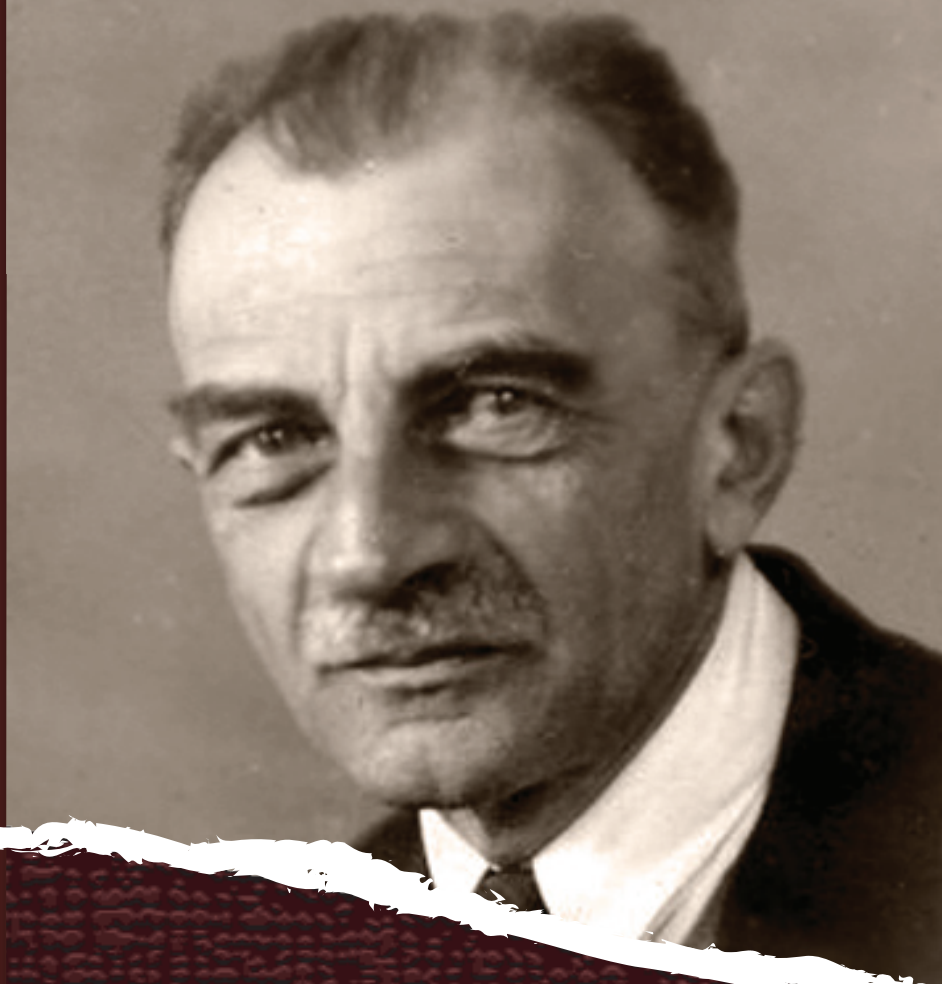


*П. М. Бицилли*



*ТРАГЕДИЯ  
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ  
Исследования, статьи,  
рецензии*

DirectMEDIA

**П. М. Биццлли**

# **ТРАГЕДИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**Исследования, статьи, рецензии**

**Под редакцией Л. М. Суриса**



**Москва  
Берлин  
2017**

УДК 82  
ББК 83.3(2)  
Б59

**Бицилли, П. М.**

Б59 Трагедия русской культуры : исследования, статьи, рецензии / П. М. Бицилли ; под ред. А. М. Суриса – М. ; Берлин : Директ-Медиа, 2017. – 495 с.

ISBN 978-5-4475-9134-2

Автор этой книги – выдающийся историк, философ, филолог и литературный критик Петр Михайлович Бицилли (1879–1953 гг.). Его имя до недавнего времени было известно только узкому кругу специалистов. Наступило время знакомства современных читателей с творческим наследием этого, безусловно, талантливого ученого, видного представителя культуры русского зарубежья «первой волны».

«Трагедия русской культуры» – одна из лучших работ автора, в которой собраны воедино история, культурология, литературоведение и лингвистика. Автор отмечает необычайный подъем русской культуры в XIX в. и рассматривает «золотой век» русской литературы, отмечая ее индивидуальность.

УДК 82  
ББК 83.3(2)

## Исследования

Исключительная, беспримерная свобода развития русской культуры, ее кажущаяся внешняя неустроенность, неупорядоченность, наряду с ее предельным совершенством, — все это отнюдь не показатель каких-то неизменных свойств русской души...: культура и *есть* творимая, становящаяся национальная душа...

*Петр Бицилли*

### Пушкин и Вяземский

#### К вопросу об источниках пушкинского творчества

Уже давно установлено, какое множество того, что Гершензон неудачно назвал «плагиатами», встречается в стихах Пушкина: то и дело находим у него заимствования чужих словосочетаний, оборотов, образов, мотивов. Считать все это «плагиатами» — значит игнорировать условия тогдашней творческой деятельности. В пушкинское время в России эти условия были сходными с теми, какие характерны, например, для Италии эпохи Ренессанса или для Франции времени «салонов» и «академий». Дифференциация интеллигенции на «писателей» и «читателей» тогда еще только начиналась, и те, кто находился вне тесного круга «немногих» собратьев по «Парнасу», рассматривались как «чернь». Литература была по преимуществу, так сказать, домашним делом, развлечением «досужных» людей, способных на то, чтобы сочетать *otium cum dignitate*<sup>1</sup>, а не профессией. Пушкин, правда, был одним из первых, усмотревших и оценивших факт наступающей перемены в общественной структуре, факт возрастающей роли «черни», одним из первых литераторов-профессионалов; но над этим своим положением он сам пронизировал, ощущал его как некоторую ненормальность и выход из смущавшей его двойственности его положения как служителя Муз и «литератора» находил лишь в том соображении, что «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Во всяком случае, в первую пору его деятельности возможность сбыта «рукописей» была еще весьма ограниченной, что было обусловлено также еще и цензурными строгостями. Поэты писали

---

<sup>1</sup> Отдых с достоинством (*лат.*).

свои стихи в альбомы «красавицам», обменивались между собою «посланиями», причем лишь незначительная часть этих произведений попадала затем в «альманахи». Писавший для «друга» – а известно, как тогда был распространен культ «дружбы», подчас чисто условной, – или для кружка друзей (впрочем, разницы тут почти не было, ибо и такие стихотворные послания, которые включались в адресованное одному лицу письмо, обычно распространялись в списках среди общих знакомых) считал долгом учтивости процитировать в своем произведении что-либо из недавно полученного произведения своего приятеля. Большинство пушкинских «плагиатов» не что иное, как всего только такие «цитации». Еще чаще бывали у него и у его современников совпадения иного несколько рода. В условиях замкнутого, «кружкового» существования, а также общей зависимости от влияний, исходивших от чужих литератур, создавался, так сказать, общий фонд сюжетов, мотивов, средств экспрессии, рифм и проч., – обстоятельство, не всегда достаточно учитываемое историками литературы, в частности пушкинистами, при исследовании источников творчества Пушкина или какого-либо иного поэта той же поры и при попытках индивидуализировать это творчество. Факт, например, пользования Пушкиным такими рифмами, как *розы – морозы, любовь – кровь, младость – сладость – радость*, для его стилистики и для его поэтической интуиции несколько не характерен – хотя, вообще говоря, степень частоты употребления того или другого слова является одним из ключей для проникновения в тайну писательского творчества (но в таком случае необходимо прежде всего установить *функцию* этого слова в контексте художественного произведения); равным образом, исходя из того, что те же рифмы мы находим, скажем, у Жуковского, мы еще не можем утверждать, что Пушкин именно через его посредство воспользовался этой долей «общего фонда»: роль посредника мог сыграть и любой другой из старших его современников или все они вместе. Для Пушкина гораздо характернее то, что подобными clichés он пользуется именно как таковыми, сам над этим подсмеиваясь: «И вот уже трещат морозы и серебрятся средь полей... (Читатель ждет уж рифмы *розы*; На, вот возьми ее скорей!)». «Мечты, мечты! где ваша сладость? Где, вечная к ней рифма, младость?» И это не только в период написания «Евгения Онегина» (откуда приведены эти примеры). Уже в лицейский период он пишет Вяземскому (27 марта 1816): «Что сказать Вам о нашем уединении? Никогда Лицей... не казался

мне так несносным, как в нынешнее время. Уверяю Вас, что уединенье в самом деле вещь очень глупая, на зло всем философам и поэтам, которые притворяются, будто бы живали в деревьях и влюблены в безмолвие и тишину:

Блажен, кто в шуме городском  
Мечтает об уединенье,  
Кто видит только в отдаленье  
Пустыню, садик, сельский дом,  
Холмы с безмолвными лесами,  
Долину с резвым ручейком  
И даже... стадо с пастухом!  
Блажен, кто с добрыми друзьями  
Сидит до ночи за столом  
И над славенскими глушцами  
Смеется русскими стихами;  
Блажен, кто шумную Москву  
Для хижинки не покидает...  
И не во сне, а наяву  
Свою любовницу ласкает!..»

Здесь Пушкин явно иронизирует над самим собою, а вместе с тем и над своим корреспондентом. К этому времени относится целый ряд «посланий» их обоим к друзьям, совпадающих и в тематическом и в стилистическом отношениях, из которых иные написаны одним и тем же у обоих, не совсем обычным размером (трехстопный ямб), причем не подлежит сомнению, что в данном случае Пушкин почти всюду просто подражал Вяземскому: его послания по большей части написаны несколько позже посланий Вяземского<sup>2</sup>. При сопоставлении пушкинского послания к Пушцину с первым посланием Вяземского к Батюшкову эта зависимость бьет в глаза. Оба послания – разработка темы Горация *aurea mediocritas*, состояния наиболее подходящего «мудрецу» и поэту.

---

<sup>2</sup> Послания Вяземского в трехстопном ямбе следующие: К Перовскому (1811), К Батюшкову (1811), К подруге (жене, 1813, закончено в 1815 г.), К Батюшкову (1814). Послания Пушкина в том же размере: К сестре (1814), Городок (1814, к неизвестному лицу, вероятно, к сестре), К Дельвигу (1815), К Батюшкову (1815), К Пушцину (1815) и Галичу (1815).

Вяземский:

Виргилия приятель,  
Любимый наш певец,  
Не приторный ласкатель,  
Не суетный мудрец,  
Гораций не был знатным,  
Под небом благодатным,  
Тибурских рощ в тени  
Он радостные дни  
Посредственности ясной  
С улыбкой посвящал,  
Друг Делии прекрасной,  
Богатства не желал.

Пушкин:

Ты счастлив, друг сердечный:  
В спокойствии златом  
Течет твой век беспечный,  
Проходит день за днем,  
И ты в беседе Граций  
Не зная черных бед,  
Живешь, как жил Гораций,  
Хотя и не Поэт.  
Под кровом небогатым...

В этих и других посланиях того же периода главный мотив их обоих – мотив «уединения» – как раз тот самый, который Пушкин высмеивает в приведенном письме: восхваляются преимущества жизни в тиши селений, на лоне природы, вдали от шумного «света», от «столицы» с ее «суетою», сладость общения единственно с любимыми книгами и с «любезными душе» друзьями. Пушкин обещает Галичу, что когда тот оставит «Петрополь и заботы» и удалится «в счастливый городок», он с друзьями навестит его. То же самое пишет Вяземский Батюшкову (в 1-м послании):

О друг мой! мне уж зрится:  
Твой скромный камелек  
Тихохонько курится,  
Вокруг него садится  
Приятелей кружок;  
Они слетелись вместе...

В послании «К подруге» Вяземский воображает себя удалившимся с женою в деревню «под кров родной» и рисует себе заранее картины этой жизни:

Уже тебя мечтою  
Я, *утренней* порою,  
Бегущей вижу *в сад*  
Для неги и прохлад,  
И *Флорой* и тобою  
Украшенный стократ!  
  
...Ты всё обзреваешь:  
Здесь мирты *поливаешь*.  
Гвоздику расправляешь...

А Пушкин в «Послании к Юдину» (1815) воображает себя в своем «селенье» Захарове:

...с балкона  
Могу сойти в веселой *сад*.  
Где вместе *Флора* и Помона  
Цветы с плодами мне дарят...

Туда зарею *поспешаю*  
С смиренным заступом в руках,  
В лугах тропинку извиваю,  
Тюльпан и розу *поливаю* –  
И счастлив *в утренних* трудах...

Поскольку дело идет о проблеме формирования творческой индивидуальности Пушкина, важно установить не только то, что, как мы видели, уже в эту, первую, стадию своего развития он стремится к преодолению влияния школы классического сентиментализма, к которой принадлежал тогда Вяземский и с которой, как это явствует из приводимых сопоставлений, последний сблизил его, но – и это главное – что эмансипация Пушкина от влияний этой школы отнюдь не была равнозначней его эмансипации от самого Вяземского.

В своем послании «К Жуковскому» (1815) Вяземский иронически отзывается о Шишкове и его «варяжских рассуждениях»; говоря о своем творчестве, замечает: «И Дмитриев... приветствует мой дар улыбкой одобренья». В 1817 году Пушкин обратился в свою очередь с посланием к Жуковскому (написанном также, как и послание Вяземского, alexandрийским стихом). И здесь находим насмешки над «варяжскими» если не «рассуждениями», то «стихами»; и он, говоря о себе, ссылается на авторитет Дмитриева, почти буквально повторяя Вяземского: «И Дмитриев слабый дар с улыбкой похвалил».

В 1815 году Вяземский написал послание «К друзьям», в котором высказывал сомнения в своем поэтическом даре. Не случайно его не признают поэтом:

И, пальцем на меня указывая, свет  
Не говорит: вот записной поэт!

Он утверждает, что занятию поэзией предпочитает «на ложе сладостном из маков и из роз... понежиться еще в безвестности своей», и во всяком случае принимает такое решение (заключительные слова):

Чтоб более меня читали,  
Я стану менее писать!



Это послание было использовано Пушкиным в его послании к Александру Шишкову, племяннику знаменитого основателя школы «арханстов». Здесь Пушкин высказывает сожаление, что доверился «обманчивой мечте», шепнувшей: «Ты поэт!» И заключает такими словами:

Не долго был я усыплен!  
Уснув меж *розами*, на тернах я проснулся,  
Увидел, что еще не гения печать –  
Охота смертная на рифмах лепетать,  
Сравнив стихи твои с мойми, улыбнулся:  
*И полно мне писать!*

Кроме этих совпадений, отмечу и еще одно: оба послания написаны «вольным» размером.

Если теперь окинем общим взглядом все до сих пор сделанные наблюдения, то увидим следующее: все рассмотренные нами послания обоих поэтов распадаются на три категории; «элегические» (темы «уединения», бегства от «света», «дружбы»), дидактические или, вернее, литературно-критические («К Жуковскому»; заключающие в себе полемику «арзамасцев» с «арханстами») и, наконец, обращенные, в сущности, к самим себе (стоит ли «писать?»). Совпадениям в содержании соответствуют совпадения и в размере (трехстопный ямб, шестистопный, «вольный»), и в образах. К этим категориям можно прибавить еще одну: это послание Вяземского «К партизану-поэту», Денису Давыдову (1815), и пушкинские послания «Товарищам» и к Василию Львовичу Пушкину, написанные ко времени окончания Лицея (1817), когда он подумывал о поступлении на военную службу. В этих посланиях их обоих, как и следовало ожидать, отражено влияние того нового, что было в «ухарской» поэзии самого Давыдова: Вяземский, «перекликаясь» с Давыдовым, естественно, как это было принято тогда, говорит его «голосом»; а Пушкин, отстаивая перед дядей свою мысль, что можно быть поэтом и вместе офицером, разумеется, не упустил случая сослаться на пример «Дениса-храбреца». Размер опять-таки общий – четырехстопный ямб. В первом из этих пушкинских посланий – явные перефразировки послания Вяземского.

Вяземский:

Пусть генеральских эполетов  
Не вижу на плечах твоих...  
Не все быть могут в равной доле,

Пушкин:

Иной, под кивер спрятав ум,  
Уже в воинственном наряде  
Гусарской саблею махнул...

И жребий с жребием не схож:  
Иной, бесстрашный в ратном поле,  
Застенчив при дверях вельмож;  
Другой, застенчивый средь боя,  
С неколебимостью героя  
Вельможей осаждает дверь...

Другой, рожденный быть вельможей,  
Не честь, а почести любя,  
У плута знатного в прихожей  
Покорным плутом зрит себя...

Мы видим: прямые или косвенные «цитаты» у Пушкина из стихотворений Вяземского никогда здесь не являются случайными, вкрапленными в текст: они, напротив, всегда обусловлены контекстом. Мы здесь имеем дело с полным параллелизмом – тематическим, метрическим, лексическим; причем этот параллелизм никак нельзя свести к простому ученическому подражанию: пушкинские вещи этой поры, где он разрабатывает темы, внушаемые ему Вяземским, уже носят на себе отпечаток пушкинского своеобразия: они отличаются той легкостью, непринужденностью, какая Вяземскому не давалась никогда. Если принять во внимание, что Вяземский, хотя он был значительно старше Пушкина (род. 1792), начал писать стихи почти одновременно с последним, можно говорить о своего рода сотрудничестве обоих поэтов, причем Вяземский, так сказать, прокладывая дорогу, но Пушкин, при каждом повороте, всякий раз обгонял его.

1817-й год, год выхода из Лицея, был в полном смысле сроком окончания пушкинских «Lehrjahre». С этого времени Пушкин обретает самого себя и вступает в полосу своих «Wanderjahre»: он уже никогда никому не *подражает*, но ищет все новых путей, обращается все к новым и новым источникам вдохновений – и эти «скитания» обрываются лишь его смертью. Иною была участь Вяземского. Он прожил до 1878 года – и, поскольку речь идет о Вяземском-поэте, на всю свою долгую жизнь остался, в сущности, таким же, каким он был в пору «Арзамаса»: русским Буало, как называл его – не вполне, впрочем, точно и исчерпывающе – Пушкин в своем письме к нему от 27 марта 1816 года, «рассуждающим», «философствующим» поэтом, верным тому стилю, который он усвоил себе в молодости. «Сотрудничество» двух друзей на поприще поэзии естественно пришло к концу. Но чем, в целом ряде отношений, дальше отходил Пушкин-поэт от Вяземского, тем, как это на первый взгляд ни парадоксально, глубже сказывалось на нем влияние последнего. И именно оттого, что это влияние было чрезвычайно глубоко, что оно касалось «внутренней формы» пушкинской поэзии, оно не легко поддается обнаружению и, насколько я знаю, до сих пор не было отмечено.

С указанной точки зрения несущественно то, что Пушкин продолжает «цитировать» Вяземского. Так, например, в своем посвящении «Евгения Онегина» (еще незаконченного) Плетневу (1827) он пишет:

Но так и быть – рукой пристрастной  
Прими собранье пестрых глав,  
*Полусмешных, полупечальных.*  
Простонародных, идеальных,  
Небрежный плод моих забав...

А у Вяземского в «Коляске» (1826) читаем:

Друзья! боюсь, чтоб бег мой дальный  
Не утомил вас, если вы,  
Простя мне пыл первоначальный,  
Дойдете до конца главы  
Полупустой, полуморальной  
*Полусмешной, полупечальной...*

Таких «цитат», повторяю, у Пушкина немало и из стихотворений других поэтов, которые, однако, ни малейшего влияния на Пушкина не оказали. Дело идет о таких совпадениях, которые свидетельствуют о *творческом* воздействии поэзии Вяземского на Пушкина и какие помогут нам установить наличие этого воздействия и там, где никаких прямых совпадений не имеется.

Покойный Владислав Ходасевич в своем последнем сборнике ценнейших, хотя отрывочных очерков, посвященных поэзии Пушкина<sup>3</sup>, – преждевременная смерть воспрепятствовала ему свести все свои наблюдения над творчеством Пушкина в одно целое – обратил внимание на одну, чрезвычайно важную черту пушкинской поэтики, а именно изобилие *перечислений*, именных или глагольных, а вместе с тем и органически связанное с этим изобилие, как он выражается, «единоначатий», т. е. построение периодов, состоящих каждый из цепи одинаково начинающихся фраз. Ходасевич ограничился только констатацией этой особенности, не коснувшись вопроса ни о ее функции, ни о том, насколько она характерна именно для Пушкина, другими словами, в какой мере можно и следует говорить о ней как о его индивидуальной особенности. Ходасевич упустил из виду, что прием перечислений и «единоначатий» свойственен Вяземскому

---

<sup>3</sup> О Пушкине. Берлин, 1937.

(гл. обр. ранней поры) в такой же мере, как и Пушкину. На нем построено все послание «К подруге»:

От шума, от раздоров,  
Гостинных сплетней, споров,  
От важных дураков,  
Превосходительств тучных,  
Забавников докучных  
И вечных болтунов,

...

От жалких пастушков,

...

Вздыхающих в сонетах;  
Безграмотных певцов,

...

От критиков-слепцов ...

От суетного света ...

О милая подруга!

Укроемся со мной. (Стихи 1–22)

Затем следует цепь «единоначатий» (начиная с 57-го стиха): Уже воображенья Сближает отдаленье Мне тех счастливых дней, Когда ... Уже среди полей ... Горжусь своей свободой ... Уже тебя мечтою ... Бегущей вижу в сад (...); далее перечисление друзей, которые посетят их в их уединении. Таково же в общем построение первого послания «К Батюшкову». Здесь сперва цепь периодов, начинающихся с *пусть*: Пусть златом небогаты, Твоей смиренной хаты Блюстители-пенаты Тебя не обрекли ...; Пусть у твоих дверей Привратник горделивый не будет ...; И пусть в прихожей звон О друге не доложит ...; Пусть в храмине опрятной ... Слепить не будут взоров Ни выделка уборов ... Ни белизна фарфоров, Ни горы хрусталей ... (перечисление). По этой схеме построено все целиком послание. Послание к гр. Чернышеву (1816) построено по сложной схеме чередующихся «единоначатий»: не *знаешь ты*... или не *видишь ты*...; или вариаций: *твой взор* не видит... и не *для тебя*...; разнообразие вносится тем еще, что эта первая группа «единоначатий» распадается на две подгруппы: не *знаешь ты, как*... и не *знаешь ты о*...

Позже Вяземский реже употребляет этот прием и, во всяком случае, пользуется им свободнее, не подчиняя композиции столь строгим

схемам. В этом отношении особенно характерна его поэма «Коляска» (1826), одна из удачнейших его вещей. Но если Вяземский в пору своей творческой зрелости охладевал к этому приему, то Пушкин остался ему верен навсегда. На нем построена онегинская строфа, более того – иногда целые цепи строф<sup>4</sup>, он широко использован и в «Графе Нулине», и в «Медном всаднике», также как и в некоторых величайших образцах его лирики, например в «Осени». Показательно одно место в «Евгении Онегине», где налицо прием перечисления является несомненной переработкой начала «К подруге», то, где (VI, 46, 47) поэт просит у «младого вдохновенья» не дать его душе «ожесточиться»

Среди бездушных гордецов,  
Среди блистательных глупцов,  
  
Среди лукавых, малодушных,  
Шальных, балованных детей,  
Злодеев и смешных и скучных,  
Тупых, привязчивых судей,  
Среди кокеток богомольных,  
Среди холопьев добровольных,  
Среди вседневных, модных сцен,  
Учтивых, ласковых измен,  
Среди холодных приговоров  
Жестокосердой суеты,  
Среди досадной пустоты  
Расчетов, душ и разговоров...

Не был ли этот прием, восходящий к поэзии XVIII века, с которой Вяземский был связан гораздо крепче, чем Пушкин, одним из ценнейших подарков первого последнему? Покуда я высказываю это только как предположение. Однако если это так, то чем объяснить, что как раз Пушкин остался этому приему верен дольше, чем сам Вяземский? Ответ на это может быть дан только после того, как нам удастся ответить на другой поставленный выше вопрос: о *функциях* этого приема в поэзии их обоих.

---

<sup>4</sup> Глава I, строфа 10-я: *Как рано* мог он лицемерить...; 11-я: *Как он* умел казаться новым...; 12-я: *Как рано* мог уж он тревожить...; 13-я: *Как он* умел вдовы смиренной... Гл. VII, строфа 12-я: И скоро звонкий голос Оли...; 13-я: И долго, будто сквозь тумана...; 14-я: И в одиночестве жестоком...

Здесь необходимы несколько предварительных замечаний. С точки зрения синтаксиса (в широком смысле) и ритмики, перечисления и «единоначатия» могут быть отнесены к одной категории средств выражения. Но с точки зрения их смысловой функции их следует различать. Для уразумения этого нужно обратиться к их генезису. «Единачатия», по своему происхождению, связаны – как и концовки – не с перечислениями, а с повторениями. Так, в произведениях так называемый народной словесности, вернее – произведениях примитивной стадии культуры, в былинах, в *chansons de geste*<sup>5</sup> и тому под., постоянно повторяются одни и те же зачины, концовки (например, серии одинаковых рифм в *Chanson de Roland*), эпитеты. У Пушкина прием «единачатия» с *не*, характерный для русских былин и других памятников фольклора, использован в «Гасубе», являющемся в этом отношении опытом стилизации форм архаической поэзии:

Не для бесед и ликований,  
Не для кровавых совещаний,  
Не для расспросов кунака,  
Не для разбойничьей потехи  
Так рано съехались адехи...

Первоначально все эти разновидности приема «накопления», «аккумуляции», отражают специфическое свойство примитивного, инфантильного сознания, для которого характерно как раз влечение к накоплению всяческих ценностей, материальных или духовных, «*numero gaudere*», выражаясь словами Тацита, что обусловлено преобладанием начала *автоматизма* в бытовых отношениях и в сознании. Впоследствии прием «единачатия» – вернее, вообще нанизывания фраз, построенных по одной схеме, входит в широкое употребление в ораторском искусстве: так развиваемая аргументация приобретает уже в силу своего внешнего выражения большую убедительность. Слушатель, воспринимая вслед за одним аргументом другой, построенный по той же схеме, узнавая с самого начала то, что ему уже было поднесено, тем самым легче усваивает вместе с уже указанной формой новое содержание и поддается словесному внушению. Из «discours'a» этот прием, в своем обновленном функциональном значении, переходит в классическую поэзию, проникнутую интеллектуализмом и тем самым элементами риторики.

---

<sup>5</sup> Жестах, песнях о деяниях (*франц.*).

Что до перечислений, то этот прием, пожалуй, также может быть подведен под категорию «аккумуляции», однако в совсем ином смысле. Он входит в употребление в пору «открытия мира и человека», как Michelet определил Ренессанс, – и является выражением тогдашнего энергетизма, напряженности, жизнерадостности, повышенного «жизненного порыва», стремления все охватить, все усвоить себе, ко всему приобщиться. Ярчайшим образчиком в этом отношении является проза Рабле, у которого бесконечные «перечисления» обусловлены, помимо того двойного «открытия», сделанного человеком Ренессанса, еще одним – открытием неисчерпаемых потенциальных богатств языка.

В русской литературе комбинация приемов «единоначатия» и «перечисления» характерна для XVIII века, века «русского Ренессанса», пробуждения национального и личного самосознания и вместе усвоения влияний, исходивших от Запада с его тогдашними навыками «дискурсивного» мышления и выражения мысли, с его поэтикой, в стольких отношениях подчиненной риторике. «Открытие мира и человека», открытие, исполнявшее душу «восторгом», что «может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов Российская земля рождать», открытие своего языка, над реализацией возможностей которого бились столько русских людей того времени, – такова была доминанта русского жизнеощущения, обусловившая собою и всю стилистику русского барокко, которую никоим образом нельзя сводить просто-напросто к подражанию немцам: здесь имело место не подражание, а творческое усвоение, обусловленное тем, что стиль немецкого барокко вполне соответствовал этому русскому жизнеощущению, поскольку и немецкое барокко было порождением сродного жизнеощущения. Особенно богата «перечислениями» поэзия Державина, которого в этом отношении можно было бы назвать русским Рабле. Вот как описывает он праздник воспитанниц Девичьего монастыря:

Милой поступью, свободной  
К гостю каждая пришла;  
Принесли им: те в корзинах,  
Те в фарфорах прорезных,  
В разноцветных те кувшинах,  
В блюдах серебряных, золотых  
Сочно-желтые, багряны,  
Вкусно-спелые плоды,  
В хрусталях напитки холодны,  
Сладки, искрометны льды...

Это не вульгарный гедонизм; это радость жизни, умиленное, восторженное, благоговейное, *религиозное* по своему существу отношение к ней, к ее разнообразию, богатству, красоте. Надо прочесть начало этой поэмы:

Если б ум какой чудесный  
Столь возвыситься возмог,  
Чтоб, проникнув свод небесный,  
В горний возлетел чертог;  
И средь туч там бирюзовых,  
Будто множество зарниц,  
Белокурых, чернобровых,  
Мириады светлых лиц,  
В ризах блестящих, эфирных  
Видел ангелов небес;  
С их агатных иль сапфирных  
Черпал бы восторг очес;  
Красоты их луч небесной  
Изумляя бы слабый взор;  
Их гармонии прелестной  
Тихий, умиленный хор...  
Тот возмог бы, по сравненью  
Сих божественных чудес,  
Живо описать, к виденью  
Росских мысленных очес,  
Как полсвета повелитель  
И его любезный дом,  
Павел, посещал обитель  
Юных дев *священный* сонм...

Для выражения этого своего космического сознания, этого стремления охватить жизнь во всей ее полноте, этого переживания духовного в плотском и отсюда восторга перед всем чувственным, всем, что «прекрасно», что «манит» «взор» его и «вкус» («Евгению. Жизнь Званская»), Державин столь же широко пользуется примером «единоначатий». Характернейшим примером в этом отношении служит его только что цитированное послание к Митрополиту Евгению. Он описывает свою «светлицу»,

*В которой* поутру иль ввечеру порой  
Дивляюся в «Вестнике», в газетах иль журналах  
Россиян храбрости...



*В которой* к госпоже, для похвалы гостей,  
Приносят разные полотна, сукна, ткани,  
Узорны образцы салфеток, скатертей,  
Ковров и кружев, и вязани;

*Где* с скотен, пчельников и с птичен, и прудов  
*То* в масле, то в сотах зрю золото под ветвями,  
*То* пурпур в ягодах, то бархат-пух грибов,  
Сребро трепещуще лещами.

*В которой*, обозрев больных в больнице, врач  
Приходит доносить о их вреде, здоровье,  
Прося на пищу им: тем с поливкой калач,  
А тем в лекарствица снадобье;

*Где* также иногда по биркам, по костям  
Усатый староста, иль скопидом брюхатой,  
Дает отчет казне...

*И где*, случается, художники млады  
Работы кажут их на древе, на холстине...

*И где* до ужина, чтобы прогнать как сон,  
В задоре иногда в игры зело горячи,  
Играем в карты мы...

И далее рассказ о своих развлечениях:

Иль из кристальных вод, купален, между древ,  
Там внемлю юношей, а здесь плесканье дев...

Иль в стекла оптики картинные места  
Смотрю моих усадеб; на свитках грады, царства,  
Моря, леса, – *лежит вся мира красота*  
В глазах...

Иль в мрачном фонаре люблюсь, звезды зря  
Бегущи в тишине...  
Так солнцы в воздухе, я мною, текут...

Иль смотрим, как вода с плотины с ревом льет...

Иль любопытны, как бумажны руны волн  
В лотки сквозь игл, колес, подобно снегу, льются...

Иль как на лен, на шелк, цвет, пестрота и лоск –  
*Все прелести, красы* берутся с поль царницы...

«Единоначатия», как видим, комбинируются у Державина с перечислениями, давая нередко *повод* к перечислениям, так же, как впоследствии у Вяземского. Вяземский, надо думать, явился в данном случае связующим звеном между Пушкиным и русскими поэтами XVIII века, к которым сам Пушкин относился скорее холодно. То, что в указанном отношении роднит его поэзию с поэзией XVIII века, было, по всей вероятности, воспринято им не непосредственно от них, а от эпигона, Вяземского. Но и в данном случае, как и во всех других, заимствуя нужное, Пушкин не удовлетворялся простым переносом его в поэзию, а подверг его творческому переосмыслению – если не всегда, то, по крайней мере, в целом ряде своих произведений. С этой точки зрения, для уразумения творческих тенденций Пушкина, его художественных исканий следует остановиться на «Евгении Онегине», где эти тенденции, эти искания проявились с особенной силой. Его другие вещи «большой формы» (вполне естественно, что указанные приемы всего легче могли быть – и были – использованы в вещах именно этого рода, а не в коротких произведениях пушкинской лирики) почти все написаны в согласии с канонами тогдашней романтической поэзии: в «Бахчисарайском фонтане», в «Кавказском пленнике», в «Полтаве», даже в «Медном всаднике», сколько бы высоко их ни ценить, Пушкин все же не сказался целиком – как в «Евгении Онегине» или в «Маленьких трагедиях». Не случайно же как раз первая категория его поэм вызывала у тогдашних критиков и у массового читателя наибольшее восхищение, тогда как на «Евгения Онегина» сыпались нападки за «вульгарность», «дурной тон», отсутствие «ярких красок» и изображения «могучих страстей». Из указанных соображений я остановлюсь только на тех примерах «перечислений» и «единоначатий», которые не имеют себе аналогии ни в поэзии XVIII века, ни у Вяземского:

Потом увидел ясно он,  
Что и в деревне скука та же,  
Хоть нет ни улиц, ни дворцов,  
Ни карт, ни балов, ни стихов.

(«Евгений Онегин», I, 54)

Их разговор благоразумный  
О сенокосе, о вине,  
О псарне, о своей родне...

(Там же, II, 11)

Правда, «иронические» перечисления имеются и у Вяземского, и у «вольных» поэтов XVIII века<sup>6</sup>. Возможно, что пользованию ими Пушкин научился без посредства Вяземского. Ведь в те дни, когда он «безмятежно расцветал в садах Лицея», он, по его признанию, «читал охотно Елисея» Василия Майкова. Но и у Вяземского и у Майкова при перечислениях подобного рода всегда соблюдается элементарная логика: именуются только объекты *одной* категории: они не позволили бы себе поставить в одном ряду «дворцы», «балы» и «стихи» – как в первом примере у Пушкина. (Богданович, правда, в этом отношении действует свободнее – у него, как мы видели, «военные силы» царя названы вместе с его «лицом» и даже «кудрями». Здесь он как бы предвосхищает Пушкина. Но Пушкин все же идет значительно дальше его. Во втором примере характерно смелое игнорирование «иерархии» объектов: «псарня» и «родня», причем «родне» отведено последнее место.)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Например в «Елисея»:

Там шли сапожники, портные и ткачи  
И зараженные собою рифмачи...  
Там много зрелося расквашенных носов,  
Один был в синяках, другой без волосов,  
А третий оттирал свои замерзлы губы...  
Меж прочими вошел в кабак детина взрачный,  
Картежник, пьяница, буян, боец кулачный...

*(Песнь 1-я)*

Или в «Душеньке» Богдановича, которую, как известно, Пушкин очень любил:

Я только лишь могу сказать,  
Что царь любил себя казать,  
Иных любить, иных тазать,  
Поесть, попить и после спать.

*(Кн. 1-я)*

Меж многими царями  
Один отличен был  
Числом военных сил,  
Умом, лицом, кудрями,  
Избытком животов,  
И хлеба, и скотов, (ib.)

<sup>7</sup> Ср. еще VIII, 25: Тут был на эпиграммы падкий,

На все сердитый господин:  
На чай хозяйский, слишком сладкий...

Здесь нагромождение слов, указывающих одни на зрительные восприятия («поклоны», «встреча новых лиц»), другие – на слуховые, одни – на конкретные, другие – на неопределенные («толкотня», «тревога», «шум»), и намеренная беспорядочность такого «перечисления» усугубляет впечатление суматохи, «толкотни», вызывает в нас восприятие «чего-то» многоголосно и разноголосно шумящего и движущегося, какой-то аморфной массы, отдельные элементы которой как бы растворены в ней.

В дальнейшем Пушкин действует еще смелее:

Мелькают мимо будки, бабы,  
Мальчишки, лавки, фонари,  
Дворцы, сады, монастыри,  
Бухарцы, сани, огороды,  
Купцы, лачужки, мужики.  
Бульвары, башни, казаки.  
Аптеки, магазины моды,  
Балконы, львы на воротах  
И стаи галок на крестах. (VII, 38)

«Живые» объекты, люди, перечисляются здесь попеременно с «мертвыми» вещами. Все они одинаково, здесь не сливаясь в общую картину, «мелькают» перед взором едущих. В «Путешествии Евгения Онегина» прием перечислений путем игнорирования «иерархии» и сопоставления «живых» и «мертвых» вещей служит предельным средством выражения *иронии*:

---

На ложь журналов, на войну,  
На снег и на свою жезу.  
также VII, 46: У Пелагии Николаевны  
Все тот же друг мосье Финмуш,  
И тот же шпиц, и тот же муж...

- V. 25 С утра дом Лариной гостями  
Весь полон; целыми семьями  
Соседи съехались в возках,  
В кибитках, в бричках и в санях.  
В передней толкотня, тревога,  
В гостиной встреча новых лиц,  
Лай мосек, чмокание девиц,  
Шум, хохот, давка у порога,  
Поклоны, шарканье гостей,  
Кормилиц крик и плач детей.

Москва Онегина встречает  
Своей спесивой суетой,  
Своими *девами* прельщает,  
Стерляжьей потчует *ужой*... (5)  
Сюда жемчуг привез индеец,  
Поддельны вина европеец,  
Табун бракованных коней  
Пригнал заводчик из степей,  
Игрок привез свои колоды  
И горсть услужливых костей,  
Помещик – *спелых дочерей*... (6)

Поразительно также намеренное употребление эпитета «спелый», никогда не прилагаемого к людям. «Дочери» таким образом «снижаются» до степени товара, сбываемого на рынке (речь идет о Макарьевской ярмарке).

Здесь Пушкин является прямым – и, если не ошибаюсь, единственным – предшественником и, по всей вероятности, учителем Гоголя, одним из главных элементов словесного мастерства которого были именно такого характера перечисления:

...все останавливало меня и поражало. Каменный ли казенный дом... среди кучи одноэтажных... обывательских домиков, круглый ли... купол, ... вознесенный над... церковью, рынок ли, франт ли уездный, ... – ничто не ускользало от свежего тонкого внимания... («Мертвые души», I, 6).

...на Руси, где любит все оказаться в широком размере: и горы, и леса, и степи, и лица, и губы, и ноги (ib. 8).

Счастливи путник, который после длинной, скучной дороги с ее холодами, слякотью, грязью, невыспавшимися станционными зрителями, бряканьями колокольчиков, починками, перебранками, ямщиками, кузнецами и всякого рода дорожными подлецами видит, наконец, знакомую крышу... (7).

И опять... пошла вновь писать версты, станционные зрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином..., пешеход в протертых лаптях, ... помещичьи рыдваны, солдат верхом на лошади... (11).

Схема здесь та же самая, что в 38-й строфе VII главы «Евгения Онегина». О зависимости Гоголя от Пушкина свидетельствует, как кажется, и глагол *мелькать* в других аналогичных местах:

Пешеходы стали мелькать чаще, начали попадаться и дамы, красиво одетые, на мужчинах попадались бобровые воротники... («Шинель»); ...и замелькали резные избы мужиков и красные крыши каменных господских строений..., и блеснули золотые верхи... («Мертвые души», II, 1).

Наиболее показательны те, нередкие случаи, где порядок перечисления имеет явной целью «снижение», «обесценение» тех или других указываемых величин – как иногда и у Пушкина:

Доктор этот был видный собою мужчина, имел прекрасные смолистые *бакенбарды*, свежую, здоровую *докторшу*... («Нос»; здесь эффект усиливается еще эпитетом «свеж», ср. «спелые дочери» у Пушкина). Посреди площади самые маленькие лавочки; в них всегда можно заметить связку баранков, бабу в красном платке, пуд мыла, несколько фунтов горького миндаля, дробь для стрельня, демикотон и двух купеческих приказчиков, во всякое время играющих у дверей в свайку («*Коляска*»).

Показательно, что столь же широко использован Гоголем и прием «единоначатий» и вообще нанизывания одинаково построенных речевых отрывков – в особенности в «Мертвых душах», являющихся, с точки зрения «внутренней формы», *поэмой*, как назвал эту вещь сам Гоголь, т. е. по существу тем же, что и «Евгений Онегин», – «роман в стихах», а не просто «роман»<sup>8</sup>.

*Осмотрели собак... – хорошие были собаки. Потом пошли осматривать крымскую суку... осмотрели и суку... Потом пошли осматривать водяную мельницу... (I, 4).*

Или, в другом «ладу»:

Когда же дорога понеслась узким оврагом..., и когда на вопрос «чей лес?» ему сказали: «Тентетникова»; когда, выбравшись из леса, понеслась дорога лугами..., и когда на вопрос «чьи луга...?» отвечали ему: «Тентетникова»; когда поднялась потом дорога на гору... и когда, постепенно темнея, входила и вошла потом дорога под тень широких... дерев...; когда пылко забившееся сердце и без вопроса знало, куда приехало, – опущенья и мысли, непрестанно накоплавшиеся, исторгнулись наконец в громогласных словах... (II, 1).

У Гоголя прием таких иронических перечислений, при которых нарушается «иерархия» перечисляемых объектов, является одним из способов выражения его доминирующей идеи – преобладания в повседневности «вещного» начала над духовным. Прием этот, таким образом, органически связывается в его творчестве со всей его тематикой и всеми средствами экспрессии у него – например, с заглавием главного его произведения: *мертвые – души*; с темой «влюбленности»

---

<sup>8</sup> «...Я теперь пишу не роман, а (вычеркнуто поэ[му]) роман в стихах – дьявольская разнища. Вроде Дон-Жуана...» (Пушкин – Вяземскому, 4 нояб. 1823 г.).

мелкого чиновника в свою – *шинель*<sup>9</sup>; с характеристикой Ивана Ивановича Перереленко, начинающейся с восхваления его – *бекеши* и тому под. В этом сущность гоголевского творчества. Мы видели, что у Пушкина в большинстве случаев прием иронических перечислений служит иным целям: иерархия вещей нарушается и у него: «псарня», а затем – «родня»; «шпиц» Пелагеи Николаовны, а затем уже – «муж», в силу чего «ценности» эти снижаются; однако здесь нет еще отождествления «мертвых» вещей с «живыми». В других случаях, там, где живые люди перечисляются попеременно с «мертвыми» вещами, это выражает *впечатления* его персонажей, обуславливаемые порядком следования восприятий. Один только раз Пушкин «по-гоголевски» переосмыслил этот прием: «спелые дочери», привезенные помещиком на ярмарку. Можно сказать: Пушкин открыл Гоголю *его*, Гоголя, собственный путь. Но самого Пушкина на этот путь натолкнул, не подозревая об этом, Вяземский.

\* \* \*

Обратимся теперь к «единоначатиям» у Пушкина. Оговариваюсь, что, поскольку дело идет об их функциях в пушкинской поэтике, их приходится рассматривать вместе с перечислениями. Ходасевич правильно заметил, что у Пушкина перечисления часто сочетаются с «единоначатиями» и, так сказать, порождаются последними, например:

Опять кипит воображенье,  
Опять ее прикосновенье  
Зажгло в увядшем сердце кровь,  
Опять тоска, опять любовь!..

(«Евгений Онегин», I, 34)

Типичнейший образец стилистической структуры «Евгения Онегина» – это строфы 10-я – 13-я I главы. Все четыре начинаются с *как*, причем здесь налицо чередование *как рано мог он* (10, 12) и *как он умел* (11, 13); и это *как* повторяется внутри 10-й, 12-й и 13-й строф. «Единачатия» и нанизывания сходно построенных речевых целых являются разработкой «темы», заданной уже в конце 9-й строфы: «Зато – как женщин он узнал!» Повторения зачинов и перечисления

---

<sup>9</sup> См. статью проф. Чижевского, О «Шинели» Гоголя, «Современные записки», т. 67. 1938 г.

создают впечатление все возрастающего напряжения, достигающего высшей точки в последних стихах 11-й строфы:

Преследовать любовь, и вдруг  
Добиться тайного свиданья...,

где это и само по себе сильное *вдруг* звучит с усугубленной силой после предшествующей цезуры на третьей стопе. В 12-й строфе – передышка; главная тема сменяется побочною:

Но вы, блаженные мужа,  
С ним оставались вы друзья:  
Его ласкал супруг лукавый,  
Фобласа давний ученик,  
И недоверчивый старик,  
И рогоносец величавый,  
Всегда довольный сам собой,  
Своим обедом и женой.

(Еще один, замечу кстати, пример «иронических» перечислений.) После этой передышки новая строфа, начинающаяся опять с *как*; затем переход к завершающей весь этот отрывок части, начинающейся как раз со второй рифмовой группы строфы (стихи 9-й – 14-й):

Так хищный волк, томясь от голода,  
Выходит из глуши лесов  
И рыщет средь безумных псов  
Вокруг неопытного стада;  
Все спит... И вдруг *свирепый* вор  
Ягненка мчит в дремучий бор.

Это «трагическое» место резко контрастирует с «комическим» пассажем второй половины 12-й строфы. Оно подготовлено концовкой 11-й строфы, но звучит еще напряженнее, еще сильнее, потому что фраза, начинающаяся с *и вдруг*, здесь вдвое короче. Надо обратить внимание и на то, что последний, завершительный стих является первым из всех, которыми заканчиваются эти строфы, где употреблена цезура на второй стопе, что придает ему особую мерность, «правильность»<sup>10</sup>, соответствующую «правильности» заключительного аккорда музыкального произведения.

---

<sup>10</sup> Признаться вам, я в пятистопной строчке

Люблю цезуру на второй стопе.

Иначе стих то в яме, то на кочке... («Дамик в Коломне», VI)

То, что он говорит о «пятистопной строчке», приложимо и к четырехстопному ямбу.



Мы видим, что в данном случае «единоначатия» и перечисления являются вместе одним из элементов, определяющих *ритмику* данного отрывка, могущего рассматриваться как известное композиционное целое, своею структурою приближающееся к музыкальному произведению так называемой сонатной формы.

С рассмотренным примером следует сопоставить еще некоторые: это нас убедит, что здесь мы имеем дело с проявлением известной постоянной тенденции, присущей пушкинскому творчеству.

Напомню прежде всего, что онегинская строфа, состоящая из 14 строк, построена на таком чередовании мужских и женских рифм, при котором рифмующие строки естественно распадаются на две главных группы в 8 и в 6 строк: аВаVссDD – еFFеGG (прописными буквами обозначены мужские рифмы). Отношения, с точки зрения числа стихов, строфического целого к первой группе и первой ко второй почти равны друг другу, т. е. мы имеем здесь дело с приближением к так называемой «божественной пропорции». Если выразить эти отношения графически, то окажется, что точка, отделяющая первую группу от второй, близка к точке «золотого сечения». Возьмем теперь в пример уже отчасти цитированную 34-ю строфу I главы. За «единоначатиями» и перечислениями с *опять* в первой части строфы следует «срыв», которым начинается вторая часть:

*Но полно* прославлять надменных  
Болтливой лирою своей;  
Они не стоят ни страстей,  
Ни песен, ими вдохновенных...

По аналогичной схеме построен целый ряд строф:

Всегда скромна, всегда послушна,  
Всегда как утро весела,  
Как жизнь поэта простодушна,  
Как поцелуй любви мила;  
Глаза, как небо, голубые,  
Улыбка, локоны льняные,  
Все в Ольге... *Но любой роман*  
Возьмите и найдете верно  
Ее портрет: он очень мил,  
Я прежде сам его любил,  
Но надоел он мне безмерно. (II, 23)

Неправильный, небрежный лепет,  
 Неточный выговор речей  
 По-прежнему сердечный трепет  
 Произведут в груди моей;  
 Раскаяться во мне нет силы,  
 Мне галлицизмы будут милы,  
 Как прошлой юности грехи,  
 Как Богдановича стихи,  
*Но полно.* Мне пора заняться  
 Письмом красавицы моей... (III, 29)

В первом случае «срыв» приходится на 9-й стих (1-й второй группы); во втором – на 8-й (последний первой группы), в третьем – снова на 9-й, т. е. всюду на место, отстоящее близко от точки «золотого сечения». Ср. еще главу III, 41 – встреча Татьяны с Евгением после ее письма к нему:

И как огнем обожжена,  
 Остановилась она.  
*Но* следствия нежданной встречи  
 Сегодня, милые друзья,  
 Пересказать не в силах я...  
 IV, 3: Я долго был пленен одною...  
*Но* был ли я любим, и кем,  
 И где, и долго ли?.. *Зачем*  
 Вам это знать? Не в этом дело!..  
 IV, 24: Увы, Татьяна увядает,  
 Бледнеет, гаснет и молчит!  
 Ничто ее не занимает,  
 Ее души не шевелит.  
 Качая важно головою,  
 Соседи шепчут меж собою:  
 Пора, пора бы замуж ей!..  
*Но полно.* Надо мне скорей  
 Развеселить воображенье  
 Картиной счастливой любви.

Эти *но, но полно, зачем*, прерывающие повествование, снижающие патетику, напоминающие читателю, что рассказываемое – фикция, создающая ироническую дистанцию между читателем и объектом повествования, во всех приведенных случаях приходятся все на одну и ту же приблизительно точку – раздела первой и второй полустроф; перечисления и «единоначатия», встречающиеся в первых полустрофах, усугубляют патетический тон и тем увеличивают эффект контраста

между каждой парой полустроф. Ритмика смыслового движения совпадает с ритмикой движения чисто музыкального и подчеркивает последнюю.

Разумеется, это далеко не единственная схема построения онегинской строфы. Надо принять во внимание, что разделение строфы на две полустрофы по тому признаку, что каждая из них завершается двустипиями, заканчивающимися мужскими рифмами, отнюдь не является какой-нибудь обязательной и неразрушимой рамкой, строго определяющей ход речевого движения. Смысловая и музыкальная стороны здесь находятся в отношении взаимозависимости. Поясню это примером, каким является 46-я строфа VIII главы:

А мне, Онегин, пышность эта,  
Постылой жизни мишура,  
Мои успехи в вихре света,  
Мой модный дом и вечера,  
Что в них? Сейчас отдать я рада  
Всю эту ветошь маскарада,  
Весь этот блеск, и шум, и чад  
За полку книг, за дикий сад,  
За наше бедное жилище,  
За те места, где в первый раз,  
Онегин, видела я вас,  
Да за смиренное кладбище,  
Где нынче крест и тень ветвей  
Над бедной нянею моей...

Здесь движение речи таково, что с музыкальной точки зрения строфа эта воспринимается нами как состоящая, правда, из двух полустроф, но из которых первая – всего только первое четверостишие. Столь же показательна следующая строфа:

А счастье было так возможно,  
Так близко!.. Но судьба моя  
Уж решена. Неосторожно,  
Быть может, поступила я:  
Меня с слезами заклиняний  
Молила мать; для бедной Тани  
Все были жребии равны...  
Я вышла замуж. Вы должны,  
Я вас прошу, меня оставить;  
Я знаю: в вашем сердце есть  
И гордость и прямая честь.  
Я вас люблю (к чему лукавить?),  
Но я другому отдана; Я буду век ему верна.

Здесь имеем дело с своего рода поэтическим «синкопом»: движение речи обрывается на первом стихе двустопишия, завершающего первую полустрофу. Татьяна повествует сперва о том, что предшествовало моменту, после которого возврата назад уже не может быть. Она вспоминает о своей непоправимой ошибке – и мы словно слышим, как она задыхается, захлебывается слезами, мешающими ей продолжать. Пауза как раз там, где мы ждем рифмы, диктуемая смыслом, разрушающая строфическую структуру, тем самым воспринимается острее, сильнее.

Если принять все это во внимание, то тем ярче выступит перед нами смысловая и вместе музыкальная функция перечислений в некоторых случаях, как, например в 31-й строфе VII главы:

Отъезда день давно просрочен,  
Проходит и последний срок,  
Осмотрен, вновь обит, упрочен  
Забвенью брошенный возок.  
Обоз обычный, три кибитки  
Везут домашние пожитки,  
Кастрюльки, стулья, сундуки,  
Варенье в банках, тюфяки,  
Перины, клетки с петухами,  
Горшки, тазы et cetera,  
Ну, много всякого добра.  
И вот в избе между слугами  
Поднялся шум, прощальный плач:  
Ведут на двор осьмнадцать кляч.

Нагромождение образов, нанизывание словесных единиц в таком порядке, что смысловые ударения не совпадают по большей части с просодическими, аллитерации, не стоящие в связи с соотношениями отдельных образов (*обит, обоз, обычный*), – все это вместе вызывает в сознании один сплошной и неопределенный образ беспорядочной кучи «всякого добра». Тем сильнее действует заключительное двустопишие, посвященное «решительному моменту» и звучащее как последние гармонические аккорды: цезуры на второй стопе, полный параллелизм слогового строя в полустишиях после цезуры, подкрепленной к тому же и созвучностью точек главного ударения: прощальный – осьмнадцать.

Эта строфа сходна по своей структуре с уже цитированной 38-й той же главы. Но при этом – какая все-таки разница! Здесь несравненно

больше четкости, симметричности в построении: «мелькающие» объекты расположены так, что в пяти стихах их приходится *по три* на каждый:

Мальчишки, лавки, фонари,  
Дворцы, сады, монастыри,  
Бухарцы, сани, огороды,  
Купцы, лачужки, мужики,  
Бульвары, башни, казаки...

Ритм строфического целого, обуславливаемый рифмическим строем его, нарушен и здесь. Но вместо него ощущается с исключительной ясностью другой, создающийся этим параллелизмом расположения образов, а сверх того и чередованием внутри приведенного отрывка внутренних рифм (*дворцы – купцы*) и ассонансов (*бухарцы – бульвары*); и эта «геометричность», стройность резко контрастирует с беспорядочностью чередования самих *образов*: разрозненные и случайные зрительные восприятия едущих следуют одни за другими в строгом *порядке*, определяемом движением возка; а аллитерации на специфически «ударных» звуках *бу-*дки, *ба-*бы, *бу-*харцы, *буль-*вары, *баш-*ни подсказывают еще сверх того впечатление *тряски* возка, который «несется чрез ухабы».

Можно было бы привести еще множество примеров, – в сущности, процитировать почти целиком «Евгения Онегина» – чтобы убедиться в том, как перечисления и «единоначатия» у Пушкина выполняют *ритмообразующую* функцию, передавая тем самым множество оттенков разнообразнейших эмоций, о которых нельзя «рассказать», которые воспринимаются только вот этим путем словесных внушений. Перечисления и «единоначатия» являются, таким образом, у Пушкина одним из тех элементов его поэтического мастерства, которые приближают поэзию к *музыке – предельному, «чистому»* искусству, изъясняющему *неизъяснимое* (один из часто употребляемых, как известно, терминов пушкинского словаря)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> См. акад. П. Б. Струве, Дух и слово Пушкина (Белградский пушкинский сборник, 1937 г.), где вообще приведено множество примеров некоторых чаще всего употребляемых у Пушкина слов. П. Б. Струве, между прочим, отмечает влияние Вяземского как одного из создателей современного русского литературного языка, введшего в употребление целый ряд новых слов, в этом отношении на Пушкина. Насколько я знаю, П. Б. Струве – первый, который таким образом затронул этот вопрос о возможном влиянии Вяземского на Пушкина-поэта.

В 1826 году (точная дата не установлена) Пушкин писал Вяземскому из Михайловского: «Твои стихи к Мнимой Красавице (ах, извини: Счастливице) слишком умны. — А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата». В этом послании Вяземский обращается с советом к неизвестной девушке — не выходить замуж за человека, которого она не любит, слушаться голоса «сердца», а не «рассудка»; предупреждает ее, что такой союз не даст ей счастья. Что в этом стихотворении не понравилось Пушкину? «Излишество рассуждений», как предполагает новейший комментатор<sup>12</sup>? Но «резонирующих» стихотворений немало и у самого Пушкина. Думается, что не столько это, сколько подчиненность движения речи ходу «дискурсивного» мышления, — как всегда у Вяземского:

Ты веришь, что, как честь, насильственным, обетом  
И сердце вольное нетрудно обложить,  
И что ему под добровольным гнетом  
Долг может счастье заменить!

...

Но силой ли души, иль слепотой почесть,  
Когда вы жизни сей, дарами столь убогой,  
Надежды лучшие дерзаете принести  
На жертвенник обязанности строгой?

...

А ты, разбив сосуд волшебный  
И с жизни оборвав поэзии цветы,  
Чем сердце обольстишь, когда рукой враждебной  
Сердечный мир разворожила ты?

Это обилие «сложных» предложений, отсутствие *ритма*, а в силу этого — «второго плана», намеков на что-то «неизъяснимое» — вот в чем, думается, была для Пушкина слабая сторона поэзии его друга; вот что он, по всей вероятности, хотел сказать, говоря, что эта поэзия «слишком умна».

Судьба свои дары явить желала в нем,  
В счастливом баловне соединив ошибкой  
Богатство, знатный род с возвышенным умом  
И простодушие с язвительной улыбкой.

---

<sup>12</sup> В. С. Нечаева. См. П. А. Вяземский. Избранные стихотворения, изд. Academia, 1935. М.-Л., с. 495.

Так охарактеризовал Вяземского Пушкин. Эту характеристику можно было бы дополнить: *ошибкой* соединила в нем судьба с тонким и острым умом и поэтический дар. Лишь изредка удавалось ему сочетать в одно гармоничное целое «разум» с поэтической интуицией. Чаще всего «философ» мешал ему быть поэтом. Недаром так редко писал он стихи, в чем укорял его Пушкин: «Мой милый, поэзия твой родной язык, слышно по выговору, но кто ж виноват, что ты столь же редко говоришь на нем, как дамы 1807-го года на славяно-росском» (14–15 авг. 1825). С ранних пор, как мы видели, Вяземского тревожило сомнение насчет его поэтического призвания; и все же он был настоящим поэтом: не случайно в стольких своих вещах он с поразительной меткостью описал сущность поэтического творчества. Например в чудесном стихотворении «Сумерки» (1848):

Вот тусклый огонек из-за окна мелькнул,  
Тут голосов людских прошел невнятный гул,  
Там жалобно завыл собаки лай нестройной –  
И все опять замрет в окoliце спокойной.  
А тут неожиданный стих, неведомо с чего,  
На ум мой налетит и вцепится в него;  
И слово к слову льнет, и звук созвучья шплет,  
И лепший звонких рифм юлит, поет и свищет.

Или еще там («Александрийский стих», 1853), где он касается вопроса о белом стихе. Он признает, что поэзия может обходиться и без рифм:

Все так! но, признаюсь, по рифме я грущу  
И по опушке строк ее с тоской ищущу.  
Так дети в летний день, преследуя забавы,  
Порхают весело тропинкой вдоль дубравы,  
И стережет и ждет их жадная рука  
То красной ягодки, то пестрого цветка.  
Так, признаюсь, мила мне рифма-побрякушка,  
Детей до старости веселая игрушка.  
Лукаться люблю я с нею в темноту,  
Нечаянно ловить шалунью на лету  
И по кайме стихов и с прихотью и с блеском  
Ткань украшать свою игривым арабеском.

Поэтическое произведение возникает в результате раскрытия *музыкальной* по существу идеи, заключающейся *in ipso*<sup>13</sup> уже в одном,

---

<sup>13</sup> В сжатом виде, «в зерне» (*лат.*).

элементарнейшем комплексе звучаний, в «теме». Неважно, что для Вяземского этот комплекс равнозначущ «созвучью», обусловленному наличием *рифм*. То же, в сущности, самое говорит и Пушкин в «Осени», в «Домике в Коломне», в «Зима. Что делать нам в деревне...», хотя он пользовался и белым стихом. Белый стих в пору «Lehrjahre» и Пушкина и Вяземского был еще большей редкостью – и «optimum» поэтичности они с трудом могли себе представить без рифмы. Но не являются ли эти высказывания Вяземского о природе возникновения поэтического произведения просто перефразировками пушкинских? Нет, потому что к этому он пришел *раньше* Пушкина. Подобные высказывания есть уже в его поэме 1817 года «Прощание с халатом»:

В счастливы дни удачных вдохновении,  
Когда легко, без ведома труда,  
*Стих под перо ложился* завсегда,  
И рифма, враг невинных наслаждений,  
Хвостовых бич, была ко мне добра;  
Как часто, встав с Морфеева одра,  
Шел прямо я к столу, где Муза с лаской  
Ждала меня с посланьем или сказкой,  
И вымыслом, напештанным вчера.  
Домашний мой наряд ей был по нраву:  
Прием ее, чужд светскому уставу,  
Благоволила небрежности моей.  
*Стих вылетал свободней и протей...*

Ср. у Пушкина:

И мысли в голове волнуются в отваге,  
*И рифмы легкие навстречу им бегут,*  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута – и стихи свободно потекут.

(«Осень»)

Ведь рифмы запросто со мной живут;  
Две придут сами, третью приведут.

(«Домик в Коломне»)

Беру перо, сижу; насильно вырываю  
У Музы дремлющей несвязные слова.  
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права  
Над рифмой, над моей прислужницею странной:  
Стих вяло тянется, холодный и туманный...

(«Зима. Что делать нам в деревне...»)



У Вяземского поэт – в халате. У Пушкина в «Наперсница волшебной старины» Муза, олицетворенная в образе его няни, – в «шущуне». Здесь мы явно имеем дело не с прямыми «цитатами», а с реминисценциями – и притом довольно поздними: доказательство, насколько глубоко запечатлелось в душе Пушкина это послание Вяземского. И в этом отношении, как и в использовании приема «единоначатий» и перечислений, Вяземский открыл Пушкину его самого, сыграл роль возбудителя его творческих возможностей. В то, к чему Вяземский только лишь подошел, хотя и чрезвычайно удачно, Пушкин проник с несравненной глубиной:

И забываю мир, – и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается Поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим воленьем,  
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем –  
И тут ко мне идет незримый рой гостей,  
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

*(«Осень»)*

Подобного изображения начального момента творческого процесса нет у Вяземского нигде.

\* \* \*

В апреле 1820 года Пушкин писал Вяземскому: «Покаместь присылай нам своих стихов; они пленительны и оживительны – Первый снег прелесть; Уныние – прелестнее». А в марте 1823 из Кишинева: «Благодарю тебя за письмо, а не за стихи: мне в них не было нужды – Первый снег я читал еще в 20 году и знаю наизусть». Это не условные «дружеские» комплименты. Вяземский был одним из тех очень немногих людей, с которыми Пушкина связывала подлинная дружба, и с которыми он был вполне откровенен. Если что-либо в стихах Вяземского ему не нравилось, он это высказывал не стесняясь. «Первый снег», надо полагать, он, действительно, знал наизусть: ибо эта поэма Вяземского была им приобщена к фонду того, что Ходасевич хорошо назвал его «поэтическим хозяйством». Он использовал ее столь же свободно и столь же широко – и притом в своих самых совершенных вещах, – как случалось ему использовать свои собственные произведения, из которых столько тем, образов, словосочетаний, рифмических созвучий он переносил в другие.

Глава V «Евгения Онегина» открывается описанием зимы, которое в 3-й строфе прерывается обращением к читателю:

Но, может быть, такого рода  
Картины вас не привлекут:  
Все это низкая природа;  
Изящного не много тут.  
Согретый вдохновенья Богом,  
Другой поэт роскошным слогом  
Живописал нам первый снег  
И все оттенки зимних нег;  
Он вас пленит, я в том уверен,  
Рисуя в пламенных стихах  
Прогулки тайные в саях;  
Но я бороться не намерен  
Ни с ним покамест, ни с тобой,  
Певец финляндки молодой!

В примечании он раскрывает имя «другого поэта». Ирония здесь очевидна. Но она направлена не против Вяземского, а против тех критиков, которые находили, что такие «картины», как дворовый мальчик с санями и с Жучкой, – «низкая природа», лишены «изящного» и неуместны в «поэзии». Пушкин дает удачное противопоставление своей манеры манере Вяземского, но это не значит, что здесь он отказывается от своей прежней оценки «Первого снега». Чтобы убедиться в том, каким источником вдохновения явилась для него эта поэма Вяземского, приходится процитировать значительную часть ее почти целиком, строка за строкою: везде у Пушкина мы натываемся то на прямые «цитаты» из нее, то на «варианты», то на подсказанные ею темы и т. д.

Пусть нежный баловень полуденной природы...

Улыбку первую приветствует весны!  
Сын пасмурных небес...

Приветствую душой и песнью первый снег.

Ср. Пушкина в «Осени»:

Теперь моя пора; я не люблю весны...

Вяземский:

Вчера еще стонал над онемевшим садом  
Ветр скучной осени, и влажные пары

Стояли над челом утрюмья горы  
Иль мглой волнистою клубилися над бором...

Пушкин, «Осень»:

И мглой волнистою покрыты небеса...

Вяземский:

*Природа бледная, с унылостью в чертах,*  
Поражена была томлением кончины.

А у Пушкина: *унылая пора* («Осень»); *природа трепетна, бледна...* («Евгений Онегин», VII, 29). Далее в «Осени» это *олицетворение* природы разворачивается в сравнение, явно подсказанное как приведенным местом из «Первого снега», так и еще одним:

Весны роскошныя смиренная сестра,  
О сердца моего любимая пора!...

Осень «влечет (его) к себе, как нелюбимое дитя в семье родной»; она «нравится (ему), как, вероятно, вам чахоточная дева порою нравится». Любопытно, что значительно позже (в 1862 году) Вяземский берет у Пушкина в готовом виде то, что когда-то он сам подсказал ему:

И в осени своя есть прелесть. Блещет день.  
Прозрачны небеса и воздух. Рощи сень  
Роскошно залита и пурпуром, и золотом...

Видали, верно, вы красавицу младую,  
Которую недуг в добычу роковую  
Таинственно обрек себе. Цвет жизни в ней,  
Роскошным знаменьем ее весенних дней,  
Казалось, так живуц в младом своем уборе:  
Румянец на щеках, огонь в блестящем взоре.  
Но был лукав сей блеск румяного лица;  
Зловещий признак он ей близкого конца...  
Любуясь на нее в молчанье, вам и мне  
Так было сладостно, так ненаглядно-грустно,  
Так и хотелось нам, душевно и изустно,  
Пропеть прощальный гимн красавице младой,  
Еще прекрасней нам предсмертной красотой!

(«Осень»)

Здесь, кстати сказать, характернейший пример отношений между гениальным учеником и даровитым, но все же не гениальным учителем. Сколько у Вяземского здесь лишнего, ослабляющего впечатление по сравнению с пушкинской строфой! «*Румяней, на щеках*» – и сейчас же вслед за тем: «*блеск румяного лица*»; или еще: «огонь в блестящем взоре». И дважды «*красавица молодая*», а сверх того еще и *красота* и *прекрасная*. В своих письмах к Вяземскому Пушкин неоднократно предостерегал его от подобных излишеств, а также от плеоназмов, тавтологий, советовал ему «чистить» свои стихи<sup>14</sup>. Как видим, на Вяземского это не подействовало.

Это еще не все. Самое существенное в различии между сопоставляемыми местами в том, что у Пушкина «блистает» – и то, впрочем, «смирненно» – «красою» не *дева*, а сама *осень*, что к *ней*, а не к «*деве*» поэт ставит себя в отношение «любовника» (очевидно, в сохранившемся тогда еще своем значении, соответствующем значению французского *amant* в языке XVII–XVIII вв.: *любящий, влюбленный*, а не непременно находящийся к предмету любви в определенных отношениях). О наружности «чахоточной девы» не сказано ни слова. У Пушкина не просто «сравнение», поэтическая «фигура». Дело обстоит гораздо сложнее. Он не знает, как «объяснить», т. е. отчетливо выразить то чувство, которое возбуждает в нем *осень*; за всем тем, что он говорит об удовольствиях, испытываемых им *осеннею порою*, кроется еще что-то, «незъяснимое», сложное переживание и радости и печали, радости подъема жизненных сил и печали от сознания, что этому длиться суждено недолго. Поэт подходит здесь к величайшей, глубочайшей *тайне*, тайне *смерти*, присутствующей в *самой жизни*, к самому *неизъяснимому*, что только есть в жизни, к ее непостижимой основе:

Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья –  
Бессмертья, может быть, залог!

---

<sup>14</sup> «Ради Бога, очисти эти стихи, они стоят уныния», – писал он Вяземскому в конце 1829 г., получив от него его стихотворение «К ним». Его «чистосердечный ответ» он находил «растянутым»: «рифмы *слезы-розы* завели тебя» (25 янв. 1825 г.) «Еще *мучительней вдвойне* – едва ли не плеоназм» (ib.). См. в особенности его подробный разбор «Водопада» Вяземского в письме к нему 14–15 авг. 1825 г.

И для выражения этого «неизъяснимого» он ищет подходящих образов. Умирающая природа «влечет» его к себе «как нелюбимое дитя в семье родной»; она «нравится» ему, как может «нравиться» дева, обреченная на смерть. Надо обратить внимание на ту осторожность, с какой он прибегает к этому последнему сравнению:

Как это объяснить? Мне нравится она,  
Как, вероятно, вам (*вам*, а не *мне*) чахоточная дева  
Порою нравится.

Этой деве нет никакой надобности быть «красавицею» для того, чтобы «нравиться». «Нравится» не она сама, не ее красота, а самый феномен ее преждевременного умиранья; нравится – *ужас*, переживания какой-то непреложной *истины*, кроющейся в этом, ужас сопереживания выхода из того привычного, кажущегося вполне естественным, «нормальным», что мы считаем обычно жизнью, за чем мы не видим ее второго плана. Эта эмоция сродна той «приятности», какую иные люди находят – в убийстве:

Нас уверяют медики: есть люди,  
В убийстве находящие приятность.

(«Скутой рыцарь»)

Если вчитаться в «Осень», станет очевидным ее, на первый взгляд, незаметное глубокое внутреннее *единство*, обуславливающее ее совершенство. Резко контрастирующие по тону и стилю с этой строфою, где поэт говорит об умирающей деве, первые строфы подводят к ней, готовят к тому, что составляет ее содержание: основная тема – тема непрочности, неустойчивости жизни, и необходимости этого:

Но надо знать и честь...  
...нельзя же целый век  
Кататься нам в санях с Армидами младыми,  
Иль киснуть у печей за стеклами двойными.  
  
...и жаль зимы старухи,  
И проводив ее блинами и вином,  
Поминки ей творим мороженым и льдом.

Здесь уже намеки на то, что с потрясающей силою выражено в той простой, лишенной каких бы то ни было «образов» заключительной фразе 6-й строфы:

Она жива еще сегодня, завтра нет.

Повторяю: «дева» нужна была Пушкину только как своего рода «пример», поясняющий то, что ему было трудно «объяснить». У Вяземского этот образ мало того что, как мы видели, обогащается совершенно ненужными «украшающими» его эпитетами, но приобретает и самостоятельное значение: обратившись к нему, поэт уже забывает об осени, и описанием умирания «красавицы молодой» и переживаний, присутствующих при этом, заканчивается стихотворение. Следуя Пушкину, и он, приступая к этой теме, обращается к неопределенному, анонимному коллективу:

Видали, верно, вы красавицу младую...

Но у Пушкина это служит одним из средств для того, чтобы отдалить, так сказать, от себя «деву». У Вяземского же это всего только «способ выражения». Далее он говорит:

Любуясь на нее в молчанье, вам и *мне*  
Так было сладостно, так ненаглядно-грустно,  
Так и хотелось *нам*, душевно и изустно,  
Пропеть прощальный гимн красавице младой...

«Вы» конкретизируется: это как бы друзья поэта; а вместе с этим конкретизируется и образ «красавицы», выступает на первый план, приобретает самостоятельное значение. Того, что составляет основной замысел пушкинской «Осени», Вяземский, которому Пушкин обязан ею, в ней *не понял*.

Есть и еще кое-что менее важное, чего не понял (в первоначальном значении этого глагола, в каком он употреблен в письме Онегина Татьяне: «Внимать вам долго, *понимать* Душой все ваше совершенство...») в ней Вяземский: это изумительное соответствие смыслового и музыкального движения речи. Вот несколько примеров: 1-я строфа – «приступ»: «объективное», лишенное, с точки зрения «содержания», каких бы то ни было субъективных оценок описание наступления осени, построенное по характерной для Пушкина в подобных случаях<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Позволю себе сослаться на мои «Этюды о русской поэзии», где приведено много примеров этого. Должен сознаться, что в этом отношении в названной работе я допустил ту самую методологическую ошибку, которая отмечена мною выше у исследователей Пушкина: я не сделал сопоставления с точки зрения частоты употребления *уж* между поэзией Пушкина и поэзией его современников. Лишь позже я убедился в том, что этот прием является характерным для романтической поэзии вообще и соответствует новому, динамическому мироощущению. Для Пушкина характерно в данном случае

схеме «единоначатий» с *уж*, чередующихся с фразами с *еще*, – выражение его динамического жизнеощущения, восприятия отдельных «моментов» как звеньев одного сплошного процесса. Общее впечатление этого видения жизни подкреплено чередованием кратких предложений в прошедшем времени, говорящих о моментах чего-то бесповоротно совершившегося и помещенных так, что ими определяется «правильная», внушающая впечатление некоторой законченности цезура на третьей стопе шестистопного ямба («Октябрь уж наступил», «Дохнул осенний хлад», «Но пруд уже застыл»: всюду главное смысловое ударение на последнем предцезурном слоге лексического целого), с протяженными предложениями в настоящем времени (только одно – краткое: «дорога промерзает»); причем самые протяженные предложения, обуславливающие «захождения» (*enjambements*), – «...уж ронца отряхает Последние листы с нагих своих ветвей» и «...сосед мой поспешает В отъезжие поля с охотою своей» – приходятся: первое – на первое, а второе – на последнее двустопные главной стиховой группы (шестистопные) октавы. Чередование кратких фраз в прошедшем времени с протяженными в настоящем, выражающими длительное действие, само по себе внушает впечатление борьбы свершения, окончания, с делением (*бергсоновская durée*), борьбы жизни и смерти.

---

то, что и в пользовании этим приемом он проявляет свойственные ему качества: чувство меры и умение выражаться всегда «кстати». Эти *уж* у него употребляются там, где он сосредотачивает свое внимание на некотором жизненном процессе, где он хочет подчеркнуть текучесть жизни, где это обусловлено общим замыслом его произведения, взятого в целом, или того или иного эпизода. Сравним, с этой точки зрения, Пушкина с «певцом финляндки молодой», которого он называет вместе с Вяземским как поэта, с которым он «равняться не намерен». Как раз в «Эде» Баратынский нередко употребляет *уж*: «Уже цветы пестреют там; Уже черемух финнам Там в чистом воздухе струится... Уже пустыня сном объята...» Разница в том, что у Баратынского эти описания природы, начинающиеся с *уж*, попадают в «Эде» там, где в них нет никакой необходимости; с «Уже пустыня сном объята...» начинается описание наступления ночи, прерывающее рассказ о свидании Эды с гусаром: «Уж поздно. Дева молодая, Жарка ланитами, встает...» Здесь было бы достаточно этого одного «уж поздно». У Баратынского это – *cliché*. Могут возразить: не то ли же самое у Пушкина, например, в том месте «Евгения Онегина», где он рассказывает, как Татьяна забрела в усадьбу Онегина? «Был вечер. Небо меркло. Воды Струились тихо. Жук жужжал. Уж расходились хороводы; Уж за рекой, дымясь, пылал Огонь рыбачий». Нет, потому что здесь Пушкин хочет обратить внимание на то, как долго, сама того не замечая, шла Татьяна.

А правильность этих чередований (фразы первой категории помещены *через* строку: в первом, третьем и шестом стихе), придающая всей строфе характер строгой геометричности, архитектурной стройности, подсказывает идею закономерности, непреложной необходимости этой борьбы. Далее следует «оценка» осени, а затем зимы и лета. Покуда поэт еще придается непринужденному «*badinage*»<sup>16</sup>, пронически перерабатывая темы Делиля и других «певцов Природы» эпохи позднего классицизма, а вместе с тем и выражая свои настоящие настроения душевной бодрости, прилива жизненных сил. В этих строфах (2–4), в полном соответствии с их эмоциональным характером, преобладает начало «правильности» просодического построения: цезура на третьей стопе почти всюду соблюдена, «захождений» нет. В этом отношении с первыми пятью строфами резко контрастируют 5-я и 6-я, где цезуры употреблены гораздо реже и где все движение речи находится в согласии с идеей медленного умирания: «На смерть осуждена, Бедняжка клонится без ропота, без гнева». Ограничиваюсь сделанными наблюдениями, так как их достаточно для уразумения структуры пушкинского стихотворения и для того чтобы увидеть, как далеко отстал и в этом отношении от него Вяземский в своей разработке его темы. У него никакого соответствия между ритмом и смыслом обнаружить нельзя: его стихотворение и с этой точки зрения лишено «второго плана», в силу полного отсутствия в нем элементов того, что бы уводило нас вглубь того, о чем оно «повествует». Выражаясь словами Пушкина в «Египетских ночах» (см. ниже), Вяземский увидел в пушкинской «Осени» всего лишь только «оболочку» того создания, идею которого сам Пушкин увидел в «оболочке» его собственного «Первого снега».

Возвратимся теперь к этой поэме и постараемся сделать еще несколько сопоставлений между нею и пушкинскими вещами. Для того чтобы легче было обозреть параллельные места, я в дальнейшем обозначу номерами выписанные из «Первого снега» строчки (эти номера, конечно, ничуть не соответствуют месту каждой из них в поэме).

1. Сегодня новый вид окрестность приняла...
2. Лазурью светлою горят небес вершины;
3. *Блестящей скатертью* подернулись долины,
4. И ярким бисером усеяны поля.
5. На празднике зимы красуется земля...
6. Здесь снег, как легкий пух, повис на ели гибкой;

---

<sup>16</sup> Шутливому разговору (*франц.*).



7. Там, темный изумруд посыпав *серебром*,
8. На мрачной он сосне разрисовал *узоры*.
9. Рассеялись пары и засверкали *горы*...
10. *Волшебницей зимой* весь мир преобразован;
11. Цепями льдыстыми покорный пруд окован
12. И синим зеркалом *сравнялся в берегах*.
13. Раздался шум забав: пренебрегая страх,
14. Сбежались смельчаки с брегов толпой игривой
15. И праздная зимы ожидаемый возврат,
16. По льду свистящему кружатся и скользят.
17. Там ловчих слышен крик; их взор нетерпеливой
18. Допрашивает след добычи торопливой...
19. Покинем, милый друг, темницы мрачный кров!..
20. Украшен твой наряд лесов Сибирских данью,
21. И *соболь* на тебе чернеет и блестит.
22. Презревши стужи гнев и тщетные угрозы,
23. Румяных щек твоих свежей алеют розы...
24. Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость!
25. Кто в тесноте саней с красавицей молодой,
26. Ревнивых не боясь, сидел нога с ногой,
27. Жал руку, нежную в самом сопротивленьи...

Чего только не взял Пушкин из этих пассажиров!

На стеклах легкие узоры, (ср. стих 8-й)  
 Деревья в зимнем серебре... (7)  
 И мягко усталые горы (9)  
 Зимы блистательным ковром. (3)  
 Все ярко, все бело кругом.

(«Евгений Онегин», V, 1)

Вот север, тучи нагоняя,  
 Дохнул, завыл – и вот сама  
 Идет волшебница-зима. (10)  
 Пришла, рассыпалась; клоками  
 Повисла на суках дубов;  
 Легла волнистыми коврами (3)  
 Среди полей, вокруг холмов;  
 Брега с недвижною рекою  
 Сравняла пухлой пеленою; (12)  
 Блеснул мороз.

(«Евгений Онегин», VII, 29, 30)

Мальчишек радостный народ  
Коньками звучно режет лед...

(«Евгений Онегин», IV, 42)

Также в «Осени»:

Как весело, обув железом острым ноги,  
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек! (15, 16)

Там же:

Как легкий бег саней с подрутой быстр и волен,  
Когда, под сободем, согрета и свежа,  
Она вам руку жмет, пылая и дрожа! (20–27)

Этот же пассаж (22, 23) нашел свой отголосок еще в «Зима. Что делать нам...»:

Но бури севера не вредны Русской розе.  
Как жарко поцелуй пылает на морозе!  
Как дева Русская свежа в пыли снегов!

Ср. еще отрывок 1828 года:

Полезен русскому здоровью  
Наш укрепительный мороз:  
Ланиты, ярче вешних роз,  
Играют холодом и кровью...

Можно сказать, совершеннейшее, что только есть у Пушкина, то, в чем его гений явил себя во всей своей полноте, в очень значительной степени вышло из «Первого снега». Повторяю, здесь мы имеем дело с примером *творческого усвоения*, процесс которого с изумительной проникновенностью выражен в «Египетских ночах»: «Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха, и уже стала вашею собственностью», – говорит Чарский импровизатору. Тот отвечает: «Всякий талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит голову Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом, раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными разнообразными стопами? – Так никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею...» Сопоставляя один за другим приведенные пушкинские стихи со стихами Вяземского, видим,

как Пушкин последовательно *преображает* образы «другого поэта», транспонирует, так сказать, его темы в новый, собственный лад – и сущность этой транспозиции состоит в том, что он «разгружает» Вяземского, освобождает усвоенный им от последнего материал от всего излишнего: у Пушкина все высказано короче, «легче»; там, где у Вяземского «developpements»<sup>17</sup> у Пушкина только намеки, внушения; и если, повторяю, в 3-й строфе V главы «Онегина» он был далек от высмеивания «другого поэта», то все же известный элемент критики его манеры здесь, хоть и в скрытом виде, наличествует: он отказывается от попытки «бороться» с Вяземским, т. е. соревноваться с ним в его, Вяземского, манере; у него и там, где он прямо перефразирует «Первый снег», нет «пламенных» стихов, к его «слогу» эпитет «роскошный» никак не подошел бы.

И все-таки – и это особо важно отметить – было бы упрощением действительности, если бы мы сказали, что «Первый снег» был использован в «хозяйстве» Пушкина только в качестве сырого материала; что в его перефразировках этой поэмы от манеры «другого поэта», который *«живописал... первый снег и все оттенки зимних нег»*, не осталось и следа. Известно, сколь, вообще говоря, поэзия Пушкина бедна как раз элементами «живописания», что резко отличает ее как от поэзии эпохи русского барокко, так и от романтической поэзии его времени; и известно, что не только тогдашняя «чернь», но и люди окружения Пушкина считали это слабой стороной его творчества; те, кто замечал, как последовательно из его стихов все более и более исчезали «яркие краски», видели в этом признак оскудения его дарования, его измены «поэзии», внесения в нее чуждых ей элементов «презренной прозы». И вот с этой точки зрения исключительно показательным является один феномен: та общая тенденция к «обесцвечиванию» поэзии, какая сказывается в творчестве Пушкина с особенной силою как раз в период, когда его гений достиг высшей точки своего развития, ко времени «болдинской осени» и в последующие годы, тогда же, правда, редко сталкивается с другой противоположной тенденцией: на это же время приходится опыты возврата к словесному «живописанию»:

Люблю я *пыльное* природы увяданье,  
В *багрец* и *золото* одетые леса...

(«Осень»)<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Развернутые описания (*франц.*).

<sup>18</sup> Ср. еще: «Роняет лес *багряный* свой убор...» («19 октября», 1825).

Там же, описывая чахоточную деву, он говорит о багровом цвете ее лица. Ср. еще «Зимнее утро»:

Под *голубыми* небесами  
Великолепными коврами,  
Блестя на солнце, снег лежит;  
Прозрачный лес один *чернеет*,  
И ель сквозь иней *зеленеет*  
И речка подо льдом *блестит*.

Вся комната *янтарным* блеском  
Озарена.

Совершенство этих отрывков исключает всякую возможность предположения, что здесь мы имеем дело всего лишь с «цитатами» или своего рода литературными «комплиментами» Вяземскому – и это тем более, что, по крайней мере, в «Первом снеге», из которого вышли и «Осень» и «Зимнее утро», как раз нет самых ярких из употребленных здесь красок: нет «янтарного» блеска, нет «багреца» и «золота». Пушкин отнюдь не был лишен ни способности *видеть* всю многокрасочность мира, ни способности к словесной передаче соответствующих впечатлений. Если «яркие краски» так редки в его творениях, то это потому, что словесное живописание, которым так злоупотребляли его современники, *ему надоело*. В известном отношении все его творчество представляет собою реакцию против всех тех приемов словесной выразительности, которые, будучи постоянно употребляемы, тем самым утрачивали свою экспрессивность. Он многого не позволяя себе, опасаясь, как бы не повторить того, что будучи сказано уже множество раз, перестало восприниматься читательским внутренним слухом. В данном случае Вяземский оказал на него *освобождающее* влияние: поддавшись ему, Пушкин разрешил себе то, воспользоваться чем он обычно не осмеливался.

\* \* \*

Выше было приведено то место из письма Пушкина, где, назвав «Первый снег» «прелестью», он прибавил: «Уныние – прелестнее». Все сделанные выше наблюдения заставляют думать, что раз так, то «Уныние» должно было отразиться не в меньшей степени, чем «Первый снег», на пушкинском творчестве. Однако прямых следов этого влияния не заметно: в стихах Пушкина мне не попадались нигде ни прямые «цитаты», ни косвенные из «Уныния». Значит ли это,

что от высказанного предположения надо отказаться? Это, однако, было бы чрезмерным упрощением проблемы. Бывают влияния явные, бьющие в глаза, бывают другие, скрытые, и подчас тем более глубокие. Прежде всего надобно задаться вопросом: чем могло это стихотворение прельстить собою Пушкина? Замечу предварительно, что тема «Уныния» является одной из доминант пушкинской поэзии. Об этом свидетельствует уже весьма частое употребление самого слова *уныние*, как и *унылый*, *уныло*, во все периоды творчества Пушкина<sup>19</sup>. Следует оговориться: что до эпитета *унылый*, то он так часто рифмуется у Пушкина с *милый*, что производит впечатление «поэтического» cliché. Примеры этого рода поэтому, может быть, было бы лучше отнести как ни о чем не свидетельствующие. Однако и в этом случае необходимо соблюдать осторожность. Конечно, в шуточных стихках «Имениннице» (1825) *унылый*, рифмующее с *мило*, значит не более, чем *младость* – *ладость* – *радость* в аналогичных контекстах:

Нет, нет, по мнению моему,  
И ваша речь, и взор унылой  
И ножка (смею вам сказать) –  
Все это чрезвычайно мило...

Ср. в письме к Великопольскому (1826):

Певец любви то резвой, то унылой;  
Играешь ты на лире очень мило,  
Играешь ты довольно плохо в штос.

Или еще в «В альбом Е. Вульф»:

Настоящее уныло...  
Что пройдет, то будет мило.

Вряд ли, однако, в таких вещах, как, например, «Чем чаще празднует Лицей...» («...И мнится, очередь за мной, Зовет меня мой Дельвиг милый, Товарищ юности живой, Товарищ юности унылой...»), эти рифмы всего лишь cliché. Также и в «Сожженном письме»:

...пепел милый,  
Отрада бедная в судьбе моей унылой...

---

<sup>19</sup> Этот факт не отмечен П. Б. Струве в его упомянутой статье.

Еще менее оснований подозревать, что это слово понадобилось только для рифмы там, где оно рифмуется с – *могилой*. Здесь несомненно и смысловая ассоциация:

Под миртами Италии прекрасной  
Он тихо спит, и дружеской резец  
Не начертал над Русскою могилой  
Слов несколько на языке родном,  
Чтоб некогда нашел привет унылой  
Сын севера, бродя в краю чужом.

(«19 октября»)

Или в отрывке «На кладбище» (1830):

Немые камни и могилы,  
И деревянные кресты  
Однообразны и унылы...

Важно еще то, что не менее часто *унылый*, *уныло* встречаются там, где это вовсе не требуется «для рифмы», в середине стиховой строчки: «Игра унылых струн» («К Овидию»), «Одна ты наводишь унылую тень» («Туча»), «Ты без участия и вниманья Уныло слушаешь меня...» («Когда в объятия мои...»), «...Узница моя, Уныла и бледна...» («Андрей Шенья»), «Они (тени умерших) уныло навещают Места, где жизнь была милей...» («Ничтожество»), «Мой путь уныл...» («Безумных лет угасшее веселье»), «Унылая пора, очей очарованье...» («Осень») и тому под.

Не реже – *уныние*: «Душа твоя чиста: унынье чуждо ей...» («Мой друг, забыты мной...»), «уныние разлуки» («К моей чернильнице»), «Мой стих, унынья звук живой...» («Кн. М. А. Голицыной»); «Такие смутные мне мысли все наводит, Что злое на меня уныние находит» («Когда за городом...»), «В унынии часто я помышлял о юности моей...» («Вновь я посетил...»). Этим список мест, где употреблено это слово, отнюдь не исчерпывается. Я выбрал примеры, свидетельствующие о том, что *уныние* проходит через всю поэзию Пушкина, а кроме того, такие, которые, как увидим, дают возможность подойти к усмотрению значения его в ней. Замечу прежде всего, что *уныние* уже по своему звуковому составу как нельзя более подходит для выражения подавленного состояния – как бы его ни назвали: унынием ли, скорбью, печалью или «меланхолией» (я покуда намеренно оставляю в стороне специфический смысловой оттенок «уныния»). Оно, действительно, «звучит уныло» – и Пушкин уже по одному этому был

прав, остановив свой выбор на нем для определения свойства русской «песни»: «От ямщика до первого поэта, Мы все поем уныло» («Домик в Коломне»). Из контекста видно, что для него между «унынием», «грустью» и «печалью» с чисто логической точки зрения как будто не существовало различия:

Фигурно иль буквально: всей семьей,  
От ямщика до первого поэта,  
Мы все поем уныло. *Грустный* вой  
Песнь русская. Известная примета!  
Начав за здравие, за упокой  
Сведем как раз. *Печалию* согрета  
Гармония и наших Муз, и дев.  
Но нравится их *жалобный* напев.

Но взгляды поближе в некоторые особо показательные места: «душа твоя *чиста, унынье* чуждо ей». Здесь уныние, как видно, расценивается как своего рода греховное состояние, в согласии с христианской этикой, формулированной в молитве Ефрема Сирина, как известно, переложенной в стихи Пушкиным. Если в подлиннике уныние упомянуто как самостоятельная категория греха, близкая к *праздности*<sup>2015</sup>, то у Пушкина они слиты вместе: «*дух праздности унылой*». Нельзя утверждать, что это соответствует действительной оценке Пушкиным «унынья»: ведь «Отцы пустынники» всего только стилизация, а недостаточное формальное совершенство этой вещи всего убедительнее говорит о том, что Пушкин вряд ли был вполне серьезен, когда утверждал во вступительной части, что эта молитва «умиляет» его. Во всяком случае, важно то, что *унынье* в ряде его контекстов восстанавливает свой специфический смысл. Унынья звук *живой*: здесь состояние унынья противопоставляется состоянию *оживления*, душевного подъема, — как и в «Когда за городом...»: «злое на меня уныние находит»; «хоть *плюнуть, да бежать...*». Уныние — *пассивное* состояние, которое может приближаться и к состоянию «эвфории»:

Всевышний между тем  
На небесах сидел в *унынье сладком*.  
Весь мир забыл, не правил он ничем...

(«*Гаффрилиада*»)

---

<sup>20</sup> В памятниках древней письменности термином уныние передаются *acutia* и *akhdia* у учителей Церкви.

Для проверки нашей попытки расшифровать смысл «уныния» у Пушкина обратимся к Вяземскому. Не говоря уже о том, что на тему «уныния» он написал целое стихотворение, восхитившее Пушкина, важно отметить, что и у него это слово встречается нередко, но в более устойчивом значении, чем у Пушкина. Так уже в ранней, необработанной поэме «Деревня» (1817) Поэт обращается к своей Музе:

Здесь (в деревне) лучший твой приют; здесь область вдохновенья!..  
Здесь все мечтательно жизнь; все размышленно пища!  
Веселый вид полей, приют сего кладбища  
Вид поучительный и строгая краса!  
На камни... (середина стиха отсутствует) нависли дрeвеса!  
Но утра беглый луч пересекает тени,  
Как веры тихий свет трепещет в смертной сени!  
И жизнь, среди гробниц, с *унынием* дружась,  
Со смертью познает таинственную связь.

*Уныние* здесь далеко не то же самое, что «меланхолия» тогдашнего «чувствительного человека»: это настроение *мудреца*, связанное с «размышлением» и с творческой способностью. В другом отрывке той же поэмы Вяземский обращается к Шиллеру:

*Ты возвращаешь ли, в унынье чувств неверных  
На счастье данную...,*

сопровождая это место ссылкой на стихотворение Шиллера «Resignation». *Уныние* для него и значит *резиньяция*, примиренное отношение к жизни, философская покорность судьбе, просветленное душевное состояние. И в стихотворении под этим заглавием он раскрывает подробно свое понимание уныния:

Уныние! вернейший друг души!  
С которым я делю *печаль и радость*.  
Ты легким сумраком мою одело младость,  
И расцвела весна моя *в тиши*.

«Уныние» – самопознание, самоограничение, самообуздание:

В душе моей раздался голос славы:  
Откликнулась душа волненьям на призыв;  
Но, силы испытав, я дум смирил порыв,  
И замерли в душе надежды величавы.



В «унынии» человек находит самого себя:

Унынье! все с тобой крепило мой союз;  
Неверность льстивых благ была мне поученьем;  
Ты сблизило меня с полезным размышленьем  
И привело под сень миролюбивых Муз.

Если теперь примем во внимание, как высоко ставил это стихотворение Пушкин, а кроме того, как медленно пускали в его душе ростки семени, запавшие в нее в раннюю пору его сближения с Вяземским, найдем ключ к истолкованию, быть может, совершеннейшего образца его лирики: «На холмах Грузии». Здесь *уныние* находится в контексте, аналогичном тому, в каком читается *уныло* в «Домике в Коломне». И здесь оно как будто отождествляется с *грустью* и с *печалью*. Но это только на первый взгляд. *Грусть* и *печаль* здесь вводятся в определенные границы: мне грустно, *но легко*; печаль моя *светла*. Вот эта-то легкость грусти, светлость печали и создают тот комплекс настроений, который он зовет *унынием*. Это уныние близко к тому, каким было уныние Вяземского: «Унынья моего Ничто не мучит, не тревожит...»

В свете этих наблюдений раскрывается точный смысл эпитета *унылый* в приложении к осени: унылая пора, очей очарованье, пора угасания, умиранья «без ропота», «без гнева». «Осень» и «дева» символизируют идею *прияття* сознательным существом своей *обреченности* и тем самым *преодоления* своей судьбы. Amor fati...<sup>21</sup>

Настроение «уныния» постепенно все более и более овладевает Пушкиным. Мысль «бегства», «ухода», никогда не покидавшая его, после поездки в Арзрум приобретает новую ориентацию. Это уже не означает для него приобщения к другой *среде*, в которой он мог бы проявить себя с большей независимостью<sup>22</sup>. Теперь все серьезнее он подумывает об уходе от всякой «среды». Он возвращается к теме *удинения*, сельской жизни, той теме, которую в ранней юности он перенял от Вяземского, и которая тогда служила ему материалом для поэтической полупирической *игры*, для упражнения в поэзии. Теперь, разрабатывая ее, он в «Не дорого ценю я громкие права»,

---

<sup>21</sup> Любовь к судьбе (*лат.*).

<sup>22</sup> «Ты, который не на привязи, – писал он Вяземскому 27 мая 1826 г., – как можешь ты оставаться в России? Если царь даст мне свободу, то я месяца не останусь. Мы живем в печальном веке, но когда воображаю Лондон, чугунные дороги, паровые корабли, английские журналы или парижские театры и бордели – то мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство».

в «Когда за городом...» и в особенности в своем последнем, замыкающем цикл его творческого развития стихотворении «Пора, мой друг», разгрузив ее от всех условно связанных с нею в тогдашней лирике «элегических», «руссоистских», «бернарден-де-сен-пьеровских» или от «эпикурейско-горациевских», гедонистических элементов, раскрывает во всей чистоте ее строгий и печальный смысл:

Бегут за днями дни, и каждый день уносит  
Частицу бытия...  
Давно, *усталый раб*, замыслил я побег  
В обитель мирную *трудо*в и *чистых нет*.

«Оболочка» соскоблена начисто – и ничто уже не заслоняет нам «головы Юпитера», угаданной им еще в лицейскую пору в «куске каррарского мрамора», поднесенном ему Вяземским.

Думается, что из сделанных выше наблюдений ясно, что и в этой работе Пушкину был пособником Вяземский. То, что в этом отношении принадлежит самому Пушкину, – это находка формы, абсолютно адекватной содержанию, т. е. образу, идее. Но усмотреть эту идею сквозь заслонявшую ее в лирике Вяземского форму помог Пушкину сам же он. Вяземский раньше Пушкина поборол в себе настроения, сплетавшиеся с теми, которые составляли сущность его собственного, а затем и пушкинского жизнеощущения, настроения вульгаризованного романтизма или байронизма, и его смущало, когда отзвуки этих настроений он находил в лирике Пушкина. Прочитавши «Погасло дневное светило...», он писал А. И. Тургеневу (27 ноября 1820 г.): «Не я ли наговорил ему эту байронщицу... У меня есть начало, которое как-то сродно этой пиесе». Он здесь имеет в виду свое стихотворение «Волнение»<sup>23</sup>, где он разрабатывает мотивы Чайльда-Гарольда и глубже и смелее, нежели Пушкин в своей элегии. Его не удовлетворяет то, что Пушкин в ней все сводит к любовного свойства разочарованиям: «Зачем не упомянуть о других неудачах сердца? Тут было

---

<sup>23</sup> Цитата из письма Вяземского приведена в комментариях В.С. Нечаевой к изданному под ее редакцией Избранным стихотворениям его. К сожалению, при работе над настоящей статьей я был лишен возможности воспользоваться Остафьевским архивом, а равно и Полным собр. соч. Вяземского. Мне было сейчас доступно только упомянутое издание его стихотворений, в силу чего, возможно, и сделанные мною сопоставления между поэзией Вяземского и пушкинской не являются исчерпывающими.

где поразгуляться». Тема волнений – тема *духовного* одиночества, независимо от тех или иных «неудач», и протеста против всего, что поработает личность:

Пусть преданный земному праху  
Влачит по долу робкий век:  
Любуясь ужасам и страху,  
Я океану жизнь обрек.

Презрев земной неволи цепи,  
Свергаю их на хладный брег;  
Стремлю, наездник бурной степи,  
За диким ветром смелый бег.

В «Погасло дневное светило» имеются некоторые совпадения с «Волнением» («Волнуйся подо мной, угрюмый океан». Ср. «Волнение»: «Бушуйте, волны бездны синей»). Все же пушкинская элегия имеет мало общего с этими «байроническими» стихами Вяземского. Есть, однако, у Пушкина в других его вещах такие места, которые представляются не прямыми «цитатами», не заимствованиями из «Волнения», а, что гораздо значительнее, так сказать, звуковыми ре-минисценциями, свидетельствующими о том, сколь глубоко это стихотворение запечатлелось в его сознании. Такова, кажется мне, последняя строфа «Желания» (1821):

И там, где мирт шумит над тихой урной,  
Увижу ль вновь, сквозь темные леса,  
И своды скал, и моря блеск *лазурный*,  
И ясные, как радость, *небеса?*  
Утихнут ли *волненья* жизни *бурной?*

Ср. «Волнение»:

Как часто сын стихии *бурной*.  
Искатель бедствий и чудес,  
Скучает тишиной *лазурной*  
Над ним раскинутых *небес*.

Не является ли эта пушкинская строфа своего рода «ответом» на сказанное у Вяземского, ответом, внушенным застрявшими в памяти звукосочетаниями? Еще показательнее другой случай – использование второй строфы «Волнения»:

Волненья! темное волненья!  
К чему мятежно будишь ты

Остывшее воображенье  
И обличенные мечты?

Я имею здесь в виду гораздо более позднее стихотворение «Я помню чудное мгновенье», как известно, построенное так, что рифмы на *енье* и на *ты* находятся на всех строфах то вместе, то чередуясь с другими, и где имеются *и волнение и мечты*.

Наконец, еще одна реминисценция, — но уже совершенно другого рода. Есть в «Волнении» одна, несколько загадочная строфа:

В тоске сердечного недуга  
Возненавидел он страну,  
Где зрит, как *гневный призрак друга*.  
Воскресшей жизни старину.

Не ею ли навеяно еще более загадочное окончание «Воспоминания»: «...и тихо предо мной Встают *два призрака* молодые, Две тени милые...»? И не был ли подкреплён образ погибшего, обратившегося в *призрак* друга в сознании Пушкина еще одним трагическим образом друга, друга, обреченного на изгнание (декабристы — друзья Пушкина), и не сочетался ли этот образ у него опять-таки с образом и со звукосочетаниями приведенной строфы из «Волнения»:

Прими же, дальняя подруга,  
Прощанье сердца моего,  
Как овдовевшая супруга,  
Как друг, обнявший молча друга  
Перед изгнанием его.

(«В последний раз твой образ милый»)

Здесь важно то, что эти реминисценции «Волнения» попадают как раз в стихотворениях, тематически не имеющих с ним ничего общего. «Волнение», вещь в целом неуклюжая, грузная, многословная, — тем не менее, так сказать, *навязалась* Пушкину, бессознательно, безотчетно припоминалась ему, *звучала* в его душе. В силу чего? Очевидно, только потому, что заставило вибрировать в ней струны, соответствующим образом настроенные. Но у Пушкина они звучали по-своему. *Тему* «Волнения» он разрабатывает в формах, Вяземскому совершенно чуждых.

Вяземскому, может быть, и вправду случалось «наговаривать» Пушкину его «байронщизну». Но вместе с этим он *внушал* Пушкину много такого, что помогло ему отделаться и от «байронщизны»,

от которой сам Байрон отделаться никогда не мог, и вообще от всего того, что составляло «оболочку», за которой таилась основная *идея* его собственного – и пушкинского – творчества, и тем самым облегчил ему задачу обретения *своей* творческой индивидуальности.

\* \* \*

## Дополнения

Высказанное выше предположение о зависимости, с точки зрения ее формы, гоголевской «поэмы» от пушкинского «романа в стихах», в сущности, тоже «поэмы» (мы видели, что Пушкин сам колебался в определении «жанра» своего произведения), подтверждается, как кажется, еще некоторыми «косвенными уликами». Я не говорю о лирических отступлениях, столь частых в «Мертвых душах». Это относится к тогдашнему общему «фонду». Много показательнее прием «обрывания» как этих, так и другого рода отступлений от повествования, постоянно употребляемый Гоголем. Например: «Может быть, к сему побудила его (Чичикова) другая, более существенная причина... Но обо всем этом читатель узнает постепенно...» (1, 2). Там же – характеристика Петрушки, затем: «Кучер Селифан был совершенно другой человек... Но автор весьма сожалеет занимать так долго читателей людьми низкого класса...». Далее ироническое рассуждение об общественных предрассудках, обрывающееся словами: «Но как ни прискорбно то и другое, а все, однако ж, нужно возвратиться к герою». Или, в той же главе, замечание по поводу Маниловой, о женском воспитании. Затем автор возвращается к Маниловой: «Не мешает сделать еще замечание, что Манилова... но, признаюсь, о дамах я очень боюсь говорить, да притом мне пора возвратиться к нашим героям...». В 3-й главе он начинает говорить о Коробочке и вдруг прерывает себя: «Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилова ли... мимо их! Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда Бог знает что взбредет в голову. Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования?». Затем ряд новых размышлений и опять... «срыв»: «Но мимо, мимо! зачем говорить об этом?» Во 2-й главе I тома Гоголь говорит, в связи с характеристикой Манилова: «У всякого есть свой задор: у одного задор обратился на борзых собак; другому кажется, что он сильный любитель музыки...;

третий мастер лихо пообедать; четвертый сыграть роль хоть одним вершком повыше той, которая ему назначена; пятый... спит и грезит о том, как бы пройтись на гулянье с флигель-адъютантом...; шестой уже одарен такою рукою, которая чувствует желание сверхъестественное заломить угол какому-нибудь бубновому тузу или двойке, тогда как рука седьмого так и лезет произвести где-нибудь порядок...». Это очень похоже на 36-ю строфу IV главы «Евгения Онегина»:

У всякого своя охота,  
Своя любимая забота:  
Кто целит в уток из ружья,  
Кто бредит рифмами, как я,  
Кто бьет хлопушкой мух нахальных,  
Кто правит в замыслах толпой,  
Кто забавляется войной,  
Кто в чувствах нежится печальных,  
Кто занимается вином...

*К стр. 59 сл.* Для того чтобы не нарушать связности изложения, я, отмечая влияние Вяземского на Пушкина там, где последний в «Осени» и в других своих вещах говорит о первых моментах творческого процесса, обошел молчанием еще один источник 12-й строфы «Осени». Это «благодарность Фелице» Державина, где также есть образ отплывающего корабля, использованный, впрочем, несколько иначе, чем у Пушкина:

Когда поверх струистой влаги  
Благоприятный дует ветер,  
Попутны вострепещут флаги  
И ляжет между водных недр  
За кораблем серебро грядою:  
Тогда испустят глас певцы  
И с восхищенной душою  
Вселенной полетят в концы...

На это я указал в моей статье «Державин – Пушкин – Тютчев» (Сборник статей, посвященный П. Н. Милюкову, 1929), где приведен ряд еще других заимствований Пушкина у Державина. Известно между тем, что Пушкин, хотя и признавал гениальность Державина, однако считал его «варваром», незнающим родного языка. И вот то, что в «Осени» Державин и Вяземский «сошлись вместе», как будто подтверждает высказанное нами предположение, что с Державинным (как и вообще с XVIII веком) сблизил Пушкина Вяземский.