

## Пушкин и Некрасов.

Поэтические традиции «высокой», «священной» поэзии, так или иначе связанные с XVIII веком и гениально канонизованные в Пушкинскую эпоху, по общему убеждению, в начале сороковых годов с новым поколением стали переживать разложение. Появилось искание новых тем, новых сюжетов, новых приемов в области стиха и соответственно с этим новой лексики. Назревала пора протеста «пышным», «высокопарным» словам и мечтам и вообще, по новым понятиям, поэтической «лжи» предвещующего. Борьба затянулась, но к середине пятидесятых годов новое направление отодвинуло в тень гонимых и презираемых эпигонов, высоких традиций и стало во главе русской поэзии. Здесь главенство принадлежало уже не Пушкину в лице эпигонов, а Некрасову, как поэту сперва разрушившему пушкинский высокий канон, а потом давшему нечто совершенно новое, удержавшее на себе внимание к поэзии вообще. Проблема Некрасова в наше время встала опять со всей своей остротой в виду интересной статьи Б. М. Эйхенбаума <sup>1)</sup>. Одним из первых и очень важных вопросов, возникающих при чтении этой статьи, является вопрос о том, у кого из представителей высокой поэзии периода так называемой пушкинской канонизации появилось сознание необходимости сдвига, смены традиций и, следовательно, отказа и осуждения своего прошлого в той или иной степени.

Конечно, отказ этот должен быть не эпизодическим, о таком отказе не стоило бы и говорить, а развивающимся с мотивировкой в формах пародии, смещения и достижения.

Б. М. Эйхенбаум полагает, что Некрасов в отыскании способов обойти пушкинский высокий канон, повидимому, опирался на второстепенных поэтов и даже перебрасывался, в известном смысле, к Державину и Крылову. Действительно, и в том и в другом случае Некрасов мог найти материал, как опору, для своих созревающих поэтических тенденций. Но Некрасов — имитатор и пародист до своих достижений, как доказывает все его творчество. — изучал прежде всего главного представителя

опровергаемой им поэзии — Пушкина. Традиционный взгляд на Пушкина, как на канонизатора высокой поэзии, в действительности основан только на известном периоде деятельности поэта и на некоторых издательских и критических приемах приверженцев высокого выбора.

Ближайшее изучение поэтики Пушкина устанавливает прежде всего важную аналогию между ним и тем же Державиным, — как тот, так и другой, стоя на предельной высоте, разложили ее и пошли вниз, — а затем не менее важную аналогию (в пародической борьбе с высокой поэзией и в достижениях обратного характера) между тем же Пушкиным, и никем иным, как Некрасовым.

Последнее дает глубокую историко-литературную связь Некрасова с прошлым и вскрывает двойственное положение Пушкина. В известный период Пушкин ясно осознал необходимость сдвига, смены традиций, и, как выход из этого, он избрал область снижения со всеми его существенными элементами, как в отступлении, так и в достижении.

То, что, как основное, высказано Б. М. Эйхенбаумом относительно Некрасова, мною совершенно не оспаривается. Моя задача — доказать, что Пушкин сам давал ясно обозначающийся сдвиг и что исторически он предупредил и предупредил многое, что потом противопоставлялось ему же, но как представителю высокой поэзии. В действительности же впоследствии все дело большею частью сводилось к силе пародирования и подчеркивания, к обилию всего этого, а затем к особой мотивировке выдвинутого Пушкиным материала, как яркой противоположности Пушкину вообще.

Для Некрасова могло быть и должно было быть два Пушкина: один — канонизатор высокой поэзии, другой — пародист и «фламандец». Не всеми литературными материалами из последнего обладал Некрасов, но в виду его внимательного изучения Пушкина и в виду того, что произведения последнего все издательски пополнялись и пополнялись как раз важными для Некрасова произведениями, он имел достаточно данных, чтобы в своих тенденциях опереться именно на Пушкина. Некрасову незачем было ссылаться на Пушкина «фламандца», когда он боролся с эпигонами высоких традиций — это дело журнальной критики; наоборот, он ударял по другому Пушкину, который для широкой публики был единственным.

Пушкина — «фламандца» широкая публика слишком мало знала, а знатоки скрывали или затушевывали. Сопоставление же Пушкина «фламандца» с Некрасовым проливает совсем иной свет на эти две противопоставляемые историко-литературные проблемы.

Исходным пунктом для выяснения указанного мною перелома, происходившего в Пушкине, служит знаменательное «Путешествие Онегина». Здесь помимо отказа от своего прошлого и определенной оценки его мы находим и новое, как противопоставляемое первому.

В этом отношении XVII строфа «Путешествия» является узлом разнообразных путей из прошлого в будущее, которому в русской поэзии суждено было сделаться антипушкинским.

Строфа эта, подготовленная очень планомерно, предыдущей, начинается ровной повествовательной интонацией рассказчика на самый, казалось бы, привычный сюжет:

Порой дождливою намедни  
Я, завернув на скотный двор...

и вдруг обрывается, переходя в подчеркивающую восклицательную интонацию шуточного возмущения, как бы опомнившегося высокого поэта:

Тьфу! прозаические бредни,  
Фламандской школы пестрый (гадкий) сор.

Повествование, ровное и уверенное, прервано возмущением с адресовкой к представителям высокого выбора. Всего два стиха начала какой-то картины заключали в себе непоэтическое словечко «намедни» и совсем грубую тему — «скотный двор», но стихи прерваны также непоэтическим слово- жестом «Тьфу».

Картина, если судить по предыдущей строфе, действительно обещала быть в духе фламандской или, может-быть, ближе голландской школы известного направления.

Для нас важно, что поэт не каким-либо литературным термином или термином философского характера определяет подобную тему, а термином из истории живописи. То, что фламандская школа определяется, исходя из темы, гадким и пестрым сором, делает ясным основание этого понятия у Пушкина. Оно возникло из наблюдения над низкими сюжетами пейзажного и бытового характера, существовавшими в изобилии у великих художников фламандской и голландской школы.

Для понимания Пушкина, в данном случае, необходимо сказать, что собственно нет ни фламандской, ни голландской школы, а есть фламандско-голландский период или направление в живописи, как оттолкнувшееся от учительства итальянцев с их традициями высокого выбора и ударившееся в грубый «натурализм».

Если наука согласна с тем, что в своем освобождении на почве сюжета фламандские и голландские живописцы имели много общего, то в публике понятия о них слились почти воедино.

Так было раньше, да так почти и теперь. Наука сливает фламандцев и голландцев до конца XVI века, а публика и далее. Вот почему мы видим, что хотя тема «скотный двор» более подходит к голландской ориентации, но Пушкин называет ее, как бы вообще, фламандской. Отсюда, следуя такому пониманию, я условно беру термин «фламандское направление» и в дальнейшем пользуюсь им в том смысле, в каком он понимался в конце двадцатых и в тридцатых годах прошлого столетия.

Чтобы понять значение слов Пушкина (а я считаю это не случайным, тут не Рафаэль и т. п. традиционные имена, а новое, модное упоминание о фламандцах) необходимо напомнить о значении фламандского направления в живописи. Оно замечательно тем, что вырвалось на свободу из итальянских тисков, сковывавших почти всю Западную Европу тогдашнего времени. Его протестантское будущее уже намечено в отзыве о фламандской живописи, высказанном Микель-Анджело: «нет соразмерности и симметрии, ни малейшей заботы о выборе сюжета, никакого величия».

Все это, отмеченное Буонаротти, к середине XVII столетия делается мотивированным и каноническим, знаменуя почти поголовный разрыв с итальянцами. Теперь в основу кладется уже не религиозный, античный или аллегорический сюжет, а все то, что попадает из живой «натуры»: природа непричесанная, человек без геройства и прошлого; отсюда — скотный двор, лачуга, пьяница, нищий, потасовка, деревенская пляска, катанье на коньках и т. п. В композиционном отношении — полная свобода; никакой симметрии. В выборе красок — какие угодно контрасты и пестрота, т.-е. так, как нужно для низкого стиля. Все сказанное должно пониматься, как определение фламандского направления — важного только в известном протонародно-грубом противоположении высоким традициям. Почти все это с началом XVIII столетия было смыто так называемым ложноклассическим направлением: появились всем известные сюжеты и приемы их трактовки, аналогичные литературным.

Так, в загоне, фламандское направление существовало вплоть до времени расцвета пушкинского гения и, возрождаясь потом, все же не привлекло сразу общеевропейского внимания, а совпало со временем Некрасова, как в живописи, так и в литературе. И вот мы видим, что Пушкин пускает в дело это направление не только без какой-либо чисто-художественной мотивировки, а даже определяя его отрицательно, в духе Микель-Анджело — «пестрым и гадким сором».

Что это явление не случайное, становится очевидным из общего перехода его поэзии к снижению, перехода, который я и намечаю в данной работе.

Пушкин, как он сам говорит, стократ наблюдал рембрантовских старух именно фламандского направления и, несомненно, другие картины в роде упомянутого скотного двора, разных живописцев. Из них он мог почерпнуть многое для обоснования собственных тяготений, которые у него уже имелись в достаточном количестве.

Кроме того, необходимо указать, что на фламандское направление в живописи вообще в это время стали смотреть как на явление, оправдывающее и направляющее литературу на новые пути. Так Надеждин в «Вестнике Европы» в 1829 году, в числе достоинств «Евгения Онегина» отмечает как раз его «верно набросанные» «прелестные фламандские картинки». А. Булгарин в том же 29 году первую главу первой части своего «Ивана Выжигина» обозначил так:—«Сиротка, или картина человечества, во вкусе Фламандской школы», и, действительно, давал подходящий под это понятие материал.

О Теньерах и т. п. в литературе критики упоминают неоднократно; и даже Вяземский уже в «Современнике» Пушкина выступает в защиту «Ревизора» опять со ссылкой на фламандское направление в живописи.

«В природе,—пишет он,—не все изящно, но в подражании природе неизящной может быть изящность в художественном отношении. Смотрите на картины Теньера, на корову Поль Потера и спросите после: как могло возвышенное искусство посвятить кисть свою на подобные предметы...»

Таким образом, «проступками» одного искусства оправдывалось другое.

Определение же своего нового направления «гадким, пестрым» сором важно для Пушкина еще и потому, что, считаясь с логическим ходом всей разбираемой строфы, оно ярче оттеняет разницу между настоящим и прошлым поэта:

Таков ли был я, расцветая?  
Скажи, Фонтан Бахчисарая.  
Такие ль мысли мне на ум  
Навел твой бесконечный шум,  
Когда безмолвно пред тобою  
Зарему я воображал...

Уже из этих двух отрывков ясно видны два Пушкина: в первом — фланандец со своей грубой, неразборчивой палитрой; во второй—канонизатор высокой поэзии. Характерно, что от одной мысли о прошлом эпохи блестящего «Бахчисарайского фонтана» и лексика, и ритм, и синтаксис, и интонация меняются, возвышенно строясь по приему старой анафорической апострофичности.

Фламандское направление для Пушкина — «гадкий, пестрый сор» напрашивающийся из скотного двора на приглашение во дворец поэтического творчества.

Именно гадкий, т.-е. такой, за которым идет грубая речь, грубый сюжет,—то, чем Беранже, Некрасов и другие старались снизиться до толпы-черни.

Когда Веселовский в своей вступительной лекции в 1870 году («О методах и задачах истории литературы, как науки») говорил: «Вы, разумеется, отнесете на счет XIX века ту любовь к фламандской стороне живописи, которая останавливается на ее иногда совершенно неинтересных мелочах», то он термином «фламандская» широко определял вообще мелочи жизни, подразумевая и грубость и простоту. Пушкин определил термин «фламандская», как гадость-грубость, поставив потом пестроту, вероятно, чтобы самому же не подвести оседланного конька для обрадованного критика. Поэтому и я в данной работе останавливаюсь только на том, что может быть ощутимо и нами, как грубость у Пушкина, а не простота или какая-нибудь мирная бытовая мелочь вообще.

Если современный Пушкину критик мог укорять поэта за употребление слова «корова», то о таких словах я говорить не буду, и под термином «фламандское» подразумеваю не широко, как Веселовский, а узко, как сам Пушкин, все то, что близко «толпе-черни».

XVII строфа «Путешествия» зафиксировала перелом, но с таким отношением к прошлому он недостаточен, необходима решительная оценка прошлого—и она дается. В XV строфе мы читаем:

Какие б чувства не таились  
Тогда во мне—теперь их нет:  
Они прошли иль изменились...  
Мир вам, тревоги прошлых лет!  
В ту пору мне казались нужны  
Пустыни, волн края жемчужны,  
И моря шум, и груды скал,  
И гордой девы идеал,  
И безыменные страданья...  
Другие дни, другие сны;  
Смирились вы, моей весны  
Высокопарные мечтанья,  
И в поэтический бокал,  
Я много прозы подмешал<sup>2</sup>).

Итак, прошлое—«высокопарные мечтанья»; в поэзию (высокую) идет—проза-вода (снижение), т.-е. вместо высокого выбора—фламандское направление. Перечислением же высоких штампов (море, дева и т. п.) Пушкин здесь же предупреждает Некрасова с его словами:

Еще стыдней в годину горя  
Красу долин, небес и моря  
И ласки милой воспевать.

Это делает поэт, которого пародировал Некрасов в своих тенденциях остранения и отрицания. Некрасов предупрежден без мотивировки гражданственной дидактикой («година горя»), а непосредственно художественно. В самом сердце высокой поэзии наносились удары ее шаблонам. Для главы ее настали «другие дни, другие сны»; прошлое осознано, как «ненужное».

При строгом оформлении складывающихся поэтических тенденций за оценкой логически следует смена отрицаемого, и она также дается Пушкиным, т.-е. обрисовываются «другие сны».

В XVII строфе начиналась картина скотного двора, картина фламандского направления, она недорисована и только для того, чтобы подчеркнуть сдвиг крайностью (скотный двор), потому что внимательный читатель помнил, как даже прозаик Онегин в I строфе III главы судил только о закулисных разговорах «про дождь, про лен, про скотный двор».

Зато XVI строфа «Путешествия» рисовала без подчеркивания смену прошлому следующим образом:

Иные нужны мне картины:  
 Люблю песчаный косогор,  
 Перед избушкой две рябины,  
 Калитку, сломанный забор,  
 На небе серенькие тучи,  
 Перед гумном соломы кучи —  
 Да пруд под сенью ив густых,  
 Раздолье уток молодых.  
 Теперь мила мне балалайка  
 Да пьяных топот трепака  
 Перед порогом кабака.  
 Мой идеал теперь — хозяйка,  
 Мои желания — покой,  
 Да щей горшок, да сам большой.

Это строфа для анализа может быть разбита на пять частей.

Первая часть рисует непритязательный пейзаж фламандского характера; он чужд и торжественности великолепных зданий, и меланхоличности разных развалин и роскоши востока, излюбленных высокими пейзажистами. Здесь грубоватая, мирная русская натура: и пейзаж этот живо напоминает творческий склад голландца Мейндерта Хоббема с его любовью к крестьянским избушкам и именно к уткам, купающимся в прудах-садках.

Следующая часть — сюжет кабацкой сцены с балалайкой и трепаком — для живописи грубого фламандского направления так обычна, что не нуждается в примерах.

В третьей части опять переход от высокой поэзии к низкой — вместо идеальной гордой дены (у Лермонтова потом «неведомая краса») прозаическая простая хозяйка.

А в пятой части мы видим, как «печной горшок» прежней высокой поэзии вступает в свои «низкие» права в виде горшка со щами; прибавляется и характерное выражение, «да сам большой», державшееся крепко только в низких сферах.

Четвертая часть, где промелькнула тема «покоя», могла служить уже солидным основанием для рассуждения будущих проповедников и пародистов, как явление недопустимое; зато остальное являлось пророческой программой тому направлению, которое поставило своей задачей окончательное снижение высоких типов поэзии. Часть этой программы в «Отчизне» (40 года) Лермонтов также подтвердит своей симпатией, но не с той эмоциональной окраской.

Любопытно, что среди поэтов, упоминаемых в приписываемом Некрасову стихотворении «Плач», кроме Туманского (несомненно, Василия Ивановича) никого из действительно близких к пушкинской плеяде нет, и как раз Туманского в том же «Путешествии Онегина» Пушкин обвиняет в поэтическом пристрастии при описании Одессы. В 1824 г. Туманский был прав, когда наращивал сравнения красавицы с радугой, розой, ключем, а здесь он именуется «прямым поэтом», бродящим с лорнетом. Этот аксессуарный элемент внесен, конечно, для иронии, так как Туманский рисует тополи, холмы, увенчанные виноградом, там, где у Пушкина по «Путешествию» просто—«степь нагая». Необходимо отметить и то, как выражено это снижение в своем переходе:

Все хорошо, но дело в том,  
Что степь нагая там кругом.

Прозаический ход первого стиха, самый тематизм его слов (дело) предупреждает даже не только Некрасова, но и бичевателя Пушкина—Писарева с его выражением: «ну и бесподобно, пускай утешаются».

Сам Пушкин вместо подъема на высоты Туманского опускается здесь вниз, к грубой фламандщине с характерным приемом эпанторозиса, но, конечно, не высокой пробы.

А где, бишь, мой рассказ несвязный.  
В Одессе пыльной я сказал.  
Я б мог сказать: в Одессе грязной—  
И тут бы право не солгал.

Строфа эта далее содержит и устойчивый для Пушкина иронический прием по адресу старых традиционных образов античной мифологии, столь ценимой высокой поэзией:

В году недель пять-шесть Одесса,  
По воле бурного Зевеса,  
Потоплена, запружена,  
В густой грязи погружена.  
Все дома на аршин загрязнут...



Здесь настойчиво во всевозможных оттенках переливается грязь, созданная никем иным, как державным Зевсом. В начале строфы вставлено и диалектическое словечко «бишь», как элемент фламандщины, столь необходимый впоследствии для Некрасова и др.

Итак, «Путешествие» определенно остановилось на фламандском направлении. Самый переход к путешествию Евгения по России, а не по классическим традиционным странам или восточным, в это время также ставшим достоянием высокой поэзии, говорит о снижении. По России Евгений услышит, как ямщики «поют, и свищут и бранятся», у крестьянок купит «три связки баранок», там «туфли», а затем увидит «Каспийской лужи брег сыпучий», а не «волн края жемчужны».

Если «Путешествие» назвало прежние мечтания высокопарными, то в «Онегине» мы находим и необходимые для нас термины «высокая», «святая» поэзия. Их положение оказывается подвергнуто пародированию в поэзии Ленского и друзей подобной поэзии.

В XI главе строфы XXXVI, XXXVII и XXXIX представляют собою важные моменты снижения высокой, святой поэзии.

Чтобы пробить себе дорогу, всякое новое направление начинается или пародированием противника или уверенной, порою дерзкой, постановкой нового, но чаще всего оно начинается с пародии, как расчищающей путь сломкой старого.

Пушкин шел именно этим путем, но, неподдержанный и даже отвергнутый, остался не только недостаточно понятым, но долгое время служил сам предметом осмеяния и даже издевательства.

Что делал Пушкин в борьбе с высокой поэзией, того не позволял себе ни один из представителей ее в его время: ни Баратынский, ни Дельвиг, ни Языков, ни Козлов, ни Вяземский, ни Подолинский, ни Туманский. А борьба Пушкина во фламандском направлении ровная и настойчивая.

Когда он в XXXVI строфе VI главы писал:

Друзья мои, вам жаль поэта:

Увял! Где жаркое волнение,  
Где благодарное стремление  
И чувств и мыслей молодых,  
Вы со ких, нежных, удалых?

И вы, заветные мечтанья,  
Вы, призрак жизни неземной,  
Вы, сны поэзии святой!—

то он определенно строил все это на известной элегической интонации высокого выбора, чтобы потом, дополнив ее еще одной строфой, явно иронической, пародировать их в третьей.

Вот последние две строфы в параллели:

## XXXVII

Быть может он для блага мира,  
Иль хоть для славы был рожден:

Его умолкнувшая лира  
Гремучий, непрерывный звон  
В веках поднять могла...

Его страдальческая тень,  
Быть может, унесла с собою  
Святую тайну и для нас  
Погиб животворящий глас,

И за могильною чертою  
К ней не домчится гимн времен,  
Благословение племен.

## XXXXIX

А может быть и то: поэта  
Обыкновенный ждал удел.

Во многом он бы изменился,  
Расстался б с музами, женился,  
В деревне, счастлив и рогат,  
Носил бы стеганный халат;

Узнал бы жизнь на самом деле,  
Подагру б в сорок лет имел,  
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,

И наконец в своей постеле  
Скончался б посреди детей,  
Плаксивых баб и лекарей.

Здесь Пушкин сперва утрирует высокий стиль сюппозитивных элегий с их характерным «быть может», а потом пародически снижает, вводя интонацию прозаически-настроенного резонера-ироника с его уже не «быть может», а с противительным — «а может быть» и частичкой «бы», которая нарушает все тогдашнее понятие о благозвучии. Все меняется. Но особенно ярко заключительные части приводимых строф: в одной — «благословение племен», в другой — «куча детей», в одной — «гимн времен», в другой — «плаксивые бабы».

Если сравнить Некрасовскую Теклу, как пародию на Татьяну высокой поэзии Пушкина, с приведенной пародией, то в первой, в смысле приема, нового мы ничего не находим.

Борцы сошлись.

Но и сюжетно Некрасов по поводу той же Теклы окажется предупрежденным, как мы увидим из дальнейшего, тем же Пушкиным.

«Святая, высокая» поэзия Ленского в период до «других дней» резко пародируется; в связи с «другими днями» Туманский просто будет грубо сменяться.

В «Путешествии» приемы уверенные, обнаженные, там поэт уже не так стесняется с публикой, как, например, в пятой главе «Онегина», вышедшей в свет в 1828 году, где понадобился обходный прием с лукавым заявлением об отсутствии намерения бороться с такими поэтами, как Вяземский и Баратынский.

Любопытно то, что Пушкин здесь прибегает к приему особого сопоставления; так, в начале V главы зима рисуется обычными приемами высокого стиля:

На стеклах легкие узоры,  
Деревья в зимнем серебре,  
.....

И мягко усталые горы  
Зимы блистательным ковром.

И сейчас же вторая строфа переходит на иной стиль: рисуется картина слишком знакомая нам с детства:

Зима!.. Крестьянин, торжествуя...

Правда, тут еще есть непосредственное наследие XVIII века— «бразды пушистые взрываю», но все же рисуется нечто такое, что вызывает у поэта, для нас уже несколько непонятное, добавление:

Но может быть, такого рода  
Картины вас не привлекут;  
Все это низкая природа;  
Изящного немного тут.

Вот какую картину Пушкину приходилось оговаривать. Добавка поэта ничем не оправдывает картины, последняя остается художественно самоценной.

В 1864 году Некрасов в нарочито-прозаизуемом, народническом «Начале поэмы» также употребляет подобный прием вопроса и по тому же поводу:

На первый раз сказать позвольте вам,  
Чем пахнут вообще дороги наши:  
То запах дегтя с сеном пополам,  
Не знаю, каково на нервы ваши  
Он действует, но мне приятен он,  
Он мысль мою свежит и направляет:  
Куда б мечтой я ни был увлечен,  
Он вмиг ее к народу возвращает...

Таким образом, почти через сорок лет понадобилось повторение приема, употребленного Пушкиным в условиях действительно стеснительных. Новость повторения заключалась всецело в том, что низкая природа была оправдана идеей народности, а не подвергнута какому-либо сугубому принижению.

Пушкин в данном случае работал, как бытописатель, вводя в «поэтическую» область неприхотливость фламандца. Он выступал не как народник или

Согретый вдохновенья богом,  
Другой поэт (который)  
. . . . роскошным слогом  
Живописал нам первый снег  
И все оттенки зимних нег.

Вот это-то противопоставление себя, фламандца, поэту, «согретому вдохновенья богом», и есть подчеркивание борьбы за

снижение. А «согретый вдохновенья богом», поэт Вяземский рисовал зиму с напряжением, достойным высокой поэзии, так:

Красивый выходец кипящих табунов,  
Ревнуня на бегу с крылатоногой ланью,  
Топоча хрупкий снег, он по полю помчит.  
Украшен твой наряд лесов сибирских данью,  
И соболь на тебе играет и блещит.  
Презрев мороза гнев и тщетные угрозы,  
Румяных щек твоих свежей алеют розы,  
И дилии свежей алеют на челе.  
Как лучшая весна, как лучшей жизни младость,  
Ты улыбаешься утешенной земле.  
О пламенный восторг! В душе блеснула радость,  
Как искры яркие на снежном хрустале.  
Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость.

Все стихотворение так насыщено метафорами, метонимиями и сравнениями, что создается впечатление смешения разных высоких стилей и, несмотря на восторженный подъем конца с заключительным восклицанием, все остается абстрактно-холодным и расчлененным.

Из сопоставления приведенных стихотворений ясно видно, с чем и как боролся Пушкин путем противопоставления. Он все это снижает: идеальная красавица сменяется крестьянином, ямщиком и дворовым мальчиком, соболь — тулупом и красным кушаком. Вместо коня из «кипящих табунов», соперничающего на бегу с «крылатоногой ланью», — просто «лошадка», плетущаяся рысцой — «как-нибудь».

По поводу «лошадки» приведу еще пример, доказывающий упорство Пушкина все в том же направлении. Так в стихотворении 1829 г. «Зимнее утро», где все рисуется высоким стилем, где перефразируется блистательный ковер I строфы пятой главы «Онегина» («великолепными коврами, блестя на солнце, снег лежит») по типу второй строфы, (т.-е. «Зима... Крестьянин торжествуя...») вместо первоначально стоявшего: «Коня черкасского запречь» ставится уже по-фламандски грубо — «Кобылку бурую запречь». Подобная поправка разрушает стиль и вместе с тем как бы объединяет характер первых двух строф V главы «Онегина».

«Соболь» же Вяземского был привлечен к делу в стихотворении «Осень», наброски и отделка которого, возможно, идут именно с 1828 до 1833-го года. Здесь Пушкин вернулся к стихотворению Вяземского и кстати задел свое же недостаточно сниженное «Зимнее утро», в котором, как и у Вяземского, говорилось о зимних негах, и, между прочим, было сказано:

Веселым треском  
Трещит затопленная печь.  
Приятно думать у лежанки.

В «Осени» Пушкин сперва напомнил Вяземскому:

Как легкий бег саней с подругой быстр и волен,  
Когда, под сободем согрета и свежа,  
Она вам руку жмет, пылая и дрожа! —

а затем все это вначале перевел на иронию, а потом оборвал грубой фламандщиной:

нельзя же целый век  
Кататься нам в санях с Армидами младыми,  
Иль киснуть у печей за стеклами двойными.

Слово «киснуть» поставлено опять намеренно, так как первоначально было написано «сидеть».

То пародируя, то просто сменяя, Пушкин в пятой главе бросил спокойный вызов и прошлым и новым поэтам высокого выбора. Насколько тонко иногда пародировал Пушкин только приемы того или иного поэта, видно из того, что он оставался порою неразгаданным. Для Некрасова часто важен не прием, а тематизм художественного материала, который обязательно приводится и дополняется модной современной публицистикой, отчего он резче, бравурнее, — по новой публике.

Так в своем стихотворении «Суд» Некрасов говорит, что Жуковский «романтическими ужасами» своего «Суда в Подземелье» настолько напугал поэта в отрочестве, что он «и в зрелые года» боится «подземного суда», — и тотчас же выступает на сцену едкая современность — «суд гласный».

Тут Жуковский только темный фон для яркого рассуждения, и недаром ужасы его поэмы передаются таким рассудительным пересказом:

Что стих, то ужас: темный свод,  
Гроза обрушиться, гнетет,  
Визжа, заржавленная дверь  
Поет: «Не вырвешься теперь!»

Художественный прием или ускользнул или признан был ненужным, осталось одно ясно выраженное сопоставление романтических бредней с бреднями современности.

Если Некрасов делал это намеренно, то он был прав, так как пушкинскую пародию на Жуковского, в смысле только приемов, не разгадал даже «Московский Вестник», который писал: «все с большим удовольствием приняли тонкую похвалу Жуковскому». Говорилось это о X строфе V же главы «Онегина». Но здесь опять пародия со снижением по адресу поэзии страхов при гадании. Последнее в жизненном обиходе барышнями большею частью обменивалось на самый прозаический сон. Пушкин и свел все к этому, введя автора в качестве переживающего страхи, — это один из довольно явных приемов пародирования.

Пушкин писал:

Но стало страшно вдруг Татьяне...  
И я — при мысли о Светлане  
Мне стало страшно — так и быть...  
С Татьяной нам не ворожить,  
Татьяна поясок шелковый  
Сняла, разделась и в постель  
Легла.

Здесь пародируется самый ритм—эти паузы—и синтаксис— «но стало страшно», «и я», «мне стало страшно», затем переход к прозаическому — «так и быть», и к градационно расположенным глаголам, постепенно снижающим высокий балладный ужас — «сняла, разделась и... легла».

Пред нами тонкая пародия, которую приняли за тонкую похвалу. А глагольный ход при пародии и снижении вообще у Пушкина стоек: «пил, ел, скучал, толстел, хирел», — «потоплена, запружена, погружена», — «сняла, разделась и в постель легла». Он особенно ярок благодаря чеканящим звуковым повторам.

«Московскому Вестнику», повидимому, и в голову не могла прийти пародия со стороны Пушкина на Жуковского; это не Мартын Задека с его «глубоким произведением» и не Ломоносов, пародия на которого все в той же V главе (строфа XXV) разъяснялась самим Пушкиным. Сопоставляя строфу Пушкина и стихотворение Ломоносова «Ода на день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны» (1748 г.), мы видим, что Пушкин пародирует Ломоносова опять же снижением, а не усугублением торжественного. Здесь дело не только в том, что заря выводит «веселый праздник именин», у Ломоносова — «державы новый год», но пародируется и восьмая строфа из Ломоносова, у которого:

Подобным жаром воспаленный  
Стекался здесь Российский род,  
И радостью восхищенный  
Теснясь взирал на твой приход.  
Младенцы купно с сединою  
Спешили следом за тобою.  
Тогда великий град Петров  
В едину стогну уместился,  
Тогда и ветер остановился,  
И плеск вносил до облаков.

По типу пародии на поэзию Ленского Пушкин и тут вместо плеска «жаром воспаленного русского рода» вводит «лай мосек, чмокание девиц, кормилиц крик и плач детей». На такую пародию Пушкин сам указывал, пародии же на других он предлагал разгадывать читателям. Так скрытно пародировался и поэт Батюшков, поэт, уставший от суеты и восстанавливающий для мольбы и гимна среди черемух и акаций алтарь «муз и гра-

ций». У Пушкина его сменяет Зарецкий, бывший «картежной шайки атаман», «трибун трактирный», у которого «удалость» прошла с юностью, «как сон любви». У Батюшкова — «веселость ясная первоначальных лет». Тут же Пушкин прихватывает и священный для высокой поэзии образ Горация, но... но в качестве огородника.

Если Батюшков в стихотворении «К цветам моего Горация», помещенном в тех же «Опытах», как и «Беседка муз», писал: «В Саду Горация не увядают розы», то у Пушкина Зарецкий — «капусту садит, как Гораций».

Приемы пародирования у Пушкина разнообразны. Так известную тираду Ленского, построенную по блестящим правилам высокого пафоса:

Он мыслит: «Буду ей спаситель,  
Не потерплю, чтоб развратитель  
Огнем и взглядов и похвал  
Младое сердце искушал;  
Чтоб червь презренный, ядовитый  
Точил лилеи стебелек;  
Чтобы двухутренный цветок  
Увял еще полураскрытый».

Пушкин переводит на «человеческий» язык:

Все это значило, друзья:  
С приятелем стреляюсь я.

Любопытно отметить, что какой-нибудь год спустя сам Пушкин, начиная с такого же склада рифм на церковнославянское «тель» и с тем же словом «мыслит», при одинаковых основных мотивных состояниях, создает монолог Кочубея:

«Нет, дерзкий хищник, нет губитель».  
Скрежеща мыслит Кочубей:  
«Я пощажу твою обитель

и т д.

Здесь по свойствам персонажа все строится иначе: «промелькнула и грубость, чисто казацкая» — «не издохнешь»; вместо высокой символики Ленского — «червь — лилея» поставлена народная — «голубка — коршун»; но все же «Полтава», несмотря на локализацию и оформление темы казачеством, не фламандского направления. Достаточно указать на описание красоты Марии; оно полно традиционных сравнений, при чем их понадобилась целая фаланга: вешний цвет, тополь, лебедь, лань, пена, тучи, звезды и розы; т.-е. почти весь запас подобных сравнений у поэтов высокого выбора.

Пред нами старая закваска, на фоне которой Пушкин, как фламандец, выступает особенно отчетливо.

В смысле выявления сдвига «болдинское сидение», мне кажется, сыграло для Пушкина решающую роль, а по журнальным разъяснениям того времени, Пушкин как раз в тот период «умер или обмер на время».

Так в стихотворении 30-го года, ходившем потом под «издательскими игривыми», но оправдывающими названиями — «Шалость», «Каприз», имеется точная мотивировка сдвига, которую для защитников высокого Пушкина, конечно, целесообразнее было оправдать, подобными институтскими терминами.

Тут рисуется приблизительно тот же пейзаж, как и приведенный выше из «Путешествия Онегина», но в осеннем состоянии. Все пишется классическим александрийским стихом<sup>а)</sup>, при чем в одном месте он в виду ритмико-синтаксического параллелизма и эмоционального тона принимает вид дребезжащего трехстопного ямба:

Поди-ка ты сюда,  
Присядь-ка ты со мной.

Стихотворение адресовано к «румяному критику, насмешнику толстопузому», последнее — нарочитая фламандщина.

В уста критика вкладывается такой саркастический вопрос — пожелание:

Нельзя ли блажь оставить  
И песенкою нас веселой позабавить.

Вопрос ставится после следующего категорического указания на натуру:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,  
За ними чернозем, равнины скат отлогий,  
Над ними серых туч густая полоса.  
Где ж нивы светлые? Где темные леса?  
Где речка? На дворе у низкого забора,  
Два бедных деревца стоят в отраду взора, —  
Два только деревца, и то из них одно  
Дождливой осенью совсем обнажено,  
А листья на другом размокли и, желтея,  
Чтоб лужу засорить, ждут первого Борей.  
И только.

Таким итоговым «и только» с его резким кадансом ограничивается полет фантазии высокого выбора. Стоящая пред глазами натура, какова бы она ни была, выступает на первый план у фламандца. «И только» — есть действительность, мотивирующая сдвиг.

Опять же укажу на то, что этот ритмико-синтаксический прием кадансного ограничения не случаен: еще раньше в XXXVIII строфе IV главы «Онегина» в стихах, в свое время



выпущенных, рисовался по-фламандски же онегинский «уборчудный, безнравственный и безрассудный»:

Носил он русскую рубашку,  
Платок шелковый кушаком,  
Армяк татарский нараспашку  
И шапку с белым козырьком —  
И только.

В данном примере замечательно ритмико-синтаксическое выражение настойчивости, создаваемое привлечением прямых дополнений к началу стиха в столпообразный вид по линии с кадансом с решительным ударением на первой стопе.

Приведенный пейзаж заключен также устойчивым приемом иронического снижения; раньше было: «Зевес и грязь» теперь «Борей и лужа».

Вторая часть стихотворения также необычайно важна, но уже своим сюжетом.

На дворе живой собаки нет.  
Вот, правда, мужичек: за ним две бабы вслед;  
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка,  
И кличет издали ленивого попенка,  
Чтоб тот отца позвал, да церковь отворил;  
Скорей, ждатель некогда, давно б уж схоронил!

Таким образом, опять никто иной, как канонизатор высокой поэзии, дает по-фламандски и сюжет деревенских похорон.

Насколько этот сюжет удалось снизить Некрасову через двадцать лет для более грубой публики — вопрос слишком ясный из такого сопоставления:

У Некрасова в стихотворении «Гробок» (1850 г.):

Вот идет солдат.

У Пушкина:

Вот, правда, мужичек.

У Некрасова:

Под мышкою  
Детский гроб несет детинушка.

У Пушкина:

Несет под мышкой гроб ребенка.

Если откинуть псевдо-народное «детинушка», которое в такой параллели обнаруживает даже интонационную двусмысленность, то почти дословно одно и то же.

А некрасовское дополнение:

На глаза его суровые  
Слезы выжала кручинушка, —

даже как примитивная имитация народной поэзии с уклоном к причитанию, несколько не упрощает дела.

Так же будет развивать Некрасов и Пушкинский мотив недосужности для бедняков надгробных жалоб в выражениях в роде следующих:

«Что жалеть! нам жалеть не досужно,  
«Что жалеть? Хоронить теперь нужно». —

а кладбищенский сторож будет поторапливать по-пушкински «скорее!»

Чтобы считать только что разобранным стихотворение Пушкина решительным обоснованием фламандского направления, необходимо кроме всего приведенного отметить и простые штрихи и картины в прошлом поэта.

Первая строфа «Онегина» своим выражением «когда же чорт возьмет тебя», уже давала возможность ожидать подобных вольностей «низкого характера» и в дальнейшем. Они и проскальзывали, но многие попали в число невыпущенных в свет, в роде: «Ни дура английской породы» и т. п.

Самый характер замены некоторых слов и фраз, не имеющих в романе, но имеющих в вариантах, ясно говорит за попытку непосредственного применения фламандского направления. Кроме того, преднамеренность, убежденность в этом направлении доказывается и словами Пушкина по поводу «Вечеров» Гоголя в 1831 году. Выражения, тон для него необычайно важны. Он пишет: «Ради бога, возьмите его сторону, если журналисты, по своему обыкновению, нападут на неприличия его выражений, на дурной тон и проч. Пора, пора нам осмеять les gracieuses ridicules нашей словесности, людей толкующих вечно о прекрасных читательницах, которых у них не бывало, о высшем обществе, куда их не просят, и все это слогом камерди-нера профессора Тредьяковского». Вместе с тем видно и сознание необходимой уступки общим суровым требованиям, предъявляемым публикой к «поэзии».

И вот, ради уступки заменяется, например, такое место (X строфа IV главы)

А дома...  
Двойные стекла, банный пар,  
Халат, лежанка и угар.

Или печатается для публики начало XLIII строфы:

В глуши что делать в эту пору?  
Гулять? Деревня той порой  
Невольно докучает взору;  
Однообразной наготой.

А в варианте:

Гулять? Но голы все места,  
Как лысое Сатурна темя,  
Иль крепостная нищета.

Поэт, помимо упорной издевки над образами классической мифологии, о которой я уже говорил и которую можно было бы еще дополнить, поднимает жгучую тему в тяжелой форме выражения — «крепостная нищета», а не беднота. Это — грубая тематика, и опять после божества, хотя и лысого.

Такое место исключается, но отдельные слова и фразы фламандского характера все же остались в романе: например:

«Обжора, взяточник и плут».  
«Сосед сопит перед соседом».  
«Храпит тяжелый Пустяков  
С своей тяжелой половиной».—

или «как зюзя пьяный». Выражение Дениса Давыдова, «не поэта, а партизана-казака», который, по его собственному признанию, «на Пинде бывал только наскоком». Сравнить его:

«А завтра — чорт возьми! как зюзя натянуся».

Пушкин не уступает ему и в таких случаях, как —

«Он мог бы чувства обнаружить,  
А не щетиниться, как зверь».  
«Приятней, если он, друзья,  
Завоет сдуру: это я».—

или:

«Чуть с ума не своротил»—

а в следующей строфе: «не сошел с ума».

Даже Ленский опускается до таких приятельских, но для него, нежного поэта, грубейших слов:

«Уж к нам и носу не покажешь».  
«Да вот... Какой же я болван».

Подобных мест можно было бы привести и еще, но перейду к более или менее цельным картинам во фламандском направлении.

Например:

Им настеж отворяет дверь  
В очках, в изодранном кафтане,  
С чулком в руках, седой калмык.

Портрет в духе Рембранта.



по статьям новейших «лже-реалистов», но и он, в 1866 году, на это не рискнул.

Картину фламандского направления по существу родственную «Путешествию» и «Румянному критику» имеет и «Граф Нулин». Правда, она гладко, т.-е. без выражения личной оценки, проскальзывает в общем ходе повествования, но она, изъятая для сравнения, очень характерна для Пушкина-фламандца.

Наталья Павловна сначала  
Его внимательно читала,  
Но скоро как-то развлеклась  
Пред окнами возникшей дракой  
Козла с дворовою собакой  
И ею только занялась—  
Кругом мальчишки хохотали;  
Меж тем на грязи <sup>4)</sup> под дождем  
Индейки с криком выступали,  
Во след за мокрым петухом;  
Три утки полоскались в луже;  
Шла баба через грязный двор  
(Чулки) Белые повесить на забор.

Тут почти все основано на комизме положений, а там, в «Путешествии» и других стихотворениях периода мотивировки и далее, все примет ровное состояние с личным участием автора.

Следуя фламандскому направлению, Пушкин вводит и известные картины катанья на коньках, одни из любимых у голландцев.

Из всего сказанного ясна вся крепкая связь стихотворения «Румяный критик» с прошлым.

Если Пушкин пародировал и снижал русских представителей высокой поэзии, то он не забыл и одного из священных поэтов Запада, а именно Данте, того «ветхого Данте», который по стихотворению 1829 года—«Зорю бьют»—выпадает при звуке живом, связанном с личной жизнью поэта.

Пародию на Данте является стихотворение «И дале мы пошли», иногда печатаемое с пометкой издательски-самовольной («Подражание Данту»). Стихотворение это относится к периоду мотивировки. Как известно, оно вызвало следующее разъяснение Анненкова: «Для простой шутки, какую предполагал он писать, Пушкин избрал форму дагтовского рассказа — и так овладел ею, что шутка совсем пропала в изложении. Всякий согласится, что печеный ростовщик, лопающийся на огне и испускающий серный запах, уже не имеет признаков пародии, он ярко освещен лучами поэзии». Шевырев, знавший итальянскую литературу, думал, что пред ним совершенно дух и стиль Данте, также думал и Белинский. Страхов видел тут пародию.

Между тем торжественный ужас высокой поэзии «Inferno», не-

смотря на нарочитую грубость речи Данте, здесь, с точки зрения приемов, определенно пародирован.

Вот как построено все стихотворение.

Оно начинается повествовательным библейским сказом:

И дале мы пошли — (пауза — и сразу же эмфаза) — И страх  
обнял меня.

Интонация, подготовленная к повышению, вдруг срывается первым же словом (уменьшительное):

Бесенок, под себя поджав свое (намеренный плеоназм) копыто,  
Крутил ростовщика (как сейчас окажется, жирного и большо-  
шого).

До сих пор нет объяснения источника дантовского страха; наконец, он появляется:

у адского огня.

Казалось бы, можно опять перейти к «ужасу и величию», о которых говорил Анненков, но

Горячий капал жир в копченое корыто (что за копченое ко-  
рыто?)

И лопал (Корш поправил — «лопался», но здесь игра смысла,  
вследствие неправильности: лопать — жрать)

на огне печеный ростовщик.

(Слово «печеный», тоже неправильное, удачно попало в текст, и поэтому вместо «глубокое корыто», как было первоначально написано, поставлено «копченое», чтобы пародировать высокий ужас нелепыми словами с особыми иктами по звуковым повторам «копчѐное — печѐный»).

Несмотря на эти скачки от смысловой к интонационной неясности, читатель все-таки витает около объятого страхом Данте, и вдруг совершенно неожиданно появляется контрастирующее, спокойное «а я», как пародия на вопросы Данте к Виргилию:

«А» я: (это обнятый страхом?!)  
поведай мне, в сей казни что сокрыто?

и также:

Виргилий мне: «Мой сын, сей (нарочно второй раз высокое  
«сей»)

казни смысл велик;

Одно стяжание имел везде в предмете,  
Жир (не кровь) должников своих сосал сей злой старик  
И их безжалостно крутил на вашем свете».

Вспомните конец «Домика в Коломне»:

«Да нет ли хоть у вас нравоученья?»  
Нет... или есть... минуточку терпенья...

Далее известная «точная» мораль, которою пародируется вообще мораль, притянутая за уши, а здесь пародируется самая торжественность морали с исключительно точным сравнением, которыми изобилует «Inferno». Вставляется для торжественности и «сей» сперва в виде потешающегося повторения: «в сей казни», а потом переходя в середину аллитеративного свиста: «своих сосал сей злой старик». Подстановка же слова «жир» вместо «кровь» придает и должникам и ростовщику совсем особый вид. Далее опять нелепые скачки:

Тут грешник жареный (конечно поджариваемый) протяжно возопил:

Затем вопль по правилам риторики с анафорическим «о»:

«О, если б я теперь тонул в холодной Лете (с Летой опять игра смысла),  
О, если б зимний дождь мне кожу остудил!

И вдруг самого прозаического характера *pointe* с протестом:

Сто на сто я терплю: процент невероятный!

За воплем следовала фраза слишком домашнего характера, которая потом оставлена, и изобретен новый ход корреспондирующий с «Тут грешник жареный» —

Тут звучно (не ужасно и т. п., а именно звучно — эпитет, связанный совсем с иными эмоциями)  
лопнул он (и опять пародирующий Данте каданс) — я взоры потупил.

С начала следующего стиха интонация повышается вполне определенно:

Тогда услышал я (о, диво!)

Вы подготовлены к какому-то гласу свыше, не ожидая двойственности глагола «услышал», и вдруг на сцену идет грубейшая фламандщина с явным намерением пересолить грубость некоторых подобных сравнений Данте:

запах скверный,  
Как будто тухлое разбилось яйцо,  
Иль карантинный страж курил жаровней серной.

Чтобы оправдать все это «освещением лучами поэзии», Анненкову понадобилось просить «всякого» войти в положение лопающегося ростовщика, испускающего только серный, как нечто дьявольское, запах; а о тухлом яйце он и забыл. Но если быть последовательным, то читателю необходимо осудить и Данте, который у Пушкина, при виде всего этого, вдруг:

Я, нос себе зажав, отвортил лицо.

Далее противительное «но» говорит или о насилии Виргилия над Данте или о своеобразном спасении.

Но мудрый вождь тащил меня все дале, дале —  
И, камень приподняв за медное кольцо,  
Сошли мы вниз —

Вы готовитесь по «Inferno» очутиться где-нибудь в страшной долине, но —

и я узрел себя в подвале...

«Узрел» и в «подвале» — диссонанс намеренный.

Как это стихотворение, так и следующее «подражание Данту» представляют продуманную пародию на дантовскую манеру письма ужасов.

Для Пушкина, как автора «Гавриилиады», «Divina Commedia» в части «Inferno» становится просто комедией, и не в том смысле, как назвал ее сам Данте, а мало чем отличающейся от бывших тогда еще в моде комичных романтически-ужасных поэм, баллад и романов.

Данте давал много материала своим «Inferno». Пушкин использовал для интонационной игры его вопросы и ответы Виргилия. Ведь они происходили в такой обстановке как ад. Самый нравоучительный строй их придавал известную комичность положению персонажей.

Так у Данте среди нестерпимого адского смрада совершается характерная деловая сцена:

Casi il Maestro; ed io: Alcun compenso,  
Dissi lui, trova, che il tempo non passe  
Perduto; ed egli; Vedi che a cio penso.  
(Canto decimoprimo.)

Даже здесь он боится потерять даром время и просит поучений у маэстро. Момент очень удобный для пародии автору хотя бы конца «Домика в Коломне».

Отсюда Пушкин берет из Данте положения вовсе не комические и, играя, главным образом, на интонации и смысловых значениях слов, делает все уродливо-забавным. У Данте ростов-



щики (в *canto decimoquarto*) сидят скорчившись на раскаленном песке пустыни, а в *canto decimosesto* они под огненным дождем с мешками на спине, наполненными гербами разоренных должников. Пушкин их мучает при помощи бесенка — уменьшение проведено намеренно для интонационного срыва, первоначально стояло — «бес важный». Кроме того, Пушкин ставит бесенка на одну ногу и словом «крутил» заставляет подразумевать вертел. Получается нечто замечательно комическое: маленький бес, стоя на одной ноге, вертит на вертеле жирного ростовщика, а под ним стоит корыто для использования жира — своеобразный салотопенный завод.

Пародируется Пушкиным и синтаксис Данте, в роде: «*Ed io*», «*Ed io a lui*», «*Ed egli a me*».

Перевод Пушкиным «*Ed io*» через «и я» не сорвал бы интонации, но он переводит через «а я», создавая интонационное противление. Таким образом, суровая краткость Данте при интонационных переходах у Пушкина придает важным искателям морали исключительно комический вид.

Прием дантовского повествования о том, как они ходят по аду, использован для начала пародии, чтобы придать всему вид как бы библейски-спокойного рассказа о какой-то простой прогулке. У Данте имеются такие места, которые именно больше подходят на какую угодно прогулку, только не на прогулку по аду.

Так в *canto ventesimo primo*:

Così di ponte in ponte, altro parlando  
Che la mia commedia cantar non cura,  
Venimmo...

или в *canto ventesimoterzo*:

Taciti, soli e senza compagnia  
N'andavam...

В том, что жареный, а не поджариваемый, грешник возопил, не теряя своих ростовщических способностей прикидывать все на проценты, виноват сам Данте, так как он заставляет своих грешников отвечать даже при невероятных условиях, в роде ответа папы Николая III (*canto decimonono*), зарытого с головой в яму так, что торчат только одни ноги, и все же отвечающего.

Пародируются и эмоции Данте при созерцании мучений грешников. И нужны особые понятия о «лучах поэзии», чтобы в такой фразе, как «я взоры потупил» после звучного лопанья, не увидеть пародии.

Пушкинский удар по торжественно-религиозному Данте — общий ход фламандца по путям отрицания и снижения, мотивированным в «Румяном критике» 1830 года.

Тот же 1830 год (и несколько далее) дает знаменитый «Домик в Коломне», встреченный почти всем обществом, воспитанным на известных высоких поэтических традициях, как доказательство падения таланта, или, вернее, опущенности, так как к поэту многие относились с очень своеобразным сожалением. С своей точки зрения в данном случае общество было право: «Домик в Коломне» представлял собою стихотворное нападение по всем линиям на высокую поэзию: нарочно подчеркивалась фламандская ассиметрия, более ощутительная, чем лирические отступления в «Онегине», как слишком растянутом при печатании и, кроме того, по сюжетной композиции в действительности очень строгом.

Затем самый сюжет «Домика» доведен после разглагольствований до простого анекдота с переодеванием. Помимо того нападение велось даже с самопожертвованием и в формах «болдинского сидения», далеко ушедших вперед от «Онегина».

Если последний задавал тон «чортом», то «Домик» переехал уже к «сволочи» («из мелкой сволочи вербую рать»).

От подобного выхода можно было ожидать больших грубостей, чем от выхода в «Онегине». И, действительно, «Домик» весь говорит за то, что

табор свой с классических вершинок  
Перенесли мы на толкучий рынок.

Отчего и сам Пушкин подумывал выпустить его без подписи: для таких произведений со стороны великого поэта не настало время.

Язык «Домика» помимо общего принижения пользуется то «толкучими» выражениями в роде: «ей-ей», «хрипуны», «пустить на пе» и т. п., то слышится самая неподдельная солдатская (кавалерийская) лексика: «слушай», «по три в ряд», «не плошай».

Некрасов тоже раз употребил это командное слово — «слушай» — по адресу ворон, но, характерно, как раз без действительно наблюдаемого ударения, или, вернее, затяжения в конце на гласном «а», а с обычным, разговорным ударением на первом гласном, и вышло — «слушай, равняйся», т. е. совсем неверно (см. «В деревне»).

Тут же, в «Домике», мы найдем и свое собственное снижение Татьяны до замужества, предупреждающее некрасовскую «Теклу», и с приемами настоящей фламандщины, не уступающими Некрасову. «Текла» — собственно не только пародия на Татьяну, но и на ее мать, что значительно меняет дело, так как последняя уже сама внутри себя пародирована у Пушкина.

«Домик» снижает некогда любимую Татьяну следующим образом:

Зимой ставни закрывались рано,  
 Но летом до ночи растворено  
 Все было в доме. Бледная Диана  
 Глядела долго девушке в окно  
 (Без этого ни одного романа  
 Не обойдется: так заведено!)  
 Бывало, мать давным давно храпела,  
 А дочка—на луну еще смотрела.

Бледная Диана и храпящая мать — стильный для «Домика» диссонанс.

Это:

Сердцем далеко носилась  
 Татьяна, смотря на луну.

Если Татьяна готовилась «к приличиям — закону света» — и

Ее изнеженные пальцы  
 Не знали игл,

так как она

Течение сельского досуга  
 Мечтами украшала, —

то Параша вела счета, следила за варкой гречневой каши и

Умела мыть и гладить, шить и плести.

И вот, если Татьяне, мечтающей при луне, открывается вид «со мглою древес», где поет или пел соловей, то Параша видит лачужки, подобные своей, и слушает

мяуканье котов  
 По чердакам, свиданий знак нескромный.

Музыкальная картина грубого фламандца, которая под стать только некоторым нашим урбанистам.

Кстати, этот пример кончается тем же итоговым «и только».

Да стражи дальний крик, да бой часов —  
 И только.

Параша — фламандская Таня, простая, добрая, автором «Домика» считается блаженнее Татьяны второго периода, выступающей в «Домике» не княгиней, а графиней, которая «казалась хладный идеал тщеславия» — но в действительности носила — «иную повесть: долгие печали, смиренье жалоб». Конечно, тут и пародия и фламандское снижение мирного характера, т.е. смешение двух путей.

Портрет старушки, матери Параша, рисуется особым приемом — неполного отклонения (декоративный элемент) с отсылкой. Для нас здесь важна самая отсылка к Рембранту. Пушкин берет его, как автора фламандских портретов, разных старух, нищих, пьяниц, горбачей и т. п., как персонажей низкого выбора. За справкой отсылаются к нему, которого стократ наблюдал сам Пушкин и, конечно, читатели, у которого, как у великого таланта, они «видели низкий материал предметом изображения. Здесь фламандская живопись помогала фламандской поэзии экономить энергию. Занятия старушки именно фламандские (и в частности Рембранта) — раскладывание карт, вязание чулок.

Фламандщина «Домика» была, конечно, беззаконием, и вот, отзываясь на порицания, Пушкин по поводу «Езерского» должен был заявить:

Затем, что ветру и орлу  
И сердцу девы нет закона.  
Гордись! Таков и ты поэт:  
И для тебя закона нет.

Таким образом, фламандское направление оправдывается широким понятием о правах поэта. Но по поводу того же «Езерского» Пушкин пытался оправдать себя и совсем узко — ссылкой на Державина, чем и установил сам упомянутую мною выше аналогию.

Говорилось о персонаже — теме:

Допросом музу беспокоя,  
С усмешкой скажет критик мой:  
«Куда завидного героя  
Избрали вы! Кто ваш герой?»  
— А что? Коллежский регистратор.  
Какой вы строгий литератор!  
Его пою. Зачем же нет?  
Он — мой приятель и сосед.  
Державин двух своих соседей  
И всех друзей же прославлял;  
Певец Фелицы быть дерзал  
Певцом их свадеб, их обедов  
И похорон, сменивших пир, —  
А знал ли их, скажите, мир?

Заметят мне, что есть же разность  
Между Державиным и мной,  
Что красота и безобразность  
Разделены чертой одной;  
Что князь Мещерский был сенатор,  
А не коллежский регистратор;  
Что лучше ежели поэт  
Возьмет возвышенный предмет...

Пред нами все та же упорная борьба за «низкое», «безобразное» — в данном случае за персонаж — тему.

Не забыл Пушкин в своем стремлении к фламандству задеть и высокую кладбищенскую поэзию. Так в стихотворении 1836 года «Когда за городом задумчив я брожу» — сюжет разбит на две контрастные части: первая — городское кладбище, с отрицательной оценкой; вторая — сельское, с выражением сочувствия.

Подходя к оценке сельского кладбища, Пушкин затрагивает те словесные темы, которые были одними из самых употребительных в высокой поэзии не только так называемого сентиментального направления в поэзии, но и других, а также и в живописи, особенно альбомной, насыщенной ими. Поэт, как специалист по эпитетам, здесь и дает их в пародической последовательности: «урны», «мелкие пирамиды», «безносые гении» (первоначально даже много грубее: «безносых Гением болваны») и «растрепанные хариты». Им противопоставляется скромный по замыслу сельский кладбищенский пейзаж: простор, камни, мох и широко стоящий дуб.

По другому поводу и Некрасов потом скажет:

Спасибо, сторона родная,  
За твой врачующий простор.

Вообще, стихотворение «Когда за городом задумчив я брожу» в сжатом виде дает целый ряд сюжетов и мотивов для будущей кладбищенской поэзии Некрасова и других. Например, сюжет мертвецов столицы, гниющих в болоте: у Некрасова — «болотная гладь» «И уж в ней по колено вода» и т. д.

Самый тон пушкинского стихотворения в первой его части с заключительным —

Злое на меня уныние наводит:  
Хоть плюнуть да бежать,—

опять предупреждает известный тон Некрасова по разным подобным поводам.

Предупредил Пушкин и весь наш «гражданственный» период поэзии обращением к Беранже. Он не то чтобы только упомянул о нем, что было и раньше, а решил опереться на него в своем стихотворении «Моя родословная, или русский мещанин», все того же 1830 года. Здесь не только вызывающий общий сюжет, но и стиховые формы с повторяющейся риторической строфической концовкой. Самое нападение Пушкина на нечистую в своем прошлом знать — одна из любимых тем «гражданственной» поэзии.

Канонизатор высоких традиций вдруг расхаживает, как общается Вяземский, по комнате и «не то плавая, не то как будто катаясь на коньках и потирая руки, декламирует, сильно напирая на: «Я мещанин, я мещанин», «я просто

русский мещанин». На эту стиховую форму, на которую напирал Пушкин, как на свое новшество, насели русские стихотворцы через двадцать-тридцать лет, перекладывая ее на тысячу ладов. В этом видели новшество, снижающее пушкинский канон.

В числе достижений Некрасова среди его действительно разнообразных стиховых интонаций Б. М. Эйхенбаум приводит одну, как пример скороговорки балалаечного типа, — стихотворение «Сват и жених». Действительно, указанное стихотворение, как явление, взятое обособленно, есть достижение Некрасова, яркое на фоне прежней высокой поэзии. Исторически же дело обстоит так.

У Пушкина в годы от 1833 до 1835 написан «Сват Иван». В рукописи имеется фламандский рисунок пьяного мужика с полуштофом и стаканом. У Некрасова вместо пушкинского рисунка пояснительное примечание — «В кабаке за полуштофом». О лексике пушкинского стихотворения говорить не приходится, в данном случае оно важно не этим. Его стиль, объективно оправданный присутствием портрета пьяницы, предупреждает своим разнообразием многие стиховые интонации Некрасова и в частности его «Свата и жениха».

Некрасов, как отметил Б. М. Эйхенбаум, употребил прием перечисления имен, как очень удобный для выражения балалаечного треньканья, прием, нужно сказать, распространенный в народной поэзии.

Но дело не в этом.

У Некрасова мы имеем:

Нутко! Марья у Зиновья,  
У Никитичны Прасковья,  
Степанида у Петра —  
Все невесты, всем пора!

И что же мы видим у предмета для пародии и снижения — у Пушкина:

Сват Иван, как пить мы станем,  
Неприменно уж помянем  
Трех Матрен, Луку с Петром  
Да Пахомовну потом.

И через семь стихов:

Начинай же, сват, пора!  
Трех Матрен, Луку, Петра и т. д.

Отношение — аналогичное отношению стихотворений «Румяный Критик» и «Гробок» Некрасова.

Таким образом, пред нами исторически Некрасов — не Некрасов, а Некрасов по «канонизатору высокого выбора» — Пушкину.

Поэтому исторически нет никакого новшества, никакого индивидуального достижения, а тем более снижения пушкинской поэзии, если брать ее в целом, т.е. по второму Пушкину. А заключение «Свата Ивана»:

Слушай, сват: начну первой,  
Сказка будет за тобой,—

может быть отнесено непосредственно к Некрасову.

Присоединив жениха и, таким образом, расширив сюжет, Некрасов дает в действительности только некоторые интонационные ходы, имеющиеся уже у Пушкина, и то дает в значительно упрощенном, или, вернее, схематизованном виде, что крайне стесняет вольную волю пьяного.

У Пушкина дело поставлено не так. Он, после приведенных четырех первых стихов балалаечной скороговорки, продолжает еще четыре стиха в том же складе:

Мы живали с ними дружно;  
Уж как хочешь, будь, что будь —  
Этих надо помянуть,  
Помянуть нам этих нужно.

Но отзвонив чисто балалаечным — «будь, что будь», Пушкин применяет прием подхватывания — «этих надо помянуть» — «помянуть» и, расслоив рифмы (женские по концам, а в первом четверостишии мужские концы), он подсказывает переход к другому складу и ставит клаузулу — «нам этих нужно» — затяжную, в виде балалаечной тремолы — замка. И сразу же после этого интонация переходит в разлиvistую, размашистую, жестикуляционную пьяного с натуралистически верной повторяемостью подвернувшихся слов сперва в их раскачивающемся ритмико-синтаксическом параллелизме:

Поминать, так поминать,  
Начинать, так начинать,

а потом с ударным опущением:

Лить, так лить, разлив разливом.

Затем опять треньканье:

Начинай же, сват, пора —  
Трех Матрен, Луку, Петра и т. д.

Постоянно разнообразя интонационные переходы, он даже прибегает к характерной песенной рифме, по закону конечной ударности:

Небылицы, былины  
Православной старины...

Первый «Сват» был много богаче во всех отношениях, чем второй, где тот же прием скопления глаголов:

Думай, думай! — выбирай!  
По любую засылай.

выдержан, как и все, в той же однообразной балалаечности.

Тот же представитель высокой поэзии и создатель говорного, пушкинского ямба, создает и цыганскую плясовую.

Вот раскачивающийся выход:

Колокольчики звенят,  
Барабанчики гремят,

С притоптыванием:

А люди то, люди —  
Ай, люшеньки - люли! —

Опять раскачиваясь:

На цыганочку глядят.  
А цыганочка то пляшет,  
В барабанчики то бьет  
И шириночкой то машет,  
Заливается - поет:

И дальше — пляс:

Я певунья, я певица,  
Ворожить я мастерица.

Таким образом, перед нами два Пушкина: один — представитель высокой поэзии, знамя, за древко которого крепко держались его эпигоны, и другой — фламандец, непосредственный предшественник Некрасова и других.

Гонимый за последнее современным ему обществом, он был, хотя бы в лице своих эпигонов, подвергнут гонению за первое со стороны новой поэзии, представителем которой был его же наследник — Некрасов.

*К. Шимкевич.*



НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ  
СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУР И ЯЗЫКОВ ЗАПАДА И ВОСТОКА  
ПРИ ЛЕНИНГРАДСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ.

---

# ПУШКИН

В МИРОВОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ

СБОРНИК СТАТЕЙ

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1926