон пытался бороться с великаном романтической поэзии и остался хром, как Иаков».

Преодоление романтического индивидуализма Байрона в художественной практике и теории было необходимым шагом в развитии пушкинского реализма, в его выходе из узкой серой субъективной лирики к объективному изображению русской исторической и общественной деятельности в более широких и вместительных формах драмы и романа. Но опыт изображения романтических страстей прошел для Пушкина не даром: он входит в дальнейшем как необходимый элемент в его «шекспиризацию» — в изображение трагических характеров Бориса Годунова, Скупого рыцаря, Сальери, Анджело. Отказавшись от лирического субъективизма в изображении своих героев, Пушкин и в самом Байроне продолжает ценить «шекспировские» черты, его «широкую, быструю кисть»; «трагическую силу» „Паризины“, «пламенное изображение страстей» в „Гяуре“, «трогательное развитие сердца» в „Осаде Коринфа“, в „Мазеле“ — полные драматизма «картины человека, привязанного к дикой лошади и несущегося по степям». Так, критикуя довольно жестоко и свои ранние поэмы, Пушкин признает, что «сцена Заремы с Марией имеет драматическое достоинство». Впоследствии в отрывках „Таит“, „Клеопатры“ („Египетские ночи“), „Юдифи“, „Опричнике“ (которого так ценил Мериме) и др. он сделает попытку вернуться к темам романтической поэмы с той драматической объективностью, которую воспитала в нем школа Шекспира.

IV

Преодоление байронизма связано в творческом развитии Пушкина с общим сдвигом его мирозерцания, который совершается в 1824—1826 гг. во второй его ссылке, в уединении с Михайловского. Поражение революционного движения и торжество реакции на Западе непосредственно предшествуют более трагическому для Пуш-

кина и его друзей финалу декабрьского восстания. Но кризис политического радикализма декабрьского толка, наступивший до поражения декабристов, заставляет Пушкина пересмотреть, в особенности, вопрос об отношении личности и общества, о роли индивидуальной инициативы сознательной личности в перестройке общественных отношений (стихотворение „Свободы сеятель пустынный“...). Для мировоззрения Пушкина в целом этот новый этап означает начало более глубокого и реалистического погружения в проблему истории, связанного с постижением роли народа, как творца истории. Отсюда в дальнейшем особый интерес Пушкина к эпохам больших народных движений, к «смутному времени», к Пугачеву и Разину. Таким образом, новый этап мировоззрения Пушкина определяется господством идеи историзма и народности. Соответственно этому в области поэтического творчества через преодоление романтического индивидуализма, лирически замкнутого в субъективной сфере душевных переживаний героя, Пушкин приходит к искусству реалистическому с историческим и общественным содержанием, воплощенным в объективной и вместительной форме романа и драмы. В этом осмыслении настоящего через историческое прошлое учителями Пушкина становятся Шекспир и Вальтер Скотт, первый — в жанре драматической хроники, трагедии на национально-историческую тему, второй — в области исторического романа, развертывающего широкую реалистическую картину общественной жизни эпохи.

Первое знакомство Пушкина с Шекспиром имело место еще на Юге, но интенсивное увлечение им Пушкин переживает в Михайловском, работая над „Борисом Годуновым“ (1825). «Что за человек этот Шекспир!» восклицает поэт в письме к Н. Раевскому (7/VIII 1825), «не могу опомниться!» («mais quel home que ce Sh..! je n'en reviens pas»).

Одновременно с Шекспиром Пушкин изучает теоретиков романтической драмы — предисловие Гизо к французскому изданию Шекспира и курс драматургии немецкого романтика Авг. Шлегеля, также на французском языке. Творческий замысел «романтической трагедии» по образцу Шекспира, осуществленный в „Борисе Годунове“, сопровождается теоретическими высказываниями о проблеме «шекспиризма» в ее историческом и современном значении, развернутыми в письмах к друзьям и в черновых набросках ненапечатанных статей (предисловие к „Борису Годунову“, рецензия на историческую драму М. Погодина „Марфа Посадница“ и другие).

Пушкин понимает драму Шекспира, как «народную трагедию», которая «родилась на площади» и служила «для народного увеселе-

ния». Этот всеословный, демократический характер шекспировского искусства противопоставляется аристократическому, сословно-ограниченному драматическому искусству французского классицизма, которое сложилось при королевском дворе и подчинялось требованиям «образованного общества». Отсюда — «узкая форма» трагедии Расина, ее «робкая чопорность» и «смешная надутость», противоположная «широте» и разносторонности шекспировского реализма, «свободе» замысла и «смелости выражения», не боящегося требований придворного этикета. «Я твердо уверен», — заявляет Пушкин, «что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировской, а не придворный обычай трагедии Расина...»

Народное искусство в понимании Пушкина есть вместе с тем искусство национальное. Пушкин обращается к русской истории. Подобно Шекспиру он пишет драматическую хронику, изображающую событие из исторического прошлого его народа, великую «смуту», поколебавшую основу национального государства. Он следует за Шекспиром в «изображении государственных происшествий», он требует от драматурга «государственных мыслей историка» взамен банальной любовной интриги — «развития эпохи и исторических лиц». От „Истории“ Карамзина он обращается к изучению летописей, в которых ищет не внешней экзотики исторического и местного колорита, а старается угадать в них «образ мыслей и язык тогдашних времен». «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу. Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии».

В понимании действующих сил национальной трагедии Пушкин также близок к Шекспиру. Если Шиллер отрывает своих героев от массы, делая их отвлеченным «рупором идей», то Пушкин ценил у Шекспира тот «фальстафовский фон» исторической драмы, который, по мнению Энгельса, так характерен для шекспировского реализма. Царя в „Борисе Годунове“ окружают бояре и духовенство со своими противоборствующими политическими идеями и интересами, но решающим участником политической борьбы являются народные массы, к силе и совести которых борющиеся стороны апеллируют, как к последней инстанции. Народ, с точки зрения Пушкина, участвует в действии не только как безыменная масса: народными типами являются и монах-летописец Пимен и юродивый на площади, воплощающие народную совесть, осудившую Бориса, и бродяги Варлаам и Мисаил, пред-

ставляющие бытовую стихию народного юмора. Народ в „Борисе Годунове“ является грозной моральной силой, своим пассивным протестом и осуждением одинаково чуждый корыстным эгоистическим интересам обеих борющихся партий, которые лицемерием и обманом пытались привлечь его на свою сторону. Заключительная ремарка трагедии: «Народ безмолвствует» с величайшей драматической и жизненной правдивостью воплотила это молчаливое осуждение.

Шекспировскими методами разрешает Пушкин и проблему драматической характеристики. Он пишет по этому поводу: «Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов». «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя». Лирическому образу и субъективизму характеристики байронического героя противопоставляется объективное разнообразие характеров и положений шекспировской драмы. Еще существеннее самая структура характера: Шекспир, по мнению Пушкина, создает характеры сложные и разносторонние, жизненно противоречивые, по-разному обнаруживающиеся в разных обстоятельствах, в противоположность рассудочной односторонности приемов характеристики французского классицизма, в частности — в комедиях Мольера. «Лица, выведенные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков». «У Мольера „Скупой“ скуп и только, у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». Согласно этому принципу в „Борисе Годунове“ исторические характеры (Борис, Самозванец, Шуйский и другие) показаны с разных сторон, в многообразных опосредствованиях, раскрывающих их человеческую сложность. Так, Борис честолюбив, ради честолюбия он совершил преступление, отсюда его подозрительная жестокость и мучения больной совести; в то же время он — мудрый и просвещенный властитель, заботящийся о благе своих подданных, однако — не без корыстной мысли завоевать их расположение и заставить забыть совершенное им преступление; вместе с тем он не только правитель, обремененный заботами государственными, он и нежный, любящий отец, показанный в интимном окружении царского терема. С Шуйским он разговаривает иначе, чем с Басмановым или с сыном, и иначе говорит, оставшись наедине с самим собой. В особенности существенным представлялось Пушкину это «домашнее», реалистическое изображение исторических событий и персонажей, которое он

одинаково ценил у Шекспира и Вальтера Скотта, противопоставляя его торжественности и пафосу французской классической трагедии.

С задачей создания «народной драмы» на национально-историческую тему, обильной событиями и действующими лицами, по необходимости была связана и внешняя реформа драматического жанра, проходившая на Западе под знаком романтизма. Пушкин сам называет „Бориса Годунова“ «романтической трагедией», понимая в данном случае под романтизмом реформу драматического жанра «по системе отца нашего Шекспира». Отбросив единство времени и места, принятое в классической французской трагедии, отказавшись от разбивки на акты, связанной с искусственной концентрацией драматического сюжета, Пушкин развертывает драматическое повествование о событиях смуты от воцарения Бориса до убийства его детей и воцарения его противника, в эпическом чередовании сцен, последовательно разыгрывающихся в царских палатах, монастырской келье, на Красной площади, в глухой корчме на литовской границе, в замке воеводы Мнишка, на поле битвы и т. д. При этом трагические сцены прерываются комическими, беседы исторических персонажей сменяются народными сценами, политические интриги и военные столкновения — эпизодами романтическими (Дмитрий и Марина) и семейно-идиллическими (в тереме Бориса). Отсутствует единство действия в классическом смысле, т. е. единство драматической интриги, «фабулы»; оно заменяется единством исторического события, показанного реалистически во всей его многосложности, в его последовательном развитии от завязки до трагической катастрофы, т. е. тем, что сам Пушкин называл «единством интереса».

Драматическая реформа Пушкина, осуществленная в „Борисе Годунове“, была поддержана аналогичными тенденциями к «шекспиризации» в западноевропейском, в особенности во французском романтизме. В вопросах теоретических Пушкин мог опираться на Шлегеля и на Гизо, но в своей творческой практике он идет впереди французских романтиков: „Борис Годунов“ написан в 1825 г., „Кромвель“ Виктора Гюго — только в 1827 г., постановка „Эрнани“, определившая победу романтиков над классиками, имела место в 1830 г. При этом между исторической трагедией Пушкина и драматургией французских романтиков — различие очень существенное. Французские романтики выдвигают на первый план формальную сторону драматургической реформы; «шекспиризм» Гюго ограничивается погоней за романтическими характерами и ситуациями и внешней пестротой нередко фальсифицированного местного и исторического

«колорита». Таким образом, проблема создания «народной драмы», в подлинном смысле исторической, с актуальным историко-политическим содержанием, о которой мечтали наиболее передовые теоретики французского «шекспиризма» (Стендаль), нашла свое творческое осуществление не у французских романтиков, а в „Борисе Годунове“. Однако в условиях русского самодержавия отсутствовали общественные предпосылки для подлинно народной драмы, о которой мечтал Пушкин. Поэт не мог говорить полным голосом, он сам признается, что тщетно старался «упрятать свои уши под колпаком юридического». Вынужденная «приглушенность» должна была неизбежно вступить в противоречие с общим замыслом «народной драмы». В дальнейшем Пушкин, осознав это противоречие, отказывается от жанра исторической хроники и переходит к камерной драматургии «маленьких драм», в которых «шекспиризм» понимается исключительно как «истина страстей», «правдоподобие характеров», и типически значимая морально-психологическая проблема сконцентрирована в форме драматического очерка, не предназначенного для сцены. Общественно-историческая тематика развивается Пушкиным в более свободной, лишенной сценической актуальности, форме исторического или мемуарного романа.

V

В области исторического романа учителем Пушкина, как и большинства его западных современников, является Вальтер Скотт. Значение Вальтера Скотта для развития современной ему европейской, в частности русской, прозы правильно отметил еще Вяземский, писавший: «В наш век невозможно поэту не отзываться Байроном, как романисту не отзываться Вальтером Скоттом».

Влияние Вальтера Скотта на Пушкина было ясно его друзьям и современникам. Однако в историко-литературных работах этому вопросу до последнего времени не уделялось достаточно внимания, и только новейшее исследование советского пушкиниста Д. П. Якубовича впервые дало исчерпывающее представление о роли Вальтера Скотта в формировании пушкинской прозы, в первую очередь — его исторического романа.

Углубленный интерес к национально-историческому прошлому, характерный для романтизма, был подсказан обострением политической и идеологической борьбы между дворянством и буржуазией в эпоху французской революции и последовавшей за ней реставрации.

В творчестве Вальтера Скотта впервые сквозит более глубокое понимание движущих сил исторического процесса, широких народных движений, столкновения классовых интересов.

Исторические романы Вальтера Скотта изображают эпохи больших переломов национальной жизни, борьбы классов и партий, в основном — столкновение старого феодального порядка с новым буржуазным. Не следует думать, что интерес к средневековью в этих романах диктуется исключительно реакционной идеализацией феодального прошлого. Несмотря на свои феодальные симпатии (скорее, эстетические, чем идеологические), Вальтер Скотт видел торжество буржуазного порядка и умел понимать его относительно прогрессивную роль в историческом развитии. В борьбе старого и нового общественного строя, изображенной в его шотландских романах („Уэверлей“, „Пуритане“ и другие) или на материале французской истории в „Квентине Дорварде“, он сочувственно изображает конечную победу прогрессивных исторических сил, несмотря на романтическую идеализацию исторического прошлого.

В изображении исторического прошлого Вальтер Скотт документален как ученый историк: он тщательно изучает источники, реконструирует по материалам эпохи исторические факты, образ мыслей и идеи, внешнюю обстановку действия, ее «местный» и исторический колорит. Основной принцип его романа заключается в реалистическом показе великих событий прошлого в жизни и судьбе обыкновенных, ничем не замечательных, людей. Исторический роман, таким образом, сплетается с мемуарами или семейной хроникой, вымышленные герои этой хроники занимают первый план романа, лишь на заднем плане показаны исторические герои, но и они, вплетенные в круг реальных человеческих отношений, теряют свое традиционное иконописное величие. При этом, если главные герои Вальтера Скотта, «первые любовники» его романов изображаются нередко с условной романтической идеализацией, то широкий исторический и социальный фон действия создается разнообразием демократических, народных типов, показ которых тесно связан с реалистическими приемами бытописания. Этот широкий социальный реализм Вальтера Скотта более ярко выступает в шотландских романах. Здесь он изображает исторические события недавнего прошлого (обычно XVIII в.), в хорошо известной ему общественной обстановке, а частично — быт и нравы современной Шотландии в их архаическом и провинциальном своеобразии („Антикварий“, „Ламмермурская невеста“ и другие). В романах на более отдаленные «средневековые»

темы („Айвенго“, „Квентин Дорвард“ и другие) гораздо сильнее выступает другая сторона творчества Вальтера Скотта, связывающая его с традициями романтизма, — романтическая и авантюрная фабула, унаследованная от так называемого «готического романа», с его приключениями, тайнами и ужасами.

Судя по письмам, Пушкин был знаком с сочинениями Вальтера Скотта уже на Юге, но время наиболее интенсивного увлечения его романами совпадает с изучением Шекспира в с. Михайловском. «Walter Scott! Это — пища души», — восклицает Пушкин в письме к брату (октябрь 1825), требуя посылки новых книг. Пушкин высоко ценил Вальтера Скотта как создателя исторического жанра, как толкователя прошлого. «Действие Вальтера Скотта, — писал он по поводу „Русской истории“ Н. Полевого (1830), — ощутительно во всех отраслях современной словесности. Новая школа французских историков образовалась под влиянием шотландского романиста. Он указал им источники современные, не подозреваемые прежде, несмотря на существование исторической драмы, созданной Шекспиром и Гете». С особенным сочувствием отмечает Пушкин реалистический подход Вальтера Скотта к историческим событиям и героям. «Главная прелесть романов Walter Scott состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем, не с *enflure* французских трагедий, — не с чопорностью чувствительных романов, — не с *dignité* истории, не современно, но домашним образом...»

Влияние Вальтера Скотта на Пушкина сказалось более всего в его романах: незаконченном „Арапе Петра Великого“ (1827), „Дубровском“ (1832—1833), „Капитанской дочке“ (1834—1836). Ряд параллелей частью впервые отметил, частью систематизировал Д. П. Якубович. Сюжет „Дубровского“ в целом и в деталях представляет значительное сходство с „Ламмермурской невестой“. В „Капитанской дочке“, как в основной группе шотландских романов Вальтера Скотта („Узверлей“, „Роб Рой“, „Пуритане“), события гражданской войны, сплетающиеся с семейной хроникой, показаны через посредство героя, который стоит между двумя лагерями, являясь благодаря этому обстоятельству как бы объективным свидетелем всех событий. Однако все такие сюжетные сближения приобретают интерес лишь в свете более общих и принципиальных взаимоотношений между обоими писателями.

Вальтер Скотт был для Пушкина образцом реалистического романа с исторической и в широком смысле общественной тематикой. Характерно, что Пушкин следует реалистически-мемуарному жанру

шотландских романов Вальтер Скотта, оставляя в стороне собственно романтическую линию его средневековых романов типа „Айвенго“. „Капитанская дочка“ и „Арап Петра Великого“ изображают недавнее прошлое России, «век» Екатерины и Петра. „Дубровский“ — роман современный, в котором иллюзию старинной повести создают лишь своеобразии архаических провинциальных нравов и романтический сюжет. Русская историческая тема связана у Пушкина, как уже в „Борисе Годунове“, с крупным решающим переломом национального развития: это — не борьба дворянско-феодального и буржуазного строя, преимущественно интересовавшая Вальтера Скотта в условиях окружавшей его действительности, а основные для Пушкина проблемы русского исторического процесса: революционная европеизация московской Руси в петровскую эпоху, когда «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, — при стуке топора и при громе пушек», и крестьянское революционное движение при Екатерине, поставившие под вопрос самые основы существования дворянско-помещичьего строя. Не меньшую остроту имеют социальные мотивы и в современном „Дубровском“: изображение русского помещичьего произвола и самодурства, жертвой которого становится обедневший представитель старинного дворянского рода, было подсказано Пушкину русской действительностью и принципиально отличает его роман от сходной по сюжету „Ламмермурской невесты“.

Историческую эпоху Пушкин, как и Вальтер Скотт, воссоздает путем тщательной документации, самостоятельно собирая архивные материалы и изучая мемуары современников и исторические исследования. Параллельно с „Капитанской дочкой“ создается „История Пугачева“, тема „Арапа“ перекликается с неосуществленным замыслом истории Петра. Не довольствуясь письменными документами, Пушкин совершает поездку на место действия своего последнего романа, собирая известия о Пугачеве в живых народных воспоминаниях, уже сложившихся в фольклор. Благодаря этому роман, изображающий крестьянское восстание, окружен как бы атмосферой народных преданий и песен, и образ самого Пугачева получает народную колоритность, не лишенную глубокой человеческой и художественной симпатии к «мужицкому царю». Однако историческая конкретность и документальность не превращается у Пушкина в увлечение историко-бытовыми подробностями как таковыми, внешней натуралистической обстановочностью, романтической экзотикой «местного колорита». В этом Пушкин отступает от традиции Вальтера Скотта и большинства его западных и русских романтических

подражателей: как в драме, он ищет исторической правды прежде всего в реалистическом изображении «государственных происшествий», «событий и страстей».

Но реализм в показе исторических событий достигается им как и у Вальтера Скотта сплетением их с семейной хроникой, с судьбой простых, ничем не замечательных людей того времени. Благодаря как бы своему участию в жизни этих людей Пушкиным показаны: Петр I, в кругу своей семьи и на ассамблее, Пугачев, как провожатый и после как благодетель Гринева, и даже Екатерина в Царскосельском парке изображена «домашним образом», и история становится тем, что мы «постоянно видим вокруг себя» («ce que nous voyons»).

Но герои „Капитанской дочки“, последнего и лучшего романа Пушкина, семейство капитана Миронова, «вышедшего в офицеры из солдатских детей», сам Гринев и старик Савельич, в этом смысле гораздо менее романтичны; они проще, демократичнее, чем герои Вальтера Скотта. Это те «маленькие люди», судьбою которых так пристально интересуется Пушкин в последний период своего творчества (ср. „Станционный смотритель“), наделяя их чертами народности и подлинной человечности, предвосхищающими в дальнейшем развитии русской литературы героев Гоголя и Достоевского. Вместе с романтическим колоритом обстановки исчезают и романтические перипетии фабулы, унаследованные Вальтером Скоттом от «готического романа»: только „Дубровский“ примыкает к традиции разбойничьей романтики, но с характерным социальным переосмыслением и без фантастического колорита „Ламмермурской невесты“. Необыкновенная сжатость, классическая ясность и трезвость повествовательного стиля пушкинской прозы так же резко отличаются от живописной расцветченности и эмоциональной напряженности романтического повествования.

Работа Пушкина над историческим романом частично предшествует, частично совпадает по времени с аналогичными опытами французских романтиков, подражателей Вальтера Скотта. Среди своих западных современников Пушкин занимает исключительное место. Гюго заимствует у Вальтера Скотта по преимуществу экзотический колорит средневековья, Мериме — романтическую фабулу, Дюма — авантурную интригу; Виньи выступает с реакционной идеализацией феодальной Франции, как и русские подражатели Вальтера Скотта, Загоскин и Лажечников выступали с фальшивым народничеством и узким национализмом, основанном на идеализации средневековой крепостной России. Приближается к Пушкину только

Стендаль, для которого исторический роман становится одним из методов трезвого реалистического истолкования общественных отношений и характеров (в более позднем „Пармском монастыре“, 1839). В противоположность названным писателям Пушкин, используя художественный опыт Вальтера Скотта в его реалистических тенденциях, приходит к реалистическому изображению русской действительности и русского прошлого в широкой рамке современного семейного и общественного романа.

VI

Но Пушкин не только учился у западных писателей. Вместе со своими западными современниками он участвовал в общеевропейском литературном развитии. Путь Пушкина и русской литературы его времени от французского классицизма через романтизм к реализму соответствует общему направлению развития европейских литератур в эпоху формирования буржуазного общества. «Байронизм» Пушкина, его «шекспиризация» в области драмы, его опыты исторического романа по образцу Вальтера Скотта имеют аналогии в других европейских литературах эпохи романтизма, в особенности — в литературе французской. Отношение Пушкина к современному ему западноевропейскому романтизму, как мы видели уже на примере литературных вождей эпохи Байрона и Вальтера Скотта, было сложным, сближения сопровождалось не менее глубокими расхождениями, переходившими в открытую полемику. Пушкин брал в романтизме по преимуществу его прогрессивные, реалистические тенденции: объективный, «шекспировский» интерес к своеобразию человеческой личности при критическом отношении к романтическому субъективизму Байрона и его подражателей; обращение к национальному прошлому, сопровождаемое поэтическим универсализмом, откликающимся на историческое своеобразие других народов и эпох; живое проникновение в источники народного творчества, разрушающее сословную ограниченность дворянско-буржуазной литературы XVIII в.; в результате всего этого в принципах и практике искусства — преодоление системы поэтических условностей, господствовавших в «придворной» и «салонной» поэзии французского классицизма. С другой стороны, Пушкину были чужды и враждебны в узком смысле «романтические» тенденции современной ему западноевропейской литературы, тесно связанные с идеологией феодальной реставрации: религиозный мистицизм, мечтательная фантастика, политическая и художественная

идеализация средневековья, познавательный и моральный индивидуализм, основанный на субъективном восприятии действительности, а в области художественной — иррациональность стиля, односторонняя эмоциональность, погоня за романтическими эффектами и преувеличенной «оригинальностью», искажающей отношения объективной действительности. Отсюда борьба Пушкина против «ложного» идеалистического романтизма за романтизм «истинный», реалистический.

Особенно показательно для пушкинского понимания романтизма его отношение к французским романтикам Ламартину и Виктору Гюго. В поэзии Ламартина Пушкин отказывался признать наличие истинного романтизма. Элегическая мечтательность Ламартина, окрашенная меланхолией и чувствительностью, его сердечное благочестие, напоминающее Жуковского, были одинаково чужды Пушкину, в особенности — в эпоху его поэтической зрелости. Ламартин, по мнению Пушкина, отличается «тощим однообразием» и «вялой бесцветностью», его „Благочестивые размышления“ („*Harmonies poétiques religieuses*“, 1830) Пушкин сравнивает с устарелыми сентиментально-дидактическими „Ночными думами“ Юнга — при этом «Ламартин скучнее Юнга и не имеет его глубины». Претензию Ламартина закончить „Чайльд Гарольда“ Байрона пятой песнью, изображающей благочестивое обращение мятежного поэта, Пушкин заранее отводит пренебрежительным замечанием: «То-то чепуха должно быть».

С исключительной резкостью и последовательностью Пушкин критикует творческий метод Виктора Гюго как лирика, драматурга и романиста. Его восточные стихотворения („*Orientales*“, 1829) он называет «блестящими, как и натянутыми», его драму „Кромвель“ — «уродливой», «скучной и чудовищной», «не имеющей ни исторической истины, ни драматического правдоподобия», «одним из самых нелепых произведений человека, впрочем одаренного талантом». „Последний день приговоренного к смерти“ — роман, «исполненный огня и грязи», в котором автор не постыдился искать вдохновения в «шутовских признаниях полицейского шпиона» и «клеймленного каторжника» (Видока). Даже „Собор парижской богородицы“, свидетельствующий о воображении, не лишенном грации («il y a bien de la grace dans toute cette imagination»), принимается Пушкиным только с оговорками. «Важный», в то же время «неровный и грубый», Виктор Гюго, по словам Пушкина, «не имеет жизни, т. е. истины». Пушкин признает в нем «истинное дарование», хотя считает его «поэтом второстепенным» и осуждает в нем погоню за романтическими эффектами, «холод

предназначения, натяжку, принужденность», в сочетании с вульгарным натурализмом, — две крайности, одинаково чуждые художественным принципам пушкинского реализма.

Не менее принципиальное значение имеет высокая оценка Пушкиным интимной лирики Жозефа Делорма (псевдоним Сент-Бева). В противоположность своему другу Виктору Гюго, Сент-Бев как лирик выступает апологетом будничной простоты поэзии и сухой точности словесного выражения. Пушкин ценит в «стихотворениях» Жозефа Делорма («Poésies de Joseph Delorme», 1829) реалистическую трактовку душевных переживаний, «искренность вдохновения» и простоту слога. «Никогда, ни на каком языке голый сплин не изъяснялся с такою сухой точностью; никогда заблуждения жалкой молодости, оставленной на произвол страстей, не были высказаны с такой разочарованностью». В „Осенних листьях“ Виктора Гюго — („Feuilles d'automne“, 1831) Пушкин сочувственно отмечает «подражание» Делорму, т. е. большую интимность, простоту и искренность поэтического переживания. Зато религиозное обращение Делорма во втором томе «стихотворений» („Consolations“, 1830) встречается с недоверием и иронией. «Можно даже надеяться, — пишет Пушкин, — что в третьем своем томе Делорм явится набожным, как Ламартин, и совершенно порядочным человеком».

Особенный интерес представляет отношение Пушкина к тем писателям, примыкавшим к группе романтиков, которые в дальнейшем явились создателями классического французского реализма и в этом смысле шли по одному пути с русским поэтом — к Бальзаку, Стендалю, Мериме. Пушкин был знаком лишь с началом творчества этих писателей — его реализм складывается одновременно с французским и независимо от него. Знакомство Пушкина с творчеством молодого Бальзака давало ему лишь ограниченное представление о будущем авторе „Человеческой комедии“: для него, как и для большинства русских писателей начала тридцатых годов, Бальзак был представителем «неистовой словесности», т. е. романтического натурализма. В этом смысле необходимо понимать утверждение Пушкина, что «русский роман следовал образцам Лесажа и Вальтера Скотта, а не Бальзака и Жюль Жанена». Основное различие между реализмом Бальзака и Пушкина связано с общими условиями исторического развития Франции и России в XIX в., с различием изображаемой ими общественной действительности. Бальзак видел перед собою развитое буржуазное общество, господство капитала, окончательно укрепившееся во Франции при буржуазной монархии Людовика — Филиппа.

Пушкин, правда, обронил мимоходом несколько глубоких критических замечаний о буржуазном строе на Западе: в статье о Джоне Теннере — по поводу молодой американской цивилизации и в „Путешествии из Москвы в Петербург“ — в связи с рабочим вопросом в Англии. Тем не менее, как художник, он опирался в основном на исторический опыт русского национального развития, изображая знакомую ему Россию помещичью и крестьянскую, существовавшую в условиях феодального абсолютизма, в европейском смысле — «старого режима», предшествующего буржуазной революции. По своим темам и общему методу художественного познания действительности он ближе к двум другим великим французским реалистам этой эпохи — Стендалю и Мериме.

Первый роман Стендаля „Красное и черное“ (1831)—единственное из произведений этого писателя, известное Пушкину, упоминается мимоходом в его переписке с С. Хитрово и встречает решительное одобрение, «несмотря на ложную декламацию и некоторые замечания дурного тона». Высокую оценку Мериме, как «острого и оригинального писателя», Пушкин дает в предисловии к „Песням западных славян“, переведенным из Мериме („La Guzla“, 1827). „Жакерии“ Мериме он подражает в незаконченных „Сценах из рыцарских времен“. Впоследствии Мериме в свою очередь переводит Пушкина на французский язык, пишет о нем статью (1868) и становится одним из первых провозвестников его литературной славы на Западе. Как известно, в новелле „Кармен“ (1847) Мериме воспользовался сюжетом „Цыган“, поэмы, которую он особенно высоко ценил, видя в ней «самое верное выражение манеры и гения Пушкина». «Нельзя из этой поэмы выкинуть ни одного стиха, ни одного слова; каждое на своем месте, имеет свое назначение, а между тем все кажется так просто, так натурально, а искусство проявляется именно в совершенном отсутствии всяких украшений».

Факт этого сближения имеет принципиальное значение, как не случайно и то обстоятельство, что Мериме в искусстве Пушкина отметил по преимуществу его классические черты. Реализм Стендаля и Мериме развивается на базе классических традиций французской литературы XVIII в., осложненных противоречиями романтической эпохи; он сохраняет связь с критическим рационализмом и материализмом французского Просвещения, в свою очередь обогащенным историческим опытом буржуазной революции. Это обстоятельство особенно сближает обоих писателей с Пушкиным, в противоположность большинству других французских романтиков.

Гораздо менее значительно было соприкосновение Пушкина с современной ему немецкой литературой. Подобно большинству дворянской молодежи того времени, он плохо знал немецкий язык и читал немецких авторов исключительно во французском переводе. По справедливому замечанию Алексея Веселовского, «немецкая стихия, чуждая Пушкину еще со школьных времен, не привилась и после рассудочного сближения с нею в зрелом возрасте». ¹ В начале двадцатых годов передовая оппозиционно-настроенная дворянская литература александровской России ориентируется не на отсталую, полуфеодалную Германию, а на передовые страны буржуазного Запада, на Францию и Англию. Семевский отмечает, что в круг чтения декабристов имена немецких поэтов почти совершенно отсутствуют. ² Только после разгрома декабристов побеждает «немецкое направление», в котором индивидуалистический протест и рассудочное свободомыслие предшествующего периода заменяются пассивной философско-поэтической созерцательностью. Характерно отрицательное отношение Пушкина к «германскому идеологизму и мечтательности», в которых он отказывался признать подлинную сущность романтизма. «Немецкое направление» в русской поэзии—сентиментальная мистика Жуковского и философско-поэтический идеализм «любомудров» — не встречали сочувствия поэта, воспитанного на рационализме и материализме французского Просвещения. Несмотря на личное уважение к Жуковскому, Пушкин уже в „Руслане и Людмиле“ пародирует его мечтательную и целомудренную элегическую музу. В своих балладах („Жених“, „Утопленник“, „Бесы“) он сознательно следует не за Жуковским, а за Катениным, который «первый» не побоялся ввести «в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные», противопоставляя его «энергическую красоту», «простоту и даже грубоватость выражения» сентиментальной фантастике английско-немецкого преромантизма Жуковского (см. статью „О сочинениях П. А. Катенина“, 1833). С «любомудрами» Пушкин, вернувшись из ссылки, заключает тактический союз и принимает участие в их журнале „Московский вестник“. Но несмотря на отдельные комплиментарные отзывы о поэтах и критиках «немецкого направления», интимное суждение по этому вопросу он выражает с наибольшей откровенностью

¹ А. Веселовский. Этюды и характеристики, изд. 2-е, 1903, стр. 542 („А. С. Пушкин и европейская поэзия“).

² В. И. Семевский. Политические и общественные идеи декабристов, СПб., 1909, стр. 233.

в письме к своему старому другу Дельвигу. «Ты пеняешь на меня за „Московский вестник“ — и за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее... Все это хорошо для немцев, пресыщенных уже положительными познаниями, но мы... „Московский вестник“ сидит в яме и спрашивает: веревка вещь какая?» (2/III 1827).

Кульг Гёте, объявленного любомудрами «величайшим поэтом нового времени», коснулся Пушкина лишь внешней своей стороной. Несмотря на восторженный призыв Веневитинова (в послании „К Пушкину“), он не воспел Гёте и не признал его своим «наставником». Его отзывы о Гёте свидетельствуют скорее о холодном уважении, чем о глубоком знакомстве и творческой близости с великим немецким поэтом. Правда, после сближения с кружком „Московского вестника“ имя Гёте, как поэта объективного и всестороннего, появляется в критических высказываниях Пушкина рядом с именами Шекспира и Вальтера Скотта, в особенности — в противопоставлении Байрону, поэту одностороннему и субъективному. Тем не менее в творческом опыте Пушкина соприкосновение с Гёте не оставило сколько-нибудь существенных следов; не только Байрон и Вальтер Скотт, но даже Парни и А. Шенье оказали на него в этом смысле более значительное воздействие.

Даже в разработке темы „Фауста“, подсказанной Гёте, Пушкин идет своими самостоятельными путями. Так в отрывках „Адской поэмы“ (1825) Фауст появляется в аду в сопровождении Мефистофеля; обозрение адских мук скорее напоминает Дантов „Ад“. В „Сценах из рыцарских времен“ (1835) Фауст (по примеру мадам де-Сталь и ее русского толкователя Ореста Сомова)¹ отождествляется с одноименным изобретателем книгопечатания и вместе с Бертольдом Шварцем, изобретателем пороха, помогает ниспровергнуть феодальный строй. В „Сцене из Фауста“ (1825) разочарованный и скучающий герой воплощает скептицизм и рассудочную критику жизненных ценностей в духе французских «вольгодумцев» XVIII в. и в этом смысле переключается с разочарованными байроническими героями молодого Пушкина, со скучающим Онегиным и другими. Романтика Фауста, его идеалистическое томление по бесконечному, на которое по преимуществу откликнулись русские поэты-шеллингианцы (Веневитинов, Тютчев, позже—К. Аксаков), и вместе с тем—его интел-

¹ Мадам де-Сталь говорит осторожно: «Некоторые даже приписывают ему изобретение книгопечатания» (гл. XXIII). Сомов выражается совершенно определенно: «Один из трех изобретателей книгопечатания, доктор Фауст, и донны слывет в Германии колдуном» (Сбор. Просв., т. XXIII, стр. 288).

лектуальный оптимизм, созвучный немецкому классическому идеализму и оцененный впоследствии Белинским и русскими гегельядцами, остались совершенно чуждыми реализму Пушкина, как и вся породившая их культура немецкого философско-поэтического идеализма.

VII

Общение с западными литературами открыло Пушкину путь к творческому освоению мирового культурного наследия. Как известно, Пушкин шутил называя себя «министром иностранных дел» на Парнасе русской литературы. Последняя по времени из великих национальных литератур новой Европы, русская литература XIX в. в лице Пушкина выступала как наследница всего культурного богатства, накопленного человечеством в прошлом. Отсюда — универсализм поэзии Пушкина, его «художническая многосторонность», отмеченная еще Белинским, исключительная широта его культурного кругозора, включающего античность и Восток, средневековье и современный Запад, и за узкими пределами книжной словесности господствующих классов — богатые сокровища народного творчества, не только русского, но и мирового. Период творческой зрелости Пушкина, в наибольшей мере национальный и самобытный, совпадает с наиболее широким освоением художественных ценностей мировой литературы.

Классическое наследие античного мира сыграло существенную роль в поэтическом развитии Пушкина, начиная с момента его освобождения от салонной классики французской «легкой поэзии» XVIII в. Античность представлена в его поэзии подражаниями и переводами из греческих и латинских поэтов, Анакреона, Сафо, Ксенофана и поэтов антологии, Катулла, Горация и других. Не зная греческого языка, Пушкин прощупывал дух и формы поэзии древних сквозь оболочку прозаических французских переводов. Характерно, что для воссоздания поэтической атмосферы античной лирики он не считал необходимой формалистическую точность в передаче античных метров: он довольствуется анакреонтическим размером, освоенным русской поэзией еще в XVIII в., двустопиями «александрийского стиха», восходящими к французской классической элегии, обновленной А. Шенье, а позже гекзаметром и элегическими дистихами, возрожденными Дельвигом. Грецию Пушкин угадывал и в французских элегиях А. Шенье, которого, вопреки мнению Вяземского и французских романтиков, он называет «истинным греком, классиком из

классиков». Шенье — «поэт, напитанный древностью, коего даже недостатки проистекают от желания дать французскому языку формы греческого стихосложения». «От него так и пышет Феокритом и Антологией». Он сумел освободиться от манерности салонных поэтов XVIII в., «от итальянских *soncetti* и от французских *антитез*». Начиная с 1820 г., означающего и для Пушкина такое же освобождение, подражания А. Шенье сопровождают все дальнейшее творческое развитие русского поэта, переплетаясь с его собственными «подражаниями древним», свободными творческими откликами на впечатления античной поэзии. Граница между этими последними и переложениями античных оригиналов — порою очень зыбкая. В этом смысле для поэтического метода Пушкина особенно характерно послание „К Овидию“ (1821), в котором, сопоставляя судьбу римского поэта-изгнанника со своею собственной, он сплетает поэтические реминисценции из „Тристип“ и „Понтийских посланий“ с личными поэтическими впечатлениями от аккерманских степей.

Анекдот Аврелия Виктора подсказал Пушкину в „Египетских ночах“ видение блестящего заката эллинского мира; в „Анналах“ Тацита и „Сатириконе“ Петрония он нашел материал для картины императорского Рима времен Нерона, изображенной с легкой стилизацией под прозу римского историка в отрывках исторической повести.

Расширение поэтического кругозора за пределы европейской цивилизации было одним из наиболее существенных завоеваний романтического универсализма XIX в., поддержанного актуальными интересами колониальной экспансии европейских держав. Французский классицизм видел в античном мире единственный источник современной культуры. Французские романтики открывают поэзию Востока. У Пушкина восточные темы намечены впервые в «байронических» поэмах, в особенности ярко — в „Бахчсарайском фонтане“, с его этнографическим колоритом мусульманского Востока. В дальнейшем подражания корану и библии открывают Пушкину арабскую и древнееврейскую поэзию, не только религиозную, но и любовную („Песня песней“). «Ориентализм» Пушкина, отвергнувший Мура, как «чопорного подражателя безобразному восточному воображению», никогда не имеет характера экзотики.

Средневековый Запад изображается Пушкиным в „Скупом рыцаре“ и в „Сценах из рыцарских времен“. В противоположность романтической идеализации средневекового рыцарства, Пушкин, внимательно изучавший французских либеральных историков (Гизо и

другие), изображает феодальное общество в его противоречиях и новые исторические силы, подготовляющие его падение — деньги, порох, книги («открытие книгопечатания, другой артиллерии»). Тема крестьянского восстания (в „Сценах из рыцарских времен“) говорит об упорном интересе Пушкина к этой центральной проблеме его размышлений о русской истории.

Подражания Данте, переосмысленные автобиографически, и перевод из Ариосто свидетельствуют об интересе Пушкина к Италии эпохи Возрождения. Поэма „Анджело“ дает сюжет итальянской новеллы в преломлении Шекспира. Испанские темы звучат в романсах („Я здесь Инезилья“, „Ночной зефир“), португальская лирика представлена пасторалью бразильского поэта Гонзаго („Там звезда зари взошла...“). С Испанией связан и сюжет трагедии „Каменный гость“, но здесь, при наличии национального костюма, всякий колорит испанской «экзотики» намеренно устраняется. Откликаясь на одну из «мировых тем», Пушкин обнаруживает такую же независимость от своих предшественников (Мольера, Моцарта, Гофмана), как и в „Сцене из Фауста“. Менее всего он соприкасается с романтиком Гофманом, создавшим тип мистического любовника, искателя от века ему предназначенной «единственной» любви.

С польской поэзией Пушкин соприкасается в своих переводах из Мицкевича. Он начинает перевод „Конрада Валленрода“, привлеченный к этому произведению не только байроническими реминисценциями, но и тематикой национально-освободительной борьбы. Литовские баллады Мицкевича („Будрыс и его сыновья“, „Воевода“) включаются в круг его фольклорных интересов, как и „Песни западных славян“, подсказанные Мериме.

Как источник народности и реализма в творчестве Пушкина, фольклорная стихия играет особенно важную роль. Поворот от романтического индивидуализма «байронической» эпохи к историзму и народности, наметившийся у Пушкина в уединении с Михайловского (1824—1826), связан в литературной области с собиранием и изучением народных песен и сказок, с любовным вниманием к народному языку. «Вечером слушаю сказки, и вознаграждаю тем недостаток проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки. Каждая есть поэма» (Л. С. Пушкину, ноябрь 1825). Одновременно начинаются и первые творческие переработки народной поэзии: песни о Стеньке Разине и другие. Это творческое погружение в народную стихию вывело Пушкина из узких рамок сословной ограниченности литературы «образованного общества», т. е. господствующей

щих классов, и определило его дальнейшее развитие как подлинного национального поэта.

Но народность никогда не понималась Пушкиным в смысле националистической ограниченности, национальное было связано с общечеловеческим. То же и в области фольклора, где национальное и международное не отделяются для Пушкина принципиальной границей. Уже в «байронических» поэмах этнографические песни „Черкесская“, „Татарская“, „Цыганская“ (песня Земфиры) обнаруживают попытку сочувственно воссоздать своеобразие национального колорита народов России, с которыми Пушкин вошел в соприкосновение на Юге; наиболее удачной попыткой является песня Земфиры, где Пушкин использовал, как материал, молдавскую народную песню. Позднее Пушкин переводил старинные шотландские баллады („Ворон к ворону летит...“, „Воротился ночью мельник...“).

В противоположность английским и немецким романтикам (Соути, Вальтер Скотт, Уланд и другие), искавшим в старинной балладе прежде всего поэтической обстановки средневековья, любовной романтики, фантастического и чудесного, Пушкин в своих переводах выбирает реалистические темы, воссоздавая колорит народности с помощью русских эквивалентов фольклорному стилю оригинала (ср.: «В чистом поле под ракитой богатырь лежит убитый...»).

Последнее обстоятельство еще характернее выступает в „Песнях западных славян“ (1833—1834). Пушкин воспользовался для перевода и подражания романтической стилизацией Мериме („La Guzla“, 1827), которую французский поэт из литературного снобизма впоследствии выдавал за мистификацию и даже пародию. Знакомство с подлинными сербскими песнями, записанными Вуком Караджичем, в оригинале и в русском переводе Востокова, позволило ему воссоздать народную стихию сербского эпоса. При этом существенную помощь оказало Пушкину сближение эпического стиля сербских песен с русскими былинами и народными песнями. Он заимствовал из них целый ряд элементов поэтической образности, лексики, фразеологии и самый размер, который в большинстве песен, как и в переводах Востокова, воспроизводит один из поздних вариантов, былинного стиха (по терминологии Востокова — «русский размер с трех ударениях с хорейскими окончаниями»). Таким образом, здесь, как в подражаниях корану и библии, сближение между исторически близкими формами национальной культуры отчетливо раскрывает их общечеловеческое содержание.

Наиболее существенное значение этот метод творческой работы

получает в пушкинских сказках. В исследованиях последних лет была показана зависимость сюжета пушкинских сказок от международных фольклорных источников и их литературных обработок: сказок о рыбаке и рыбке и о мертвой царевне — от сказок братьев Гримм, известных Пушкину в французском переводе („Vieux contes pour l'amusement des grands et des petits enfants“), „Золотого петушка“ — от восточной сказки американца Вашингтона Ирвинга, также переведенной на французский язык („Les contes d'Alhambre“, 1832). Вместе с тем, для большинства сказок Пушкина существуют русские параллели, частично записанные самим Пушкиным (например — записи сказок о мертвой царевне, о царе Салтане, о Балде), а также русские книжные источники, в значительной части также опирающиеся на фольклорные традиции (например, для двух первых сказок). Пушкин наполняет международный сказочный сюжет содержанием русской бытовой, исторической и поэтической действительности и обрабатывает его в духе и характере русского народного творчества. Аналогичную работу он проделывает и над „Русалкой“, для которой он использовал, как известно, сюжет волшебной оперы венского драматурга Генслера „Дунайская русалка“ в ее русских сценических обработках.

Таким образом мы видели, что соприкосновения Пушкина с литературами Запада не имели характера внешних и механических влияний со стороны. Они были подсказаны Пушкину русским литературным развитием, в котором он участвовал, и русской общественной действительностью, которую он изображал. В творческом соревновании с литературной современностью Запада, в постоянной борьбе за принципы художественного реализма и народности, складывается индивидуальное искусство Пушкина как великого русского национального поэта. Включая в русскую литературу лучшее наследие литературы мировой, классической и современной, Пушкин творчески перерабатывал это наследие на основании живого опыта русской современности и русской истории и тем самым поднял русскую литературу на новую небывалую высоту. Он становится основателем русской национальной литературы, которая вместе с Пушкиным входит в литературу мировую как зрелый плод всего исторического развития нашей страны. Но только в эпоху Великой Октябрьской революции, уничтожившей узкую националистическую ограниченность и обособленность царской России, имя Пушкина, как русского национального поэта, становится достоянием всего культурного человечества, действительно дорогим и близким трудящимся всего мира.

АКАДЕМИЯ НАУК
СССР

СТО ЛЕТ
СО ДНЯ СМЕРТИ
А.С. ПУШКИНА

ТРУДЫ
ПУШКИНСКОЙ СЕССИИ
АКАДЕМИИ НАУК
СССР

1837 — 1937

Издательство Академии Наук СССР
Москва-Ленинград

1 9 3 8