

ВАДИМ КОЖИНОВ



КНИГА
О РУССКОЙ
ЛИРИЧЕСКОЙ
ПОЭЗИИ
XIX ВЕКА



РАЗВИТИЕ
СТИЛЯ И ЖАНРА



Москва
1978

3. ПУШКИНСКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ЭПОХА

Уже в творчестве Державина достаточно ярко воплотилась ренессансная стихия. И все-таки державинская лирика — это выражение еще не вполне зрелой стадии того явления, которое мы называем русским Возрождением.

Прежде всего лирика Державина слишком тесно связана с *государством*. Это обусловлено, разумеется, самим временем: в эпоху Державина господствует представление, что государство и есть подлинное и полноценное воплощение нации. Державин еще недостаточно сознает реальное значение народа как основы нации.

Вот характерное державинское стихотворение «Крестьянский праздник» (1807), по-своему замечательное, но явно «принижающее» народ. Крестьяне веселятся на празднике:

...Раздайтесь же, круги, пошире,
И на преславном этом пире
Гуляй, удада голова!
Ничто теперь уже не диво:
Коль есть в глазах вино и пиво,
Все, братцы, в свете трын-трава.

Гуляйте, бороды с усами,
Купайтесь по уши в чанах,
И вы, повойники с чепцами,
Не оставайтесь на дрожжах,
Но кто что хочет, то тяните,
Проказьте, вздорьте, курамшите;
Тут нет вины, где пир горой;
Но, в дома вшед, питье не лейтесь,
С женой муж яцами бейтесь
Или скачите чехардой.

Но только, встав поутру рано,
Перекрестите шумный лоб,
Умыв водой лицо багряно;
С похмелья чару водки троп —
Уж не влекитесь больше к пьянству,
Здоровью вредну, христианству
И разорительну всем вам;
А в руки взяв серп, сѣху, кѣсу,
Пребудьте, не поднявши носу,
Любезны богу, господам,

Не зря на ветреных французов ¹,
Что мнили равны быть царям,
А, не подняв умом их грузов,
Спустилися в навоз к скотам
И днесь, как звери, с ревом, с воем:
Пьют кровь немецкую разбоем ²,
Мечтав и Русь что мишура;
Но вы не трусы ведь, ребята,
Штыками ваша грудь рогата;
В милицыи гаркнете: ура!

Ура, российские крестьяне,
В труде и в бое молодцы!
Когда вы в сердце христиане,
Не вероломцы, не страмцы,—
То всех пред вами див явленье,
Бесѣв французских наважденье
Пред ветром убежит как прах.
Вы все на свете в грязь попрете,
Вселенну кулаком тряхнете,
Жить славой будете в веках.

Итак, Державин за пять лет до Отечественной войны предсказывает ее исход. Но именно эта подлинно народная война покончила с представлением о народе как грубой и по сути дела пассивной силе.

Дело здесь, в конечном счете, в недостаточной зрелости творческого сознания. Державин, в частности, явно не осознает, что смысл и форма его лирики во многом исходят из народного бытия и народного слова. Его лирика имеет, если угодно, *мужицкую* закваску,— притом как в «низких», так и в возвышенных образах. Но Державина, я думаю, обидело бы такое замечание. Он считал себя, так сказать, порождением государства и не сознавал, что и его поэзия, и само это государство — как и все человеческие ценности и устои — выросли из народной почвы.

Лишь культура, достигшая подлинной зрелости, осознает свою народную основу и свое братство с повседневным творчеством народа, братство, о котором в 1830 году Пушкин сказал так:

Фигурно или буквально: всей семьей,
От ямщика до первого поэта...

После Отечественной войны русская культура — и в том числе лирическая поэзия — открыла для себя и освоила стихию народа как основы нации, источника всех ее устоев и ценностей. Государство предстает теперь не как воплощение нации (что характерно для поэзии Державина и, тем более, Ломоносова), но только как орудие национального строительства. И личность теперь уже чувствует ответственность не перед государством, а перед нацией как таковой, основа которой — народ.

С другой стороны, в период Отечественной войны Россия вполне реально, непосредственно вышла на мировую арену. Об этом точно сказал уже Белинский: «С одной стороны, 12-й год, потрясши всю Россию, пробудил ее спящие силы и открыл в ней новые, дотоле неизвестные источники сил, чувством общей опасности сплотил в одну огромную массу косневшие в чувстве разъединенных интересов частные воли, возбудил народное сознание и народную гордость... С другой стороны, вся Россия в лице своего победоносного войска лицом к лицу увиделась с Европой»³.

Все это, в третьих, определило окончательное становление суверенной личности, которая меряет себя не государством, а всей полнотой национального бытия и, далее, бытия человечества. Именно такие личности и могли явиться творцами национального самосознания, воплотившегося, в частности, и в лирической поэзии, этом сердце русской культуры.

Необходимо понять, однако, что воплощение зрелого национального самосознания в лирике — это не простое «выражение» тех или иных мыслей и чувств, но глубокий и сложный творческий процесс. Решающую роль здесь играет создание *зрелого* поэтического стиля, который только и может воплотить в себе зрелость самосознания: без такого стиля, который вернее всего будет назвать *классическим*, национальное самосознание осуществить невозможно — как невозможно душа вне тела.

Понятие классического стиля, чрезвычайно существенное — особенно в наше время — для науки о литературе, не обладает ясностью и определенностью. Отчасти это обусловлено тем, что слово «классический» очень многозначно. Оно связано с представлениями и об эпохе расцвета древнегреческой литературы, и о классицизме XVII века, и об «образцовом» (в узком, прямом смысле) стиле, и даже вообще о стиле «прежней», лежащей за гранью «современности» литературы, и с известной вельфлинговской идеей двух чередующихся стилевых стихий, и со многим другим.

Мы будем вести речь о том понятии «классического стиля», которое, пожалуй, наиболее важно для литературоведения, понятии, с одной стороны, конкретно-историческом, но в то же время сохраняющем все свое значение для литературы любой эпохи.

Классический стиль в этом смысле выступает в каждой национальной литературе (если, конечно, он уже создан в ней) как своего рода *мера* и образец — в широком смысле *идеала*, а не в узком, нормативном смысле «эталона» — литературного стиля вообще. Классический стиль подразумевает по возможности высшую степень *преодоления* основных антиномий, извечных противоречий, встающих перед художником, — противоречий бытия и сознания, необходимости и свободы, мысли и чувства и т. п., а ближайшим образом — *естественности* и *искусственности* или, лучше, быть может, сказать, *искусности*.

До середины 1820-х годов для стилей русской литературы, и в том числе лирики, характерен более или менее резкий разрыв искусности и естественности. Стиль или чрезмерно риторичен и соткан из канонических приемов, или, напротив, слишком прозаичен и «натуралистичен», либо, наконец, представляет собою сочетание разнородных, несовместимых элементов (так, скажем, в витийственный стиль державинских од неожиданно вторгаются строки вроде «то ею в голове ищущя», «тот хотел арбуза, а тот соленых огурцов» и т. п.).

Создание классического стиля — это, говоря вкратце, реальное, практическое утверждение меры естественности и искусности, их органического единства.

Нельзя не сказать о том, что по отношению к писателям слово «классический» нередко употребляют как своего рода синоним слов «великий», «общепризнанный» и т. п. При этом, вполне понятно, термин теряет всякую определенность и, соответственно, научное значение. Творцы «Слова о полку Игореве» и «Повести о приходе Батя на Рязань» или Аввакум и Державин, без сомнения, великие писатели, но классический стиль был создан в русской литературе, как я попытаюсь показать, лишь в пушкинскую эпоху (главным образом, самим Пушкиным).

Начать с того, что необходимым условием создания национального классического стиля является формирование *национального литературного языка*. Между тем до середины XVII века литературный язык на Руси был в значительной степени языком старославянским (на который также опирались в средние века литературные языки Болгарии, Македонии, Хорватии, Сербии, Моравии и т. д.). «До самого XVIII века,— справедливо говорит Д. С. Лихачев,— у народов православного славянства существовала обширная общая литература... Язык создавал свои местные, национальные модификации, но вместе с тем он все время как бы обращался вспять — к своим традиционным... формам и лексическому составу»⁴.

С середины XVII века — что ясно видно по сочинениям Аввакума и бытовым повестям того времени — начинается формирование собственно русского литературного языка. Но этот сложный процесс завершился лишь в ту же самую пушкинскую эпоху, когда был создан классический стиль.

Становление классического стиля — по крайней мере, в русской литературе — совершается одновременно и в органической связи со становлением зрелого литературного языка; это не два отдельных процесса, но две стороны единого, расчленимого только лишь теоретически процесса. Ибо дело обстоит не таким образом, что сначала складывается русский литературный язык, а затем, на его уже готовой почве, формируется классический художественный стиль; напротив, классическое искусство слова выступает как один из основных, решающих факторов становления зрелого литературного языка. Этот язык не может сложиться без активнейшей деятельности художников слова, хотя в его выработке участвует также и наука, и публицистика, и государство с его специфической

официально-деловой речью, и, разумеется, весь необозримый океан разговорной речи.

Сама эта задача ставится достаточно рано — уже Тредиаковским и, тем более, Ломоносовым. Отчетливо формулирует ее Сумароков в своем «Наставлении хотящим быти писателями»:

Возьмем себе в пример словесных человек:
Такой нам надобно язык, как был у греков,
Какой у римлян был, и, следуя в том им,
Как ныне говорят Италия и Рим,
Каков в прошедший век прекрасен стал французской,
Иль, ближе объявить, каков способен русской...

Дело идет, по-видимому, о литературном языке. Но далее, начиная перечислять недостатки современной литературы, Сумароков захватывает и проблемы художественного стиля. Главную задачу он видит в том, чтобы

...Речи бы текли свободно и согласно.

Это очень точное определение «идеального», классического стиля, в котором, как уже говорилось, преодолевается антиномия естественности (синонимом этого слова выступает «свободность») и искусности («согласности»). Однако в ином плане то же самое можно сказать и о подлинном, зрелом литературном языке, в котором вольность и живость разговорной речи примиряется с соразмерностью и стройностью высокой языковой культуры.

Говоря о постановке задачи создания русского классического стиля уже в XVIII веке, не следует в то же время преувеличивать ее осознанность. Во-первых, писатели и теоретики XVIII и даже начала XIX века обычно объясняют несовершенство стиля (и литературного языка), так сказать, неуменшем, недостаточностью знаний и навыков. Сумароков в уже цитированном сочинении пишет, в частности:

Один, последуя несвойственному складу,
В Германню влечет российскую Палладу,
И, мня, что тем он ей приятства придает,
Природну красоту с лица ее сотрет.
Другой, не выучись так грамоте, как должно,
По-русски, думает, всего сказать не можно,
И, взяв пригоршни слов чужих, сплетает речь
Языком собственным, достойну только сжечь...
Не мни, переводя, что склад тебе готов;
Творец дарует мысль, но не дарует слов...—

п т. д.

На самом деле классический стиль может сформироваться лишь тогда, когда достигает зрелости национальное художественное сознание или, говоря в более узком плане, художественное *содержание* литературы. Классический стиль рождается именно и только как органическая форма этого содержания. Подлинный стиль — это, пользуясь определением И. В. Киреевского, «не просто тело, в которое вдохнули душу, но душа, которая приняла *очевидность* тела»⁵.

Разумеется, самобытное художественное содержание так или иначе складывалось на всем протяжении эпохи, предшествующей становлению пушкинского творчества. Но действительной зрелости оно достигает лишь в 1820-е годы. Это касается и крупнейшего русского поэта допушкинской эпохи, Державина, о чем говорил еще Белинский, — правда, в чрезмерно резкой форме: «Могучий гений Державина явился слишком не вовремя и не мог найти в народной жизни своего отечества какие-нибудь элементы, какое-нибудь содержание для поэзии... Не были готовы ни русское общество, ни русский язык... В поэзии Державина... все... является... не в стройных созданиях, верных и выдержанных по концепции и отличающихся художественною полнотою и окончанностью, но отрывочно, местами, проблесками. Словом, это еще не поэзия, а только стремление к ней»⁶.

Нельзя, конечно, согласиться с тем, что в поэзии Державина вообще нет национального художественного содержания, — как и с тем, что державинское творчество «еще не поэзия». Лучшие творения Державина — это, без сомнения, поэзия, и поэзия великая. Но совершенно верно, что в этой поэзии нет «художественной полноты и окончанности», она не может быть мерой и идеалом, то есть не обладает классическим стилем.

Пушкин сказал о Державине: «...Читая его, кажется, читаешь дурной вольный перевод с какого-то чудесного подлинника»⁷. Это суждение можно, на мой взгляд, «расшифровать» так: «чудесный подлинник», «дурным переводом» с которого «кажется» Пушкину поэзия Державина, — это стихия классического стиля, уже становившаяся очевидной реальностью в 1825 году, когда Пушкин написал цитированную фразу. На фоне этой реальности отчетливо обнаружилась недовершенность, недосозданность державинского стиля. Но в то же время выявилась и дру-

гая сторона дела: стиль Державина предстал как веха, как этап на пути становления классического стиля.

Спустил седой Эол Борея
С цепей чугунных из пещер;
Ужасные крыле расширя,
Махнул по свету богатырь;
Погнал стадами воздух синий,
Сгустил туманы в облака,
Давнул,— и облака расселись,
Пустился дождь и восшумел.

Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно,
И Роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.
Уже стада толпятся птичьи,
Ковыл сребрится по степям;
Шумящи красно-желты листья
Расстлались всюду по тропам...

Это в самом деле может показаться несовершенным переложением некоего совершеннейшего творения. Отдельные строки — «погнал стадами воздух синий» или знаменитое «уже румяна Осень носит снопы златые на гумно» — воспринимаются как «прорывы» к «подлиннику». Но Пушкин в том же письме Дельвигу говорил, что Державин «не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка... не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии... Он не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы»⁸. Тогда же Пушкин заметил, что «кумир Державина $\frac{1}{4}$ золотой, $\frac{3}{4}$ свинцовый»⁹.

Пушкинская критика, без сомнения, не вполне исторична, ибо суть дела не в личных недостатках Державина, а в том, что в его время еще не сложился сам русский литературный язык и, соответственно, не выявился его «дух»; Державину нечего было «знать», он никак не мог «иметь понятия» о классическом «слоге» и «гармонии», ибо сами эти феномены *не существовали*. И сама та «золотая четверть» (как и «свинцовые» три четверти) державинской поэзии, о которой говорит Пушкин, *стала очевидной* лишь после действительного становления — или начала становления — классического стиля.

Короче говоря, при эстетической оценке поэзии Державина как таковой нельзя исходить из меры, заданной классическим стилем. Но неправота Пушкина относительна, ибо его в данном случае интересовала проблема ста-

новления классического стиля, а не самодовлеющая ценность державинской поэзии, ценность, безусловно, высочайшая. В зрелом творчестве самого Пушкина обе стороны дела едины, тождественны: между, так сказать, конкретно-историческим значением его поэзии и ее непреходящей ценностью нет никакого противоречия, ибо Пушкин как раз и создал классический стиль русской литературы. С этой вершины он и судит державинскую поэзию, что, конечно же, не совсем правомерно, но вполне объяснимо той острой насущностью проблемы классического стиля, которая характерна для 1820-х годов.

Нельзя не сказать и о том, что оценка Пушкина как раз и свидетельствует: в поэзии Державина подспудно созревает классический стиль — пусть он и осуществился лишь на «четверть». Все дело в том, что это могло быть осознано лишь позднее; так, державинская поэтическая осень выявила свои классические черты (скажем, те же строки «уже румяна Осень носит снопы златые на гумно») лишь на фоне классических *осенних* строф Пушкина, которые воплотили в себе зрелый классический стиль.

Когда мы говорим, что до пушкинской эпохи *не существовало* классического стиля, мы имеем в виду, что его элементы, воплотившиеся в предшествующем развитии литературы, стали явными лишь после его действительного становления; он, этот стиль, выступил как тот, пользуясь пушкинским словом, «подлинник», которым можно было теперь *мерить* не только позднейшие, но и более ранние явления, открывая в них золотые жилы или хотя бы крупницы классического стиля.

* * *

Существуют два разных, даже противоположных представления о характере языка и стиля русской литературы XVIII века. Одни считают, что это было прежде всего время языкового и стилевого хаоса, другие, напротив, выдвигают на первый план чрезмерную упорядоченность и регламентированность языка и стиля. Но, по сути дела, для стиля литературы XVIII века характерно и то, и другое; более того, «хаос» и «порядок» взаимосвязаны, взаимообусловлены. Именно хаотичность еще не сформировавшегося стиля побуждала к упорному — и неизбежно рацио-

налистическому — упорядочению, выразившемуся, например, в теории (и практике) «трех штилей». Опыты подобного упорядочения еще не сложившегося стиля можно, вероятно, обнаружить в любой национальной литературе в начальный период эпохи Возрождения. В трактате Данте «О народной речи» говорится: «Для трагедии мы пользуемся более высоким стилем, для комедии — более низким, для элегии предполагаем речь впадших в несчастье...» и т. п. (Данте Алигьери. О народной речи. Пг., 1922, с. 49—50). Аналогичная постановка вопроса дана в «Защите и восхвалении французского языка» Дю Белле и других западноевропейских «поэтиках» эпохи Возрождения.

Язык и стиль русской литературы XVIII века предстают как арена борьбы самых разнонаправленных и даже прямо противостоящих друг другу сил и устремлений, никак не могущих пока примириться и образовать высшее единство. Здесь выступают и искусственные, чуждые живой речи конструкции, и натуралистические отражения просторечия или даже диалектов и арго, и переходящие из одного произведения в другое устойчивые, образные формулы, и неповторимые, являющиеся только в данном произведении «экзотические» выражения, и т. п.

Теория «трех штилей» должна была обеспечить определенное *внутрижанровое* единство языка и стиля. Ее практическое осуществление, безусловно, сыграло свою роль в процессе формирования классического стиля. Но действительного решения проблемы эта теория — как, впрочем, и любая другая — дать не могла, либо подлинный стиль складывается лишь в органическом, творческом акте, который к тому же подразумевает становление зрелого, осознанного художественного содержания.

Это, конечно, вовсе не умаляет исторической роли литературы XVIII века в становлении стиля. На протяжении столетия были испробованы самые разнообразные пути и методы стиливого творчества. При этом, как уже говорилось, разработка стиля совершалась в неразрывном единстве с процессом создания литературного языка: в сущности и невозможно говорить о становлении стиля безотносительно к формированию литературного языка.

Определяя существо русского литературного языка, сложившегося окончательно в первую треть XIX века (это, конечно, не значит, что язык не развивался далее: дело идет лишь об основе национального литературного языка),

лингвисты обычно стремятся выяснить прежде всего соотношение старославянских и собственно русских элементов. Одни считают, что, несмотря на многообразную русификацию, наш литературный язык — в отличие, например, от украинского — остался в своей основе старославянским (то есть и поныне мы пишем на старославянском по своей основе, а не на собственно русском языке. Этой точки зрения придерживались такие авторитеты, как И. И. Срезневский и А. А. Шахматов; имеет она сторонников и теперь — в особенности среди зарубежных славистов). Другие говорят о равноправном слиянии, скрещении старославянской и русской стихий в нашем литературном языке. Третьи полагают, что на протяжении XVIII — начала XIX века сложился вполне самостоятельный русский литературный язык, хотя он и вобрал в себя значительные элементы старославянского языка. Бесспорного решения этого вопроса пока не дано.

Но, как мне представляется, наш литературный язык, сформировавшийся в пушкинскую эпоху, является собственно *русским* литературным языком *безотносительно* к тому, *какова* доля вошедших в него старославянских элементов (это можно определить только чисто лингвистическими методами). Пусть даже старославянская стихия в тех или иных отношениях действительно *преобладает* с количественной точки зрения — литературный язык от этого не становится *старославянским*.

Это явствует уже хотя бы из того, что русские ни в коей мере не вынуждены специально учиться своему литературному языку, исключая преодоление отдельных диалектных или специфически просторечных форм, — что характерно для носителей любого языка, — скажем, английского или немецкого.

А это означает, что русский литературный язык отобрал из старославянского лишь те элементы, которые были «понятны» без какого-либо «перевода» (исключения здесь, как и всюду, подтверждают правило). Черпаемое из старославянского не делало литературный язык в каком-либо смысле «чужим», а в первую очередь обогащало его лексическими, грамматическими и фонетическими вариантами.

Писатели (и вообще пишущие люди), создававшие в течение XVIII — начале XIX века русский литературный язык, создавали его именно как русский по своему качест-

ву; количественное соотношение тех или иных элементов в данном случае не имеет решающего значения, ибо дело идет не столько о качестве, о природе литературного языка, сколько об его *источниках*, об языковом *материале*, из которого он был создан.

Русские писатели XVIII — начала XIX века черпали из целого ряда различных источников языкового материала. Тут и старославянский литературный язык (разумеется, уже подвергшийся значительной русификации), и разговорный язык образованных слоев населения, и разговорный язык народа (в том числе диалекты), и специфический язык устного народного творчества (которое в течение XVIII века уже так или иначе фиксировалось письменно), и широко открывшийся с петровских времен материал западноевропейских литературных языков (латинского, французского, немецкого и др.), из которых черпался прежде всего так называемый интернациональный языковой фонд, общий всем европейским литературным языкам.

На разных этапах выступили на первый план различные источники языкового материала. Так, в эпоху Ломоносова главную роль играл отбор из старославянского наследия и, с другой стороны, из интернационального языкового фонда; Державин и Фонвизин, основываясь на языковой стихии, данной Ломоносовым, стремились открыть двери в литературу разговорному языку народа; Карамзин опирался прежде всего на отчетливо выявившийся к его времени разговорный язык образованного общества (в который уже прочно вошли многие элементы интернационального фонда) и т. п.

Все эти (и другие) опыты были необходимы и по своему плодотворны, но они не могли привести к созданию подлинного литературного языка. У Ломоносова, по определению Пушкина, господствовала «величавость полуславенская, полулатинская», у Державина (опять-таки по пушкинскому слову) — «неровность» несращенных материалов, взятых из самых разных источников, у Карамзина — односторонняя опора на разговорную речь «света», отталкивание и от старославянского наследия, и от народного языка (правда, в последних, написанных уже в 1820-х годах томах своей «Истории государства Российского» Карамзин дал образцы русской исторической прозы).

Вплоть до Пушкина пишущим недостает действительно *свободного* овладения теми многообразными материалами, из которых должен был создаваться литературный язык. Правда, уже в начале XIX века подлинные воплощения русского литературного языка являются в баснях Крылова (скажем, в «Вороне и лисице», 1807 год), баснях, которые и ныне сохраняют значение нормы и образца этого языка. Но дело идет о специфическом, ограниченном определенными рамками проявлении литературного языка. Нельзя не вспомнить здесь замечательное рассуждение Пушкина, записанное Владимиром Далем, показывавшим поэту свои сказки: «Сказка сказкой, а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать,— надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке...»¹⁰ Не нужно доказывать, что зрелый Пушкин «говорит по-русски» и в «Евгении Онегине», и в «Капитанской дочке», и в своих публицистических и критических сочинениях, и в письмах. Крылов же навсегда останется перво создателем русского литературного языка (Пушкин сказал о нем в 1822 году: «Некоторые пишут в русском роде, из них один Крылов, коего слог русский»¹¹, а позднее назвал Крылова «представителем духа» русского народа¹², «самым народным нашим поэтом»¹³), но в особенной, ограниченной рамками басенного жанра сфере. Здесь, в этой сфере Крылов был полновластным хозяином языкового материала. У Пушкина это полновластие распространилось на все литературные сферы.

Пушкину присуще совершенно *свободное* отношение как к разнообразным источникам языкового материала, так и к самому материалу (внутри этих источников). Это, между прочим, ясно выразилось во множестве его высказываний (которые, в частности, свидетельствуют об его глубоко сознательном отношении к проблеме создания литературного языка). Он писал, например:

«...Славенский (то есть старославянский.— В. К.) язык не есть язык русский, и... мы не можем смешивать их своенравно... если многие слова, многие обороты счастливо могут быть *заимствованы* (курсив мой.— В. К.) из церковных книг, то из сего еще не следует, чтобы мы могли писать *да лобжет мя лобзанием...*»¹⁴

С другой стороны, Пушкин тогда же утверждал: «Письменный (то есть литературный.— В. К.) язык ожив-

ляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка»¹⁵.

В первом рассуждении Пушкин прямо говорит о «*заимствовании*» оборотов из старославянского языка; но и во втором речь идет в сущности о том же, о «заимствовании» выражений из повседневных разговоров. По поводу стиха «Людскую молвь и конский топ» («Евгений Онегин») Пушкин заметил, что он «взят целиком из русской сказки» о Бове Королевиче¹⁶, — то есть опять-таки «заимствован» из фольклорной речи.

По-видимому, слово «заимствование» недостаточно полно выражает суть дела, не может быть научным термином. Но оно очень ясно показывает *отношение* Пушкина к тем источникам, из которых он черпал материал для создания литературного языка. Они, так сказать, не давили на него, не тяготели над ним, — как тяготел, скажем, старославянский язык над Ломоносовым или разговорный язык «света» над Карамзиным — неспособным, как известно, переварить слова, подобные слову «шарень».

При упоминании об этом карамзинском замечании стало общим местом противопоставлять его языковым принципам Пушкина, ни в коей мере не чуждавшегося «грубости и простоты» (по его определению) живой речи народа. Однако дело обстоит гораздо сложнее: ведь Карамзин во многом отвергал и чисто *книжные* выражения старославянского языка, а зрелый Пушкин, напротив, исключительно высоко ценил это древнее наследие: «Как материал словесности, — писал он уже в 1825 году, — язык словено-русский (то есть старославянский. — В. К.) имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновив его, избавил таким образом от медленных усовершенствований времени»¹⁷.

Итак, для Пушкина характерна прежде всего *свобода* в отношении к языку, точнее, к разным языковым стихиям, подлежащим творческому воплощению в литературном языке, и, следовательно, высшая власть над ними. Столь же свободно и его отношение к отдельным элемен-

там внутри тех или иных источников языкового материала. Он столь же далек от догматического пуризма, порождающего искусственный порядок, сколь и от языковой всеядности, ведущей к хаосу.

Замечательно, например, его рассуждение (переданное одним из современников) об использовании иноязычной лексики: «Как скоро при введении в употребление нового предмета не прибрано тотчас для него приличного названия — употребляйте чужестранное; употребляйте его до той поры, пока у кого-нибудь с языка не сорвется счастливое выражение, которое без натяжки, само собою, войдет в общее употребление»¹⁸.

* * *

Вполне понятно, что пушкинская свобода в выборе языкового материала опиралась на определенную почву. Решающую роль играл здесь тот классический стиль, который создавался в творчестве поэта. Выше уже отмечалось, что русский литературный язык и классический стиль родились в едином акте. Невозможно говорить о рождении этих двух феноменов по отдельности. «Тайна» их рождения раскрывается лишь в их органической взаимосвязи. Нельзя, далее, понять становление классического стиля вне становления зрелого содержания литературы или, иначе говоря, национального художественного *самосознания*, ибо стиль — это «душа, которая приняла очевидность тела». Выше приводились пушкинские слова о том, что Крылов один (из предшественников Пушкина) имеет «русский слог» и что он «представитель духа» русского народа; эти два качества были нераздельно взаимообусловлены.

В этой работе, разумеется, невозможно исследовать то конкретное художественное самосознание, которое легло в основу творчества Пушкина. Но, строго говоря, это и не нужно: достаточно видеть *содержательность* самого того классического стиля, который создавал Пушкин.

Вместе с тем, целесообразно указать на один очень существенный момент, который многое проясняет. Мы редко обращаем внимание на то, что пушкинской эпохе предшествует своеобразный «переводческий» период.

Первые представители новой русской литературы, Кантемир и Тредиаковский, посвятили свои силы в основном

вольным «переложениям» и прямым переводам западноевропейской литературы. Затем переводческая деятельность отходит на второй план: Ломоносов, Фонвизин, Державин создают главным образом оригинальные произведения. Переводы же теперь воспринимаются прежде всего как переводы, а не как полноценные явления русской литературы.

Между тем в начале XIX века опять выходят на первый план переводы и переложения: Жуковский, Гнедич, Мерзляков, Катенин, Козлов, Дельвиг посвящают им свои *основные* усилия. Много переводят также Батюшков, молодые Грибоедов, Вяземский, Тютчев. Даже многие крыловские басни были вольными переложениями басен Эзопа, Федра и Лафонтена.

Короче говоря, едва ли не все значительные писатели 1800—1810-х годов уделяют огромное внимание переводам (в самом широком смысле слова), и, что особенно характерно, эти переводы выступают тогда как *полноправные* явления *отечественной* литературы. Между тем, уже начиная с 1830-х годов, переводческая работа снова воспринимается именно и только как специальная деятельность, которой заняты теперь лишь немногие писатели и поэты.

Все это, конечно, не могло быть случайностью, и целая «переводческая» эпоха в начале XIX века, без сомнения, имеет особенное и существенное значение. Но, как уже говорилось, проблема эта давно выпала из внимания исследователей. Объясняется это, по-видимому, опасением, что выдвижение этой проблемы может «принизить» русскую литературу, поставить под сомнение самостоятельность ее развития.

Между тем обращение к опыту более зрелых со стадияльной точки зрения литератур — это своего рода закон становления литературы. И если мы будем понимать такое обращение как свидетельство о недостатке собственных корней, нам придется объявить несамостоятельными все литературы мира.

Так, скажем, в Италии литература нового типа сложилась на два столетия раньше, чем во Франции, и основоположники новой французской литературы — Маро, Денерье, Сен-Желе, Маргарита Наваррская, Морис Сев и другие писатели начала XVI века — постоянно обращались к творчеству Петрарки, Боккаччо, Поджо, Пьетро Бембо

и других итальянских авторов, переводили и «перекладывали» на французский лад их стихи, новеллы, поэмы. Сен-Желе, скажем, как и наш Жуковский, занимался почти исключительно переводами, а «Гептамерон» Маргариты Наваррской представляет собой вариации на темы Боккаччо. Однако это нисколько не умаляет самостоятельности становления новой французской литературы, ибо дело шло не о пассивном испытывании влияния, а об активном и исходящем из уже высоко развитых собственных потребностей *овладении* итальянским художественным опытом. К середине XVI века во французской литературе, в сущности, уже сложился вполне самостоятельный стиль, нашедший воплощение в поэзии Ронсара и Дю Белле, остающейся «образцом» и поныне.

Но вернемся к русской литературе. Был, безусловно, глубокий смысл в том, что в преддверии становления классического стиля на первый план в ней выдвинулось активное овладение опытом западноевропейской литературы. Это были необходимые подступы к решению грандиозной задачи. Жуковский, Гнедич, Батюшков, Мерзляков и другие стремились создать в материи русского языка своего рода аналоги уже сложившихся классических стилей других литератур. Само по себе это еще, конечно, не было решением задачи создания русского классического стиля. Но это была как бы последняя ступень перед ее решением.

Здесь необходимо напомнить, что в XVIII веке не было создано полноценных переводов — за исключением стихотворных переложений библейской поэзии («псалмы» Ломоносова¹⁹ и Державина). Многие переводы Жуковского или Гнедича живы и по сей день, между тем переводы XVIII века — а количество их очень велико — имеют ныне лишь чисто историческое значение. С точки зрения стиля «переводческий» период начала XIX века был громадным шагом вперед.

Говоря несколько упрощенно, непосредственные предшественники Пушкина еще не владели в полной мере национальным художественным содержанием и стремились как можно совершеннее воплотить свое восприятие *инонационального содержания*²⁰. Вкладывая в свой труд огромную энергию и выдающиеся таланты, они сумели создать переводы, сохраняющие все свое значение и поныне — как, например, переводы из немецких и англий-

ских поэтов Жуковского и Гнедичев перевод «Илиады».

Но эти переводы все-таки, конечно, не были решением задачи. Подлинный национальный стиль выступал как насущнейшая проблема — притом достаточно ясно осознаваемая. Глава одного из наиболее серьезных литературных объединений рубежа XVIII—XIX веков²¹ Андрей Тургенев (1781—1803) говорил в 1801 году: «Пока в отечественной литературе найдешь очень малые оттенки русского», и ей необходим «второй Ломоносов... Напитанный русскою оригинальностью, одаренный творческим даром, должен он дать другой оборот нашей литературе»²².

Замечательная точность постановки вопроса, ее пророческий характер обусловлены вполне назревшей необходимостью. Стоит привести еще высказывание Вяземского, относящееся к 1814 году: «Мы не знаем своего языка, пишем наобум и не можем опереться ни на какие столбы. Наш язык не приведен в систему, руды его не открыты, дорога к ним не прочищена»²³. Смысл этого высказывания не нуждается в комментариях; но мы не всегда осознаем исторический подтекст такого рода самокритики. Чем резче такая самокритика, тем яснее она свидетельствует о том, что в сознании людей *уже живет* представление об идеале, — в данном случае об идеале литературного языка и стиля. У писателей XVIII века нет столь резких критических суждений о родном языке.

«Нигилистическая» оценка русского языка, данная в 1814 году Вяземским, обусловлена *именно тем*, что уже *ясно предчувствовалось* его созревание. Через какой-нибудь десяток лет подобная оценка была бы уже заведомо *неправильной*.

Такое стремительное созревание литературного языка может показаться невероятным. Но факт этот доказан в фундаментальных работах В. В. Виноградова, который утверждал, опираясь на многолетние и исключительно трудоемкие исследования: «Молодой Пушкин (до конца десятых годов) и Пушкин половины двадцатых годов писали на разных языках»²⁴. Дело идет о почти мгновенной *кристаллизации* в том более или менее хаотическом языковом «растворе», который характерен для литературы XVIII — начала XIX века. Это было, если угодно, «скачкообразное» становление литературного языка и, одновременно, классического стиля.

Нельзя не сказать, что в деятельности Пушкина созре-

вание языка и стиля предстает как двуединый процесс. Было бы недопустимо объединить проблемы языка и стиля при анализе произведений Гоголя или Лермонтова и, тем более, Достоевского или Толстого. Но у Пушкина становление литературного языка и классического стиля не только совпадают по времени, но и немыслимы друг без друга. Наша задача состоит, понятно, в характеристике становления классического стиля, но поистине невозможно изолироваться от проблемы становления литературного языка,— даже не сосредоточивая на ней внимание специально.

* * *

Возьмем одно из самых знаменитых суждений Пушкина о стиле (1827): «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности исообразности»²⁵. Несомненно, дело идет здесь о стиле. Однако нельзя забыть о том, что зрелый литературный язык только лишь создавался в пушкинскую эпоху, и было далеко не ясно, какие языковые ресурсы являются «литературными», а какие нет. Пушкин брал «слова» и «обороты» не из некоего уже опробованного и канонизированного арсенала, а из еще во многом хаотичной и крайне разнородной стихии. «Отвергая» то или иное слово либо оборот, он должен был исходить не только из собственно художественных, но и из языковых принципов и критериев.

Было бы, однако, глубоко ошибочным видеть в этом только особую «трудность» задачи. Органическое единство эстетического и «языкового» подхода к делу одновременно создавало ту специфическую, неповторимую «легкость», ту *свободу* пушкинского отношения к слову, о которой уже говорилось выше.

Это легкое, вольное, «игровое» (в смысле эстетической игры) отношение к слову осязаемо запечатлено в любом пушкинском тексте и резко отличает его стиль от стилей Достоевского или Толстого с их напряженностью, тяжестью, неуклонной целенаправленностью.

При этом нет никакого противоречия между, казалось бы, сугубо *практической* задачей создания литературного языка (вспомним пушкинское замечание: «...Даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных»²⁶) и этой

вольной «игрой»: необходимость творчества в любом языковом акте определяет его принципиально эстетическую природу.

Стихия творчества пронизывает все отношение Пушкина к слову — вплоть до элементарной задачи выбора того или иного выражения. Но нельзя не подчеркнуть со всей остротой глубочайшего различия между эстетикой слова у Пушкина и «словесной игрой» формалистического толка, характерной, скажем, для начала XX века. В ряде работ — особенно опоязовских — эта словесная игра прямо сопоставлялась с творчеством Пушкина. На самом деле здесь нет ничего, кроме чисто внешней, бессмысленной аналогии.

Ибо Пушкин реально создавал литературный язык, классический стиль и, наконец, национальное художественное самосознание (которое и не могло бы осуществиться вне этого языка и стиля, — так же, впрочем, как и сами язык и стиль могли сложиться лишь как форма этого самосознания). Необходимо учитывать к тому же, что в России литература (в широком смысле слова) была основным средоточием общественного самосознания в целом, — лишь при этом становится очевидной грандиозность деяния Пушкина и необъятная *содержательность* его творческой работы над словом.

С внешней точки зрения проблема предстает как предельно простая: свободная власть Пушкина над языковым материалом была обусловлена тем, что стиль всецело и органически воплощал художественный *смысл*. Об этом хорошо писал еще молодой М. Н. Катков: «У Пушкина впервые легко и непринужденно сошлись в одну речь и церковнославянская форма, и народное речение, и реченье этимологически чуждое, но усвоенное мыслию, как ее собственное». Отныне любая мысль «может... создавать свой собственный слог, запечатленный ее внутренним свойством... Такое движение мысли по всем слоям языка с равной легкостью показывает, что борьба между стихиями языка прекратилась, что всякая напряженность в их взаимных отношениях исчезла, что все разнородное совместилось и что настала пора внутреннего развития мысли»²⁷.

Здесь необходимо, правда, одно уточнение: дело не просто в созревании языка и слога, а и в том, что настала пора движения и развития зрелой самобытной мысли, или,

точнее, художественного смысла. Он и дает возможность свободного овладения всеми разнородными стихиями языка. В то же время нельзя забывать и о том, что вне языка и стиля не могло быть и становления мысли; короче говоря, дело идет о едином процессе, в котором развитие каждой из сторон обуславливает развитие остальных, о целостном созревании языка, стиля, смысла.

Но перейдем непосредственно к проблеме классического стиля, к его, так сказать, конкретной структуре. Когда Пушкин говорил о ложности простого «отвержения» того или иного слова либо оборота, он, в сущности, указывал на главный «недостаток» предшествующей работы над созданием стиля — характерный как для Ломоносова, так и для Карамзина. Суть дела не в приятии либо отвержении тех или иных слов, а в «соразмерности и сообразности» их «размещения». У Пушкина, писал Л. Н. Толстой, «гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства»²⁸. Хотя речь здесь идет о распределении «предметов поэзии», это имеет самое прямое отношение к словам, ибо для литературы «предмет» существует постольку, поскольку он воплощается в слово.

И главная, быть может, тайна пушкинского стиля состоит в том, что слова (в широком смысле — то есть весь языковой «материал» вообще) «распределены» с «гармонической правильностью».

Слова, разумеется, бесконечно разнообразны по всем своим возможным качествам. Так, слова старославянского языка и слова просторечия или слова интернационального языкового фонда и слова устного народного творчества в прямом, непосредственном соединении оказывались несовместимыми. Это и порождало характерный для литературы XVIII века стилиевой хаос. К тому же дело шло не о словах в лингвистическом смысле, а о художественных феноменах²⁹. Слова как элементы художественного стиля включают в себя, например, тот смысл и окраску, какую они получили в стиле предшествующих и современных художников: слова Пушкина «помнят» свое пребывание, скажем, в стиле Ломоносова, Фонвизина, Державина, Карамзина, Жуковского, Батюшкова и т. д.

Слова в пушкинском стиле точнейшим образом «оговорены», опосредованы; на этом и зиждется гармоническое «распределение». Подчас эти «оговоренности» выступают

буквально, открыто, давая тем самым своего рода ключ к стилю. Общеизвестны строки:

Я снова жизни полн — таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм);

или:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся среди полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!);

или:

Но *панталоны, фрак, жилет*,
Всех этих слов на русском нет;
А вижу я, винюсь пред вами,
Что уж и так мой бедный слог
Пестреть гораздо б меньше мог
Иноплеменными словами.

До сих пор популярно оюязовское объяснение подобных «оговорок» как образчиков «обнажения приема», при котором «художественная форма дается вне всякой мотивировки, просто как таковая»³⁰. На самом деле, если уж на то пошло, в этих строках Пушкина «обнажен» скорее *смысл*, цель работы над словом — то есть создание «соразмерности и сообразности» в соотношении слов.

Часто встречается у Пушкина менее открытая «оговоренность»: слова, которые по тем или иным причинам «трудно» вставить в стиль, выделяются курсивом. Так выделено в стихотворении «Делибаш» казацкое, «профессиональное» слово:

Делибаш! не суйся к *лаве*,
Пожалей свое житье;

или архаический книжный оборот в послании Алексееву:

Я молод юностью чужой
И говорю: так было прежде
Во время оно и со мной;

или прозаизм в «Евгении Онегине»:

Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему,
Когда *простой продукт* имеет.

В том же «Евгении Онегине» рядом выделены не освоенный до конца варваризм и полужаргонное чисто русское

(правда, происходящее от латинского «hypochondria») словечко:

...Подобный английскому *сплину*,
Короче: русская *хандра*...

И т. п.

Но все это, конечно, исключительные случаи; они существенны лишь потому, что открыто обнаруживают пушкинское отношение к слову (и в лингвистическом, и в художественном смысле). Нельзя не отметить один замечательный факт. Почти все слова, которые оговорены Пушкиным в приведенных цитатах, и ныне, через полтора века (!) в той или иной мере требуют известной «оговоренности» при введении их в чисто «поэтический» текст. Это можно понять двояко: либо стилевое чутье Пушкина было так проникновенно, что он предвидел судьбу этих слов (и именно потому счел необходимым дать «оговорки»), либо сама оговоренность их в пушкинском тексте навсегда наложила на них печать прозаичности, архаики, жаргонности и т. п. По-видимому, верно отчасти и то, и другое.

Приведенные примеры наглядно показывают, как Пушкин «распределял» элементы стиля, как бы расставляя их на определенные места, отделенные от стержневой линии стиля (может быть, даже и вообще не воплощенной прямо и непосредственно) известной «дистанцией» — всегда, разумеется, различной.

Эти примеры, конечно, только точки отсчета; в какой-то мере у Пушкина «оговорен», точно дистанцирован в отношении стилового стержня каждый элемент стиля, — хотя это чаще всего скрытая, почти неуловимая «оговоренность».

В частности, у зрелого Пушкина так или иначе «оговорены» различного рода условные и риторические формулы, клише и т. п. — поэтому он может их употреблять, не впадая в пресловутый «штамп».

Утверждая, что у Пушкина «гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства», Толстой добавил: «Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается».

Толстой, вероятно, не вполне прав. То, что чувствуется и усваивается, так или иначе доступно изучению. Но нужно прямо сказать, что методы изучения столь тонких

черт стиля почти не разработаны (анализ, как правило, сбивается на чисто лингвистическую дорогу и не затрагивает собственно художественную сущность стиля).

В то же время отдельные примеры этого «распределения» элементов стиля указать нетрудно. Скажем, в стихотворении «Эхо» в строках:

Ты внемлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И шлешь ответ...—

старославянское «глас» отнесено к бурям и валам, а пастухи издают «крик» (по-старославянски — «кричь»).

Или в «Утопленнике» просторечно-фольклорные «али» —

Рыболов ли взят волнами,
Али хмельный молодец,
Аль ограбленный ворами
Недогадливый купец:

Мужику какое дело?
Озираясь, он спешит...—

«оговорены» последними двумя строками (ср. написанные тогда же «Дорожные жалобы», где дело идет о самом поэте:

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит...).

* * *

Теперь необходимо коснуться проблемы становления стиля в творчестве Пушкина.

У Михаила Пришвина есть очень существенное замечание, восходящее, кстати сказать, еще к гетевским размышлениям о стиле: «Несомненно, что, как человек (родится) сам с собой, так и писатель рождается со своим слогом. Но необходимо, однако, изломать этот природный стиль совершенно, чтобы потом он возродился, преобразенный культурой, и сделался собственным стилем, а не просто слогом, потому что стиль предполагает усвоенную, ставшую своей культуру»³¹.

Здесь, пожалуй, неудачно слово «изломать», которое дает повод думать, что писатель должен «нарочно» разрушить свой «природный стиль». Дело заключается скорее

в том, что в процессе освоения художественной культуры первоначальный, природный стиль неизбежно как бы *растворяется* в ней, и лишь тогда, когда культура всецело станет *своей*, он, этот стиль, вновь кристаллизуется, — разумеется, в иное, глубоко преобразованное, «культурное» бытие.

Согласившись с мыслью Пришвина, мы имеем основания предполагать, что самые первые, совсем еще незрелые литературные опыты Пушкина были *ближе* к его зрелому стилю, чем написанное им в годы созревания. Доказать это, к сожалению, трудно. Дошедшие до нас наиболее ранние стихи поэта уже отмечены печатью основательного воздействия отечественной и зарубежной культуры и, более того, уже представляют собою явления определенной литературной школы — «карамзинской». И все же в самом раннем из известных нам стихотворений — «К Наталье» (1813) есть несомненные черты близости к наиболее зрелому стилю поэта:

...Так, Наталья! признаюся,
Я тобою полонен.
В первый раз еще, стыжуся,
В женски прелести влюблен.
Целый день, как не верчуся,
Лишь тобою занят я;
Ночь придет — и лишь тебя
Вижу я в пустом мечтанье,
Вижу, в легком одеянье
Будто милая со мной;
Робко, сладостно дыханье,
Белой груди колебанье,
Снег затмившей белизной...

Нельзя не сказать, что в стихотворении есть и совсем иные строфы, в которых «природный стиль» заглушен «литературностью», растворен в ней. Но эти и ряд других строк из стихотворения «К Наталье», на мой взгляд, по многим своим чертам ближе к зрелому стилю Пушкина, чем его последующая любовная лирика вплоть до середины двадцатых годов. В них предчувствуется то проникновенно пушкинское, «самое пушкинское», что воплотилось и в таких стихах, как «Признание» (1826) или «Подъезжая под Ижоры» (1829), и даже в таких, как «Я вас любил: любовь еще, быть может...» (1829).

«Признание» можно было бы даже понять как своего рода возвращение через тринадцать лет к ненапечатанному

и, по всей вероятности, давно забытому юношескому опыту:

Я вас люблю, хоть я бешусь,
Хоть это труд и стыд напрасный,
И в этой глупости несчастной
У ваших ног я признаюсь...
...Когда я слышу из гостиной
Ваш легкий шаг, плъ платья шум,
Иль глос девственный, невинный,
Я вдруг теряю весь свой ум.

И в том, и в другом стихотворении отразилась одна из характернейших человеческих черт Пушкина — органическое сочетание артистической легкости переживания, которое как бы мимолетно (вот отвернется, переведет взгляд на другое — и все исчезнет без следа), — с полной отданностью, с несомненной способностью отдать этому вот переживанию всего себя, всю свою жизнь, даже вечность. Это черта, присущая русскому национальному характеру вообще, что отмечено многими отечественными и зарубежными наблюдателями; но в Пушкине она выразилась с недостижимой чистотой, изяществом, гармоничностью. В принципе эта черта тяготеет к «бесформенности»: всецело, самозабвенно отдаваясь каждому своему состоянию, характер теряет способность воплотиться в определенные и совершенные формы. Между тем Пушкин, при всей «самозабвенности» каждого переживания, умел дать последнему пластичное и прекрасное воплощение:

Ваш легкий шаг, иль платья шум...

Разумеется, этого нет в юношеском стихотворении «К Наталье». «Пушкинское» там — еще чисто «человеческое». Правда, и в данном стихотворении есть один — без сомнения, совершенно неосознанный, *случайный* — «прорыв» к Пушкину-поэту:

...Робко, сладостно дыханьэ,
Белой груди колебаньэ...

Но таких строк — только две на более чем сто строк этого юношеского стихотворения. И заметить эту золотую крупицу можно, строго говоря, лишь зная последующее.

В стихах «К Наталье», в частности, уже в обилии выступают почти обязательные для художественной культуры эпохи мифологические, исторические литературные

имена (Купидон, Талия, Катон, Амур, Селадон и т. д.). На материале этого канонического элемента поэтической реальности пушкинского времени можно с особой ясностью увидеть, что означает «усвоенная, ставшая своей культура», которую предполагает истинный стиль. Своего рода «пределом» и венцом этого освоения является знаменитая пушкинская строка 1830 года:

Парки бабье лепетанье...—

где мифологический образ оказывается настолько «своим», что как бы уже не существует в его отдельном от творческой личности Пушкина, всеобщем бытии,— он словно впервые создан здесь, в этом стихотворении (хотя, конечно, сохраняет и свое тысячелетнее значение).

Другой выразительнейший пример — строки:

Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает...—

в которых имя, к тому времени давно ставшее прежде всего символом, если угодно, даже мифом, предстает как частица интимного бытия и, более того, быта личности,— не теряя, разумеется, своего величия и всеобщности.

Безличное, не ставшее безусловно своим существование мифологических и исторических имен чаще всего выступает у зрелого Пушкина как объект *изображения*,— притом нередко *иронического* изображения. Особенно это характерно для «Евгения Онегина»:

Их дочери Таню обнимают.
Младые грации Москвы
Сначала молча озирают...—

и т. д.

Слово «грации» здесь, без сомнения, слегка иронически «процитировано» из «общего» языка (эта сторона жизни слова в «Евгении Онегине» в целом раскрыта, как известно, М. М. Бахтиным).

«Освоение» мифологических и исторических имен — это, конечно, всего лишь одно частное проявление того бесконечно многогранного *о-свое-ния* культуры (в самом широком смысле слова), в ходе которого «природный» стиль, или, точнее, слог, Пушкина превратился в национальный классический стиль. Всесторонний анализ становления пушкинского стиля (что, понятно, требует це-

лого трактата) как раз и должен, в первую очередь, продемонстрировать это «превращение».

Камнем преткновения для такого анализа является то расщепление или даже противопоставление индивидуального и всеобщего в стиле, которое сознательно или бессознательно выступает в работах о стиле. Стиль Пушкина рассматривается как индивидуальный, неповторимый и — или даже: но и — в то же время имеющий всеобщее, эпохальное значение. Это «и» (а тем более «но и») неизбежно подразумевает, что всеобщее — национальное, классическое — в стиле Пушкина существует как бы рядом, помимо или даже *вопреки* индивидуальному, личному, неповторимому.

Такое представление, строго говоря, абсурдно. Оно вполне уместно и даже необходимо, если речь идет о соотношении индивидуального и всеобщего в действиях или — будем держаться ближе к нашей теме — в «стиле» действий какого-либо *исторического деятеля*, поскольку его мысль и воля становятся *реальностью* лишь в действиях многих людей или даже целого народа; в этих массовых действиях индивидуальный стиль руководителя буквально приобретает всеобщные черты, которые затем как бы возвращаются в его личность, в его остающийся в истории облик.

Но неправильно было бы автоматически отождествить понятие о роли личности в истории с понятием о роли личности в искусстве и, особенно, в создании стиля. Пушкин создавал свой стиль сам, так сказать, в одиночку, и «всеобщее» в этом стиле с необходимостью было и не могло не быть в то же время совершенно индивидуальным и личным.

Вполне понятно, что Пушкин так или иначе вобрал в себя и историю мировой культуры, и жизнь и культуру своего времени. Все это было той необходимой конкретно-исторической почвой и питательной средой, в которой только и могла *сложиться* его творческая личность. И тем не менее все это могло определить и определяло его стиль лишь постольку, поскольку становилось для него непосредственно личным, «своим». Более того, стиль Пушкина набирал высоту, превращался в подлинно классический стиль именно по мере того, как все воспринятое становилось действительно освоенным, то есть вполне «своим».

Это, разумеется, отнюдь не означает, что «свое», ин-

дивидуальное в литературном стиле всегда выступает одновременно как всеобщее. В литературе — даже у значительных писателей — сколько угодно частного, заурядного, поверхностного «своего». Но вместе с тем всеобщее входит в стиль лишь тогда, когда оно о-свое-но.

Проблема, коротко говоря, предстает в следующем виде. Одновременно с Пушкиным в том же русле — в русле формирования национального классического стиля — развивались и другие поэты. Можно назвать, например, имена Боратынского, Языкова, Вяземского, Веневитинова и целый ряд других. При всем своеобразии каждого из них, в их стилевых исканиях было много родственного, и, в конечном счете, они вместе с Пушкиным делали одно дело, — хотя, конечно, не кто иной, как Пушкин действительно создал, действительно дал отечественной культуре классический литературный стиль.

И у многих литературоведов возникал и возникает соблазн объяснить это тем, что Пушкин превзошел соратников, так сказать, *всеобщностью* своего стиля. Между тем стиль Пушкина, без сомнения, отмечен печатью глубокого, буквально захватывающего своеобразия. Эта печать наложена даже на те чрезвычайно многочисленные пушкинские строки, в которых — с тем или иным авторским отношением — *изображены* чужие стили; даже пушкинские пародии — это именно пушкинские пародии, Пушкин слышен в них не меньше, чем пародируемый стиль.

Дело, очевидно, в том, что творческая индивидуальность Пушкина (скажем, его способность к пластичному воплощению «самозабвенности») сама по себе наиболее соответствовала поставленной эпохой задаче создания национального классического стиля. Всеобщее воплощалось не «наряду» (и тем более не «вопреки») с индивидуальным, а именно и только в нем самом.

* * *

Но, говоря о личном творческом подвиге Пушкина, нельзя все же преуменьшать роль самой его эпохи.

Уже говорилось об особом и чрезвычайно важном вкладе Крылова в становление классического стиля. Неоценимое значение имела и деятельность ряда непосредственных современников Пушкина — Вяземского, Боратынского, Языкова, Веневитинова и др. Пушкин писал в 1830 го-

ду о Языкове: «С самого появления своего сей поэт удивляет нас огнем и силою языка. Никто самовластнее его не владеет стихом и периодом... Пожалеем, что донныне почти не выходил он из пределов одного слишком тесного рода».

В «тесных родах» (Языков в дифирамбических стихах, Боратынский в элегиях, Вяземский в «прозаической» поэзии, Веневитинов в «философической») эти соратники Пушкина уже очень рано дали такие воплощения стиля, которые — и по заслугам — исключительно высоко ценил Пушкин. Его титаническая фигура заслонила от глаз читателей и даже историков литературы многие достижения его соратников. Так, скажем, Вяземский ранее Пушкина обратился в стихах непосредственно к повседневной житейской прозе (ср. такие его вещи середины 1820-х годов, как «Станция», — из которой Пушкин позднее неслучайно взял эпиграф к «Станционному смотрителю», — и «Юляска»).

Но проблема имеет и гораздо более широкий характер. Выдающийся филолог Г. О. Винокур так охарактеризовал эпоху Пушкина: «История русской литературы знает эпоху, когда поэтическое творчество было ярким знаменем социальной культурно-лингвистической работы, проводником стилистического самосознания в повседневную жизнь... Речь здесь идет... об эпохе Пушкина, о той «золотой поре» русской культуры, когда она впервые заговорила на собственном языке...»

Порою поражаешься прямо, до какой степени живо реагировали друзья, знакомые, собеседники Пушкина — зачастую совершенно случайные — на значение его как культиватора русской речи. Приведу два-три примера. Один из кишиневских приятелей Пушкина — В. Горчаков, человек, по-видимому, решительно ничем не примечательный, в истории культуры ничем себя не зарекомендовавший, — оставил несколько фантастические, явно в духе «гусарских» мемуаров, воспоминания о Пушкине, в которых... как блеснувший в глаза электрический свет, поражают следующие, например, строки: «Весьма замечательно, что из числа тогдашней тульчинской молодежи, в которой недостатка не было, для французского и немецкого языков являлись заклятые пюристы, как мой приятель К... и другие. Но для русского чисторечия не нашлось ни единого; был правда Б., да и того чуть-чуть не окрестили педантом. При этом невольно обратишься к Пушкину. Ко-

лечно, не им началась русская речь, но Пушкина юная муза своим увлекательным словом дала ей права гражданства в быту общественном». Надо же было быть Пушкину, чтобы так заставлять рассуждать кишиневского офицера! Чего стоит здесь один хотя бы термин: ч и с т о р е ч и е...

Другой кишиневский знакомый Пушкина — Н. А. Алексеев — пишет ему в 1831 году из Бухареста: «Пришли мне Годунова, Онегина и еще кое-что питательное для души моей. Я прежде имел от тебя подобные сюрпризы, а теперь они еще будут иметь двойную цену, потому что я почти начинаю забывать по-русски».

Эта работа над словом как культурным орудием была совершенно органической чертой пушкинской культуры. Племянник поэта Дельвига, рассказывая о дружеских и семейных вечерах на квартире своего дяди, человек от литературы не менее, по-видимому, далекий, чем Горчаков, также не может удержаться, чтобы не занести в свои воспоминания следующей фразы: «На этих вечерах говорили по-русски, а не по-французски, как это тогда было принято в обществе. Обработка нашего языка много обязана этим литературным собраниям». Здесь не сказано даже: л и т е р а т у р н о г о языка, настолько, очевидно, непосредственной, живой и конкретной создавалась тогда эта связь между поэтическим творчеством пушкинской эпохи и бытовой разговорной речью...

Другой эпохи в русской культурной истории, которую можно было бы сравнить в этом отношении с временем Пушкина, мы не знаем»³².

Ясно, что Пушкин был вождем этой культурной эпохи. Но столь же ясно, что он не мог бы осуществить свое дело в иную эпоху. Ему необходима была та ответная реакция со стороны многих — в том числе совсем далеких от литературы — людей, о которой говорит Г. О. Винокур. Характерное для эпохи как бы полное отсутствие границы между художественным стилем и живой речью было неотъемлемой основой пушкинского творчества. Г. О. Винокур замечает, что в истории русской культуры другой такой эпохи не было. Но нельзя не прибавить, что подобные эпохи уникальны в истории любой национальной культуры, — как, скажем, для Италии эпоха Петрарки и Боккаччо, для Франции — «Плеяды» (Ронсар, Дю Белле и др.) и Рабле, для Англии — Спенсера и Шекспира.

В свете этого своеобразия жизни слова в пушкинскую эпоху понятной становится странная, даже загадочная поначалу мысль Александра Блока, назвавшего эту эпоху «единственной культурной эпохой в России прошлого века»³³. Ведь была же еще, скажем, эпоха Толстого и Достоевского... Однако лишь в пушкинскую эпоху эстетическое чувство слова, например, свободно переходило через границы искусства в жизнь и обратно. Только на ренессансной стадии в развитии национальных культур возможно и необходимо было такое полнокровное бытие художественного слова.

И совершенно ошибочно видеть в этом внешнюю, «формальную» черту. В этой особенной жизни слова наглядно воплощается глубокое внутреннее своеобразие ренессансной литературы и самый характер ее соотношения с действительностью.

Эпоха объясняет и непревзойденность, недостижимость пушкинского стиля. Казалось бы, дело должно было обстоять обратным образом. Ведь классический стиль только лишь создается, трудности, стоящие перед художником, громадны (вспомним, что одновременно окончательно формируется и сам литературный язык); логично было бы предположить, что последователи смогут создать более высокие стилевые ценности. Но логика развития искусства более сложна и не укладывается в прямую цепь умозаключений. И дело, очевидно, как раз в первозданности, в том, что стиль Пушкина — стиль *новорожденный*, творимый в живой связи с языковым творчеством и сотворением национального художественного самосознания. Искусность и естественность в нем неразделимы, каждый шаг вперед в сфере искусности есть одновременно и тем самым шаг вперед в овладении естественностью стиля, — так что даже и невозможно сказать о том или ином элементе стиля, является ли он приближением поэзии к жизни или же новой ступенью поэтической искусности; эти задачи тождественны.

В принципе это и есть идеал стилевого творчества вообще. Но в стиле Пушкина он выступает в уже не могущей быть повторенной полноте и чистоте, с не могущим быть превзойденным обаянием, — ибо и нельзя повторить еще раз стадию создания классического стиля.

Уже при жизни Пушкина многие литературные деятели выражают недовольство излишней «гладкостью»

классической гармонии, стремятся к контрастам, диссонансам и резкому заострению отдельных стилевых качеств. Подчас упреки этого рода обращены даже к самому Пушкину...

Складывается, в частности, заведомо одностороннее представление о пушкинском стиле только как о воплощении чеканности, законченности, искусности. Ныне ясно, что недостижимость пушкинского стиля — в органическом единстве высшего художественного совершенства и предельной жизненности, непосредственности, естественности, способности сохранить в себе живое биение и дыхание бытия.

Кроме того, грандиозное дело создания классического стиля как бы затмило все остальное в облике Пушкина. Его историческая роль была всецело сведена к этому делу.

Даже Гоголь, при всей его проникновенности, утверждал в 1846 году: «Какое новое направление мысленному миру дал Пушкин?.. Зачем он дан был миру и что доказал собою? Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше... Пушкину определено было показать в себе... звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе»³⁴.

Долго, очень долго в творчестве Пушкина видели прежде всего (или только) гениальный артистизм, искусство в чистом виде; в сущности, лишь в 1880 году, в речи Достоевского он действительно предстал как гений в полном и пророческом смысле. Между тем, говоря теоретически, чем выше и совершеннее «искусство», тем богаче, неисчерпаемее его «смысл». Впрочем, для того чтобы раскрыть богатство и глубину смысла пушкинской лирики, нужно писать специальную книгу о ней. Здесь нам необходимо понять одно: создание национального классического стиля в лирике — это менее всего *формальное*, так сказать, техническое достижение. Речь идет об *осуществлении* зрелого поэтического самосознания нации и личности в их органическом единстве.

После Пушкина все подлинное литературное творчество развивается уже в русле классического стиля — вплоть до Шолохова и Твардовского. Но необходимо выделить и более узкое и определенное понятие классического стиля, к которому следует отнести *только* зрелое

творчество Пушкина, выступающее как мера и «образец» стиля для всей последующей литературы.

Стиль Пушкина и созданный им литературный язык нельзя было, так сказать, законсервировать в его совершенстве и «повторять», воспроизводить снова и снова, не только в силу того, что стадия языкового и духовного творчества, его породившая, закончилась. Сохраняя пушкинскую цельность, литература не могла бы сделать вперед ни шагу. Естественно, что «разложение» (конечно, не в дурном смысле слова) этого стиля со всей ясностью выразилось уже у Гоголя и Лермонтова. Говоря упрощенно и кратко, Гоголь берет себе «материальное», низкое, комичное; Лермонтов — духовное, высокое, трагичное. С другой стороны, оба основываются на разного рода открытых стилевых *контрастах* (которые почти неощутимы в пушкинском стиле). Но *мера* стиля и языка уже была дана, и любой выход за ее пределы, любое отклонение от нее представляло теперь именно как отклонение, обусловленное той или иной конкретной художественной целью.

* * *

Создание национального классического стиля и языка — это одна из главных задач, решаемых в эпоху Возрождения. Если говорить о классическом стиле в *лирике*, то стиль этот, как уже говорилось, был создан Петраркой и его соратниками в Италии, Ронсаром, Дю Белле и другими поэтами «Плеяды» во Франции, Спенсером, Сиднеем и Шекспиром (в его сонетах) в Англии и т. д. В России же он был создан Пушкиным и его *плеядой*, в которую входят так или иначе зрелые Жуковский и Денис Давыдов, Дельвиг и Веневитинов, молодые Боратынский, Языков и Вяземский (в позднем своем творчестве эти поэты вышли за пределы собственно пушкинской школы, о чем еще пойдет речь) и целый ряд других, менее значительных поэтов³⁵.

Возможно, возникнет вопрос о соотношении «ренессансного» и «классического» в лирике. Связь здесь глубокая и неразрывная. Именно ренессансная стихия с ее многосторонностью, раскованностью, полнотой способна породить подлинно классический стиль, хотя далеко не все ренессансное классично. Необходимо еще то органическое слияние *естества* и *искусства*, которое определяет

высший взлет поэтического творчества. В пушкинскую эпоху это слияние так или иначе характерно для многих поэтов — даже и вовсе невыдающихся.

Вчера я растворил темницу
Воздушной пленницы моей:
Я рощам возвратил певичку,
Я возвратил свободу ей.
Она исчезла, утопая
В сиянье голубого дья,
И так запела, улетая,
Как бы молилась за меня.

Эти «классические» строки многие готовы были приписывать Пушкину или хотя бы одному из его ближайших сподвижников. А они принадлежат третьестепенному поэту-дилетанту Федору Туманскому (1799—1853), от которого и дошел-то до нас всего какой-нибудь десяток стихотворений.

Но, разумеется, наиболее полно воплотили ренессансную лирическую стихию поэты подлинно значительные. Таков один из ближайших сподвижников Пушкина — Николай Языков. В одном из лучших своих стихотворений он обращается к возлюбленной:

Голубокая, младая,
Мой чернобровый ангел рая!
Тебя, звезду мою, найдет
Поэта вестник расторопный,
Мой бойкий ямб четверостопный,
Мой говорливый скороход:
Тебе он скажет весть благою.
Да, я покинул наконец
Пирры, беспечность кочевую,
Я, голосистый их певец!..
...Я здесь! — Да здравствует Москва!
Вот небеса мои родные!
Здесь наша матушка-Россия
Семисотлетняя жива!
Здесь все бывало: плен, свобода,
Орда, и Польша, и Литва,
Французы, лавр и хмель народа,
Все, все!.. Да здравствует Москва!..
...Не пьян полет моих желаний,
Свобода сердца весела;
И стихотворческие длани
К струнам — и лира ожила!
Мой чернобровый ангел рая!
Моли судьбу, да всеблагая
Не отнимает у меня:

Ни одиночества дневного,
 Ни одиночества ночного,
 Ни дум действительного дня...
 ...Твоя мольба всегда верна:
 И мой обет — он совершится!
 Мечта любовью раскипитя,
 И в звуки выльется она!
 И будут звуки те прекрасны,
 И будет сладость их нежна,
 Как сон пленительный и ясный,
 Тебя поднявший с ложа сна.

С полной свободой и естественностью сливаются здесь стихии любви и родины, разгуля и творчества. Языков переходит — даже не переходит, а просто движется — от темы к теме так, словно все это одно и то же, один единый поток жизни. Кстати, и само творчество предстает здесь как нерасторжимая цельность «бойкого ямба», «сладости» прекрасных звуков и «святых восторгов», «веселой свободы сердца». Равно свято и полно значения все — голубоокая любовь, семисотлетняя Москва, думы действительного дня, сны ленивой ночи. И хотя в стихах речь идет, казалось бы, о том, что поэт покинул «пиры» и «беспечность кочевую» прежних «буйных лет», — эти пиры тоже святы и причастны прекрасной цельности жизни. Как говорится в этом же стихотворении:

...Всё: бодрость чувств и сил,
 Ученье, дружбу, вольность нашу,
 Гульбу, шум, праздность, лень — я слил
 В одну торжественную чашу
 И пил да пел...

Именно так: все бытие, во всех своих проявлениях воспринимается как «одна торжественная чаша». Все поднято до всеобщего, вселенского значения и в то же время остается совершенно личным, интимно родственным поэту. Это и есть подлинно ренессансное состояние лирики³⁶.

И дело здесь не во внешней жизнерадостности, не в самой по себе *тональности* стиха. Жизнерадостные стихи создавались во все эпохи развития русской лирики. Но только в пушкинскую эпоху в них дышат эти полнота и цельность, это осознание жизни как единой «торжественной чаши».

Обратимся к замечательным *элегическим* стихам Дельвига:

Когда, душа, просилась ты
 Погибнуть иль любить,

Когда желанья и мечты
К тебе теснились жить,
Когда еще я не пил слез
Из чаши бытия,—
Зачем тогда, в венке из роз,
К теням не отбыл я!..
...Не нарушайте ж, я молю,
Вы сна души моей
И слова страшного: люблю
Не повторяйте ей!

В этих *печальных* стихах — все то же ощущение полноты жизни (пусть за пределами данного переживания), та же *торжественность* «чаши бытия», в которую примешался и вкус слез.

Крайне узко и ошибочно вообще представление о ренессансном искусстве как средоточии одного жизненного восторга, радостного упоения бытием. Верно другое: в ренессансном искусстве воплощается необъятная и многосторонняя полнота бытия и даже в зрелище безысходной трагедии, в образе духовного отчаяния проступает бездонность и неисчерпаемость жизни, ибо ренессансный художник видит ее в целом. Именно потому и говорил Пушкин: «У меня кружится голова после чтения Шекспира, я как будто смотрю в бездну». И когда он призывал Дельвига не быть «односторонним», а взглянуть на трагедию декабристов «взглядом Шекспира», он имел в виду, конечно, оценку и понимание этой трагедии в свете всей полноты русской жизни.

И Пушкин действительно обладал шекспировским взглядом. Об этом писал Блок, сравнивая Пушкина с позднейшими поэтами: «Перед Пушкиным открыта вся душа — начало и конец душевного движения. Все до ужаса ясно, как линии на руке под микроскопом. *Не таинственно* как будто, а, может быть, зато по-другому, по-«самоубийственному», таинственно»³⁷.

Слова «ужас», «самоубийственно» едва ли точны: в них явно звучат «декадентские» нотки. Здесь вернее вспомнить слова самого Пушкина: «Кружится голова... я как будто смотрю в бездну». Но очень метко это утверждение об особой *таинственности* пушкинской поэзии. У позднейших поэтов она нередко идет от второстепенного, — например, от сложности *данного* переживания. У Пушкина же она обусловлена тем, что в отдельном пере-

живании сквозит вся полнота и глубь бытия, все эстетическое многообразие мира.

Об этом существеннейшем свойстве пушкинского творчества хорошо сказал в свое время Андрей Платонов. Тайна Пушкина, утверждал он, «в том, что за его сочинениями — как будто ясными по форме и предельно глубокими, исчерпывающими по смыслу — остается нечто еще большее, что пока еще не сказано. Мы видим море, но за ним предчувствуем океан. Произведение кончается, и новые, еще большие темы рождаются из него сначала. Это семя, рождающее леса. Мы не ощущаем напряжения поэта, мы видим неистощимость его души, которая сама еда ли знает свою силу»³⁸.

В этой связи уместно вспомнить одно из великолепных стихотворений Пушкина — «Дорожные жалобы».

* * *

Как это закономерно и бесконечно значительно, что Пушкин — первым среди русских писателей — объездил всю Россию! Карта его путешествий поражает своим размахом и полнотой. Он знал русскую землю от Финляндии до Турции и от Карпат до Сибири, в 1830 году он ходатайствовал и о поездке через Сибирь в Китай, — правда, безуспешно. За короткую свою жизнь он проехал по русским дорогам около сорока тысяч километров...

И как он ездил! Он «никогда не дожидался на станциях, пока заложат ему лошадей, а шел по дороге вперед и не пропускал ни одного встречного мужика или бабы, чтобы не потолковать с ними...»³⁹.

Это знакомство с Россией было необходимой предпосылкой его творческого подвига и стихотворение «Дорожные жалобы», — в сущности, жалоба на тяжесть избранного им труда, который он совершил не только для своих собственных нужд, но и для нужд всей русской литературы.

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?..

Но это, без сомнения, не просто «жалобы».

Г. А. Гуковский в одной из своих известных книг о

Пушкине подробно разобрал это стихотворение. Он писал, в частности:

«Оно повествует о «широких возможностях», предоставляемых николаевской Россией своему поэту... Пред нами самые различные виды смертей, и все какие-то ненормальные, противоестественные. Выбор велик, но от этого выбора никуда не уйдешь. И сама страна — какая унылая и страшная!.. Такова Россия 1828 года. Какова Россия, таковы и мечты. Много ли просит у жизни, у родины замученный поэт? Нет, он просит совсем, совсем мало — немножко покоя, тишины, немножко беззаботности... Но нет ему покоя. Он обречен участи странника, неприкаянного изгнанника в родной земле, гонимого вперед и вперед без цели...»⁴⁰

Эта характеристика неверна по самой своей сути и даже странна. Начнем с фактической стороны дела. «Дорожные жалобы» написаны в Москве 4 октября 1829 года. За две недели до этого Пушкин возвратился из одного из самых больших своих путешествий — на Кавказ, до Арзрума. С величайшим трудом он добился разрешения на это путешествие, предпринятое им в разгар русско-турецкой войны, и был поистине счастлив совершить его (что ясно отразилось в его «Путешествии в Арзрум» и написанных по дороге стихах). «Дорожные жалобы» вполне очевидно связаны с этой поездкой; так, в «Путешествии в Арзрум» рассказывается, как и в этом стихотворении, и о чуме, и о карантине, и о дурных дорогах и т. п.

Таким образом, утверждения Г. А. Гуковского, что Пушкин-де «обречен участи странника, неприкаянного изгнанника... гонимого... без цели» и т. п., совершенно не идут к делу. Пушкин жаждал этой дороги и, конечно, имел ясную цель.

Впрочем, могут возразить, что стихи — это не отчет о путешествии, что их смысл даже несводим к *дороге* как таковой: речь идет и о судьбе поэта, о его жизненном пути вообще. И это возражение отчасти справедливо. Но дело в том, что именно как стихи, именно как художественное создание «Дорожные жалобы» отнюдь не могут быть поняты в том ключе, который предложен Гуковским. Он утверждает: смысл стихотворения состоит в том, что «замученный поэт» просит у родины «совсем, совсем мало — немножко покоя, тишины, немножко баззаботности». Неу-

жели что-либо подобное можно прочесть, услышать в этих гордых строках:

На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил.

Если же все-таки остаются сомнения — стоит привести строфу, написанную для «Евгения Онегина» за два дня до «Дорожных жалоб» (2 октября 1829):

Блажен, кто понял голос строгий
Необходимости земной,
Кто в жизни шел большой дорогой,
Большой дорогой столбовой...

И, конечно, именно этот смысл тоже ясно звучит в «Дорожных жалобах» — хотя стихотворение к нему и не сводится.

Теперь о «смертях»:

На камнях под копытом,
На горе под ксесом
Иль во рву, водой размытом,
Под разобранным мостом,

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непроворный инвалид.

Иль в лесу под нож злодею
Попадуся в стороне,
Иль со скуки околею
Где-нибудь в карантинé...

Г. А. Гуковский говорит о том, что все смерти какие-то «противоестественные», что «выбор велик, но от этого выбора никуда не уйдешь». Исследователь верно подметил, что смерти «противоестественные». Правда, точнее было бы сказать, что они *противоестественно* поданы в стихотворении. И это несет в себе глубокий смысл. Вместе со *страхом* здесь несомненно живет *смех*. И само это длинное перечисление, и выражения, вроде «чума подцепит», «шлагбаум влепит», «околею» и т. п., явно *преодолевают смерть*. И сама возможность «*выбора*» как бы дает ощущение свободы или, точнее, басшабашности (слова Гуковского «от выбора не уйдешь», кстати сказать, вообще не имеют смысла, ибо, как известно, двум смертям не бывать, а одной не миновать).

За год до создания «Дорожных жалоб» Иван Киреевский писал, что в поэзии Пушкина, начиная с «Онегина», царит «какая-то беспечность, какая-то особенная задумчивость и, наконец, что-то невыразимое, понятное лишь русскому сердцу; ибо как назвать то чувство, которым дышат мелодии русских песен, к которому чаще всего возвращается русский народ и которое можно назвать центром его сердечной жизни?

В этом периоде развития поэзии Пушкина особенно заметна способность забываться в окружающих предметах и текущей минуте. Та же способность есть основание русского характера: она служит началом всех добродетелей и недостатков русского народа; из нее происходит смелость, беспечность, неукротимость минутных желаний, великодушие, неумеренность, запальчивость, понятливость, добродушие и пр. и пр.»⁴¹.

Но дело, конечно, не только в национальном своеобразии; дело и в том, что это своеобразие воплощается в лирике Пушкина во всей полноте и многосторонности. То настроение, то переживание, которое Г. А. Гуковский ошибочно приписывает «Дорожным жалобам» (где, конечно, даже само слово «жалобы» звучит и насмешливо), можно найти, скажем, в иных стихотворениях русских поэтов конца XIX — начала XX века, которые действительно «просят мало, совсем мало», «немножко беззаботности» и т. д. Но к Пушкину все это ни в коей мере не относится.

Исследователь утверждает, что в стихах Пушкина все «уныло и страшно», все угрожает гибелью «несчастному поэту». Неужели это именно «несчастный», подавленный страхом человек сетует, что ему приходится «телятиной холодной трюфли Яра поминать»? Неужели это именно «замученный поэт» мечтает

По Мясницкой разъезжать,
О деревне, о невесте
На досуге помышлять...

И, наконец, почему, собственно, если уж ставить вопрос, как говорится, с «полной серьезностью», мы должны так уж жалеть этого «несчастливого», если все дело лишь в том, что он не может есть трюфли у «Яра», разъезжать по Мясницкой, выпить рюмку рома и т. д.?

Нет, никак не укладывается стихотворение в ту мрач-

ную схему, которую предложил Г. А. Гуковский. И все дело в том, что исследователь не увидел его принципиальной многосторонности. Конечно, в стихотворении есть и элементы «страшного», своего рода «пляски смерти». Но есть здесь и бесшабашность (как раз в духе пословицы «двум смертям не бывать»), и насмешка над смертью (именно насмешка, а не сдавленная прония романтического толка), и просто жизнерадостность — пусть в воспоминаниях. Да и как может быть «страшным» стихотворение, кончающееся выкриком:

Ну, пошел же, погоняй!..

Все «смерти», предстающие в стихотворении, являются как проявления *жизни*: оказывается, что даже смерть, как и жизнь, *многообразна*, что есть *выбор*. И уже потому она не только трагична, но и комична.

Подчиняясь неверной исходной мысли, Г. А. Гуковский впал и в совсем уже странную ошибку. Он говорит, что «вершина» всех ужасов стихотворения — «витающая над всем скука, от которой околеть можно, — последний шанс, если уже все другие виды гибели миновали поэта» (там же). Здесь незначительным, казалось бы, изменением пушкинского стиха совершенно искажен смысл: «скука, от которой околеть *можно*», — говорит исследователь; Пушкин между тем, перечислив ряд смертей, заключает буквально:

Иль от скуки околею
Где-нибудь в карантине.

Но этим «от скуки околею», в сущности, уничтожаются все «страшные» предшествующие смерти. Эту явно уже комическую деталь исследователь опять-таки понимает «на полном серьезе», между тем как она с совершенной очевидностью раскрывает двойственный смысл целого. Поэт приравнял смерти от чумы, от мороза, от ножа и т. п. и смерть... от скуки — и это преодолевает страх и попирает смерть.

Стремясь определить особенный характер развивающейся в его время русской литературы — ярчайшим и полнейшим воплощением которой было творчество Пушкина, — Иван Киреевский противопоставлял ее просветительской, сентименталистской и романтической литера-

туре, развивавшейся в XVIII — начале XIX века в западноевропейских странах. В просветительской литературе, писал он (в 1831 году), ни одно из основных слов «не имело значения *самобытного*; каждое получало смысл только из отношений к прежнему веку. Под *свободой* понимали единственно отсутствие прежних стеснений; под *человечеством* разумели единственно материальное большинство людей... царством *разума* называли отсутствие предрассудков или того, что почитали предрассудками... От подражания классическим образцам обратились к подражанию внешней неодоушевленной природе». Далее он говорил о литературе сентиментализма и романтизма: «Подражание внешней природе заменилось сентиментальностью и мечтательностью, которые на всю действительность набрасывали однообразный цвет исключительного чувства или систематической мысли, уничтожая таким образом самобытность и разнообразие внешнего мира»⁴².

Г. А. Гуковский, в сущности, анализирует стихотворение Пушкина, отчасти как просветительское, отчасти как романтическое. Ибо, с одной стороны, он считает, что *свобода* поэта — это только «отсутствие стеснений» («поэт, — по его словам, — *обречен* участи странника»); с другой же, — он видит в стихотворении только «однообразный цвет исключительного чувства» («страна — как-кая унылая и страшная»). Между тем смысл стихотворения Пушкина заключается именно в том, что он *свободно*, по своей воле идет по этой трудной дороге (то, что ему это «господь судил», вовсе не означает насилия; это, скорее, избранность, и «блажен... кто в жизни шел большой дорогой... столбовой»), и, с другой стороны, прозревает сквозь тяготы этой дороги все многообразие жизни и имеет силу смеяться над смертью, имеет дерзость противопоставить ей трюфли Яра, мысли о невесте, рюмку рома...

Зрелому Пушкину были совершенно чужды как просветительская, то есть рационалистическая, так и романтическая, основанная на «исключительном чувстве» односторонности. В нем царит ренессансная полнота. Я стремился показать это на материале одного короткого стихотворения, но это, конечно, воплотилось в его зрелом творчестве в целом.

Перечтем еще раз строки из «Дорожных жалоб»:

Не в наследственной берлоге,
Не средь отческих могил,

На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил...

Да, Пушкин умер на большой, столбовой дороге Истории, и его гибель была подлинной исторической трагедией, концом великой эпохи. Об этом проникновенно говорил Александр Блок в своем последнем выступлении, явившемся его завещанием, — в речи «О назначении поэта», произнесенной 13 февраля 1921 года.

«Жизнь Пушкина, — сказал в конце своей речи Блок, — склоняясь к закату, все больше наполнялась преградами, которые ставились на его путях. Слабел Пушкин — слабела с ним вместе и культура его поры: единственной культурной эпохи в России прошлого века. Приближались роковые сороковые годы...

Пушкина... убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура.

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит.

Это — предсмертные вздохи Пушкина, и также — вздохи культуры пушкинской поры.

На свете счастья нет, а есть покой и воля.

Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой ⁴³, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем: жизнь потеряла смысл» ⁴⁴.

Невозможно цитировать здесь заключительную часть блоковской речи целиком, — хотя приведенные отрывки не дают, конечно, полного представления о ней. Но и так очевиден непосредственно исторический, «эпохальный» смысл гибели Пушкина.

Тогда, в 1921 году, Блок сказал, что «довести картину до ясности пока невозможно... надо пережить еще какие-то события; приговор по этому делу — в руках будущего историка России» (там же).

О гибели Пушкина с тех пор было написано очень много; целый ряд работ появился и в самые последние годы. Но сплошь и рядом авторы этих работ идут ложным путем — совсем не тем, который был верно намечен Бло-

ком. Сплошь и рядом «причины» гибели Пушкина сводятся к придворным интригам и нападкам литературных противников, что крайне мельчит облик поэта и его судьбу. Да, история давно заклеяла имена тех, кто, подобно надоедливому мухам, жужжал в уши поэта. Но думать, что Пушкин погиб от руки этих ничтожеств, — значит, в конечном счете, оскорблять его память.

Документально известно, что сам Пушкин по меньшей мере дважды — в разговорах с Жуковским и с Софьей Карамзиной — резко протестовал против мнения, что его ведут к дуэльному барьеру сплетни великосветских салонов. «Какое мне дело до мнения графини такой-то или княгини такой-то... — сказал он Жуковскому. — Единственное мнение, которым я дорожу, есть мнение среднего класса, который в настоящее время является единственным истинно русским»⁴⁵. А дочери великого историка он сказал: «Мне нужно... чтобы доброе имя мое и честь были неприкосновенны во всех углах России»⁴⁶.

Но дело, конечно, не только в фактах как таковых. Необходимо понять, что со смертью Пушкина умерла, кончилась целая эпоха истории отечественной культуры, которую вернее всего назвать эпохой русского Возрождения, русского Ренессанса. Его гибель была великим трагедийным событием в этой истории. И именно этим нужно мерить факты, связанные с гибелью Поэта, — как и завещал нам Блок. Многое здесь еще не разгадано, но ключ у нас есть.

Но в заключение необходимо сказать, что «неразгаданность» Пушкина свидетельствует и об его по-прежнему неиссякаемо живом бытии в нашей истории.

Мы открываем в нем черту за чертой, а он продолжает *расти* и обретать новые и новые богатства — как все подлинно живое!

* * *

Прежде чем пойти дальше, необходимо сделать одно отступление общетеоретического характера. (Здесь я хочу вкратце повторить то, что я писал в книге: «Литература и социология». М., «Художественная литература», 1978.)

В своем развитии литература — в том числе и лирическая поэзия — так или иначе отражает развитие соотно-

шения народа, государства и личности. Это можно отчетливо проследить в истории лирической поэзии XVIII—XIX веков.

Ломоносов, Державин, Карамзин выступают как государственные люди, и для них интересы нации, личности и государства в той или иной мере едины. После Отечественной войны все яснее и резче обнаруживаются противоречия, которые воплотились и в творчестве Пушкина, и — еще более резко — в творчестве Гоголя и Лермонтова. В 1840-е годы русская литература, в сущности, почти полностью теряет «государственный» характер. Но это было вместе с тем и концом эпохи русского Возрождения. Сама же по себе эта эпоха немыслима без определенного относительного единства нации, государства и личности.

На протяжении XVIII — начала XIX века интересы государства, нации и личности, поднявшейся над феодально-сословной ограниченностью и еще не попавшей в цепи ограниченности буржуазной, в той или иной мере совпадали. Это, конечно, отнюдь не исключало острых социальных конфликтов; достаточно вспомнить о Крестьянской войне 1773—1775 годов или о судьбах Радищева и Новикова. Но и крестьянские войны, и трагические коллизии между государством и выдающимися личностями всецело присущи и западноевропейскому Возрождению.

При всех возможных оговорках время от Петра до восстания декабристов было временем плодотворного становления нации и личности, что со всей мощью и яркостью выразилось, скажем, в не знающей себе равных деятельности Ломоносова, который, по слову Пушкина, был «первым нашим университетом», в создании одного из величайших городов мира — Петербурга, во всемирно-исторической эпопее Отечественной войны. В этих и других свершениях эпохи интересы государства, воля нации и устремления личностей воплощались, несмотря на все многообразные социально-исторические противоречия и коллизии — в известном единстве.

Несовпадение и даже разрыв интересов государства и нации (а также посвящающей себя служению России личности) явственно обнаружилось после Отечественной войны 1812—1815 годов, в ходе которой впервые выступила во всем объеме и глубине сама стихия нации. В нераздельной связи с этим складываются и зрелые, самостоятельные,

суверенные личности, которые апеллируют к нации и, далее, человечеству в целом, а не к государству.

В это время разрушается иллюзия единства интересов государства и нации (а также и личности). Но именно на этот конец эпохи русского Возрождения и приходится высший взлет ее литературы, воплотившийся прежде всего в творчестве Пушкина и его плеяды, а также молодого Гоголя (то же самое было характерно, как уже говорилось, и для западноевропейского Ренессанса: творчество Шекспира и Сервантеса — это и высший взлет, и копец...).

Г. П. Макогоненко пишет, что «Гоголь — это завершающий этап русского Возрождения»⁴⁷. Но так можно сказать лишь о молодом Гоголе, о Гоголе «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода». Именно в творчестве Гоголя ясно и резко обнаруживается кризис и конец ренессансного развития. Контрастное, дисгармоническое искусство зрелого Гоголя должно быть понято как выражение стихии *барокко*. В этом же русле развивается поздняя лирика Боратынского, Тютчева и его школы⁴⁸, творчество Владимира Одоевского и, в значительной мере, Лермонтова.

Обычно эти явления 1830 — начала 1840-х годов рассматриваются как своего рода «вторая волна» русского романтизма («первую волну» видят в поэзии 1810 — начала 1820-х годов, в творчестве Жуковского, декабристов, молодого Пушкина). Таким образом, согласно традиционной схеме, уже после становления «критического реализма» в творчестве зрелого Пушкина вновь возникает мощная струя «романтизма». Все это не имеет и не может иметь ни социологического, ни собственно литературного обоснования.

Все дело в том, что художественная стихия барокко, представляющая собою «реакцию» на искусство Возрождения (эта «реакция» вырастает, разумеется, на почве социально-исторических сдвигов), в целом ряде отношений аналогична стихии романтизма, выступающей, со своей стороны, как «реакция» на просвещение. Барокко и романтизм близки *типологически*, но это не дает никаких оснований отождествлять их. Для действительного становления романтизма необходимо вызревание просветительских тенденций (опирающихся, естественно, на определенную социальную почву). Эти тенденции достаточно зрело

выступают в России уже к 1850-м годам. Именно тогда и складывается русский романтизм в собственном смысле, нашедший своеобразные воплощения в таких идеологических и вместе с тем литературных течениях, как славянофильство, почвенничество и народничество.

Исследование смены литературных направлений во второй трети XIX века очень осложнено тем, что литература в это время развивается поистине *стремительно*.

Это со всей ясностью высказал чуткий свидетель и участник литературного движения — Белинский. В 1847 году он писал, например, что годовые литературные обозрения, сделанные в 1823—1825 годах Александром Бестужевым, «имеют для нас весь интерес старины, несмотря на то, что начались всего 24 года назад тому! Так быстро идет вперед наша литература! Но какую отдаленную, какую глубокою стариною отзывается «Обозрение русской литературы 1814 года!»»⁴⁹.

Здесь важны обе даты: 1814 год — это еще как бы XVIII век (хотя главное событие, определившее зрелость русского Возрождения — Отечественная война, — свершилось, оно не могло мгновенно отозваться на состоянии литературы), а 1823—1825 годы — это начальный этап развития, который за следующие четверть века стал «старинной». Но то, что было до него, — уже совсем «отдаленная, глубокая старина».

Всего через шесть лет после гибели Пушкина Белинский заметил: «Для Пушкина настает уже потомство. На Руси все растет не по годам, а по часам, и пять лет для нее — почти век»⁵⁰. Это утверждение едва ли представляет собой гиперболу. Оно более или менее точно характеризует движение русской литературы второй трети XIX века. Так, скажем, около 1830 года в русской литературе еще преобладала ренессансная стихия; к моменту гибели Пушкина господствовала эстетика барокко; а в 1843 году, когда Белинский написал цитированные слова, на первый план уже выходили просветительские тенденции.

По непосредственному и, безусловно, верному ощущению Белинского русская литература в эти годы «движется вперед с невероятною быстротою... Голова кружится, когда подумаешь о расстоянии, которое разделяет предпрошлое десятилетие (1820—1830) от прошлого (1830—

1840), а прошлое десятилетие от этих двух протекших лет настоящего!»⁵¹ (статья 1842 года).

Помимо этих наблюдений, Белинский сделал такой вывод: «...Мы вдруг переживаем все моменты европейской жизни, которые на Западе развивались последовательно»⁵². Здесь не совсем точно сказано «моменты *европейской* жизни»; правильнее было бы сказать: «моменты», которые *ранее прошла* европейская жизнь и литература. Но сама мысль вполне верна.

Нельзя не заметить, что эта мысль была неадекватно истолкована одним из моих оппонентов в статье «О синтезе традиций в русском реализме». Он утверждал, что Белинский имел в виду *синкретизм* тогдашней русской литературы, что творчество Пушкина и его современников и последователей соединяет в себе черты Ренессанса, Просвещения, романтизма, критического реализма и т. д.⁵³

Но из высказывания Белинского это никак не следует. Он говорит лишь о том, что русская литература *в одно время* (по его слову — «вдруг») переживает те стадии, которые Западная Европа переживала в определенной временной последовательности. Это еще отнюдь не означает, что творчество отдельно взятого художника в один и тот же отрезок времени соединяло в себе разные направления. Правда, ренессансный реализм — это принципиально синкретическое искусство, в котором нерасчлененно живут те стихии, которые характерны для барокко, классицизма, просветительства и т. п. Его своеобразие как «направления» во многом как раз и заключается в синтетичности. Но надо все же видеть в нем не некое сочетание разных направлений, а самостоятельную историческую форму литературы.

Что же касается последующего развития литературы, то здесь уже явно нет пушкинской, или, иначе говоря, ренессансной синтетичности, а, с другой стороны, выступают самые разнообразные устремления и художественные стихии.

После характерных *барочных* тенденций в литературе 1830 — начала 1840-х годов следовало бы «ожидать» явлений *классицистического* порядка. Однако той особенной социально-исторической ситуации, которая порождает классицизм, в России не было⁵⁴. Поэтому в 1840-е годы сразу начинает складываться просветительство и сенти-

ментализм. Эти направления достаточно тесно связаны и на Западе; в России же они выступают одновременно, «вдруг», по слову Белинского. Типично просветительские повести Герцена «Кто виноват?» и «Доктор Крупов» и сентименталистские «Бедные люди» Достоевского (хотя их относят и к критическому реализму) создаются, так сказать, параллельно. Оба направления развиваются в рамках «натуральной школы».

Далее, несомненно сентименталистский характер носит творчество молодого Толстого, который вдохновляется, в частности, наследием Руссо и Стерна (воспринимая этих писателей, разумеется, совсем не так, как Карамзин). К просветительскому реализму так или иначе принадлежит творчество Некрасова и его поэтической школы, Щедрина, Тургенева, Гончарова, Слепцова, Помяловского, Решетникова и т. д. (что вовсе не противоречит их глубокому художественному критицизму).

Наконец, творчество Достоевского, А. Григорьева, Фета, поэтов-славянофилов, Мельникова-Печерского, в значительной мере Лескова, а с другой стороны, Глеба Успенского и многочисленных писателей-народников несет в себе несомненные черты романтизма.

Итак, в русской литературе, начиная с 1840-х годов, развиваются просветительский реализм, сентиментализм и, несколько позднее, романтизм.

Развитие этих направлений имело глубоко своеобразный характер. В силу стремительного движения русской литературы, они, эти направления, формировались через каких-нибудь полтора-два десятилетия после расцвета русского Возрождения (западноевропейское просветительство, например, отделено от Ренессанса целым столетием). Это придавало русскому просветительскому реализму, сентиментализму, романтизму особенную художественную полноту и силу; в творчестве Некрасова, Островского, Толстого, Достоевского еще как бы жива ренессансная стихия (как ощущается она и на Западе, скажем, у крупнейших художников середины XVII века — Корнеля и Мильтона).

И все-таки смена направлений выражалась с достаточной ясностью, подчас даже резкостью. Так, в 1840-х годах Белинский, исходя из принципов созревавшего в то время просветительского реализма, не раз говорил об «устарелости» искусства Пушкина и Гоголя. Он писал, например,

что «поэзия Пушкина... высказывается более как чувство, как созерцание, нежели как мысль... Пушкин принадлежит к той школе, которой пора уже миновала совершенно в Европе и которая даже у нас не может произвести ни одного великого поэта. Дух *анализа*, неукротимое стремление *исследования*, страстное, полное вражды и любви *мышление* сделались теперь жизнью всякой истинной поэзии. Вот в чем время опередило поэзию Пушкина...»⁵⁶

О Гоголе Белинский писал более резко в частном письме: «Страшно подумать о Гоголе: ведь во всем, что ни написал, — одна натура, как в животном. Невежество абсолютное!»⁵⁷

Эти суждения нередко рассматривают как «ошибки» великого критика. Однако он был совершенно прав *с точки зрения просветительского реализма*. Он ясно видел принципиальное, коренное различие искусства Пушкина и Гоголя и, скажем, Герцена и Гончарова. Он ставил задачу вовсе не «принизить» великих художников, которые навсегда остаются живыми, но показать, что наступил новый этап развития литературы, имеющий иные цели.

В течение XVIII — первой трети XIX века от Ломоносова до Пушкина русская литература осуществила переход, точнее переворот, от Средневековья к Новому времени. Это было грандиозное свершение. Литература воплотила национальное самосознание, художественно освоила стихии *народа и личности*. Это было бы немислимо без создания национального классического стиля и литературного языка. После этого русская литература реально вышла на мировую арену и обрела возможность развиваться «вровень» с давно сложившимися новыми литературами Западной Европы. Разумеется, все это могло совершиться только на почве социально-исторического развития: сама Россия после Отечественной войны стала одной из ведущих мировых стран.

Но именно в этот момент обнажаются ранее не столь очевидные противоречия, которые в конце концов привели к величайшей в истории человечества революции. Созревшая нация и личность «не уместаются» в рамках абсолютистского государства. Наступает кризис ренессансной эпохи, а затем русская литература поистине стремительно проходит те стадии, которые уже пережили литературы Западной Европы. Уже в середине XIX века русская литература явилась несомненно ведущей литературой ми-

ра — что признает теперь любой серьезный зарубежный литератор.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ То есть не глядя на французскую революцию.

² В 1807 году французская армия захватила союзную тогда России Пруссию.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 163.

⁴ «Русская литература», 1972, № 2, с. 7.

⁵ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т., т. II. М., 1911, с. 85.

⁶ Белинский В. Г. Цит. соч., с. 115, 117.

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X. М., Изд-во АН СССР, с. 148.

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 145.

¹⁰ Пушкин в воспоминаниях современников. М., ГИХЛ, 1950, с. 455.

¹¹ Пушкин А. С. Цит. соч., т. VII, с. 526.

¹² Там же, с. 32.

¹³ Там же, с. 184.

¹⁴ Там же, с. 631.

¹⁵ Там же, с. 479.

¹⁶ Там же, с. 172.

¹⁷ Там же, с. 127.

¹⁸ Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. М., «Мир», 1931, с. 152.

¹⁹ Пушкин писал о Ломоносове: «Предложения псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть его лучшие произведения» (т. VII, с. 29).

²⁰ Необходимо отличать от этого периода характерное для последних лет деятельности Пушкина поэтическое освоение зарубежного мира. В данном случае дело шло не о переводах и даже не о переложениях, а о совершенно самостоятельном творчестве, — пусть Пушкин и опирался подчас на те или иные литературные произведения (в «Пире во время чумы», «Анджело», «Подражаниях Корану» и т. п.). Все эти произведения — от «Подражаний древним» до «Моцарта и Сальери» — всецело принадлежат русской литературе (как, скажем, «Легенда о Великом инквизиторе» Достоевского или «Итальянские стихи» Блока).

²¹ «Дружеского литературного общества», в которое входили Жуковский, Мерзляков, Кайсаров, Александр Тургенев, Воейков и др.

²² Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II. Пг., 1916, с. 146, 148.

²³ Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848). М., Изд-во АН СССР, 1961, с. 21.

²⁴ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941, с. 8.

²⁵ Пушкин А. С. Цит. соч., т. VII, с. 55.

- ²⁶ Там же, с. 31.
- ²⁷ Зелинский В. А. Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина. Изд. 2-е., ч. II. М., 1899, с. 140, 141.
- ²⁸ Л. Н. Толстой о литературе. М., ГИХЛ, 1955, с. 144.
- ²⁹ См. об этом мою статью «Об изучении «художественной речи» в ежегоднике «Контекст. 1974».
- ³⁰ Шкловский В. Теория прозы. М.—Л., «Круг», 1925, с. 139.
- ³¹ Пришвин М. Сказка о правде. М., «Молодая гвардия», 1973, с. 366.
- ³² Винокур Г. Культура языка. М., 1929, с. 277, 279—282. Не могу удержаться от замечания, что слог самого исследователя удивительно подтверждает его последние суждения. Выражения, вроде «творчество было знаменем... работы, проводником» и т. д., «Пушкин — культиватор... речи» и т. п., явно свидетельствуют об упадке языковой культуры...
- ³³ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., «Художественная литература», 1962, с. 116.
- ³⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, с. 381, 382.
- ³⁵ Рядом с пушкинской плеядой развивалась и другая школа, «грибоедовская», или «катенинская» (известная еще под именем «архаистов»), куда, кроме Грибоедова и Катенина, входили Кюхельбекер, Александр Одоевский и др.
- ³⁶ См. более развернутую характеристику лирики Языкова в моей книге «Как пишут стихи», с. 52—59.
- ³⁷ Блок А. Записные книжки. М., «Художественная литература», 1965, с. 198.
- ³⁸ «Литературный критик», 1937, № 1, с. 56.
- ³⁹ Пушкин в воспоминаниях современников, с. 447.
- ⁴⁰ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 126.
- ⁴¹ Киреевский И. В. Полн. собр. соч. в 2-х т., т. 2, с. 12.
- ⁴² Там же, т. I, с. 87—88. (Курсив И. В. Киреевского.)
- ⁴³ Г. А. Гуковский, говоря о том, что Пушкин «просит... немного покоя, тишины, немножко беззаботности», имеет в виду именно «внешний покой», «творческий покой» вовсе не подразумевает «тишину» и «беззаботность».
- ⁴⁴ Блок А. Цит. соч., т. 6, с. 166—167.
- ⁴⁵ Цит. по кн.: Чулков Г. Жизнь Пушкина. М., ГИХЛ, 1938, с. 335.
- ⁴⁶ Пушкин в воспоминаниях современников, с. 135.
- ⁴⁷ Там же, с. 80.
- ⁴⁸ Об этом еще будет сказано подробно.
- ⁴⁹ Белинский В. Г. Цит. соч., т. X, с. 283.
- ⁵⁰ Там же, т. VII, с. 174.
- ⁵¹ Там же, т. VI, с. 464.
- ⁵² Там же, т. IV, с. 198.
- ⁵³ Контекст. 1974. М., «Наука», 1975, с. 188.
- ⁵⁴ См. об этом в моей статье «Эпоха Возрождения в русской литературе». — «Вопросы литературы», 1974, № 8, с. 220—221.
- ⁵⁵ Контекст. 1974, с. 190—191.
- ⁵⁶ Белинский В. Г. Цит. соч., т. VII, с. 344. (Курсив мой.— В. К.)
- ⁵⁷ Там же, т. XI, с. 51.