

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
им. А. И. ГЕРЦЕНА

Ученые записки, т. № 434

ПУШКИН
И
ЕГО СОВРЕМЕННОКИ

ПСКОВ · 1970

Материалы данного тома подготовлены кафедрой литературы Псковского государственного педагогического института имени С. М. Кирова.

Редакционная коллегия:
М. Т. Ефимова, Е. А. Маймин (редактор),
Э. В. Слинниа.

В. Н. ГОЛИЦЫНА

ПУШКИН И НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Объемность этой темы допускает различные пути ее решения. В данной статье она рассматривается в основном на материале теоретических и литературно-критических выступлений современных поэтов и критиков. Такой подход к изучению этой темы (при определенной его ограниченности) правомерен. В столкновениях мнений и оценок, в полемической остроте дискуссий характерные тенденции современного искусства проявляются не с меньшей ясностью, чем в художественном творчестве. За основу берутся сборники статей советских поэтов, разных по творческой манере, уделяющих постоянное внимание проблемам развития русской и советской поэзии¹. Используются также отдельные выступления поэтов и критиков в периодической печати.

Знакомство с литературно-критическими работами поэтов и критиков еще раз убеждает в том, что разговор о специфике современной литературы невозможен без осмысления истоков, связей (и отталкивания) с прошлым. Очевидным становится и то, что при все расширяющемся круге творческого освоения нашей литературой различных поэтических традиций, пушкинская традиция остается ведущей.

Называя Пушкина «началом всех начал», Горький имел в виду не только непреходящую силу воздействия на читателя произведений Пушкина, но и развивающуюся во времени

¹ Н. Асеев. Зачем и кому нужна поэзия? «Сов. писатель», М., 1961; П. Антокольский. Пути поэтов. «Сов. писатель», М., 1965; М. И. Исаковский. О поэтическом мастерстве. «Сов. писатель», М., 1960; Вл. Луговской. Раздумья о поэзии. «Сов. писатель», М., 1960; С. Маршак. Воспитание словом. «Сов. писатель», М., 1961; Л. Озеров. В мастерской стиха. «Знание», М., 1968; В. Огнев. Книга про стихи. «Сов. писатель», М., 1963; В. Инбер. Вдохновение и мастерство. «Сов. писатель», М., 1961; Вл. Солоухин. Работа. «Сов. писатель», М., 1965; А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. «Сов. писатель», М., 1963 и др.

возможность его художественной системы, в которой, при всей ее неповторимости, воплощены или намечены ведущие тенденции развития русской литературы. Свидетельство тому — творчество поэтов разных эпох от Лермонтова и Тютчева до Твардовского и Вознесенского и непрекращающиеся уже второе столетие споры о Пушкине, которые, как правило, бывают связаны с современной литературной борьбой.

«И много еще чего было на пути Пушкина к нам или на нашем пути к Пушкину: и стремления представить его жрецом искусства для искусства; и вульгарно-социологические «исследования», принижавшие его до предстательства «классовых интересов» поместного дворянства; даже призыв «сбросить Пушкина с корабля современности». Все это позади»², — писал А. Твардовский.

Позади нигилистические крайности в истолковании и оценке творчества Пушкина, но споры о характере и путях развития советского искусства и сейчас не обходятся без Пушкина. Причем и в наше время в пылу литературных споров допускаются значительные передержки в определении и понимании сути пушкинского творчества и классической традиции.

Пренебрежение спецификой искусства порождает порою весьма странные явления в творческой практике и в оценках литературных фактов. К ним можно отнести и продолжающее еще бытовать не только в читательской, но и в литературной среде вольное, а точнее искаженное толкование пушкинской простоты. Весьма тенденциозная интерпретация «нагой простоты» творчества великого поэта становится нередко удобным аргументом в литературной борьбе. К ней апеллируют те, кто видит в малейшем отступлении от привычных норм общепонятности, правдоподобия отход от реализма, формалистическое трюкачество и т. п. В то же время некоторые сторонники современного «ассоциативного» стиха противопоставляют его смысловую и структурную сложность слишком «обнаженной ясности» поэзии Пушкина.

«Как странно, — пишет Рассадин, — что имя Пушкина стало у нас эталоном. Чего же? — всего навсего доступности. Великий реформатор — одно из сложнейших и замечательных явлений мирового искусства в чьих-то глазах стал азбучной истиной, не требующей особых раздумий»³.

Нам хорошо памятно то время, когда иллюстративно-оперативные поделки выдавались за поэзию, развивающую традиции русского, и прежде всего пушкинского реализма, а всякая условность, если она была сложнее прямой аллегии, интерпретировалась как измена этой традиции и отход от социалистического реализма, — таким образом ставилось под сомнение творчество многих талантливых поэтов и писателей.

² А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. М., 1963, стр. 17.

³ Ст. Рассадин. Книга про читателя. «Искусство», М., 1966.

Достаточно вспомнить спор между К. Симоновым и Н. Грибачевым или некоторые статьи А. Тарасенкова. Так, например, А. Грин (а заодно с ним и Э. Багрицкий) оказался у Тарасенкова «архиреакционным писателем», изменившим традиции русской реалистической литературы, прежде всего потому, что он жил в мире условных «персонажей и стран»⁴.

К. Симонов полемизирует с рядом положений статьи Н. Грибачева «За новейший подъем советской поэзии». Н. Грибачев ставит под сомнение ценность всех поэтических произведений, в которых нет прямого изображения советского человека в «реальной жизненной обстановке». Опираясь на многолетний опыт советской литературы, в частности, на такие произведения, как «150000000» Маяковского, «Страна Муравия» Твардовского, «Киров с нами» Н. Тихонова и др., К. Симонов решительно возражает против такого упрощенческого понимания правды искусства. «Нет, товарищ Грибачев, ситуация и герои, которых «не сыщешь» в действительности, — это не всегда декаданс и криминал, а одна из возможностей, наряду с другими, художественного освоения действительности в многообразии и богатстве поэзии социалистического реализма»⁵. Причем, как справедливо подмечает Симонов, такое многообразие не противоречит традиции, если не втискивать ее в прокрустово ложе ограничительной тенденциозности. «Творцы поэзии социалистического реализма, обращаясь к великому прошлому поэзии, должны видеть там и энциклопедию русской жизни «Евгения Онегина», и романтического «Демона», и былинного «Купца Калашникова», и философского «Фауста»⁶.

Не случайно именно знакомство с классическими произведениями прошлого, как писал Твардовский, «подарило ему» еще такое «открытие», как законность условности в изображении действительности средствами искусства. Условность хотя бы фантастического сюжета, преувеличение и смещение деталей живого мира в художественном произведении, — говорит Твардовский, — перестали мне казаться пережиточным моментом искусства, противоречащим и реализму изображения»⁷. В этом «открытии» постижение специфики искусства, не копирующего, а отражающего мир преобразованно. И в этом смысле творчество Пушкина не менее условно, чем Маяковского или Мартынова, например, причем не только там, где он допускает «фантастические смещения» («Пророк», «Медный всадник»,

⁴ А. Тарасенков. О национальных традициях и буржуазном космополитизме. Сб. «О советской литературе», М., 1962, стр. 81.

⁵ К. Симонов. На литературные темы. «Художественная литература». М., 1956, стр. 117.

⁶ Там же, стр. 122.

⁷ А. Твардовский. Автобиография. Стихотворения и поэмы в 2-х т., т. 1, М., 1954, стр. 12.

«Пиковая дама», маленькие трагедии), но и в самых «реалистических» произведениях.

В своей книге «Вдохновение и мастерство» В. Инбер писала: «Всем надлежит помнить то, что Гоголь писал о Пушкине и о поэзии: «Не входил он туда неопрятным и неприбранным, ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность». И далее, продолжая эту мысль Гоголя, она пишет: «Я помню чудное мгновение» — тоже действительно: встреча Пушкина с Керн совершенно реальна, но какую «обдуманность» и «прибранность», какое высокое преображение получила эта реальность»⁸.

Поэзия условна по самой форме выражения, ибо читатель, как писал Пушкин, — должен «усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам»⁹. Художественная правда далеко не всегда может быть «проверена» житейской достоверностью. В той же книге В. Инбер есть интересные наблюдения над своеобразием достоверности в искусстве. «Бессмертное творение Свифта «Путешествие Гулливера» все держится на достоверности, без которой оно утратило бы силу своего сарказма. Без тени сомнений сопровождаем мы Гулливера во всех его удивительных странствиях... Как точно нагружен, например, у Пушкина корабль, о котором Мефистофель докладывает Фаусту»¹⁰.

Копирование жизненного факта, при всем его (факта, лица, события) достоверности, не становится правдой художественной. В одной из своих статей В. Огнев приводит слова Достоевского из письма к Островскому «Капитан только у вас вышел как-то лично-личный. Только верен действительности и не больше». И дальше Огнев, обобщая свои наблюдения над особенностями правды искусства, делает вывод: «Хотя это может показаться парадоксом, но боязнь условности в поэзии есть следствие отрыва искусства от жизни. Боязнь жизни, непонимание ее закономерностей, неумение проникнуть в смысл глубочайших ее процессов всегда сопровождается ползанием по поверхности явлений <...>»¹¹.

Это великолепно чувствовал и понимал Пушкин, он считал высшей смелостью «смелость изобретения создания, где план обширный объемлется творческою мыслию — таковы смелость Шекспира, Milton'a, Гёте в «Фаусте», Мольера в «Тартюфе» (т. 7, стр. 67).

При всей своей ясности, поэзия Пушкина глубока и много-

⁸ В. Инбер. Вдохновение и мастерство. «Сов. писатель», М., 1961, стр. 60.

⁹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 т., т. 7. «Наука», М., 1964, стр. 38, дальше цитируется по этому изданию с указанием тома и страниц.

¹⁰ В. Инбер. Вдохновение и мастерство. М., 1961, стр. 98.

¹¹ В. Огнев. Книга про стихи. М., 1963, стр. 72—73.

значна. Говоря словами Брюсова, Пушкин кажется понятным, «как в кристально прозрачной воде кажется близким дно на безмерной глубине». И не сразу, не вдруг открывается «безмерность» этой глубины. Не случайно большинство поэтов отмечает, что истинное проникновение в творчество Пушкина (приход к Пушкину) связано у них уже с более зрелым периодом жизни и творчества. Об этом говорили Блок и Есенин, Асеев и Твардовский, Луговской и многие другие. «С Пушкиным мы не расстанемся до старости, до конца жизни. Только в зрелом возрасте мы постигаем удивительное сочетание простоты и сложности, прозрачности и глубины в пушкинских стихах и прозе <...> Но постичь величавую простоту пушкинского стиля не так-то просто»¹², — писал С. Маршак.

Изучение творчества Пушкина еще раз убеждает и в том, что ассоциативную сложность содержания рождает не только намекающая недоговоренность, нарочитая логическая разъятость словесно-смысловых связей, свойственная творчеству ряда современных поэтов. Мы знаем, что у Пушкина есть произведения, над «разгадкой» подтекста которых бьются уже несколько поколений. Свой анализ «Медного всадника» Антокольский предваряет такими словами: «Смысл последней поэмы Пушкина далеко не полностью раскрывается в точных логических конструкциях. Всегда на дне поэмы остается нечто неразложимое, требующее все новых и новых дефиниций <...> Каждое поколение готово начать работу сначала»¹³.

Но эта глубина подтекста сочетается в произведениях Пушкина с великолепной отработанностью, гармонической завершенностью текста. «Некоторые же современные поэты, — как отмечает Озеров, — так озабочены подтекстом, что подчас забывают о тексте <...> Текст пишется кое-как, вихляющей рукой, облысевшей кистью <...> Но дело обстоит как раз наоборот. Только из текста рождается подтекст. Подтекст — это глубина текста»¹⁴. И правы те поэты, которые, понимая несообразность противопоставления в поэзии структурно-образной простоты и сложности, не в этом противостоянии ищут высокие критерии подлинной поэзии.

«Во вред делу, — пишет Огнев, — уже давно повелось водоразделом в поэзии считать искусственную линию, отделяющую поэтов так называемого «напевного», или «классического» стиха, с его почти неперменной простотой поэтического рисунка, и поэтов — сторонников яркой формы, стиха... метафорически более усложненного, с игрою словом, с неожиданной ассоциацией из разных по смыслу планов... Но разве Твардовский — с одной стороны и Асеев — с другой, Маршак — и Мартынов, Исаковский — и Луговской, Прокофьев — и Сельвинский эта

¹² С. Маршак. Воспитание словом. М., 1961, стр. 5—6.

¹³ П. Антокольский. Пути поэтов. М., 1965, стр. 60.

¹⁴ Л. Озеров. В мастерской стиха. «Знание», М., 1968, стр. 17.

линия водораздела? Нет. Линия эта проходит между всеми этими названными (и многими не названными здесь) поэтами «хорошими и разными» и длиннейшим списком эпигонов-ремесленников, подобием какого бы стиха они не писали, «напевного» или «свободного»¹⁵.

Вероятно, жизнеспособность пушкинской поэтической традиции определяется и тем, что созданная им на основании предшествующего поэтического опыта художественная система не была замкнутым канонам. И «классическая уравнищенность» ее уже несла в себе более или менее развитые тенденции преодоления любого канона и потенцию иных стиховых систем.

Интересны в этом отношении и наблюдения В. Огнева над черновыми вариантами «Медного всадника». В «Медном всаднике» Пушкин уже шагнул в конец своего века, в начало двадцатого...

Смотри одну из первых редакций этого эпизода:

Над Петербургом омраченным
Осенний ветер тучи гнал.
Нева, в течение возмущенном,
Шумя, неслась. Угрюмый вал,
Как бы проситель беспокойный,
Плескал в гранит ограды стройной
Широких невских берегов,
Среди бегущих облаков
Луны совсем не видно было.
Огни светились в домах,
На улице взывался прах
И буйный вихорь выл уныло,
Клубя подол сирен ночных
И заглушая часовых.

Здесь уже весь Некрасов или поздний Блок (проситель, проститутки, часовые, снежная вьюга). Огни в домах одиноки и символичны, как у Достоевского в «Белых ночах». ...Быть может, именно то и вычеркивал Пушкин, что позже станет Некрасовым или Блоком? Так всегда уже есть потребность в новом, но ему еще «рано», для искусства рано... Художник угадывает новое, оно прорывается в черновики, но еще не может привести его в соответствие со всей системой»¹⁶.

Конечно, эти прорывы в будущее у Пушкина не только в черновиках. Можно сказать, что рожденное своим временем и наиболее полно его воплотившее, творчество Пушкина обладало таким мощным потенциальным запасом, который опреде-

¹⁵ В. Огнев. Жизнь — мастерство-новаторство. «Вопросы литературы», 1958, № 12, стр. 12.

¹⁶ Вл. Огнев. Книга про стихи. «Советский писатель», М., 1963, стр. 132.

лил дальнейшее движение и направление развития русского искусства.

Когда мы говорим о непреходящем значении наследия Пушкина, мы имеем в виду и активность воздействия его стиховой (поэтической) системы. Продолжает ли пушкинская стиховая система развиваться в современном стихе, соотносима ли она только с той линией современной поэзии, которая непосредственно связана с силлабо-тоническим стихом, или в каких-то принципиальных своих основах продолжает свое развитие в разных стиховых тенденциях? Эти и другие, связанные с ними вопросы отнюдь не риторические. И сейчас продолжается спор разных тенденций, например, так называемой «традиционной» и свободного стиха.

Спор этот естественен и продуктивен, когда он носит характер соревнования, но иногда он принимает крайние формы взаимоотрицания. Нередко защитники свободного стиха, утверждаемого ими как единственная подлинно современная поэтическая система, квалифицируют силлабо-тонику, как досадный анахронизм. В свою очередь, и так называемые «традиционалисты» не всегда объективны в отношении к свободному стиху.

Все это тревожит не только критиков, но и самих поэтов, заставляет их серьезно задуматься над судьбою современной поэзии, глубже вникать (как исследователей) в характер стиховых систем и тенденций, проверять их жизнеспособность и возможность сосуществования, осмыслять их с точки зрения общих закономерностей развития искусства. «Если взглянуть на поэзию как бы извне, с точки зрения историка, — пишет Арсений Тарковский, — то легко заметить, что весы «строгих» и «свободных» средств выражения находятся в постоянном колебании. Согласно еще не до конца понятым законам, перевешивает то одна, то другая чаша этих весов <...> Мир идей, ищущих обнародования, никогда не бывает спокоен. На смену романтизму «Руслана и Людмилы» пришел классицизм «Анджело», на смену «простоте» стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный» — одичность «Полководца»¹⁷.

Эту же мысль по-своему развивает в «Книге про стихи» и Вл. Огнев. «В истории поэзии, — пишет он, — понятие «лево» и «право» смещаются. «Архаист» Тютчев, возрождая после Пушкина одическую интонацию Державина, некоторыми современниками своими воспринимался чуть ли не как мастодонт, кто мог предугадать, что между слов тютчевской строки уже таилась новая сила: тот волнующий подтекст, та тревога, тот диссонанс в природе между видимым и сушим, все то, что потом будет искажено второстепенными символистами, но поднято на новую ступень Александром Блоком <...> Не станем

¹⁷ А. Тарковский. Традиционен ли ямб? Вопросы литературы, 1967, № 5, стр. 134.

гадать — почему, но случилось так, что не «экспериментаторы», а «традиционалист» А. Твардовский создал наиболее современное произведение. Это можно по-разному объяснить, но не считаться с этим нельзя»¹⁸.

Действительно, не считаться с этим нельзя, ибо в противном случае оказалось бы анахронизмом творчество не только Твардовского, но и зрелого Заболоцкого, М. Светлова, В. Шаламова, Арсения Тарковского и многих других прекрасных поэтов, оказывающих на современного читателя не меньшее поэтическое и нравственное воздействие, чем произведения, написанные акцентным или свободным стихом. Все это заставляет, не умаляя значимости свободного стиха, усомниться в правоте тех, кто считает силлабо-тоническую систему прошлым русской поэзии, слишком сковывающей своей метрической организованностью стремящийся к «интонационной свободе» современный стих. Обращаясь к лучшим классическим образцам, многие советские поэты, убедительно показывают, какой ритмико-интонационной гибкостью обладает и силлабо-тоника в мастерских руках истинного таланта.

Естественно, что прежде всего они обращаются к Пушкину. Говоря о сказках Пушкина, Маршак замечает: «Один и тот же стихотворный размер передает у него и полет шмеля или комара, и пушечную пальбу, и раскаты грома... Стихотворный ритм в сказках Пушкина служит могучим подспорьем точному и меткому слову. Свободный, причудливый, он живо отзывается на юмор и на пафос каждой строфы и строчки»¹⁹.

У П. Антокольского есть специальные работы, посвященные анализу «Евгения Онегина» и «Медного всадника», в которых существенное место занимает наблюдение над виртуозностью и эмоционально-смысловой оправданностью ритмической организации пушкинских произведений. Анализируя отрывок из «Евгения Онегина» (именины Татьяны), Антокольский пишет: «В смене событий, предшествующих катастрофе (вызову на дуэль), Пушкин дает разрядку — ритмическую и музыкальную <...>

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный;
Чего мелкает за четой.

Волшебное, колдовское искусство Пушкина празднует здесь одну из самых выразительных своих побед! Двухсложный, двухтактный ямб звучит в темпе трехтактного вальса»²⁰.

В ритмической структуре «Медного всадника», по мнению

¹⁸ Вл. Огнев. Книга про стихи. М., 1963, стр. 345.

¹⁹ С. Маршак. Воспитание словом. М., 1961, стр. 11—12.

²⁰ П. Антокольский. Пути поэтов. «Сов. писатель», М., 1965, стр. 35.

Антокольского, проявляется не только великолепная созвучность содержания (даже психологического настроения) и формы, но и экспериментаторская смелость поэта, использующего переносы, свободно нарушающего правильность чередований ударных и безударных слогов, но сохраняющих при этом ощущение единства поэтической системы, поэтической дисциплины стиха. Проводя наблюдение над отрывком со слов «Раз он спал у невской пристани...» до слов «Стояли львы сторожевые», Антокольский подмечает большое количество в этих строках переносов (на 22 строки — 16), но эти перебои ямбического размера усиливают характеристику психологического состояния героя. «Функции их в том, — пишет он, — чтобы с почти физической силой дать ощущение внутренней тревоги, а вместе с тем показать приближение катастрофы. Именно здесь, в этих строках, — помимо их прямого смысла, а то и наперекор ему, — накапливается нужный для катастрофы взрывчатый материал»²¹.

Подобные примеры и наблюдения над стихами Пушкина есть и в статьях Асеева, и в книге Веры Инбер «Вдохновение и мастерство» и у других поэтов.

Дальнейшее развитие поэзии не только XIX, но и XX века показало жизнеспособность в русском стихе силлабо-тоники, и в том числе, так блестяще усовершенствованного Пушкиным ямба. В предисловии к поэме «Возмездие» А. Блок писал: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор. Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб»²².

Замечательна и другая вежа: «Ямбический стих, — пишет С. Маршак, — упругой волне которого можно, — по словам Блока, — «отдаться на более продолжительное время», избрал для своей поэмы и Твардовский (поэма «За далью даль» — В. Г.). Но как отличны его ямбы от тех, которые звучали в стихах его дальних и близких предшественников. Они окрашены жизнью и бытом сегодняшнего дня, богатыми интонациями устной народной речи <...> И если уж искать в поэзии Твардовского сходства со стихами других поэтов, писавших тем же размером, то прежде всего приходят на память ямбы пушкинских поэм. Дело тут не только в стихотворном размере, а в чем-то более существенном»²³. Такая подвижность и «уни-

²¹ П. Антокольский. Пути поэтов. Стр. 66.

²² А. Блок. Собрание сочинений в 8 т., т. 3, М.—Л., 1960, стр. 297.

²³ С. Маршак. Воспитание словом. М., 1961, стр. 167—168.

версальность» ямба обусловлена его метрической структурой, на что указывали многие исследователи русского стиха²⁴.

Последующее развитие поэзии доказало, что обращение к традиционным стихотворным размерам не означает отказа от новаторства. Один и тот же стихотворный размер может звучать неисчерпаемо разнообразно и быть исторически и индивидуально окрашенным: «Есть ямба Пушкина и ямба Некрасова, — пишет Л. Озеров, — ямба Блока и ямба Пастернака. Формально это стихи, в которых сплошь двухсложные стопы с ударением на втором слоге. По существу же это совершенно разные стихи, разноразличный ямба. Отличие идет не по слогам, не по ударным и безударным гласным, а по интонации, тембру голоса, внутреннему душевному жесту, строю образов <...> за стихами стоит личность поэта»²⁵.

Активность силлабо-тонической системы не означает ни ее стабильности, ни ее абсолютизации. Усовершенствование уже найденного, поиски новых средств и форм поэтического отражения жизни — непреходящий закон искусства. Вл. Луговской писал: «Широкое экспериментирование, продвижение русской поэзии вперед, использование всего лучшего в мировом прогрессивном искусстве — долг каждого поэта.

Грош цена тем из них, кто обходится без поисков нового. Нам нужно широко использовать и испробовать на своей лире и интонационный тонический стих, и белый стих, и свободный стих, который занял сейчас важное место в мировой поэзии»²⁶.

Двадцатый век существенно изменил поэтическую географию. Большое распространение получил паузник (или дольник), акцентный стих, оживился интерес к белому стиху, значительно расширились границы свободного стиха. Всякое новое явление в искусстве, утверждая себя, вынуждено бывает преодолевать инерцию старого, уже сложившегося. Отсюда порою крайность полемического вызова, усиленное отталкивание от всего традиционного. В этом русле идет и нигилистическое противопоставление некоторыми критиками и поэтами свободного стиха «классическому».

В то же время с полным основанием можно сказать, что свободный стих это не открытие только XX века, хотя именно сейчас он утвердился как одна из заметных поэтических тенденций. Но корни его уходят в далекое прошлое. Уже Пушкин экспериментировал в направлении расширения границ русского стихосложения, о чем писали многие пушкиноведы. Но важно, что эти истоки прослеживают и сами поэты. Так, в своей статье «Русский стих» Н. Асеев пишет: «И вот Пушкин пробует свою силу именно на таком — скоморошьем стихе, созда-

²⁴ Б. Томашевский. О стихе. «Прибой», 1929; Е. Маймин. Заметки о русском стихе. Napoli, 1965; В. Жирмунский. О национальных формах ямбического стиха, «Наука», 1968.

²⁵ Л. Озеров. В мастерской стиха. М., 1968, стр. 23.

вая «Сказку о попе и работнике его Балде». Он берет мерой стиха в этой вещи не слоги и не стопы. Он создает его по образцу прибауточного, пословичного стиха <...>. Так Пушкин не гнушается возродить в литературе загнанный в толщу народа неравномерный и разноударный стих»²⁷.

К этим стихотворным «опытам» Пушкина можно прибавить «Песни о Степане Разине», «Песни западных славян». Можно сказать, что в развитии самой силлабо-тонической системы в русской поэзии ведущей была тенденция к большей свободе (нарушение строгой метрики) и гибкости.

При всей специфике верлибра вряд ли оправдана абсолютность его отграничения от традиций классического стиха. В статье «Проблемы свободного стиха» болгарский поэт Любомир Левчев писал: «Если свободный стих строится на догмах, особенно на таких, которые не допускают ни в коем случае элементов метричности, он не может быть никаким свободным стихом. Здесь преемственность — вполне естественна и диалектична. Нельзя искать строгую границу между свободным и классическим стихом»²⁸.

Это не означает, конечно, что всякий стих, не соблюдающий строгих метрических структур, — свободный стих. Верлибр имеет свою особую ритмическую организацию (повторение параллельных рядов), в противном случае он перестал бы быть стихом. «Ритм, — писал Э. Межелайтис, — душа стихотворения, его жизнь»²⁹.

Теория верлибра в русском литературоведении разработана еще очень слабо. Недостаточно четко и устойчиво определены его признаки, границы свободного стиха, его виды и т. д. Мы встречаемся с существенными разночтениями в самом определении системы в работах В. Жирмунского, Л. Тимофеева, А. Квятковского и И. Жовтиса³⁰.

В самой стихотворной практике свободный стих утвердил свое право на существование, однако оправдано и то беспокойство, которое вызывает он, вернее тенденция его развития, у поэтов и критиков. Так, в статье «Свободный стих и свобода от стиха» С. Маршак писал: «Вопрос о том, куда ведет поэзию «раскрепощение» стиха, все более приближающегося к прозе, подчас лишенной даже того сложного и скрытого ритма, который вы уловите в лучших образцах прозы. И вновь

²⁶ Вл. Луговской. Раздумья о поэзии. «Сов. писатель», М., 1960, стр. 268.

²⁷ Н. Асеев. Зачем и кому нужна поэзия. «Советский писатель», М., 1961, стр. 102.

²⁸ «Литературен фронт», 1962, № 9.

²⁹ Э. Межелайтис. «Ночные бабочки». Знамя, 1968, № 9, стр. 193.

³⁰ См. В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. «Опояз», II, 1921; Л. Тимофеев и Н. Венгров. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1963; А. Квятковский. Русский свободный стих. «Вопросы литературы», 1963, № 12.

вспоминается вопрос Пушкина: «Что, если это проза! Да и дурная?...»³¹.

«Вольный стих, — продолжает свою мысль Маршак, — в какой-то мере помогает автору избежать привычных ходов, проторенных дорожек, дает ему возможность найти свой особенный, отличный от других почерк. Но, как мы видим, «освобождение» стиха не ограничивается ликвидацией рифмы, стихотворных размеров, а заодно и запятых. Подчас оно ведет к полной бесформиче, и самые тонкие ревнители формы оказываются ее убийцами»³².

Но, может быть, эти опасения испытывают только поэты старшего поколения, находящиеся «в плену у классиков»? Нет, опасность «самоубийства» поэзии, таящуюся в свободном стихе, ощущают и более молодые поэты, сами пишущие свободным стихом. Интересны, хотя и не бесспорны, размышления о верлибре В. Солоухина, который в своем сборнике «Как выпить солнце?», широко использует свободный стих. Анализируя стихотворения А. Блока («Когда вы стоите на моем пути...») и «Она пришла с мороза...») и бельгийского поэта Ж. Дапрео («Спичка»), он показывает, что у талантливого поэта свободный стих отнюдь не абсолютно «раскован». «В том-то и прелесть настоящего свободного стиха, — пишет он, — что внутренняя строгость и четкость его, внутренняя дисциплина его как бы неожиданны, как бы не продиктованы формой... Беда в другом, свободный стих открывает такие неограниченные возможности для шарлатанства, что поневоле становится страшно»³³.

Действительно, все усиливающаяся тенденция разрушения всех норм ведет к бесформенности, что грозит разрушить самое специфиче искусство и поэзии особенно. Ибо, как справедливо отмечено Е. Майминым: «Поэтическая мысль — это мысль стесненная и бунтующая одновременно; в поэзии слово не только рожденное, но и рождающееся. Это-то и вызывает к жизни новые ценности — поэтические ценности»³⁴. В этом-то в основном и заключается та «дьявольская разница» поэзии и прозы, о которой говорил Пушкин.

Бесформенного искусства вообще быть не может, ибо организация лежит в самой основе создания произведения искусства, в самом творческом акте. А. Блок в своей речи о Пушкине определил творческий процесс как триединый: «во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во

³¹ С. Маршак. «Воспитание словом». М., 1961, стр. 121.

³² Там же, стр. 123.

³³ Вл. Солоухин. «Работа». М. 1965, стр. 75.

³⁴ Е. Маймин. Заметки о русском стихе. 1965, стр. 30.

внешний мир»³⁵. Пушкин возводил этот волевой акт подчинения (организации) материала художнику в непреложный закон творчества. Не случайно его не удовлетворяло определение вдохновения только как наивысшего напряжения чувств (состояние восторга), «...восторг, — писал он, — исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающего частями в их отношении к целому».

«Все говорят о раскованности, — пишет В. Солоухин, — но произведение искусства вовсе не должно быть раскованным. Ваза есть ваза, а груда черепков — груда черепков. Вода, налитая в графин, имеет форму графина, вылитая из него (раскованная), она превращается в лужу». И завершает свои размышления о развитии свободного стиха Солоухин своеобразным прогнозом: «Если свободный стих впоследствии овладеет миром, в том числе и нашей поэзией, все же, я думаю, что где-нибудь в будущем, издерганная, изломанная поэзия снова ляжет в свое спокойное новое русло»³⁶.

Завладеет ли свободный стих миром или нет — покажет время, но специфичность поэтической тенденции уловлена Солоухиным верно. Сами эстетические ценности, рождаемые поэзией, обусловлены в значительной мере этим противоборством свободы и дисциплины, и Пушкин не только чувствовал, но и понимал это. «Побежденная трудность, — писал он, — всегда приносит нам удовольствие, любить размеренность, соответственность свойственно уму человеческому» (т. 10, стр. 34).

В связи с развитием современной поэзии оказываются спорными проблемы различного масштаба, более широкие (системы стихосложений) и более узкие, касающиеся конкретных элементов поэтической структуры (рифмы, эвфонии, строфики и т. п.). В частности, одной из дискуссионных остается проблема рифмы.

«Говорить о рифме, — пишет Л. Озеров, — это не частное дело двух-трех встретившихся стихотворцев. В культуре рифмы, связанной с ритмом и звукописью, сказываются стилиевые вкусы поэта»³⁷.

О рифме говорят, пишут, спорят поэты и критики, литературоведы и читатели. Причем чаще всего разговор этот не ограничивается только наблюдениями над своеобразием рифм того или другого поэта, а касается общих проблем. И, пожалуй, наиболее дискуссионными оказываются вопросы, связанные с проблемами традиции и новаторства именно в определении специфики рифмы современной поэзии.

Устарела ли «классическая» точная рифма, является ли неточная рифма результатом эволюции русского стиха или

³⁵ А. Блок. Собрание соч. в 8 т., т. 6. М.—Л., 1962, стр. 162.

³⁶ В. Солоухин. «Работа», М., 1965, стр. 74.

³⁷ Л. Озеров. В мастерской стиха. М., 1968, стр. 27.

она инородна, нужна ли вообще рифма современной поэзии? — все эти вопросы продолжают быть злободневными. И в спорах, с ними связанных, даже у поэтов и критиков, которым не присуща узость взглядов, проявляется порою пристрастность в отношении к тем или иным тенденциям в развитии рифмы. Обращение к Пушкину, вернее участие Пушкина в этих спорах помогает определить истоки тех или иных явлений, вносит определенное равновесие в полемическую крайность суждений. Так, например, В. Огнев обращается к творчеству Пушкина, возражая тем, кто классифицирует неточную рифму как чуждое русской поэзии явление. «Обычно говорят о неточности новой рифмы и точности классической. Это не совсем верно. Ссылаются на Пушкина, чтобы посрамить неточные рифмы, связывая их с «вывертами», отходом от народных истоков. А у Пушкина именно там и высказывали эти неточности, где он всего ближе к фольклору:

Возьми себе шубу,
Да не было б шуму»³⁸.

Продолжая разговор, начатый Огневым, можно сказать, что многие из тех тенденций в области рифмы, которые широко проявили себя в XX веке, были намечены или предсказаны Пушкиным. Как известно, Пушкин много размышлял над характером, значением и возможной эволюцией рифмы в русском стихе. Доказательство тому — его творчество и многочисленные высказывания (в шутку и всерьез) по этому поводу. Он говорил и о приевшемся однообразии рифм современной поэзии («розы — морозы»), и о своем стремлении к разнообразию рифмующихся форм («отныне в рифмы будут брать глаголы»), он призывал шире и смелее использовать усеченные слова (людскую молвь и конский топ). Пушкин уже критиковал графический принцип рифмовки, предсказывая возможность и неизбежность развития принципа акустического. «Как можно, — писал он, — вечно рифмовать для глаза, а не для слуха? Почему рифма должна согласоваться в числе (единственном или множественном), когда произношение в этом и другом одинаково?» (VII, 243).

Однако, возвращаясь к работе В. Огнева, следует заметить, что в своем стремлении обосновать «законность» и преимущество неточной рифмы, он по существу приходит к отрицанию жизнеспособности в современном стихе точной рифмы. «Старая рифма, — пишет он, — не выдерживает нового метра, она ломается, как тонкая веточка под тяжестью зрелого плода. Она теперь не может сдерживать напора стиха — это все равно, что сжать бочку с пивом картонным обручем»³⁹.

Но это утверждение приходит в противоречие с творческой

³⁸ В. Огнев. Книга про стихи. М., 1963, стр. 234.

³⁹ В. Огнев. Книга про стихи. М., 1963, стр. 230.

практикой. Ибо точную рифму использовали и используют, и весьма успешно, поэты разных стиховых систем и считать ее рудиментом в современной поэзии нет никаких оснований.

«Классический ямб, например, и точные рифмы, — пишет А. Тарковский, — одинаково хорошо служили Ломоносову и Хлебникову, Баратынскому и Заболоцкому, Лермонтову и Пастернаку, Блоку и Случевскому. И поверьте мне, так же хорошо, как в XVIII, XIX и XX, послужат поэтам и в XXI веке <...> точная рифма хороша тем, что представляет счастливую возможность распространить самое важное по всей строке наилучшим образом»⁴⁰.

Свою статью «О хороших и плохих рифмах» С. Маршак начинает размышлением об одной рецензии. «Рецензент пишет молодому поэту: «Рифма ваша бедна. Избегайте глагольных рифм. Нехорошо рифмовать одинаковые окончания падежей... и т. д. Спору нет, — говорит Маршак, богатая полнозвучная рифма лучше бедной, новая лучше старой <...> И однако же в ответе рецензента кроется существенная ошибка. Эта ошибка — безапелляционность. Можно ли говорить о каком-то абсолютном и неизменном качестве рифмы независимо от места, времени и цели ее применения?»⁴¹.

Анализируя различные произведения Пушкина, Маршак показывает, что истинное богатство или бедность рифмы можно определить только функционально, рассматривая ее как часть единого целого.

«Бывают случаи, — пишет он, — когда простая глагольная рифма сильнее и уместнее самой причудливой, самой изысканной...

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влячился.
И шестикрылый Серафим
На перепутье мне явился.

Величавая эпическая простота этих строк вполне соответствует суровым в своей бедности и скромности рифмам: «влячился — явился»⁴².

Суммируя свои наблюдения над многими произведениями, Маршак делает вывод о том, что рифма должна служить «поэтической идее, поэтической воле». Обращение к Пушкину в данном контексте особенно закономерно. Анализ произведений великого поэта как бы еще и еще раз подтверждает непреходящую значимость и суждений Пушкина, который видел истинный вкус «не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности» (VII, 53).

⁴⁰ А. Тарковский. Традиционен ли ямб? «Вопросы литературы», 1968, № 5, стр. 135.

⁴¹ С. Маршак. Воспитание словом. М., 1961, стр. 102.

⁴² Там же, стр. 105.

В то же время в этой интересной статье и Маршак не избежал некоторой односторонности суждений. Так, например, он пишет: «Мы ценим хорошую, звучную меткую рифму и не собираемся отказываться от нее, как это принято сейчас в модной поэзии снобов»⁴³. Но почему же обращение к «неклассической», нетрадиционной рифме или нерифмованному стиху современных поэтов — обязательно проявление снобизма? Ведь еще Пушкин не только сам писал белым стихом, но и предсказывал плодотворность развития стиха нерифмованного. «Думаю, — писал он, — что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень непременно тащит за собою камень. Из-за чувства выгладывает непременно искусство» и т. д. (VII, 298).

Со времени Пушкина русская поэзия прошла большой путь развития. Многие из того, что когда-то воспринималось как исключение (неточная, составная рифма), стало системой. Это понятно и закономерно. Но закономерно ли, культивируя какую-то одну стиховую тенденцию, как новаторскую, считать все остальные архаикой только потому, что они имеют более давнюю традицию и поэтому неоригинальны? «Не слишком ли мы торопимся? Не слишком ли быстро, не имея еще достаточно четких форм, хотим разрушить старое?»⁴⁴, — пишет Межелайтис. Эта поспешность в стремлении к оригинальности и бесхозяйственность в отношении к веками накопленной стиховой культуре тревожит не одного Межелайтиса. Наверное, не случайно в последнее десятилетие появилось так много работ и выступлений советских поэтов, в которых, при всем их индивидуальном различии, ощущается общее стремление поэтов не только поговорить и поспорить о каких-то явлениях современной поэзии, но и осмыслить происходящие в литературе процессы в глубоких связях с прошлым и будущим. Это обусловлено более широкими процессами общественной и духовной жизни человека нашего времени «...появилась потребность, — пишет Б. Рунин в статье «Власть слова», — рассмотреть накопленный в обществе опыт применительно к основным категориям человеческого существования <...> В духовной практике людей, в их нравственных запросах наметился сдвиг в сторону философского анализа пережитого, пробудился интерес к «вечным темам», появилась тяга к ясности и гармонии форм. Все минутное, крикливое, наносное стало катастрофически быстро приобретать саморазоблачительный характер»⁴⁵.

Очевиднее становится схоластичность отвлеченных споров о новых и старых формах (рифмах, жанрах и т. п.) и серьез-

⁴³ Там же, стр. 108.

⁴⁴ Э. Межелайтис. «Ночные бабочки». «Знамя», 1968, № 9, стр. 190.

⁴⁵ Б. Рунин. Власть слова. «Вопросы литературы», 1967, № 5, стр. 124—125.

нее размышления над проблемой целесообразности взаимообусловленности содержания и формы. Отсюда особый интерес к конкретному анализу совершенных в этом отношении произведений, и прежде всего произведений Пушкина, в полной мере обладавшего чувством «соразмерности» и «сообразности». «Когда говоришь о Пушкине, — пишет А. Твардовский, — то как-то даже неловко употреблять слово «мастерство», больше подходило бы «волшебство», хотя мы хорошо знаем, какого неусыпного, подвижнического труда стоило этому «любимцу муз» потрясающее нас совершенство его созданий. Совершенство — это не что иное, как поразительное по своей живой органичности слияние формы и содержания. И поразительное в своей нормальности»⁴⁶.

⁴⁶ А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе., М., 1963. стр. 29.

Ю. Н. ЧУМАКОВ

СОСТАВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

П. А. Катенин писал Пушкину о второй главе «Евгения Онегина»: «Замечу себе однако., что по сие время действие еще не началось; разнообразие картин и прелесть стихотворения, при первом чтении, скрадывают этот недостаток, но размышление обнаруживает его; впрочем его уже теперь исправить нельзя, а остается тебе другое дело: вознаградить за него вполне в следующих песнях»¹. Но Пушкин не «вознаградил» ни Катенина, ни многих читателей, ищущих в романе прежде всего развитой фабулы. План событий не развернулся и не развязался.

Необычное построение «Евгения Онегина» и не до конца проясненный замысел автора послужили почвой для многих предубеждений, одно из которых заключается в том, что роман не окончен. В подтверждение этого группируются известные факты². Приводят слова В. Г. Белинского о «романе без конца», хотя критик несомненно имел в виду открытую композицию романа.

Убеждение в неоконченности «Евгения Онегина» постепенно укреплялось. «Находка десятой главы показывает, что роман из восьми глав является в сущности незаконченным»³. В наше время этот взгляд воздействует на приемы подачи

¹ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. М., изд-во АН СССР, 1937, стр. 269. В дальнейшем все цитаты по этому изданию даются в тексте с указанием на том и страницу.

² Советы Плетнева, Жуковского, Вяземского и др. продолжать роман; наброски стихотворных ответов Пушкина; его замечание в предисловии к изданию первой главы: «Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено» (VI, 638) и т. п.

³ П. Н. Сакулин. Русская литература, ч. 2. М., 1929, стр. 443.

текста⁴, на исследование, комментирование и переводы романа⁵, на попытки реконструировать отдельные его главы (бывшую восьмую и так называемую «десятую»)⁶, на концепции школьных пособий и методические рекомендации. «Концовки нет, «роман остался без конца», так как Пушкин думал продолжать роман и многое сделал в этом направлении, но не окончил его, что отнюдь не снижает ценности написанного, его полноты и художественности»⁷.

Через все пушкиноведение проходит и другое мнение, согласно которому «Евгений Онегин» завершен и окончен. «Произведение это представляет собой внутренне согласованное единство во всех частях, и это несмотря на изменение его плана в процессе работы»⁸. «Евгения Онегина» следует рассматривать именно как единое, цельное произведение, пронизанное единой концепцией»⁹. Оконченность предполагалась в восьми главах. «В последней редакции завершающей главой оказалась восьмая»¹⁰.

Это мнение, вероятно, давно возобладало бы, если бы не содержало внутренних противоречий. Не всегда различались завершенность и оконченность. Поиски смысла оконченного романа происходили преимущественно в области творческого замысла Пушкина.

Многие исследователи считают, что «под давлением цензурно-политических условий поэт вынужден был нарушить замечательную архитектурную стройность целого»¹¹, что «роман, как он был опубликован Пушкиным в составе восьми глав, не без основания представлялся многим неоконченным»¹². Отсюда следует вывод: «...восемь глав романа — это искусственно свернутая, неполная редакция его»¹³. Подобные

⁴ В большинстве изданий роман печатается вместе с «десятой главой», после которой иногда ставятся даты работы над романом: 1823—1831. Возникает полное впечатление постепенного распада текста.

⁵ Объем статьи не позволяет привести здесь многочисленных отсылок по указанным пунктам.

⁶ См. напр.: И. Дьяконов. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина». — Русская литература, 1963, № 3, стр. 37—61.

⁷ Г. Е. Амитиров. Изучение поэтов в школе. М., Учпедгиз, 1962, стр. 64.

⁸ Б. Томашевский. Пушкин, кн. 2. М.—Л., изд-во АН СССР, 1961, стр. 514.

⁹ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., ГИХЛ, 1957, стр. 139. Подобные суждения можно прочесть у многих критиков и исследователей, начиная от В. Г. Белинского и кончая С. М. Бонди.

¹⁰ И. Семенко. Эволюция Онегина (к спорам о пушкинском романе). — Русская литература, 1960, № 2, стр. 124.

¹¹ Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., «Советский писатель», 1955, стр. 198.

¹² Его же. «Евгений Онегин». В кн.: А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10 т., т. 4. М., ГИХЛ, 1960, стр. 528.

¹³ Г. А. Гуковский. Ук. соч., стр. 244.

суждения вольно или невольно отводят от анализа оконченного произведения в сторону поисков гипотетически возможного текста, то есть фактически примыкают к версии о неоконченности «Евгения Онегина».

Все вышеприведенное свидетельствует о многих неясностях и позволяет еще раз поставить вопрос о составе художественного текста пушкинского романа.

* *
*

Признание оконченности романа в восьми главах неправильно оставляет за пределами основного текста «Отрывки из путешествия Онегина». Их почти единодушно считают приложением к роману. «В 1831 году Пушкин внес еще одно, уже последнее изменение в план «Евгения Онегина». Он еще сократил его, решив выбросить вовсе восьмую главу («Путешествие Онегина»), сделать девятую восьмой, а в приложении к роману дать только «Отрывки из путешествия Онегина»¹⁴. Встречаются и более категорические суждения: «Отрывки из путешествия Онегина» не завершены Пушкиным и не вошли в состав романа»¹⁵.

Подобные мнения вызвали ряд следствий. Отрывки воспринимаются как необязательный и неравноправный привесок к основному тексту, не подлежащий рассмотрению внутри художественной системы романа. Н. Л. Бродский комментирует их на фоне текста бывшей восьмой главы, сознательно смешивая беловые строфы с черновыми¹⁶. Иные переводчики дают вместо основного текста черновик выпущенной Пушкиным главы¹⁷.

Взгляд на «Отрывки из путешествия Онегина» как на приложение уже подвергался сомнению. Г. П. Макогоненко высказал убеждение, что они «не приложение, но композиционный конец романа»¹⁸. Гораздо ранее Ю. Н. Тынянов назвал их «подлинным концом Онегина»¹⁹. Однако оба исследователя не

¹⁴ С. Бонди. Работа Пушкина над «Евгением Онегиным» и изменения в плане романа. В кн.: А. С. Пушкин. Евгений Онегин. М., Детгиз, 1960, стр. 252. Слово «приложение» в идентичных по общему смыслу суждениях употребляют Б. В. Томашевский, Д. Д. Благой, А. И. Гербстман, Д. Е. Тамарченко и др.

¹⁵ Г. Поспелов. «Евгений Онегин» как реалистический роман. В сб. ст.: Пушкин. М., ГИХЛ, 1941, стр. 126.

¹⁶ Н. Л. Бродский. Евгений Онегин, роман А. С. Пушкина. Изд. 4-е. М., Учпедгиз, 1957, стр. 334—364.

¹⁷ См. напр.: А. С. Пушкин. Евгений Онегин. В пер. Э. Турсунова. Фрунзе, «Мектеп», 1967.

¹⁸ Г. Макогоненко. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». М., ГИХЛ, 1963, стр. 135.

¹⁹ Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 277. Е го же. Пушкин и его современники. М., «Наука», 1969, стр. 156.

развили этого тезиса, и важная мысль осталась незамеченной²⁰.

Доказать, что отрывки не приложение и входят в состав романа, можно было бы, сославшись на общий принцип композиционного сцепления. Любая часть произведения, введенная в него позже или извне, или переставленная из одного места в другое, «становится его органической частью, осмысляясь от окружающего ее текста и в свою очередь влияя на его общий смысл»²¹. Но принцип ограничивается «в случаях вставок или изъятий, произведенных автором не из идейно-художественных, а из посторонних соображений или вследствие насильственного вмешательства — скажем, цензуры, личных отношений и т. п.»²².

Пушкин при жизни дважды напечатал «Онегина» целиком (1833, 1837). Уже этот факт заставляет считать роман оконченным, поскольку неоконченные произведения, особенно крупные («Тазит», «Дубровский») поэт обычно оставлял в рукописи.

Испытывающий тягостное давление внешних обстоятельств, Пушкин никогда не издавал своих произведений, искажая их в угоду царю и цензуре. Он не стал переделывать в роман «Бориса Годунова», не выпустил в свет «Медного всадника». Могли поэт навсегда исказить любимое творение? Видимо, нет. Роман писался долго. Изменений в плане и замысле потребовала не цензура, а время.

Исследователи часто ссылаются на письмо П. А. Катенина П. В. Анненкову 24 апреля 1853 года, где Катенин пишет, что в восьмой главе «были замечания, суждения, выражения, слишком резкие для обнародования...»²³. Отсюда делается вывод о вынужденном исключении главы.

Между тем, свидетельство Катенина не допускает категорического истолкования. Он, вероятно, не читал главы; Пушкин лишь рассказывал ему о ней. В воспоминаниях о Пушкине Катенин несколько иначе освещает вопрос. Как видно из вышеупомянутого письма Катенина к Пушкину, он не до конца понял и принял оригинальную структуру «свободного романа». Пушкин не «выкинул» главу, а сократил ее и переставил. Сокращения подверглись и строфы, которые были вполне подцензурны.

²⁰ Ю. Н. Тынянов несколько подробнее развил свою мысль в неоконченной и не напечатанной на русском языке статье «О композиции «Евгения Онегина». О ней написал В. В. Виноградов в предисловии к кн.: «Пушкин и его современники» (публиковалось отдельно в ж. «Русская литература», 1967, № 2).

²¹ Г. А. Гукковский. Ук. соч., стр. 138.

²² Там же.

²³ П. А. Попов. Новые материалы о жизни и творчестве Пушкина. — Литературный критик, 1940, № 7—8, стр. 231.

Принцип композиционного сцепления, следовательно, действует без ограничений. Фактические обстоятельства не препятствуют считать «Отрывки из путешествия Онегина» полноценной частью романа.

Их квалификация в этом плане опирается также на основные структурные принципы романа: внефабульность, совмещенная действительность автора и героев, фрагментарность, зависящая от графических эквивалентов текста и т. д.

Внефабульное построение «Онегина», которое так не устроило Катенина, было предусмотрено заранее. «Выпуск романа по главам, с промежутками по несколько лет, — совершенно очевидно разрушал всякую установку на план действия, на сюжет, как на фабулу»²⁴. История героев не прерывается лишь между пятой и шестой главами. Автор неизменно выступает в конце всех глав, исключая указанный случай. Выдвижение отрывков из путешествия на границу романа подчеркнуло его внефабульность. Пушкин не стал свой роман «от отступлений очищать». Самым крупным из них он закончил произведение.

Единство «Евгения Онегина» обусловлено образом автора, точнее, образом авторского сознания. Роман движется постоянным переключением из плана автора в план героев и обратно. Планы не отделены друг от друга. Действительность романа — «гибрид: мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с «миром» романа; исчезла рама, граница миров, изображение жизни смешалось с жизнью»²⁵.

Отсюда многочисленные «противоречия», являющиеся «художественно значимым структурным элементом»²⁶. Все помнят, что письмо Татьяны у автора:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу. (VI, 65).

Но в восьмой главе Онегин видит, как изменилась

Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит,
Где все наруже, все на воле... (VI, 174).

Кто же бережет письмо: автор или Онегин? Видимо, оба. В плане автора — автор, в плане героев — Онегин.

²⁴ Ю. Н. Тынянов. «О композиции «Евгения Онегина». Цит. по ст.: В. В. Виноградов. О трудах Ю. Н. Тынянова по истории русской литературы первой половины XIX в. В кн.: Ю. А. Тынянов. Пушкин и его современники, стр. 15. Так же поступил Л. Стерн с «Тристрамом Шенди».

²⁵ С. Бочаров. «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина). — Вопросы литературы, 1967, № 12, ст. 118.

²⁶ Ю. М. Лотман. Художественная структура «Евгения Онегина». В сб. ст.: Труды по русской и славянской филологии, IX, Литературоведение. Тарту, 1966, стр. 7.

В совмещенном мире автора и героев создают роман и живут в нем, читают его и в нем появляются. Таков автор, творец и приятель своих героев; такова девушка, увидевшая памятник на могиле Ленского:

И горожанка молодая,
В деревне лето провождая,
Когда стремглав верхом она
Несется по полям одна,
Коня пред ним останавливает,
Ременный повод натянув,
И, флер от шляпы отвернув,
Глазами беглыми читает
Простую надпись — и слеза
Туманит нежные глаза. (VI, 134).

Горожанка внутри и вне фабулы. Как персонаж, она узнала историю гибели Ленского от очевидцев или осведомленных лиц. Как читательница — прочла о печальных событиях в главах, где на мгновение появилась сама, подобно Вяземскому, как-то подсевшему к Татьяне. Читательницу выдает эпизодичность появления, ее исключительность в деревне (она единственная представительница онегинского круга), но всего более характер ее вопросов о дальнейшей судьбе героев, особенно перифразы об Онегине:

И мыслит: «Что-то с Ольгой стало?
В ней сердце долго ли страдало,
Иль скоро слез прошла пора?
И где теперь ее сестра?
И где ж беглец людей и света,
Красавиц модных модный враг,
Где этот пасмурный чудак,
Убийца юного поэта?»
Со временем отчет я вам
Подробно обо всем отдам... (VI, 135).

Естественно, что на вопросы читателя отвечает автор. «Читатель, к которому обращается Пушкин, сам является участником той жизни, которая служит предметом изображения»²⁷.

Отрывки из путешествия — характерное «противоречие» в структуре романа. Переключение из плана автора в план героя и обратно в них обнажено. Совмещение и несовместимость этих планов выражены в «двойном» времени. В плане автора «Евгений Онегин» заканчивается в 1823 году в Одессе, когда Пушкин в действительности приступил к работе над ним. Создается впечатление, что роман начинается за его концом.

«Евгений Онегин» построен как большой фрагмент. Перерывы повествования, фигуры умолчания в важнейших местах,

²⁷ Г. Винокур. Слово и стих в «Евгении Онегине». В сб. ст.: Пушкин. М., ГИХЛ, 1941, стр. 168.

«пропуски» текста (поэтические эквиваленты) — постоянное явление. «Пропущенные» строфы встречаются во всех главах, кроме третьей и восьмой.

Поскольку глава в «Онегине» — «отчетливо ощутимая структурная единица»²⁸, пропуски возможны и на уровне глав. Как обычно, это означает «не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных динамических элементов»²⁹. Можно предположить, что Пушкин хотел осуществить такой пропуск, когда «выпустил из своего романа целую главу, в коей описано было путешествие Онегина по России» (VI, 197). Но, усложняя первоначальный замысел, он впоследствии вынес фрагменты исключенной главы в конец романа. Со слов автора читатель ретроспективно ощущает потенцию текста между седьмой и восьмой главами, получая затем его фрагменты. Казалось бы, законченный, роман неожиданно продолжается.

Теперь по-новому читается заявление Пушкина, что он «решился выпустить эту главу по причинам, важным для него, а не для публики» (VI, 197). В связи с предшествующими этим словам похвалами самолюбивому и мнительному ригористу Катенину (похвалами очевидно неумеренными, а потому ироническими³⁰) решение о замене целой главы фрагментами могло быть продиктовано и художественными соображениями.

Будучи фрагментом, «отрывки не только подчеркивают внесюжетное построение, но как бы стилистически символизируют»³¹ роман, манифестируя его как сложную систему поэтических эквивалентов. «Пропуски» и перестановки текста, мнимая неоконченность способствуют легкому и непринужденному движению содержания, оставляя «воздух» между свободно лежащими частями романа. Во многом благодаря отрывкам из путешествия «Евгений Онегин» осуществляется как роман открытых и непредвиденных возможностей.

Композиция отрывков и взаимосвязь с другими частями подтверждают их полноценность и значимость в художественной системе романа. Они не бесформенны, их «отрывочность» строго организована. Отрывки состоят из четырех частей: прозаическое вступление со стиховой вставкой в середине; путешествие героя, включающее прозаические строки и сокращения строф; «таврические» и «одесские» строфы. Здесь будет рассмотрена только последняя часть.

«Одесские» строфы, отличающиеся внутренним единством и завершенностью, долго находили себе места в «Евгении

²⁸ Г. Винокур. Ук. соч., стр. 175.

²⁹ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., «Советский писатель», 1965, стр. 47.

³⁰ «...Между Пушкиным и Катениным пропасть, и эта пропасть в той стиховой культуре, которую владеет Пушкин и которую обходит Катенин» (Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники, стр. 69).

³¹ Там же, стр. 156.

Онегине». Их всего одиннадцать (последняя представлена лишь одним стихом). Пушкин заканчивает роман рассказом об авторе, обрывая его, как он оборвал в восьмой главе историю Онегина. Истинный финал романа, светящийся упоением и счастьем, не отменяет горестно-щемящего финала восьмой главы, но, взаимодействуя с ним, создает сложное, трагически-просветленное (амбивалентное) звучание.

Переорганизовав композицию романа, Пушкин восстановил гармоническое соответствие его начала и конца. Он сделал это не столько введением письма Онегина, уравновесившим лишь фабулу, сколько переключкой и взаимоотражением «Дня Онегина» (1 глава) и «Дня автора» (отрывки). «Дни» героев стали двумя композиционными опорами произведения.

Петербург и Одесса, север и юг, зима и лето. На фоне контраста отчетливо видно, что «дни» построены по единому плану: пробуждение, прогулка, ресторан, театр. Отдельные несовпадения в плане, «вторжения» автора в «День Онегина» особенно значимы, выявляя близость и «разноту» героев.

Оба «дня» начинаются словом «бывало», что подчеркивает длительность и повторяемость ситуаций. Онегин расслаблен и вял, просыпается «за полдень», долго лежит в постели. Автор просыпается с восходом солнца. Полный энергии, он немедля спешит к морю.

Одиноким Онегин «гуляет на просторе» в санях, не обращая внимания на окружающее и дожидаясь лишь звона брегета. Автор гуляет пешком, он внимателен к реалиям, которые его окружают:

Уж благосклонный

Открыт Casino; чашек звон

Там раздается; на балкон

Маркер выходит полусонный

С метлой в руках и у крыльца

Уже сошлись два купца. (VI, 203).

Онегин едет в ресторан; обед изыскан и прихотлив; чувствуется ритуал («Вошел: и пробка в потолок...»). Автор беспечно глотает в ресторации Цезаря Отона устриц, «Затворниц жирных и живых, / Слегка обрызгнутых лимоном», запивая их легким вином.

Евгений зевает в театре. Его не трогают балеты Дидло, исполненные «живости воображения и прелести необыкновенной» (примечание автора, продолжающее сопоставление героев). Он опаздывает на спектакль и уезжает, не досмотрев до конца. Автор торопится в оперу, он очарован «упоительным Россини», присутствием юной негоциантки.

Онегин, взлетев по мраморным ступеням, растворяется в однообразной пестроте бала (вместо бала Онегина ретроспек-

тивно, как бы из Одессы, описываются балы автора)³². Праздничная поющая толпа несет автора через площадь — «при блеске фонарей и звезд» — в тишину черноморской ночи.

«Дни» героев протекают в особом «карнавальном времени»³³, выключенном из обычного, в легкой и прихотливой сме-не событий. Параллельно существует неотменная серьезность деловых отношений:

Встает купец, идет разносчик (I глава).

Идет купец взглянуть на флаги (отрывки).

Свободный Онегин прикован к своей карнавально-бесцельной жизни. Веселья нет; смех заменен скепсисом; «это как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием своей отъединенности»³⁴. Карнавал Онегина призречен и приводит не к возрождению, а к духовному опустошению. Возрождение начнется позже.

Ссылный автор свободно владеет своим творческим даром. Его внешне рассеянная жизнь — источник впечатлений и дум, которые перельются в роман, творимый в Одессе. Карнавал автора плодотворен и возрождает.

Одесса возникает в чертах истинной карнавальности. Автор постоянно слит с экзотической толпой, наполняющей улицы, площади, ресторации, театр. Беззаботное царство веселой относительности, фамильярный контакт всего со всем, гротескные сдвиги — такова Одесса Пушкина.

Но солнце южное, но море...

Чего ж вам более, друзья?

Благословенные края!

Но мы, ребята без печали...³⁵

Лишь на ходулях пешеход

По улице дерзает вброд;

Кареты, люди тонут, вязнут,

И в дрожках вол, рога склона,

Смѣняет хилого коня. (VI, 203, 204, 202). И т. п.

Пушкин не сломал композиции «Евгения Онегина» и не обеднил своего замысла. Он выполнил новое идейно-стилевое задание. «Отрывки из путешествия Онегина» не приложение, а художественно-равноправная часть романа, подвергнутая композиционной инверсии, его истинный конец.

³² Ю. Н. Тынянов усматривает здесь «взаимозаменяемость» героев (А. П. Чудаков. Структура «Евгения Онегина» в свете работ Тынянова. Доклад, читанный на V Пушкинской конференции в Пскове в 1969 году).

³³ См. известные работы М. М. Бахтина о Достоевском и Рабле.

³⁴ М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965, стр. 44.

³⁵ Эта калька с французского — *enfantssans souci* — совершенно в карнавальном стиле. «Ребята без печали» — название средневекового шутовского общества.

Такому прочтению, казалось бы, препятствуют авторские примечания к роману, сигнализирующие, что произведение заканчивается перед ними. Но примечания также могут рассматриваться внутри художественной системы романа. Об этом свидетельствует их позиция в окружении художественного текста, которым они усваиваются³⁶.

Примечания распространились в русской литературе в XVIII веке и в духе рационалистической эстетики приобрели в основном поучающе-объяснительный характер. Писатели пушкинской поры К. Рылеев, А. Бестужев-Марлинский, В. Кюхельбекер, Ф. Глинка, Н. Гнедич и др. любил снабжать свои произведения историческими, этнографическими, мифологическими примечаниями, также имевшими просветительное назначение. «Примечания, пояснительные к неизвестным словам и названиям — прием общий и прозе и стихам того времени»³⁷.

Пушкин следует установившейся традиции лишь внешне. Уже примечания и прибавления к «Кавказскому пленнику» и «Бахчисарайскому фонтану» носят характер дополнительных сведений и порой сложно соотносятся с текстом, семантически обогащая его. «Примечания эти интересны, как прямой ввод читателя в методы работы, как обнаружение прозаических материалов и связывание стиха с ними»³⁸. По Ю. Н. Тынянову, Пушкин в «Онегине» делает примечания «средством полемики с критикой и пародирует самый метод»³⁹.

Примечания к «Евгению Онегину» необычны по функции и сложны по составу. Они не столько объясняют, сколько соотносятся с текстом, не сужают смысл, а расширяют его. Примечания продолжают и развивают тематические линии романа. Обращая внимание на позицию крупных стиховых кусков, можно предположить намеренное распределение материала. Предлагаемая таблица показывает, что примечания поддаются классификации, неизбежно условной в силу сложного семантического взаимодействия между ними (см. стр. 30). Литературные мотивы очевидно преобладают. Объяснения слов, открывающие примечания и рассеянно возникающие в конце, занимают совсем мало места.

Примечания тематически взаимозаменяемы со стиховым текстом. Стихи о «бедном слоге», который

³⁶ Ю. М. Лотман в докладе «К проблеме пушкинского диалога», читанном на V Пушкинской конференции в Пскове в 1969 г., говорил о диалогических отношениях текста и нетекста, при которых нетекст втягивается в текст. Примерами служили примечания к поэмам Пушкина.

³⁷ Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники, стр. 141.

³⁸ Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники, стр. 141.

³⁹ Там же.

№№ разряд	Название или содержание разделов и подразделов	№№ примечаний
I	Литературные вопросы	
	1. Авторы и герои произведений, их оценки	14, 18, 19, 22, 26, 41
	2. Возражения на критику	17, 23, 24, 31, 32, 33, 36
	3. Цитаты в прозе или указания на их источник	6, 12, 15, 16
	4. Чужие стихи или указания на их источник	8, 9, 20, 27, 28, 29, 34, 35, 38, 42
	5. Авторские стихи или пояснения к стихам текста	5, 7, 25, 40, 43
	6. Литературная жизнь	21
II	Объяснения слов	2, 3, 4, 37, 39, 44
III	Этнографический комментарий	13, 30
IV	Указание на место работы над строфой	1, 10
V	Отсылка к другому изданию романа	11

Пестреть гораздо б меньше мог
Иноплеменными словами (VI, 16),

легко представить в прозаическом изложении. То же можно сказать о стиховом комментарии к слову vulgar (VIII глава, строфы XV—XVI). С другой стороны, примеч. 31 о коренных русских словах могло быть написано в стихах. Мнение о балетах Дидло переводится на язык рифм. Примеры можно без труда увеличить.

Стиховой текст и примечания перекликаются. В примеч. 14 читаем: «Грандисон и Ловлас, герои двух славных романов». В стиховом тексте:

И бесподобный Грандисон,
Который нам наводит сон... (VI, 55).

В примечания включены чужие и свои стихи в качестве тематических и стиливых вариаций. Картина белой ночи в Петербурге (I глава) подхвачена в примечаниях отрывком из идиллии Н. Гнедича «Рыбаки», который усваивается пушкинским текстом, оставаясь в то же время самим собой⁴⁰. В стиховом тексте Пушкин развертывает различные варианты возможной судьбы Ленского, а в примечаниях — различные варианты окончания шестой главы. Примечания — отвод материала в сопоставительный план со сложной системой не прямых значений.

Стиливые принципы романа в стихах продолжены в примечаниях. Сдвигая их традиционное назначение, Пушкин под видом «наблюдения строгой благопристойности» окрашивает

⁴⁰ Любопытно, что Пушкин процитировал отрывок в первой редакции, сделал ее таким образом более известной, чем канонический текст Гнедича.

текст иронией и пародией. Благодаря пародической стилизации возникает образ примечаний⁴¹.

К строфе XLII главы первой, конец которой приводится:

К тому ж они (дамы — Ю. Ч.) так непорочны,
Так величавы, так умны,
Так благочестия полны,
Так осмотрительны, так точны,
Так неприступны для мужчин,
Что вид их уж рождает *сплин*⁷ (VI, 22) —

Пушкин сделал следующее примечание:

⁷ Вся сия ироническая строфа не что иное, как тонкая похвала прекрасным нашим соотечественницам. Так Буало, под видом укоризны, хвалит Лудовика XIV. (VI, 191). И т. д.

Пушкин умножает иронию, выдав порицание под видом похвалы за похвалу под видом порицания, усложняет ее, упомянув Буало и Людовика. За текстом стоит наведение на «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна:

... и наши дамы все так целомудренны, так безупречны, так добры, так набожны — шуту там решительно нечего вышучивать⁴².

По поводу стихов из сна героини:

Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью... (VI, 106) —

поэт оправдывается (примеч. 32):

Один из наших критиков, кажется, находит в этих стихах непонятную для нас неблагопристойность. (VI, 194).

Но «оправдание» оборачивается озорным акцентом.

В примечании к стиху «Бренчат кавалергарда шпоры» (I глава), оставшемуся в черновике, пародийность демонстративно обнажена⁴³:

Неточность. — На балах кавалергард<ские> офицеры являются так же как в прочие гости в виц мундире в башмаках. Замечание основательное, но в шпорах есть нечто поэтическое. Ссылаюсь на мнение А. И. В. (VI, 528).

⁴¹ Примечаниям к «Евгению Онегину» предшествовали стилизованные эскизы в «Подражаниях Корану» (1824) и особенно в «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825). Пушкин, вероятно, использовал богатый опыт пародийной стилизации, идущий от Ренессанса, а позже от Вольтера, Стерна и др.

⁴² Л. Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., «Художественная литература», 1968, стр. 618.

⁴³ Возможно, поэтому оно и не вошло в примечания к отдельному изданию первой главы, а впоследствии не сошло с литературными мотивами основного текста.

Пародируя критиков-буквалистов, от которых он столько потерпел, Пушкин поправляет сам себя, затем опрокидывает поправку, сталкивая фактическую достоверность и поэтическую свободу. Ирония направляется сразу в несколько адресов; противоречие не устраняется, а подчеркивается.

Примечания представляют, как и в стиховых строфах, ступенчато построенный образ автора, выступающего то подлинным творцом-демиургом, то наивным и простоватым рассказчиком. Творец знает, что у него «в ...романе время расчислено по календарю» (примеч. 17). Простак признается по поводу строки из Данте: «Скромный автор наш перевел только первую половину славного стиха» (примеч. 20).

Слова, которые, по видимости, объясняются, воздействуют на читателя, скорее, стилистической окраской. Иностранная лексика как бы выделяется стилистическим курсивом: «Dangu, фронт» (примеч. 2), «Шляпа à la Volivag» (примеч. 3), «Известный ресторатор» (примеч. 4 к фамилии Talon). Кстати, рестораторов Пушкин никогда не забывает представить.

Стиховой текст и примечания, взаимоосвещаясь и переливаясь друг в друга, придают «Евгению Онегину» ощущение достоверности, документальности, сиюминутности. Примечания подчеркивают, что роман построен в зоне контакта с незавершенной современностью, что он осуществляется как «отождествленный мир романа и жизни»⁴⁴.

Примечания служат также «паузой» между двумя финалами романа, активизируя возвратные ассоциативные силы композиционного сцепления. Дистанция между восьмой главой и отрывками помогает дальнедействию сцепляющих сил, которые, преодолевая «сопротивление» примечаний и слова «конец» после восьмой главы, сопрягают оба финала в нерасторжимое семантическое единство.

* * *

*

В результате предлагаемого прочтения «Евгения Онегина» устанавливается состав его текста, равноправного и полноценного в художественном отношении: восемь глав, примечания и отрывки из путешествия. «Десятую главу» не следует печатать сразу после отрывков. Пушкин построил текст, воссоздающий принцип неоконченности, но роман окончен.

Началом текста является эпиграф на французском языке. Взаимодействуя с посвящением, перенесенным из примечаний, он предвосхищает некоторые структурно-семантические принципы романа: столкновение стиха и прозы, соотношенность Онегина и автора. Последняя строка романа, конечная граница текста:

Итак, я жил тогда в Одессе...

⁴⁴ С. Бочаров. Ук. соч., стр. 130.

Она открывает роман в будущее, в непредвидимое движение содержания за пределы текста, и композиционно завершает его, обращая к началу, к его первым строфам, «писанным в Одессе» (примеч. 10).

Изучение структурных принципов «Евгения Онегина» не только помогает интерпретировать отрывки и примечания как содержательно и композиционно равноправные части текста, но и нуждается в такой интерпретации, чтобы полнее ориентироваться в сложном построении романа. «Онегин» все более осознается как ироническая композиция с свободной игрой возможностей. Вот почему еще долго не стихнут споры о судьбе героев и о замысле Пушкина.

«Евгений Онегин» не только действительность авторского сознания. Пушкин взял уровнем выше, создав художественную модель универсального иронического сознания, субъектом которого может стать любой читатель романа. Автор, герои, читатели взаимозаменяемы в структуре «Онегина». Благодаря этому читатель чувствует себя свободно в действительности романа и, глядя сквозь его «магический кристалл», постигает мир с множественной точки зрения, то есть наиболее глубоко и верно.

Е. А. МАЙМИН

ПОЭТ И ФИЛОСОФ

(очерк творческого пути Д. В. Веневитинова)

Жизнь Д. Веневитинова была трагически короткой: он прожил немногим более двадцати лет. При его жизни на него возлагали великие надежды — и для этого были все основания. Его безвременная кончина породила множество легенд: очень поэтических, в которых правда часто походила на художественный вымысел, а вымысел был похож на правду. Среди этих легенд есть одна вполне достоверная и очень трогательная. В день смерти Д. Веневитинова, 15 марта, каждый год — и так на протяжении не одного десятилетия — собирались друзья покойного, известные литераторы, общественные деятели и ученые, чтобы за поминальным столом почтить его память. «Двадцать пять лет собирались мы остальные в этот роковой день 15 марта, — писал М. П. Погодин, — в Симонов монастырь, служили панихиду, и потом обедали вместе, оставляя один прибор для отбывшего друга»¹.

В этом историческом и одновременно легендарном факте заключена одна большая правда о Веневитинове. Подобно тому, как после своей смерти Веневитинов оставался постоянно «в кругу» своих друзей, его память для них была дорога и священна, точно так и при жизни он был не один, а всегда вместе с кругом литературных единомышленников: был выразителем взглядов целого литературного кружка, вдохновителем особого и в своих тенденциях весьма значительного направления в русской поэзии 20-х годов XIX г. Говорить о Веневитинове — это значит говорить и о его поэтических единомышленниках, говорить о тех литературных путях, которые он намечал не для одного себя.

В биографии А. И. Кошелева так говорится о создании об-

¹ М. П. Погодин. Дневник — Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, II, СПб., 1889, стр. 92—93.

щества «любомудров», одним из примечательнейших явлений русской культурной жизни 20-х годов прошлого века: «Отделившееся от Раичевского общества меньшинство составило другое общество, более интимное и солидарное, где сошлись главным образом «архивные юноши»: братья Киреевские, Веневитиновы, князь Одоевский, Кошелев, Шевырев, Соболевский, Мельгунов; сюда же Веневитиновы ввели Рожалина и Максимова. Центром этого кружка был Д. Веневитинов...»².

М. П. Погодин писал: «Дмитрий Веневитинов был любимцем, сокровищем всего нашего кружка. Все мы любили его горячо, один другого больше»³.

Но Веневитинов был не просто «центром» одного из литературных кружков 20-х годов. Он был центром, был идеологом литературного кружка, который поставил перед собой задачу утвердить в России философскую поэзию. Как заметила Л. Я. Гинзбург, «в центре литературной работы любомудров первого призыва стоит имя Веневитинова, с которым связана попытка создания на русской почве философической лирики, питающейся идеями немецкой романтической философии»⁴.

Указанные обстоятельства придают всей литературной деятельности Д. Веневитинова особенный вес и особенное значение. Для историка литературы интересна и в чем-то поучительна не только человеческая, индивидуальная судьба Веневитинова-поэта. Еще более поучительна его историческая судьба: судьба тех поэтических и философских идей, которые он принес с собой и как поэт, и как философ и которые он развивал на протяжении всей своей литературной жизни. Каков действительный вклад Веневитинова в историю русской поэзии, какое влияние он и его литературные единомышленники оказали на развитие русского стиха и русской мысли — вот те вопросы, которые в конечном счете должны интересовать историка литературы больше всего.

Д. Веневитинов был одновременно и поэтом, и философом, и деятелем русского просвещения. И все это существовало в нем не раздельно, а в тесном, органическом единстве. «Какое соединение прекрасных дарований с прекрасной молодостью», — писал о нем Пушкину Дельвиг⁵. «Веневитинов был человек, какие встречаются редко, — вспоминал К. Полевой. — Он соединял в себе способности поэта-художника с умом философа. Необыкновенная натура его развилась рано при благоприятных обстоятельствах. Счастливым выбором наставников,

² Биография А. И. Кошелева, М., 1889, т. I, кн. II, стр. 73.

³ См. «Русский архив», 1882, № 5.

⁴ Лидия Гинзбург. Опыт философской лирики (Веневитинов). Поэтика, сборник статей, т. V, Л., «Academia», 1929, стр. 76.

⁵ Письмо Дельвига Пушкину от 21 марта 1827 г. — А. С. Пушкин. Переписка, изд. АН СССР, т. II, стр. 73.

избранное общество, довольство в жизни, — все способствовало тому, что в двадцать лет он был уже более нежели образованным человеком — он был художник и мыслитель»⁶. Восторженно скажет о нем Белинский в своих «Литературных мечтаниях»: «Один только Веневитинов мог согласить мысль с чувством, идею с формой, ибо, изо всех молодых поэтов Пушкинского периода, он один обнимал природу не холодным умом, а пламенным сочувствием и, силою любви, мог проникать в ее святилище...»⁷.

Не случайно все писавшие о Веневитинове и все вспоминавшие о нем особо подчеркивали многогранность его дарований, удивительную цельность его творчества. Он был во всем необыкновенно цельным: тому, что почитал главным, своим любимым мыслям и идеям, он подчинял и свои раздумья, и свои дела, и свое поэтическое вдохновение. Поэзия была его жизнью. Но не меньше, чем поэзия, жизнью для него была и его философия, и его литературно-общественная деятельность.

Поэтическое наследство Веневитинова очень невелико. Всего им написано около 50 стихотворений, из которых, как замечает Д. Д. Благой, «не больше десяти-пятнадцати можно назвать вполне зрелыми, совершенными произведениями, выражающими его самостоятельное, особое поэтическое лицо»⁸. Не будем оспаривать приведенной ученым цифры «вполне зрелых» стихов Веневитинова. Пятнадцать на пятьдесят — это совсем не малый процент, особенно если учесть, что речь идет о поэте, которому так и не суждено было дожить до «зрелых» лет. Вспомним слова, сказанные И. С. Тургеневым в письме к Фету: «У вас из 10 (стихотворений — Е. М.) всегда одно превосходно — а это — огромный процент»⁹.

Несомненно не вполне точен Д. Д. Благой в другом. «Особливое поэтическое лицо» Веневитинова выражают отнюдь не только зрелые его стихи. Во всех без исключения его стихах бросается в глаза и поражает тесная связь идей. Стихотворения разных лет неодинаковы по своему совершенству, но они очень близки и тематически, и идейно, близки всем своим складом и духом. Все они — неодинаковые по выразительности — представляют собою заметно части единого целого, развитие одной главной мысли, вариации на одну любимую и важную тему. Личность поэта, неповторимый поэтический пафос Веневитинова вполне обнаружить и понять можно лишь

⁶ К. А. Полевой. Записки — «Ист. вестник», 1887, т. XXVIII, стр. 28.

⁷ В. Г. Белинский. Полное собр. сочинений, изд. АН СССР, т. I, М., 1953, стр. 78.

⁸ Д. Д. Благой. Подлинный Веневитинов. — Д. В. Веневитинов. Полное собр. сочинений, «Academia», 1934, стр. 22.

⁹ И. С. Тургенев. Полное собр. сочинений и писем. Письма, том III, изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 165.

в совокупности всех его стихов: и совершенных, и еще незрелых, юношески-ученических. Удивительно цельным был не только сам поэт как личность и как талант; необычайно цельным, неразделимым представляется и его поэтическое наследие.

Одно из первых стихотворений Веневитинова — его стихотворение «К друзьям». Оно написано в 1821 г., когда поэту было шестнадцать лет:

Пусть искатель гордой славы
Жертвует покоем ей!
Пусть летит он в бой кровавый
За толпой богатырей!
Но надменными венцами
Не прельщен певец лесов:
Я счастлив и без венцов
С лирой, с верными друзьями.
Пусть богатства страсть терзает
Алчущих рабов своих!
Пусть их золотом осыпает,
Пусть они из стран чужих
С нагруженными судами
Волны ярые дробят:
Я без золота богат
С лирой, с верными друзьями.
Пусть веселий рой шумящий
За собой толпы влечет!
Пусть на их алтарь блестящий
Каждый жертву понесет!
Не стремлюсь за их толпами —
Я без шумных их страстей
Весел участием своей
С лирой, с верными друзьями.

От первого, юношеского опыта поэта трудно требовать и искать в нем вполне оригинальных поэтических идей: их в стихотворении и нет. И все-таки стихотворение это во многих отношениях интересно. Оно тем главным образом интересно, что в нем, в этой первой пробе пера Д. В. Веневитинова, — как это часто бывает у поэтов по призванию — видны уже инные характерные черты всей его поэзии.

Д. В. Веневитинов начинает как ученик, как продолжатель лучших традиций предшествующей и современной ему русской литературы. Сама тема его первого стихотворения — тема дружбы — отнюдь не нова: она характерна для эпохи, она очень популярна у русских поэтов особенно первой трети XIX века. При этом имеется в виду не только Пушкин и Дельвиг и Кюхельбекер, но и Багюшков и Давыдов и т. д., и т. п. Тема дружбы — одна из ведущих тем пушкинского периода в русской

поэзии, и в этом смысле Веневитинов в своем раннем опыте оказывается верным и традиционным «пушкинским» темам, и пушкинскому направлению.

Но есть в стихотворении «К друзьям» и черты совсем не «пушкинские», в чем-то даже противоположные пушкинским, причем такие черты, которые не только не исчезнут у Веневитинова со временем, но, напротив, получают у него в дальнейшем все новые подтверждения и развитие. Это в первую очередь относится к почти полному отсутствию у Веневитинова сугубо конкретной, тем более бытовой детали. Тема в стихотворении решается подчеркнуто обобщенно, в отвлечении от конкретного и неповторимого. Здесь можно было бы говорить о недостатке молодости, если ограничить себя рассмотрением одного этого стихотворения Веневитинова. Но уже самый первый и беглый взгляд на другие его стихотворения — и среди них поздние, «зрелые» — убеждает нас, что замеченная нами поэтическая черта — постоянная и «собственная» черта поэта Веневитинова, что это в большей или меньшей степени сохраняется во всем его творчестве, что это у него от внутреннего стремления выражать всегда не частную, а общую мысль. Стремление к генерализации, к философскому выражению поэтических настроений и раздумий сказывается не только в самом раннем стихотворении Веневитинова.

Характерным как для данного стихотворения, так и для поэзии Веневитинова вообще является и известное преобладание у него поэтической культуры над поэтическим вдохновением. И в самом первом стихотворном опыте, и в других случаях его поэтические композиции основываются на строго выверенном правиле, они не вполне свободны, но зато они з а м е т н о точны и закончены по своей форме. Позднее в своих философических «Письмах к графине NN» Веневитинов скажет: «...слово «форма» выражает не наружность науки, но общий закон, которому она необходимо следует»¹⁰. Форма уже в раннем стихотворении Веневитинова выверена по законам логического рассудка: именно отсюда у него видимая четкость плана, отсюда и то «триединство» стиховой композиции, которое помогает воплотить в строго математическую «цельность» разнообразное.

Три части стихотворения «К друзьям» объединяются между собой и развитием единой, сквозной темы, и общей мыслью, и — в неменьшей мере — закономерным (то есть ф о р м а л ь н ы м) повторением в заключении каждой из частей сходного, варьирующего одну и ту же мысль рефрена:

- 1) «Я счастлив и без венцов с лирой, с верными друзьями...»
- 2) «Я без золота богат с лирой, с верными друзьями...»
- 3) «Весел участью своей с лирой, с верными друзьями...»

¹⁰ Д. В. Веневитинов. Избранное. Изд. «Худож. литература», М., 1956, стр. 228.

Замечательно, что в этом рефрене, идейно «ударном», особенно значимом, соседствуют между собою и тесно и постоянно связаны «лира» и «верные друзья». В стихотворении о дружбе чуть приглушенно, чуть скрытая в подтексте звучит как вторая главная тема — тема поэта и поэзии. И это тоже очень характерно для Веневитинова. О чем бы Веневитинов ни писал, он не может не коснуться самого для себя близкого и заповедного: темы поэта и мысли о поэте. Так в ранних его стихах, так и в последних его произведениях.

Почти через четыре года после самого первого стихотворного опыта написано Веневитиновым другое стихотворение на тему дружбы — «К друзьям на Новый год»:

Друзья! настал и новый год!
Забудьте старые печали,
И скорби дни, и дни забот,
И все, чем радость убивали;
Но не забудьте ясных дней,
Забав, веселий легкокрылых,
Златых часов, для сердца милых;
И старых, искренних друзей...

Хотя это стихотворение отделяет от стихотворения «К друзьям» большой временной промежуток, оно не столько отличается от раннего, еще ученического опыта Веневитинова, сколько похоже на него: похоже своей структурой, своей внутренней поэтикой. В стихотворении 1825 года та же известная отвлеченность от конкретного, та же обобщенность мысли и выводов, что и в стихотворении 1821 года. Большая определенность ощущается только в адресатах стихотворения, да еще в косвенном упоминании о намечаемом переезде друзей поэта (Кошелева, Одоевского и Норова) в Петербург: «Но средь Петропольских затей не забывайте звуков лирных». Этим, кажется, и ограничиваются все реалии стихотворения.

Сходство между обоими разновременными стихами проявляется и в принципах композиции. И в стихотворении «К друзьям на Новый год» мы встречаемся с четким и строгим планом в построении, с знакомой уже нам трехчастностью, с формальным и смысловым скреплением частей с помощью единого рефрена: «И старых, искренних друзей...» Трехчастные композиции стихов становятся все больше своеобразной стилизированной приметой поэзии Веневитинова: это подтверждается и такими более поздними его стихотворениями, как «Три розы», «Любимый цвет», «Крылья жизни» и др.

Интересно, что, говоря о трехчастности многих стихотворений Тютчева, Ю. Н. Тынянов возводит эту конструкцию к стихотворению Раича «Вечер в Одессе». В статье «Вопрос о Тютчеве» Тынянов писал: «...в этом стихотворении Раича уже предсказана трехчастная краткость многих тютчевских пьес

и разрешение двух стрóf в третьей, представляющей определенную ритмико-синтаксическую конструкцию»¹¹.

Не оспаривая утверждения Тынянова, заметим, что в плане историко-литературном (а не в прямом, биографическом) трехчастные композиции Тютчева идут от традиции Веневитинова во всяком случае не в меньшей мере, нежели от Раича. В художественном отношении опыты трехчастных построений у Веневитинова выше опытов Раича и уже тем самым более значительны.

Историко-литературная значимость пристрастия Веневитинова к математически строгим стиховым композициям тем еще увеличивается, что это пристрастие у него не случайное: оно глубоко осознанно, обдуманно, внутренне мотивированно. В конечном счете это у Веневитинова от стремления к некоему закону, положительному основанию, на котором могла бы твердо покоиться всякая поэтическая фантазия, это от стремления, насколько это возможно, приблизить поэзию к формам научного познания. Недаром он с явным сочувствием цитировал немецкого философа Иоганна Вагнера: «Таким образом, математика в общих идеях своих совершенно выражает форму или организм мира...»¹². Старания Веневитинова математически упорядочить композицию стиха — это выражение глубокой его идеи о поэзии, это настоятельная потребность внести в поэзию начала постоянные и положительные, придать поэтическому произведению вид устойчивого организма, найти для него форму.

В стихотворении «К друзьям на Новый год» так же, как и в стихотворении 1821 года, видное место рядом с темой дружбы занимает тема поэта и поэзии: «Любите муз и песен сладость...», «...не забывайте звуков лирных». Мы уже знаем, что это у Веневитинова не случайно. Не случаен в стихотворении и известный налет дидактизма в трактовке обеих центральных тем: мысль поэта в нем не излагается, не сообщается, а заметно внушается. Стихотворение звучит как урок, как поэтическое наставление. В своих стихах — даже ранних — Веневитинов чувствует себя как наставник в делах добрых и истинных. И это тоже характерная для всего его творчества черта. Впрочем, не только его собственная, но в значительной степени присущая и другим поэтам его кружка и его направления. У Хомякова, например, эта «учительская» линия в поэзии, этот дидактизм особенно заметны.

К названным ранним стихам Веневитинова тематически и структурно примыкает и стихотворение «К. И. Герке». Как и предыдущие стихи, оно тоже написано в жанре послания.

¹¹ Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 371.

¹² Д. Веневитинов. О математической философии — Д. В. Веневитинов. Избранное, изд. «Худ. литература», М., 1956, стр. 224.

Однако это не совсем обычное, не традиционное «послание». Жанр поэтического послания у Веневитинова — и чем дальше, тем больше — из условно-литературной формы свободного поэтического разговора становится формой строго замкнутой и, главное, **д и д а к т и ч е с к о й**. Все стихотворение «К. И. Герке» построено как поэтический наказ:

...Читай, мечтай — пусть пред тобою
Завеса времени падет,
И ясной длинной чередою
Промчится ряд минувших лет!
Взгляни! уже могучий гений
Расторгнул хладный мрак могил;
Уже, собрав героев тени,
Тебя их сонмом окружил —
Узнай печать небесной силы
На побледневших их челах.
Ее не сгладил прах могилы,
И тот же пламень в их очах...

Все это как односторонний, известного направления «диалог» учителя с учеником. Особенно эта дидактическая направленность стихотворения подчеркивается заключительными тремя четверостишиями, в которых заключено прямое поучение и урок:

Блажен, блажен, кто в полдень жизни
И на закате ясных лет,
Как в недрах радостной отчизны,
Еще в фантазии живет.
Кому небесное — родное,
Кто сочетает с сединой
Воображенье молодое
И разум с пламенной душой.
В волшебной чаше наслажденья
Он дна пустого не найдет
И воскликнет, в чувствах упоенья:
«Прекрасному пределов нет!»

Авторская мысль здесь прямо заявлена: «Прекрасному пределов нет!». Веневитинов не чуждается языка прямых понятий — языка мыслителя по преимуществу. У него мысль не всегда скрыта в образе, а часто находится на поверхности, высказывается непосредственно — и это не обязательно признак слабости или силы, но несомненно примета веневитиновского стиля, источник которой в самой философской направленности его творчества. В более поздних и зрелых стихах Веневитинова этот язык мыслей и прямых понятий станет более чеканным, более выразительным, но в принципе в нем мало что изменится. И в этом случае ранняя поэзия Веневитинова позволяет нам выявить существенные стороны его дарования,

черты его собственной поэтики: выявить их как нечто исконное, постоянное и, следовательно, закономерное для него.

Еще в юности, в самом начале 20-х годов, Веневитинов сильно увлекся шотландской поэзией, и одним из последствий этого увлечения явился его перевод из Макферсона (Оссиана) «Песнь Кольмы». Несколько позже, приблизительно в 1823—24 гг., пишется им под тем же воздействием скандинавская повесть «Освобождение скальда». Следы литературного воздействия очень заметны в этом поэтическом замысле Веневитинова. Они сказываются и в необыкновенном, романтически-книжном, сюжете произведения, и в экзотическом антураже, в столь же экзотических для русского читателя именах героев и пр., и пр. Очень книжен и местами даже искусственен и язык произведения: «геройских жительство духов», «увы! от родины далеко могила будет твой трофей», «пусть мак с травюю ароматной растут могилы вокруг моей». Самый синтаксис здесь явно чужд живому русскому языку и отдает сильно устаревшей книжной традицией, которая у Веневитинова, быть может, связана и с его ранними опытами переводов с латинского.

Рядом с указанными чертами книжности и традиционности в произведении особенно любопытны и показательны те индивидуальные, «собственно-веневитиновские» черты в нем, которые пробиваются сквозь это традиционное и книжное. Они проявляются прежде всего в особых тематических поворотах стихотворения, в выборе героя и в характере его обрисовки. Несомненно, что образ скальда в качестве центрального, наиболее близкого (и душевно близкого) автору героя для Веневитинова во многих отношениях характерен. Уже тем, что он скальд, певец, и тем, какими высокими и исключительными достоинствами наделяет его автор, герой произведения заставляет нас снова вспомнить о столь значительной для поэзии Веневитинова теме поэта. Это стихотворение у него в самом главном — тоже о поэте, и образ поэта в стихотворении, как всегда у Веневитинова, воплощает собою самые героические и единственно героические начала жизни. Это вообще самая любимая и самая постоянная идея Веневитинова. Более того, эта идея сильнее всего связывает его стихи в единое целое, в один цикл, делает его самого в известном смысле «однотемным» поэтом. И. Киреевский недаром писал о мыслях Веневитинова, «связанных стройною жизнью души поэтической»¹³. У него положительно все стихи связаны между собой, и связаны прежде всего единством темы и единством центрального героя. Кажется, ни у одного другого русского поэта это не проявляется в такой же мере, как у Веневитинова.

Неповторимо-личное в стихотворении «Освобождение скальда», лирическое авторское начало в нем выявляется так-

¹³ Полное собр. сочинений И. В. Киреевского. М., 1911, т. 2, стр. 26—27.

же в особых сюжетных положениях стихотворения, в известных ситуациях, отчасти соотносимых с жизненным опытом самого поэта, в том, как и о чем иной раз говорит и думает герой произведения. Так, осужденный на смерть, поставленный художественной волею автора в самые исключительные обстоятельства, скальд произносит:

А я погибаю в заре моей жизни,
Вдали от родных и от милой отчины,
Сестра молодая и нежная мать
Не придут слезами мой гроб орошать...

Герой стихотворения, скальд Эгил говорит здесь почти так и такими словами, какими сказал бы на его месте поэт Веневитинов. В стихотворение неожиданно врываются мотивы почти автобиографические. Именно так (хотя бы отчасти) воспринимаются слова героя, ничем ранее не подготовленные, о нежно любимой матери и сестре; слова эти не подготовлены текстом стихотворения, но они подготовлены, так сказать, биографически: в жизни самого Веневитинова — это хорошо известно — особенно много значили мать и сестра.

Пример подобного «биографизма» у Веневитинова совсем не единичен. Так, сходное наблюдается и в его стихотворении 1825 г. «Песнь грека». В этом строго сюжетном произведении (в основе сюжета — судьба грека, семья которого убита турками) важное место занимает младшая сестра:

...Погибла мать, отец убит,
Со мной спаслась сестра младая,
Я с нею скрылся, повторяя:
За все мой меч вам отомстит.
Не лил я слез в жестоком горе,
Но грудь стеснило и свело;
Наш легкий челн помчал нас в море,
Пылало бедное село
И дым столбом чернел над валом.
Сестра рыдала, — покрывалом
Печальный взор полузакрывает;
Но, слыша тихое моление,
Я припевал ей в утешенье:
За все мой меч им отомстит.
Плывем и при луне серебристой
Мы видим крепость над скалой,
Вверху, как тень, на башне мшистой
Шагал турецкий часовой;
Чалма склонилась к пищалям —
Внезапно волны засверкали,
И вот — в руках моих лежит
Без жизни дева молодая.
Я обнял тело, повторяя:
За все мой меч вам отомстит...

В общем своем виде отмеченный «биографизм» — характерная особенность вообще романтической поэтики. Но в конкретном, особенном проявлении это у Веневитинова и его особенная, неповторимая черта — черта его собственного стиля. Особенный лирический пафос его поэзии сказывается и в том, что в его стихах, чаще всего обобщенных по своей мысли, быть может, даже помимо воли поэта, как бы произвольно, «врываються» и возрождаются всякий раз к новой жизни любимые образы и образы любимых.

Ранние стихи Веневитинова лиричны в нетрадиционном смысле этого слова. Их лиризм прежде всего в верности поэта раз и навсегда избранным темам, мотивам, образам — хотя сами мотивы и образы у него (мы уже имели возможность это заметить) часто достаточно «книжные». Связь с преданием не есть выражение индивидуального в поэте, но верность преданию, постоянство в известных отношениях — есть уже выражение личности поэта, его неповторимости.

«Литературными», книжными в своих истоках и по своей форме представляются многие стихотворения Веневитинова, взятые отдельно, вне связи друг с другом. Рассмотренные как нечто цельное, они обретают, однако, неожиданно живую душу, воспринимаются уже не как знакомые литературные реминисценции, а как неповторимые и неподдельные поэтические свидетельства. И это несмотря на видимую условность стилистики большинства его стихотворений.

Печать языковой условности лежит на стихотворении 1825 года «Послание к Рожалину». По своему содержанию и композиционной структуре это стихотворение как исповедь, как поэтическое самопризнание — но признание без наружных примет индивидуально-неповторимого, с солидным набором условно-байронических штампов и привычных слов — символов:

С надменной радостью, бывало,
Глядел я, как мой смелый челн
Печатал след свой в бездне волн <...>
Обманут небом и мечтою,
Я проклял жребий и мечты...
Но издали манил мне ты,
Как брег призывный улыбался,
Тебя с восторгом я обнял,
Поверил снова наслажденьям
И с холодной жизнью сочетал
Души горячей сновиденья.

Стихотворение написано словами, за которыми нелегко увидеть конкретную и живую человеческую судьбу, которые наводят читателя на мысль об условности положений и условных поэтических чувствах. Сама тема разочарованности

в жизни начинает в поэзии приобретать все более и более условный характер: ведь именно в это время Пушкин пишет иронически о Ленском, который оплакивал «жизни цвет без малого в осьмнадцать лет».

И все-таки, несмотря на все сказанное, «Послание к Рожалину» 1825 года в контексте всех других стихотворений Веневитинова выглядит не как литературная поза, не как простая дань романтическим традициям — но как подлинная исповедь. То, что вообще характеризовало идеального романтического героя, мир его чувств и настроений, в известной мере было характерно и для самого Веневитинова. В чем-то, притом самом главном, он был сам таким идеальным романтическим героем и в поэзии, и в жизни — и в этом смысле стихи его, подобные «Посланию к Рожалину», являлись истинными и искренними признаниями его души. В письме к брату, известному поэту, Ф. Хомяков так напишет о стихах Веневитинова, правда, более поздних: «Они все очень хороши и занимательны по обилию мыслей, по обдуманности хода и потому что они составляют как бы журнал его»¹⁴. «Душа сроднилась с мечтой», — скажет сам Веневитинов в прекрасной своей предсмертной элегии. И эти слова правды о самом себе, равно справедливые и в отношении его ранних стихов, и стихов более зрелых, служат разгадкой тайны и его поэзии, и его жизни, и силы его влияния на людей.

В творчестве Веневитинова по существу не было ни резких поворотов, ни переломов. Весь его короткий, но в историческом смысле очень значительный литературный путь заметно однолинеен и в высшей степени целеустремлен. Его творчество развивалось, выказывало все большее совершенство, но при этом оставалось до конца верным своей первой правде и своей первой любви. Даже бурный и трагический 1825 год внешне мало что изменил в его стихах: остались прежние темы, хотя они и осложнились добавочными и очень выразительными по современности своего звучания мотивами; остался и общий характер идеальности в его поэзии — он стал теперь только еще резче, еще «воинственнее».

К 1825 году относится замысел незавершенного пролога в диалогической форме «Смерть Байрона». Байрон всегда был одним из самых любимых поэтов Веневитинова. В послании «К Скарятину» он назовет себя «учеником Байрона»:

Не думай, чтоб во мне погас
К высоким песням жар! Нет, он в душе таится,
Его пробудит вновь поэта мощный глас,
И, смелый ученик Байрона,
Я устремлюсь на крыльях мечты
К волшебной стороне, где лебедь Альбиона
Срывал забытые цветы...

¹⁴ Письмо от 3/XII 1826 г. — «Русский Архив», 1884, № 5, стр. 223—225.

Хронологически замысел Веневитинова связан с фактом гибели Байрона в Греции в 1824 году. Таким образом, стихотворение «Смерть Байрона» является прямым откликом русского поэта на событие, объявленное в заголовке стихотворения. Но это не просто отклик и не просто стихотворение «на случай». Как другие стихотворения Веневитинова, и это стихотворение живет полной жизнью и раскрывается во всех своих оттенках и мотивах лишь как часть единого целого, в цикле произведений Веневитинова.

Естественно, что в основе стихотворения, посвященного поэту Байрону, находится образ поэта и мысль о поэте. Но, как мы знаем, это ведь и вообще излюбленная мысль Веневитинова, центр и средоточие почти всех его поэтических мотивов. В стихотворении к образу Байрона «привязаны» самые дорогие и особенно Веневитинову близкие поэтические и идеологические мотивы. В образе центрального героя стихотворения выступает не только известное историческое лицо, Байрон, английский поэт и друг греческого народа, но и другой поэт, поэт Веневитинов, со своим субъективным и самым сокровенным.

В стихотворении «Смерть Байрона» легко прочесть целую концепцию поэта — концепцию, весьма устойчивую для Веневитинова. Поэт и поэзия — это то единственное, что противостоит унижительной серости и прозе жизни, противостоит и обману жизни. Только поэт, будучи по сути своей философом, способен познать тайны природы, но через это познание тайного и высокого и преодолевается трагизм повседневного человеческого существования: жизненная суета и жизненные разочарования:

[Байрон] — ...Ты обещала мне отдать восторг целебной,
Насытить жадный дух добычею веков,
И стройный хор твоих певцов,
Гремя гармонией волшебной,
Мне издали манил с полуденных берегов.
Здесь думал я поднять таинственный покров
С чела таинственной природы,
Узнать вблизи сокрытые черты
И в океане красоты
Забыть обман любви, обман свободы.

В стихах более позднего периода эти ключевые для Веневитинова мотивы неоднократно повторяются. Так, например, в стихотворении «Поэт и друг»:

Природа не для всех очей
Покров свой тайный подымает:
Мы все равно читаем в ней,
Но кто, читая, понимает?
Лишь тот, кто с юношеских дней

Был пламенным жрецом искусства,
Кто жизни не щадил для чувства,
Венец мученьями купил,
Над суетой вознесся духом
И сердца трепет жадным слухом,
Как вещей голос, изловил!

Здесь, может быть, особенно наглядно предстает уже отмеченная однотемность Веневитинова. Его стихотворения чаще всего (для него это является неким внутренним законом) представляют собой вариации на близкие темы, он идет в своей поэзии не вширь, а вглубь.

Разумеется, вариации не есть повторение. Вариации — это всегда что-то новое, особенное об известном и знакомом. В стихотворении «Смерть Байрона» особенное обличье главной теме придают очень важные для Веневитинова (как и для всякого подлинного поэта) мотивы — идеи о свободе. Поэт — утверждает Веневитинов в своем стихотворении — это всегда сын свободы и потому именно борец за свободу. Эллада, к которой стремился Байрон и на земле которой он погибает — это земля поэтов и земля свободы. Одно неотделимо от другого. Не случайно Байрон, истинно свободный поэт, погибая в Греции, с точки зрения Веневитинова, погибает на своей земле и за свою землю:

Б а й р о н — Я умереть всегда готов.
В о ж д ь — Да! Смерть мила, когда цвет жизни
Приносишь в дань своей отчизне.

Очень может быть, что мотивы свободы в стихотворении «Смерть Байрона» ассоциировались и для читателей, и для самого поэта с прямою злобою дня: вспомним, что стихотворение это писалось в 1825 году. Интересно в этом плане, что приблизительно в то же время, когда Веневитинов работает над стихотворением о Байроне, он усиленно занимается переводом гетевского «Эгмонта». Ведь «Эгмонт» тоже открывал путь для самых живых и животрепещущих ассоциаций. Тема народного восстания, тема «Эгмонта», давала возможность говорить по волнующим и злободневным вопросам. Есть заметное сходство между работой Веневитинова над переводом драмы Гете и стихотворением о Байроне: возможно, что оба труда поэта были продиктованы не одними художественными, но и политическими задачами.

Романтическая окрашенность стихотворений Веневитинова — и не только ранних — не вызывает сомнений, она очевидна. Она бывает только заметна иногда больше, иногда — чуть меньше. К числу стихотворений с сугубо романтическими чертами относится, например, стихотворение 1825 года, напечатанное в альманахе «Северная лира» за 1827 г., «Любимый цвет».

Романтическим приподнято-книжным, с оттенком архаики, является прежде всего язык стихотворения: «горней красотою», «твой ланиты озарил», «что зрела ты», «взмахнул таинственным крылом» и пр., и пр. Любопытно, что в этом стихотворении особенно бросаются в глаза приметы той романтически-сентиментальной стилистики, которую пародировал Пушкин в предсмертной элегии Ленского: «Он часто темнотою пленял мои задумчивые вежды», «он чист как деды взор стыдливой», «на небосклоне заиграла денница пурпурным огнем», «залог он тайный, неземной» и т. д., и т. п.

Здесь речь идет не о прямых параллелях и реминисценциях — таких как раз здесь нет, — но о заметном типологическом сходстве в стиле. Это стихотворение Веневитинова (и никакое другое тоже) не было для Пушкина прямым адресатом пародии — но оно вполне могло бы им быть. Кстати, тут самое место напомнить о часто высказываемой догадке, что, рисуя своего Ленского, Пушкин придал ему характерные черты именно поэта Веневитинова. Да и сам Веневитинов охотно сравнивал себя с Ленским. Он писал С. В. Веневитиновой, имея в виду совместное житье с Ф. Хомяковым: «Хотя мы и отличаемся друг от друга, как Онегин и Ленский, — все идет прекрасно»¹⁵.

Уже говорилось, что Веневитинов — поэт с самых ранних своих опытов тяготел к формальной завершенности. Высокая поэзия ассоциировалась у него с понятием «стройные песни». Эту стройность в стихах он очень высоко ценил и очень ее добивался. Это определяло не только пристрастие его к трехчастным композициям, не только его стремление почти математически выверять ход стиха, но и его обращение к строфической форме сонета.

Всего Веневитиновым написано два сонета, и оба в 1825 году. На первый взгляд кажется, что это совсем немного и едва ли заслуживает особого внимания. Вспомним, однако, что Пушкиным написано всего три сонета, что в процентном выражении неизмеримо меньше, чем у Веневитинова. В отношении к традиционным строфическим формам — как и во многих других отношениях — Веневитинов не столько похож на Пушкина, сколько отличен от него. Во всяком случае строфические композиции у Веневитинова очень органичны; они вполне в русле его поэтической системы: они свидетельствуют его стараний так или иначе оформить свой стих, придать ему характер строгий, стройный, законченный. Об этой стройности и окончательности строфических форм позднее прямо и с видимым одобрением скажет товарищ Веневитинова по любомудрию С. П. Шевырев: «Формы поэзии, или созданные самою Италиєю, или пересозданные из диких форм

¹⁵ Письмо от 16 декабря 1826 г. — Д. В. Веневитинов. Полное собр. сочин., «Academia», 1934, с. 32.

поэзии Прованса, ознаменованы также печатью красоты стройной и оконченной. Такова Дантова терцина, или третья рифма, отличающаяся силою и звучностью, эта бесконечная цепь, этот лабиринт рифм, из которого мог выйти со славою только язык Италии. Таковы — эта полная, стройная октава, предмет зависти всех других народов; этот Сонет, круглая, отработанная, емкая, миниатюрная рамка для поэтической мысли, для сосредоточенного одинокого чувства»¹⁶.

Сонеты Веневитинова, традиционно-условные по языку и характеру образности, традиционны (если рассматривать их в поэтической системе самого Веневитинова) и по своей тематике. Первый сонет — «К тебе, о чистый Дух, источник вдохновенья...» — является своеобразной одой, гимном поэзии как высочайшему проявлению человеческого духа. Та же тема поэта и поэзии, но с иным поворотом, освещается и во втором сонете «Спокойно дни мои цвели в долине жизни». Единая и главная тема поэзии Веневитинова постепенно разворачивается от стихотворения к стихотворению, разворачивается и раскрывается с разных сторон и в разных отношениях.

Поэзия и поэтическое вдохновение вечны и существуют в вечности; они, воплотившие в себе любовь и надежду, и стремление к чистой духовности, существуют вопреки всему временному, суетному, более того, они вообще превыше всего сущего, всего, что дано и открыто человеку — такова в самом приблизительном выражении концепция первого сонета. Высокая, сугубо книжная лексика в нем вполне соответствует высокому накалу и пафосу поэтической мысли:

Греми надеждою, греми любовью, лира!
В преддверьи вечности греми его хвалою!
И если б рухнул мир, затмился свет эфира
И хаос задавил природу пустотой, —
Греми! Пусть сетуют среди развалин мира
Любовь с надеждою и верою святой!

Второй сонет раскрывает ту же тему и непосредственнее, и в чем-то глубже: тема в стихотворении обретает неожиданный, далеко не традиционный поворот. Поэт способен познать природу, но в этом акте познания заключена и высшая радость, и высшая мука. Сила поэтического (для Веневитинова — самого глубокого и доподлинного) знания есть одновременно и возвышающая, и разрушающая сила. Сам акт познания есть трагический акт. Трагический потому, что поэтический порыв — это всегда предельное чувство, чувство на грани, это высшее и гибельное счастье:

...Но рано пламень чувств, душевные порывы
Волшебной силою разрушили меня:

¹⁶ История поэзии. Чтения адъюнкта Московского университета Степана Шевырева, том I, изд. 2-е, СПб, 1887, стр. 33.

Я жизни сладостной теряю луч счастливый,
Лишь воспоминание от прежнего храня.
О муза! я познал твое очарованье!
Я видел молний блеск, свирепость ярых волн;
Я слышал треск громов и бурей завыванье:
Но что сравнить с певцом, когда он страсти полн?
Прости! питомец твой тобою погибает
И, погибающий, тебя благославляет.

В приведенном стихотворении обращает на себя внимание, наряду с неожиданностью в трактовке темы, и заметная самостоятельность, зрелость поэтической мысли. Зрелость вообще очень рано пришла к Веневитинову. Она видна не в одних только самых поздних его произведениях.

В своем «Разборе статьи о «Евгении Онегине», помещенной в 5-м номере «Московского телеграфа», Веневитинов писал: «Не забываем ли мы, что в пиитике должно быть основание положительное, что всякая наука положительная заимствует свою силу из философии, что и поэзия неразлучна с философией?»¹⁷

«Неразлучность» его собственной поэзии с философией выражалась особенно полно и всесторонне. Поэзия Веневитинова в своих раздумьях и выводах дополняла его прямые философские концепции, и она же во многом, в основном строилась на этих концепциях. Вот почему невозможно говорить о поэтическом наследстве Веневитинова, не коснувшись хотя бы самым беглым образом его философских воззрений и его философских работ.

Веневитинов был философом по призванию не в меньшей мере, чем был поэтом. И поэзия, и философия тесно объединялись в его сознании. Он писал Норову и Кошелеву: «...еще один совет: занимайтесь, друзья мои, один философией, другой поэзией — обе приведут вас к той же цели — к чистому наслаждению»¹⁸.

Стоит присмотреться к различным высказываниям Веневитинова, чтобы заметить в них философскую выучку, дисциплинированный в изучении философии ум. Очень часто за его выводами чувствуется явная склонность к философской системе, к стройному и законченному порядку во всем — и прежде всего, в мысли. В письме 1825 года он пишет Кошелеву о родах поэзии и тут же переводит эту «частную» свою мысль в план исторически-всеобщий, генерализирует ее, подчиняет ее некоему единому закону: «Я вообще разделяю все успехи челове-

¹⁷ Д. В. Веневитинов. Избранное, изд. «Худ. литература», М., 1956, стр. 186. (Разрядка в тексте цитаты моя — Е. М.).

¹⁸ Письмо от 9 августа 1825 г. — Д. В. Веневитинов. Полное собр. сочинений, «Academia», 1934, стр. 303.

ского познания на три эпохи: на эпоху эпическую, лирическую и драматическую. Эти эпохи составляют эмблему не только всего рода человеческого, но жизни всякого, самого времени. Первая живет воспоминаниями: тут первенствует не мысль человека, а видимый мир, получаемые впечатления. В этой первой эпохе жили древние, в ней писал Гомер. Она вообще может назваться эпохой прошедшего... Напротив того, мы живем в эпохе совершенно лирической. Поэмы Клопштока, Байрона суть поэмы эпико-лирические. Это эпоха настоящего. Здесь мысль независимо от времени выливается из души поэта и расплывается во всех явлениях. Такая поэзия неопределенна — так как сама мысль, как самое настоящее. Все трагедии наши суть лирические. Третья эпоха составит из этих двух — так, как поэзия драматическая из эпической и лирической, как будущее (в мысли человека) из настоящего и прошедшего. В этой эпохе мысль будет в совершенном примирении с миром. В ней, как в трагедии, равно будут действовать характер человека и сцепление обстоятельств. Это будет эпоха драматическая»¹⁹.

Мысль Веневитинова всегда тянется к общим выводам, к систематизации фактов, к поиску закона во всем — это его постоянная, внутренняя тенденция, — и замечательно, что она видна даже в дружеской его переписке. Его письма к друзьям во многом дополняют наши знания о нем как философе. По письмам мы можем догадываться, сколько глубоких и интересных мыслей было высказано Веневитиновым и так и попало для потомства. Способность Веневитинова к философским размышлениям особенно хорошо известна была его друзьям и близким — и знали они об этом не только на основании его философских статей. Философские проблемы его занимали постоянно, он раздумывал над ними втайне и вслух, при всяком удобном, подходящем или даже не совсем подходящем случае.

Он писал Кошелеву, с которым особенно любил делиться своими думами: «Если цель всякого познания, цель философии есть гармония между миром и человеком (между идеальным и реальным), то эта же самая гармония должна быть началом всего...». И продолжал далее: «...человек носит в душе своей весь видимый мир,... субъект совершенно в объекте..., все законы явлений, случаев и проч. заключаются в высокой мысли о законе. Если вы с этим согласитесь, то вы мне допустите, что тогда родилась философия, когда человек разнакомился с природой»²⁰. Замечательно, что почти полтора десятилетия спустя эти мысли Веневитинова по-своему «повторит» Баратынский в своем прекрасном стихотворении «При-

¹⁹ Д. В. Веневитинов. Полное собр. сочинений, «Academia», 1934, стр. 304.

²⁰ Письмо 1825 года. — Там же, стр. 301.

меты»: «...Но, чувство презрев, он доверил уму; вдался в суету изысканий... И сердце природы закрылось ему, и нет на земле прорицаний».

В своих письмах Веневитинов точно проверяет свои мысли и выводы; его письма нередко превращаются в доверительный разговор на самые «главные», философские темы. Философия для него не только предмет специальных занятий, но сама жизнь его; подобно поэзии, это его постоянное и самое важное человеческое дело.

Разумеется, суждения философского характера у Веневитинова можно найти не в одних письмах: они часто встречаются и в его критических статьях, и в его литературно-полемических заметках, и в литературных трудах публицистического рода. Что касается собственно философских работ, то в количественном отношении их совсем немного. Но их малое количество вовсе не означает их малой важности. В философских статьях Веневитинова: в статье «Анаксагор», «О математической философии», в «Письмах к графине NN» — излагается единая и очень цельная концепция мира и человека в мире, и эта концепция (что особенно для нас важно) имеет у Веневитинова самое прямое отношение ко всей его творческой, поэтической деятельности и поэтическому сознанию, — имеет прямое отношение к внутреннему миру его поэзии.

Особенное значение для уяснения концепции Веневитинова в главных ее связях имеет статья «Анаксагор». Остановимся на основных ее положениях и выводах, поясняя и дополняя их в необходимых случаях суждениями Веневитинова, взятыми из других его статей.

Что является главным предметом философии? чем преимущественно должна она заниматься? Цель философии, по Веневитинову, в согласии между миром и человеком, ее предмет — познание человеком мира и себя самого. Через познание и достигается согласие; чем полнее и глубже будет познание, тем скорее может быть достигнута гармония человеческого ума с природою. «Знание в обширном смысле, — пишет Веневитинов, — есть согласие природы с умом»²¹.

Однако «познание мира и человека» не только главный предмет для всякой философии, но и высший смысл, единственно возможное счастье человеческого существования. Счастье изначально, как возможность оно заложено в каждом человеке. Но чтобы его ощутить, сделать действительно (не в человеке только, но и для человека) существующим, необходимо его познать: «...всякий человек рожден счастливым, но чтобы познать свое счастье, душа его осуждена к борению с противоречиями мира. Взгляни на младенца — душа его

²¹ Письма к графине N. N. Письмо второе — Д. В. Веневитинов. Избранное, М., 1956, стр. 233.

в совершенном согласии с природою, но он не улыбнется природе, ибо ему недостает еще одного чувства — совершенного самопознания»²².

Недаром так свойственно всему молодому желание опытности. В чем ином причина всех его, молодого человека, «покушений, всех его действий, как не в идее счастья, как не в надежде достигнуть той степени, на которой человек познает самого себя»²³. Так пишет Вeneвитинов в «Анаксагоре». В опыте философской прозы «Утро, полдень, вечер и ночь» он развивает ту же мысль о пути человека к самопознанию — счастью. Вот как он рисует человека в 4-ю, последнюю эпоху его жизни: «Наконец, усталые вежды сокрыли от него все явления; тишина ночи склонила его ко сну — к воззрению на самого себя. Только теперь душа его свободна... Только теперь познает человек истинную гармонию. Уста его открываются, и он шепчет такие звуки, которые привели бы в трепет младенца, но которые мыслящий старец записал бы в книгу премудрости»²⁴.

Итак, полная гармония, идея счастья для человека реализуется лишь в познании им самого себя. Но какое отношение имеет к этому внешний мир, природа? В чем заключается суть самопознания и почему оно — счастье? Познание себя, для Вeneвитинова, это прежде всего осознание человеком своей духовной творческой силы. И именно потому самопознание для человека — счастье. Это утверждение себя, утверждение своего неповторимого и самобытного. Это единственное возможное и истинное торжество человека.

«Царем природы может назваться только тот, кто покорил природу; и следовательно, чтоб познать свою силу, человек принужден испытать ее в противоречиях...»²⁵. Существует не только необходимость, но и потребность для человеческой души «к борению с противоречиями мира». Духовное испытание и утверждение человека происходит в постоянной борьбе и преодолении. Эта борьба, это преодоление внешнего и материального приобретает часто трагический характер (вспомним, как этот трагизм применительно к поэту раскрывается в сонете Вeneвитинова: «питомец твой тобою погибает, и, погибающий, тебя благославляет»). Но трагизм этот высокий, в его истоках — испытание силы, творчество, в нем всегда остается возможность духовной победы и потому — счастья.

Замечательно, что в полной мере и в законченном цикле этот процесс постижения счастья через преодоление и противоречия испытывает, по Вeneвитинову, поэт, художник. В статье «Анаксагор» устами Платона Вeneвитинов приводит

²² Д. В. Вeneвитинов. Анаксагор — Избранное, М., 1956, стр. 181.

²³ См. там же.

²⁴ См. там же, стр. 137—138.

²⁵ Д. В. Вeneвитинов. Анаксагор — Избранное, М., 1956, стр. 181.

пример со скульптором Фидием, творческая мысль которого остановилась на Аполлоне. «В душе его совершенное спокойствие, совершенная тишина. Но доволен ли он этим чувством! Если б наслаждение его было полное, для чего бы он взял резец? Если б идеал его был ясен, для чего старался бы он его выразить? Нет, Анаксагор! эта тишина — предвестница бури. Но когда вдохновенный художник, победив все трудности своего искусства, передал мысль свою бесчувственному мрамору, тогда только истинное спокойствие водворяется в душу его — он познал свою силу и наслаждается в мире, ему уже знакомом»²⁶.

Пример именно с художником у Веневитинова имеет глубокий смысл. Платон говорит о художнике, но не только о нем думает: думает он «о всяком человеке, о всем человечестве»²⁷. Но то, что в идеале существует для всякого человека и что характеризует его как существо мыслящее и духовное, особенно заметно, особенно характеризует поэта, художника. И именно потому художник-поэт для Веневитинова есть больше всего и прежде всего «эмблема», высшее выражение человека вообще. Само понятие поэзии, поэтического у Веневитинова неотделимо от победы духовного в человеке. Поэзия там, где имеется: «победив все трудности» — «передал мысль свою». Поэзия в главной сути и тайне своей есть испытание человеком творческой силы и торжество человека в области духа.

Кульť поэта-художника, который так очевиден в поэзии Веневитинова, находит у него глубокое философское обоснование. Его философские рассуждения и раздумья, его философская концепция в целом в своих конечных выводах приводят к утверждению высокой, исключительной роли в жизни поэта, художника, художественной, поэтической деятельности. Это же он утверждал и в своих стихах. Его стихи всегда и во всем были развитием и конкретизацией его философских идей. Его поэзия — это философия, развитая в образе, это пережитая и глубоко прочувствованная его любимая идея. Веневитинов был идеальным поэтом-философом. И как поэт, и как мыслитель он был захвачен единой и очень цельной идеей: он был поэтом мысли и его любимая мысль была о поэзии.

Особое и очень важное место в литературной деятельности Веневитинова занимает его статья «О состоянии просвещения в России». По общему характеру своему и по основной своей концепции статья тесно примыкает к философским опытам Веневитинова. Вместе с тем в статье есть заметный уклон от «чистой» философии к «практической» философии: авторская

²⁶ Там же, стр. 181—182. (Разрядка в тексте цитаты моя — Е. М.).

²⁷ Там же, стр. 182.

мысль в ней, не отказываясь от общих выводов и глубоких отвлечений, ищет, однако, выхода в сфере практически-общественной, ищет решения самых злободневных и самых современных задач, стоящих перед обществом.

Исходные положения статьи «О состоянии просвещения в России» выглядят как прямое развитие тех идей, с которыми мы познакомились по статье «Анаксагор». В известной мере они даже повторяются. Может быть, Веневитинов потому и повторяет, что для него это главные и основные идеи.

Статья о просвещении начинается с мысли о самопознании. Познание и самопознание для Веневитинова и здесь — основная и высшая категория духовной деятельности человека. «Всякому человеку, одаренному энтузиазмом, знакомому с наслаждениями высокими, представляется естественный вопрос: для чего поселена в нем страсть к познанию и к чему влечет его непреодолимое желание действовать? — К самопознанию, — отвечает нам книга природы. Самопознание — вот идея, одна только могущая одушевить вселенную; вот цель и венец человека»²⁸.

Стремление к познанию в идеале должно быть свойственно всякому человеку, но на деле оно существует далеко не у всех и проявляется не в одинаковой мере. Истинная страсть к познанию дана только «одаренным энтузиазмом», «знакомым с наслаждениями высокими». Мы знаем: это художники, поэты. Теперь Веневитинов добавляет: это ученые, философы. Искусство и наука, и философия представляют для человека единственную возможность и средство утвердить себя в жизни и истории как существо по преимуществу духовное, оставить памятный и верный след своей мысли и своего ума. «Науки и искусства, вечные памятники усилий ума, единственные признаки его существования, представляют не что иное, как развитие сей (о самопознании — Е. М.) начальной и, следственно, неограниченной мысли. Художник одушевляет холст и мрамор для только, чтоб осуществить свое чувство, чтоб убедиться в его силе; поэт искусственным образом переносит себя в борьбу с природой, с судьбою, чтоб в сем противоречии испытать дух свой и гордо провозгласить торжество ума»²⁹.

До сих пор мысль Веневитинова была хорошо нам знакома. Теперь она получит у него новый поворот и новое развитие. То, что является самым важным для человека, самопознание, — продолжает рассуждать Веневитинов, — оказывается не менее важным и для целого народа. «История убеждает нас, что сия цель человека есть цель всего человечества; а любознательные ясно открывают в ней закон всей природы. С сей

²⁸ Д. В. Веневитинов. О состоянии просвещения в России. Избранное, с. 209.

²⁹ Там же. (Разрядка в тексте цитаты моя — Е. М.).

точки зрения должны мы взирать на каждый народ, как на лицо отдельное, которое к самопознанию направляет все свои нравственные усилия, ознаменованные печатью особенного характера. Развитие сих усилий составляет просвещение...»³⁰.

Просвещение для народа служит тем же, чем самопознание для отдельного человека: высокой духовной деятельностью, единственно возможным путем к истинному величию. Веневитинов не случайно говорит не «познание», а «самопознание» и применительно к народной деятельности. Для него вообще всякое познание есть прежде всего утверждение в общечеловеческом своих индивидуальных ценностей. К народам, к народному познанию — просвещению это тем более относится. Подлинное просвещение предполагает не копирование чужого, которое приводит к «совершенному отсутствию всякой свободы и истинной деятельности»³¹, а всегда что-то свое, самобытное: свой собственный поиск и собственный вклад. «Уму человеческому сродно действовать и если б он у нас следовал естественному ходу, то характер народа развился бы собственной своей силою и принял бы направление самобытное, ему свойственное»³².

Интересно, что в таком понимании просвещения Веневитинов отчасти перекликается с программой Кюхельбекера, как она известна, в частности, по выступлениям Кюхельбекера в «Мнемозине». В статье 1824 года «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» можно прочесть: «Вера праотцов, нравы отечественные, Летописи, песни и сказания народные лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности. Станем надеяться, что наконец наши писатели, из коих особенно некоторые молодые одарены прямым талантом, сбросят с себя поносные цепи немецкие и захотят быть русскими»³³.

Известная близость взглядов Веневитинова и других «любомудров» взглядам и высказываниям Кюхельбекера (и не в одном только этом случае) заслуживает самого внимательного рассмотрения. Напомню в этой связи, о чем писалось в биографии А. И. Кошелева, одного из «любомудров», близкого друга Веневитинова: «Кюхельбекер, кроме того, интересен для нас своею близостью к лицам нас занимающим: если и об этом также не говорилось, то это объясняется известным его положением, вследствие которого неудобно было произносить его имя, а еще неудобнее указывать на личные с ним отношения. Кюхельбекер, как мы увидим дальше, принадлежал

³⁰ Д. В. Веневитинов. О состоянии просвещения в России. Избранное, с. 209.

³¹ Там же, стр. 210.

³² Там же.

³³ Мнемозина. Собрание сочинений в стихах и прозе, издаваемая кн. В. Одоевским и В. Кюхельбекером, часть II, М., 1824, стр. 42—43.

к кружкам, где собирались Александр Иванович (Кошелев) и современная ему молодежь». И в другом месте: «...критические взгляды Кюхельбекера можно признавать за те убеждения, которые более или менее были ходячими между молодежью, к которой принадлежал Александр Иванович...»³⁴.

Вернемся, однако, к изложению основных положений статьи Веневитинова «О состоянии просвещения в России». Как уже говорилось, только в самобытности — и в этом Веневитинов был идеологическим преемником декабристов — видит он основы истинного народного просвещения. Но что же до сих пор мешало полному проявлению этой самобытности? Веневитинов отвечает: бездействие мысли, равнодушие ума: «...причина нашей слабости в литературном отношении заключалась не столько в образе мыслей, сколько в бездействии мысли»³⁵.

В статье Веневитинова не только апология просвещения, но и апология философской поэзии — вообще литературы, основанной на твердых философских познаниях. Во всех областях духовной жизни народа, и в литературе прежде всего, существует настоятельная потребность философского знания и образования — ибо это только и может пробудить духовную самостоятельность и самобытность. «Итак, философия и применение оной ко всем эпохам наук и искусств — вот предметы, заслуживающие особенное наше внимание, предметы, тем более необходимые для России, что она еще нуждается в твердом основании изящных наук и найдет сие основание, сей залог своей самобытности и, следственно, своей нравственной свободы в литературе, в одной философии, которая заставит ее развить свои силы и образовать систему мышления»³⁶.

Только философия может излечить от «бездействия мысли». Россия, которая, с точки зрения Веневитинова, до сих пор не знала истинного просвещения и потому особенно нуждается в нем, должна иметь такую литературу, которая просвещение народное ставила бы первой своей целью. Но это значит, что литература — в частности, и поэзия — должна объединиться с философией, опираться на нее: это необходимо не только для самой литературы, но и для будущего народной жизни. Литературе — и потому именно, что она есть прямое средство просвещения, — надлежит подчиниться велению выс-

³⁴ Биография Александра Ивановича Кошелева, т. I, книга II, М., 1889, стр. 23, 24.

³⁵ Д. В. Веневитинов. Избранное. М., 1956, стр. 211.

³⁶ Д. В. Веневитинов. О состоянии просвещения в России. Избранное, М., 1956, стр. 213. Интересно сравнить с этим высказывание В. Одоевского, тоже одного из апологетов «любомудрия»: «...единственная причина тому, что мы до сих пор и в искусствах и науках — только подражатели есть презрение к любомудрию». («Мнемозина», часть IV, М., 1825, стр. 162).

шего своего долга. Она обязана отказаться от всего, что «бесполезно развлекает внимание», что, «прельщая легкостью безотчетного наслаждения», отвлекает от высокой цели усовершенствования»³⁷. Задачи просвещения — это задачи познания и усовершенствования, и они должны стать главными задачами литературы и поэзии.

Такова общая программа просвещения и литературного развития, как она изложена в статье Веневитинова «О состоянии просвещения в России». Но статья эта содержит не только общую программу с ее философским обоснованием. В ней есть и конкретное руководство, план к журналу, в создании которого Веневитинов принимал самое близкое участие. Создание журнала — он получит название «Московский Вестник» — было для Веневитинова одним из важных вкладов, вкладом непосредственным и практическим, в дело просвещения в России.

В своей статье Веневитинов прямо пишет о задачах журнала: «Надобно бы совершенно остановить нынешний ход ее словесности и заставить ее более думать, нежели производить... Сей цели, кажется, вполне бы удовлетворило такое сочинение, в коем разнообразие предметов не мешало бы единству целого и представляло бы различные применения одной постоянной системы. Такое сочинение будет журнал, и его вообще можно будет разделить на две части: одна должна представлять теоретические исследования ума и свойств его; другую можно будет посвятить применению сих же исследований к истории наук и искусств. Не бесполезно было бы обратить особенное внимание России на древний мир и его произведения. Мы слишком близки, хотя повидимому, к просвещению новейших народов, и, следовательно, не должны бояться отстать от новейших открытий, если мы будем вникать в причины, породившие современную нам образованность, и перенесемся на некоторое время в эпохи, ей предшествовавшие. Сие временное устранение от настоящего произведет еще важнейшую пользу. Находясь в мире совершенно для нас новом, которого все отношения для нас загадки, мы невольны принуждены будем действовать собственным умом для разрешения всех противоречий, которые нам в оном представляются. Таким образом, мы сами делаемся преимущественным предметом наших разысканий»³⁸.

И эти прямые суждения Веневитинова, относящиеся к будущему журналу, и статья «О состоянии просвещения в России» в целом представляют собой по существу программу «Московского Вестника». Может быть, именно это обстоятель-

³⁷ Д. В. Веневитинов. О состоянии просвещения в России. Избранное, М., 1956, стр. 212.

³⁸ Д. В. Веневитинов. О состоянии просвещения в России. Избранное, стр. 212—213.

ство — наличие твердой теоретической основы — и послужило одной из главных причин того доброго мнения, который оставил по себе «Московский Вестник», несмотря на все свои практические просчеты и неудачи. Вспомним, для примера, суждение Гоголя: «Московский Вестник», один из лучших журналов, несмотря на то, что в нем не много было современного движения, издавался с тем, чтобы познакомить публику с замечательнейшими созданиями Европы, раздвинуть круг нашей литературы, доставить нам свежие идеи о писателях всех времен и народов»³⁹.

Любопытно, как близко, как похоже местами то, что сказал Гоголь о журнале, программным требованиям Веневитинова. Очевидно, что программа Веневитинова не осталась только на бумаге, она была как-то реализована, теоретический замысел Веневитинова, хотя бы частично, был осуществлен на практике изданием журнала «Московский Вестник».

Участие Веневитинова в создании журнала «Московский Вестник» и в его издании отнюдь не ограничивалось одной только программой для журнала. Журнал — как и поэзия его, как и его философия — был важной частью его жизни, поистине кровным его делом. И журнально-общественная деятельность, и его философские раздумья и опыты, и его поэтические создания находились у Веневитинова на одной линии», были для него не многими, а одним, единым делом. Все это у него подчинялось единой цели — самопознанию и просвещению — и потому тесно, внутренними нитями связывалось друг с другом.

Замысел «Московского Вестника» окончательно созрел в кругу московской литературной молодежи к 1825—1826 гг., ко времени приезда в Москву Пушкина. Но первые мысли о журнале относятся к еще более ранним годам. В «Воспоминаниях о С. П. Шевыреве» М. П. Погодин писал: «Толки о журнале, начатые еще в 1823 или в 1824 г. в обществе Раича усилились. Множество деятелей, молодых, ретивых, было, так сказать, налицо, и оно сообщило Пушкину общее желание. Он выразил полную готовность принять самое живое участие»⁴⁰.

Сам Пушкин называл себя «духом» журнала⁴¹. Но не меньше (если не больше) «духом» журнала был Веневитинов.

³⁹ Н. В. Гоголь. О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 годах. Полное собр. сочинений Н. В. Гоголя в двух томах, т. 2, СПб, 1902, стр. 335.

⁴⁰ Цит. по книге: Д. В. Веневитинов. Полное собр. соч., «Academia», М.—Л., 1934, стр. 387.

⁴¹ См. письмо Пушкина В. И. Туманскому от февраля 1827 — А. С. Пушкин. Полное собр. соч. в десяти томах, М.—Л., 1951, т. 10, стр. 225.

И не только потому, что именно ему принадлежала программа издания. Журнал «Московский Вестник» начал выходить с начала 1827 года. К этому времени Веневитинова уже не было в Москве: он переехал в Петербург. Но дела журнала были одной из основных тем его запросов и писем к друзьям.

В этих письмах не одни вопросы и суждения о выходящих номерах журнала — суждения свои и чужие. В них — прямые советы, необходимые уроки, глубоко заинтересованная в деле критика. Он чувствует себя не просто участником общего дела, но и в значительной степени ответственным за это дело; лицом заинтересованным и ответственным признают его и другие: все это определяет и форму его замечаний, касающихся журнала, и их содержание, и самый тон их.

Еще до выхода «Московского Вестника» в свет, в декабре 1826 г., он пишет С. А. Соболевскому: «Скажу тебе искренно, что здесь от этого журнала много ожидают; сам Пушкин писал сюда о нем. Скажи нашим, чтоб они не щадили Булгарина, Воейкова и прочих. Истинные литераторы за нас. Дельвиг также поможет и Крылов не откажется от участия. Принимайтесь только за дело единодушно, и оно покатится. Если я буду доволен вашими двумя первыми номерами, то вы позавтракаете таким стльтоном, какого ты от роду не едал»⁴².

Стоит обратить внимание на слова этого письма: «если я буду доволен». Веневитинов пишет о журнале как о своем, личном деле. И он имел для этого все основания. Издание журнала было делом его друзей-любомудров, делом Пушкина — вместе с тем было делом и его собственным, своим.

Именно потому, что он воспринимал журнал как свой, «собственный», он готов был взять на себя особо важную часть работы по его изданию. В письме Погодину от 19 декабря 1826 года он сообщает: «Мы нижеподписавшиеся извещаем издателя «Московского Вестника», что мы с удовольствием принимаем на себя отдел критики, с тем только условием, что все наши статьи, как бы они задорны ни казались мягкосердечному Погодину, помещались без разведения пунктирной водою... Под мои статьи можете ставить «В» или «—въ», но не больше...»⁴³.

В том же письме, в приписке к Титову, он дает прямые распоряжения: «Валленштейнов лагерь» Рожалин говорит, что славно, и я верю. Печатай его в первых книжках, он понравится»⁴⁴.

В тот же день 19 декабря — в те дни, накануне выхода

⁴² Письмо от 14 декабря 1826 г. — Д. В. Веневитинов. Полное собр. сочинений, «Academia», 1934, стр. 319.

⁴³ Там же, стр. 323.

⁴⁴ Д. В. Веневитинов. Полное собр. сочинений, «Academia», 1934, стр. 324.

журнала, он полон необыкновенной энергии, он спешит дать все наставления и скорее сказать необходимое — он пишет еще Погодину: «Пиши к нему (к Пушкину) чаще; ты имеешь на то полное право, купленное и твоим знакомством и 10 тыс. рублями. Вообще опояшься твердостью и решимостью, необходимою для издателя журнала. Искренность не нахальство. Вот тебе урок, любезный друг. Прости мне его ради дружбы; он может быть не бесполезен»⁴⁵.

Когда вышел первый номер журнала, Веневитинов живо озабочен тем, как его примет читатель — он волнуется за него, словно это его любимое детище. Мы уже знаем, во многом журнал и был его детищем. В письме к брату в Москву он просит: «Пиши мне о журнале; скажи искренно, что говорят об нем в Москве»⁴⁶.

В январе 1827 г. в письме к тому же адресату он передает указание издателю журнала: «Скажи Погодину, чтоб он не скупился, прибавил листочек к журналу, а то он точно в чухотке. Да что он не разнообразит его?»⁴⁷.

А вслед за этим в другом письме, к адресату, оставшемуся неизвестным, он подробно и очень заинтересованно характеризует две первые книжки журнала: «Мне давно хотелось поговорить с тобой именно о нашем общем деле, т. е. о журнале. Публика ожидает от него статей дельных и даже без всякой примеси этого вздора, который украшает другие журналы. Говорю вам это решительно, потому что вслушивался с намерением во все толки о М(осковском) вестнике. Две книжки кажутся немного бедными, особенно первая, а вот тому причины: во 1-х, мало листов, во 2-х, слишком крупны статьи. Наконец, нет почти никаких современных известий...». И добавляет к этому: «...Я заставлю всех трудиться и даже Алексея Хомякова, который здесь третий день. Он посылает вам три пьесы. Я прилагаю здесь «Элегию» да «Три участи»... Посылаю к вам перевод из Шиллера, который мы тотчас сделали с Хомяковым вдвоем. Из Фауста кое-что пришло непременно... Из романа ничего еще вырвать не могу. Послание мое к Р(ожалину) печатайте, если хотите и как хотите...»⁴⁸.

Как истинный «дух» журнала, Веневитинов не только критикует и дает советы, и помогает своим участием, но и бурно радуется всякой творческой удаче «Московского Вестника», всякому даже намеку на успех. «Поцелуйте Титова за статью и за аллегии. Славно», — пишет он. А в другом письме, от февраля 1827 года, за месяц до смерти, с заметным удовлет-

⁴⁵ Там же, стр. 325.

⁴⁶ Там же, стр. 326.

⁴⁷ Там же, стр. 336. Письмо Д. В. Веневитинову от 24 января 1827 года.

⁴⁸ Письмо от 28 января 1827 г. — Д. В. Веневитинов. Полное собр. сочинений, «Academia», 1934, стр. 336—338.

ворением отмечает: «Третья книжка «Московского вестника» не в пример лучше двух первых»⁴⁹.

Его прямое участие в журнале, хотя оно и продолжалось немногим более двух месяцев, было весьма значительным. В первом номере журнала — как всегда программном, с известною заявкой на будущее направление — в отделе поэзии рядом с отрывком из «Бориса Годунова» Пушкина и пантеистическим стихотворением Хомякова «Заря» помещен перевод Веневитинова из Гете «Монолог Фаустов». Во 2-ом номере журнала напечатано его стихотворение «Моя молитва» — рядом с тремя стихотворениями Пушкина и стихотворением Языкова «Тригорское». В № 3, в отделе поэзии, напечатано стихотворение Шевырева «Четыре века» и стихотворение Веневитинова «Жизнь». Исключая четвертый номер, все первые номера журнала выходят со стихами Веневитинова. Он один из главных авторов в отделе поэзии: его стихи в большой мере определяют содержание этого отдела и его характер.

При жизни Веневитинова в журнале напечатаны еще его стихи «Поэт» («Тебе знаком ли, сын богов...»), «Жертвоприношение» («О жизнь, коварная сирена...»). В 7-ом номере «Московского Вестника» напечатано вместе с некрологом, ему посвященным, его стихотворение «Поэт и друг». Под стихами приписка Погодина: «Горькими слезами омочили мы это стихотворение».

Стихи Веневитинова печатаются в журнале и после его смерти. В 8-ом номере помещено стихотворение «Италия» («Италия, отчизна вдохновенья!»), в № 1 за 1828 год — «Крылья жизни», в № 5 — «На новый (1827) год» и т. д.

В «Московском Вестнике» печатаются не одни стихи Веневитинова. Наряду со стихами в журнале помещен переведенный Веневитиновым отрывок из повести Гофмана «Магнетизер» (напечатан под названием «Что пена в стакане — то сны в голове»), опубликована его критическая заметка об «Евгении Онегине»: заметка эта, кстати, вызвала самое сочувственное внимание со стороны Пушкина.

Не только Веневитинов многое сделал для журнала «Московский Вестник», но и журнал был многим для Веневитинова: и прежде всего — его поэтической трибуной. Именно в этом журнале печатались последние, притом самые совершенные и «зрелые» его стихотворения.

«Зрелый период» в творчестве Веневитинова может быть ограничен лишь самым условным образом. Четкости и определенности в этих границах нет: ни тематической, ни идейной,

⁴⁹ См. там же и письмо А. В. Веневитинову от 14 февраля 1827 г. — Полное собрание сочинений, стр. 343.

ни даже хронологической. Границы во всем очень зыбки. Во всяком случае то, что мы называем «зрелым творчеством» Веневитинова, те стихи, на которых лежит печать большей художественной силы и поэтической умелости, во многом, в главном, являются прямым продолжением и развитием цикла его ранних стихов.

В 1826 г. Веневитинов написал стихотворение «Новгород». Посвященное княжне Трубецкой, стихотворение это было навеяно впечатлениями и ассоциациями, связанными с посещением Веневитиновым Новгорода при переезде из Москвы в Петербург на новое место службы. Впечатления были свежие и острые; ассоциации — не столь «свежие», напротив того, хорошо знакомые и памятные для русского читателя:

«Валяй, ямщик, да говори,
Далеко ль Новград?» — «Не далеко,
Версты четыре или три.
Вон видишь что-то там высоко,
Как черный лес издалека...»
«Ну, вижу; это облака».
«Нет! Это Новградские кровли».
Ты ль предо мной, о древний град!
Отчизна славы и торговли!
Как живо сердцу говорят
Холмы разбросанных обломков!
Не смолкли в них твои дела,
И слава предков перешла
В уста правдивые потомков.
«Ну, тройка! духом донесла!»
«Потише. Где собор Софийской?»
«Собор отсюда, барин, близко.
Вот улица, да влево две,
А там найдешь уж сам собою,
И крест на золотой главе
Уж будет прямо пред тобою.
Везде былого свежий след!
Века прошли... но их полет
Промчался здесь, не разрушая.
«Ямщик! Где площадь вечевая?»
«Прозванья этого здесь нет...»
«Как нет?» — «А, площадь? Недалеко:
За этой улицей широкой.
Вот площадь. Видишь шесть столбов?
По сказкам наших стариков,
На сих столбах висел когда-то
Огромный колокол, но он
Давно отсюда увезен».
«Молчи, мой друг; здесь место свято:
Здесь воздух чище и вольней...»

И сама тема стихотворения, и ее смысловое решение и повороты заставляют вспомнить прямых предшественников Веневитинова: это в первую очередь Рылеев и Бестужев, и А. Одоевский, и другие поэты-декабристы, разрабатывавшие эту тему как тему вольности по преимуществу. В этом отношении стихотворение «Новгород» является как бы косвенным свидетельством известной идейной близости его автора и поэтов-декабристов: близости не обязательно идейных взглядов и концепций в полном их объеме, но близости их в любви к свободе и в их страстной тоске по свободе.

«Новгород» Веневитинова — стихотворение несомненно политическое по своему характеру. Интересно, что незадолго до написания этого стихотворения в статье «Разбор рассуждения г. Мерзлякова о начале и духе древней трагедии и проч.» Веневитинов решительно выступал против подчиненности поэзии политике. Он писал: «Кто ожидал бы, чтоб в нашем веке на поэзию взирали, как на о р у д и е п о л и т и к и; чтоб мы были обязаны трагедию мудрым правителям первобытных обществ? Как? поэзия, получившая свое существование от случая, должна, сверх того, влачить оковы рабства от самой колыбели? Бесполезно опровергать эту мысль: тот, кто питает в сердце страсть к искусствам, страсть к просвещению, сам ее отбросит»⁵⁰.

Политическая «подчиненность» поэзии — это то, для Веневитинова, чего не только не может и не должно быть, но что противоречит самому существу, природе искусства. Свою духовную свободу, право на независимость своей мысли, главное — свою свободу и независимость как поэта Веневитинов утверждает как непреложный научный и исторический закон. Но как все это соотносится и согласуется с созданием политического по своей направленности стихотворения, каковым является «Новгород»?

Очевидно, что Веневитинов не вовсе политику отрицает и не всякую политику. Веневитинов против политики «в оковах», против обязательного подчинения политике, но отнюдь не против политических идей, которые возникают свободно и по влечению духа. Он отрицает политику, когда она претендует на то, чтобы полновластно управлять поэтическим вдохновением, и тем самым унижает и поэзию, и поэта. Веневитинов только на самый первый взгляд кажется не вполне последовательным. На деле он остается верным себе, глубокой правде своей идеи и тогда, когда возражает Мерзлякову, и тогда, когда пишет свое политическое стихотворение «Новгород». В обоих случаях он по существу защищает одно и то же: в одном — свободу поэзии, ее независимость от всего чу-

⁵⁰ Д. В. Веневитинов. Избранное, изд. «Худ. литература», М., 1956, стр. 194.

жеродного и только внешне обязательного; в другом — свободу человеческую и свободу народную. Пафос и в том и в другом случае один: утверждение права человека на свободу и защита достоинства свободной человеческой мысли.

В стилистическом отношении стихотворение «Новгород» стоит несколько особняком в творчестве Веневитинова. Большая часть стихотворения написана в форме диалога автора с ямщиком-крестьянином, при этом делается попытка воспроизвести и включить в поэтическую языковую среду устную народную речь со всеми ее формальными приметам и особенностями. По идее, по своему замыслу это в известной мере предваряет некрасовские открытия и излюбленные некрасовские сказовые композиции: например, композицию стихотворения «В дороге». Но то, что Некрасову удалось вполне и стало его поэтическим достижением, у Веневитинова осталось только попыткой, притом не очень удачной. Устная речь, с ее бытовыми красками, с ее особой «внелитературной» физиономией, — явно не в манере Веневитинова и не в его силах. Впечатления живой речи у него не получается. Есть формально разные языковые планы в стихотворении, но за ними нет разных психологий, разных характеров — и потому разного-то по сути читатель и не чувствует. Вот кусочек диалога автора с ямщиком:

«...Потише!.. Нет, ступай скорей:
Чего ищю я здесь, безумной?
Где Волхов?» — «Вот перед тобой
Течет под этою горой...»
Все так же он волною шумной,
Играя, весело бежит!..

Здесь как будто бы три стилистических плана, последовательно сменяющих друг друга: авторская речь в ее непосредственном выражении, речь ямщика и поэтическая речь автора. Но не будь в тексте стихотворения специальных знаковых указаний, границы речевые и стилистические было бы совсем не просто обнаружить. Собственно языковых границ, не внешних и не сугубо формальных, в стихотворении почти нет, но есть авторские указания на границы. В результате этого органического несоответствия, язык стихотворения и кажется таким искусственным, а стихотворение в целом не вполне удавшимся в выполнении главного приема. Разумеется, что говорить в связи с «Новгородом» о чертах реализма в языке Веневитинова, как это иногда делается, можно лишь с очень большой натяжкой.

Если не считать «Новгород» да три-четыре других стихотворения Веневитинова, преимущественно шутивно-иронических по своему характеру (например, стихотворение «Домовой» и цикл стихотворений 1827 г.: «Экспромт», «Она мила, о том ни слова...», «Эпиграмма на историка Арцыбашева»,

четверостишие на И. И. Дмитриева), все другие стихи Веневитинова 1826—27 гг. не выходят за круг знакомых нам по раннему периоду его творчества тем и идей. В творчестве последних лет у Веневитинова продолжается вариационное повторение и развитие (всегда не только повторение, но и развитие) издавна и навсегда полюбившихся мотивов о суетности и серости обыденной жизни и — как противовеса ей и освобождения от нее — о истинном величии того, что относится к миру духовно-прекрасного: дружбы, любви, искусства, поэзии.

Именно эти мотивы, в их тесных связях и отношениях, разрабатываются, например, во втором «Послании к Рожалину», написанном около 1826 года. Все стихотворение строится на антитезах, традиционных и для самого Веневитинова, и для романтической поэзии вообще:

Оставь, о друг мой, ропот твой;
Смири преступные волненья;
Не ищет вчуже утешенья
Душа, богатая собой.
Не верь, чтоб люди разгоняли
Сердец возвышенных печали.
Скупая дружба их дарит
Пустые ласки, а не счастье;
Гордись, что ими ты забыт, —
Их равнодушное бесстрастье
Тебе да будет похвалой.
Заре не улыбался камень;
Так и сердец небесный пламень
Толпе бездушной и пустой
Всегда был тайной непонятной...

Тема толпы «бездушной и пустой» как важная часть традиционной романтической антитезы разрабатывается в стихотворении и дальше, притом с большим эмоциональным напряжением:

Когда б ты видел этот мир,
Где взор и вкус разочарован,
Где чувство стынет, ум окован
И где тщеславие — кумир;
Когда б в пустыне многолюдной
Ты не нашел души одной, —
Поверь, ты б навсегда, друг мой,
Забыл свой ропот безрассудной...

Жизненной суете, этой духовной «нежизни», противопоставляются в стихотворении истинные человеческие ценности: дружба, поэтическое вдохновение, высокий мир искусства:

О, если бы могли моления
Достигнуть до небес скупых,
Не новой чаши наслажденья,

Я б прежних дней просил у них.
Отдайте мне друзей моих,
Отдайте пламень их объятий,
Их тихий, но горячий взор,
Язык безмолвных рукожатий
И вдохновенный разговор.
Отдайте сладостные звуки:
Они мне счастья поруки, —
Так тихо веяли они
Огнем любви в душе невежды
И светлой радугой надежды
Мои расписывали дни...

В «Послании к Рожалину» не просто любимые поэтические мотивы Веневитинова и романтиков: в нем заключены мудрые уроки и очень цельная этическая программа. Стихотворения Веневитинова чем дальше, тем больше становятся программными по своему характеру; они все больше соотносятся с философской системой Веневитинова, излагают свои, поэтическими средствами истины, первоначально открытые и проверенные разумом.

Замечательно, что идеи стихотворения для читателя представляются одновременно и очень знакомыми, и достаточно новыми, свежими. Традиционность темы и мысли обновляется и освежается во втором «Послании к Рожалину» несомненной подлинностью поэтического порыва. В поэзии вообще внешне традиционный характер мысли — не всегда осознается как таковой и потому не всегда есть банальность и общее место. Известная мудрость в устах поэта может оказаться и новой мудростью: в поэзии, когда она подлинная, слово и мысль не рожденное, а рождающееся. В подлинной поэзии творимое и потому живое мысль и слово.

К 1826 году относится цикл стихов Веневитинова, посвященных Зинаиде Волконской. Мы уже знаем, у Веневитинова всегда циклы стихов — и все его произведения легко объединяются в единый большой цикл. В одном из писем к М. П. Погодину, относящемся к 1826 г., он писал: «Мне что-то все грезится стихами. Если тебе некоторые понравятся, то не печатай их, не предупредив меня, потому что эти пьесы как-то все связаны между собою, и мне бы хотелось напечатать их в том же порядке, в котором они были написаны»⁵¹. Сказанное в письме, видимо, относится самым непосредственным образом к стихам Веневитинова, посвященным З. Волконской, хотя легко могло быть отнесено также к любой другой группе его стихов.

История отношений Веневитинова к Зинаиде Волконской

⁵¹ Письмо от 19 декабря 1826 г. — Д. В. Веневитинов. Полное собр. сочинений, «Academia», 1934, стр. 325.

хорошо известна, об этом достаточно уже написано, и нас сейчас не это будет интересовать. Нас интересует больше всего не адресат стихотворений, а сами стихотворения, их характер и отличительные приметы.

Одно из центральных стихотворений этого цикла — «К моей богине». Это по жанру своему любовное стихотворение, но вместе с тем это и философское стихотворение. В нем мысли о любви (и тем более признания в любви) не замыкаются в себе, но естественно и логически неизбежно выходят в сферу общих мыслей о жизни и человеке. Это вообще характерная примета «интимной» поэзии Любомудров, которой чужды «чисто любовные» жанры. У Хомякова это особенно заметно: стоит вспомнить его лирические пьесы «К иностранке», «Лампада поздняя горела» и др.

Особый философский поворот стихотворения «К моей богине» связан больше всего с идеей о счастье. Это одна из сквозных, композиционно-определяющих идей стихотворения. Доступно ли человеку счастье? обязательно ли оно для него? Вопрос о счастье ставится здесь не в высоком, духовном плане, как это делалось Веневитиновым в диалоге «Анаксагор», а в бытовом, более «житейском» — и потому ответ на вопрос получается иной, нежели в диалоге.

Идея о счастье, о невозможности обыкновенного, житейского счастья для человека духовного и высокого выступает в стихотворении сначала в своем частном, индивидуально-конкретном выражении — она соотносится с неповторимой личностью самого поэта, и только с нею:

Ты знаешь, мне ль дышать и жить?
Ты знаешь, мне ль боготворить
Душой, не созданной для счастья,
Толпы привычные мечты
И дани раболепной службы
Носить кумиру суеты?...

Эта же идея о невозможности счастья принимает затем форму, близкую к общему закону, соотнесенную с судьбой не одного только частного человека:

Зачем мне счастье? Что оно?
Не ты ль твердила, что судьбою
Оно лишь робким здесь дано,
Что счастья с пламенной душою
Нельзя в сем мире сочетать,
Что для него мне не дышать...

Образец традиционно-интимной лирики у Веневитинова превращается в образец философского стихотворения особого рода. Одинаково важным и главным в нем оказываются и индивидуальная судьба, судьба конкретного человека, и судьба человека вообще, судьба человечества. При этом

в стихотворении такого типа обобщенно-философская мысль оказывается согретой неповторимостью и осязаемой подлинностью индивидуального переживания. На этом пути открывается возможность (пусть и не реализованная самим Веневитиновым до конца) создания не просто философских стихотворений, но философской лирики в самом точном и глубоком значении слова.

К тому же циклу, что и стихотворение «К моей богине», относится стихотворение Веневитинова «Элегия». Это тоже «любовное» стихотворение, и в нем тоже заключены идеи, которые выводят его за границы только любовной темы:

Волшебница! Как сладко пела ты
Про дивную страну очарованья,
Про жаркую отчизну красоты!
Как я любил твои воспоминанья,
Как жадно я внимал словам твоим
И как мечтал о крае неизвестном!
Ты упиалась сим воздухом чудесным,
И речь твоя так страстно дышит им!
На цвет небес ты долго нагляделась
И цвет небес в очах нам привезла.
Душа твоя так ясно разгорелась
И новый огонь в груди моей зажгла.
Но этот огонь томительный, мятежной,
Он не горит любовью мирной, нежной, —
Нет! он и жжет, и мучит, и мертвит,
Волнуется изменчивым желаньем,
То стихнет вдруг, то бурно закипит,
И сердце вновь пробудится страданьем.
Зачем, зачем так сладко пела ты?
Зачем и я внимал тебе так жадно
И с уст твоих, певица красоты,
Пил яд мечты и страсти безотрадной?

Любовное признание осложняется и окрашивается здесь важными для Веневитинова дополнительными мотивами. Героиня стихотворения — не просто любимая женщина, но еще и человек, причастный музам и прекрасному. То, что причастный музам, прекрасному, может быть, и есть самое главное — то самое, что вызывает у поэта чувство особенно сильное и высокое. Все это вводит стихотворение в строй общих идей Веневитинова и заставляет воспринимать традиционно-любовную тему в ее совсем не частном, не только индивидуально-неповторимом значении. Основные поэтические мотивы стихотворения — любимая, любовь, искусство, прекрасное, Италия — страна прекрасного — все это в воображении Веневитинова и не меньше того в системе его идей оказывается неразрывно между собой связанным. Все это одна и та же сфера духовно-возвышенного в человеческой жизни — того, что при-

поднимает его над суетной прозой существования, освобождает его, того, чем духовно жив и вечен человек.

Тема Италии — «отчизны прекрасного» получает дальнейшее развитие и вполне раскрывается в другом стихотворении того же цикла — «Италия». Стихотворение это дополняет «Элегию», помогает лучше ее понять, оно есть следующая глава единого поэтического повествования:

Италия, отчизна вдохновенья!
Придет мой час, когда удастся мне
Любить тебя с восторгом наслажденья,
Как я люблю твой образ в светлом сне... и пр.

Уже по началу легко заметить, что стихи об Италии очень похожи — даже словами своими — на стихи о возлюбленной. В известном смысле таковыми они и являются. Все любимое Веневитиновым — и люди, и произведения художеств, и страны — в чем-то главном очень похожи друг на друга: похожи своей яркой причастностью миру духовно великого, миру красоты.

Одно из лучших стихотворений Веневитинова, относящихся к 1826 году, — «Моя молитва». Это удивительная по чистоте мысли и открытости исповедь — мечта поэта, выражение самых заповедных его идеалов: идеалов человека высоких нравственных понятий, ригориста:

Души невидимый хранитель,
Услышь моление мое!
Благослови мою обитель
И стражем стань у врат ее,
Да через мой порог смиренный
Не прешагнет, как тать ночной,
Ни обольститель ухищренный,
Ни лень с убитою душой,
Ни зависть с глазом ядовитым,
Ни ложный друг с коварством скрытым.
Всегда надежную броней
Пусть будет грудь моя одета,
Да не сразит меня стрелой
Измена мстительного света.
Не отдавай души моей
На жертву суетным желаньям;
Но воспитай спокойно в ней
Огонь возвышенных страстей.
Уста мои сомкни молчаньем,
Все чувства тайной осени,
Да взор холодный их не встретит,
Да луч тщеславья не просветит
На незамеченные дни.
Но в душу влей покоя сладость,

Посей надежды семена
И отжени от сердца радость:
Она — неверная жена.

Стихотворение все написано как бы «единым дыханием», на одном порыве. Поэтическая речь полна внутреннего напряжения, большой нервной силы и стремительности. В «Моей молитве» не только идеи тесно слиты между собою, но и слова: благодаря этому все стихотворение в целом производит впечатление «крепко скованного», как будто литого. «Медным», «литым» стихом Аполлон Григорьев называл стих Лермонтова⁵². Стихотворение Веневитинова «Моя молитва» — «лермонтовское» до Лермонтова, всей поэтикой своей оно предвещает будущие лермонтовские достижения, и если к этому еще прибавить отмеченное Б. М. Эйхенбаумом прямое воздействие этого стихотворения на стихотворение Лермонтова «Молитва», место лирической пьесы Веневитинова в исторической жизни русской поэзии предстанет во всей своей значительности⁵³.

Замечательно, что свой «литой» стих Веневитинов создает на традиционном для него словесном материале. Лексика «Моей молитвы» не представляет собой ничего принципиально нового для Веневитинова. «Жертва суетных желаний», «огонь возвышенных страстей», «измена мстительного света» — все это хорошо знакомо, часто встречалось, производит впечатление «сугубо литературного» и даже стертого. Такое впечатление производит каждое из выражений, взятое в отдельности. Но взятое в контексте стихотворения, в тесной и глубоко осмысленной связи идей и понятий, выражения эти приобретают неожиданную энергию, они становятся предельно выразительными и почти предметными. Предметными — при всей своей видимой неконкретности и литературной «заношенности».

Интересно в стихотворении своей неожиданностью и остротой заключительное двустишие: «И отжени от сердца радость: она — неверная жена». Этот мотив о недозволенности и даже нежелательности радости (счастья) в более развернутом и аргументированном виде встречался уже нам в стихотворении «К моей богине». Заключительная мысль «Моей молитвы» вполне разъясняется лишь в соотносении с идеями другого стихотворения; больше того, в контексте другого стихотворения, в общем контексте философских воззрений Веневитинова, мысль эта воспринимается не как случайная, частная,

⁵² См. А. Григорьев. Мои литературные и нравственные скитальчества — Полное собр. сочинений и писем Аполлона Григорьева, т. I, П., 1918, с. 104.

⁵³ См. также интересные замечания о связи «Моей молитвы» Веневитинова с поэзией Пушкина и Лермонтова в статье И. Грибушина «Заметки о Веневитинове».

а как общая; не только поэтическая, но и философская мысль. Стоит здесь еще раз напомнить, что сказанное справедливо применительно не к одной этой мысли, и не к одному этому стихотворению Веневитинова.

В «Северных цветах» за 1827 г. напечатано стихотворение Веневитинова «Три розы», написанное, видимо, в 1826 году. Лернер, а за ним и Д. Благой отмечают воздействие этой пьесы на стихотворение Пушкина «Есть роза дивная» и частично (об этом пишет только Благой) на «Три ключа». Факт этот естественно значителен для выяснения исторического места поэзии Веневитинова, хотя само влияние последнего на Пушкина преувеличивать не следует. Очевидно, в литературных отношениях Веневитинова к Пушкину было не столько «воздействие» в точном смысле этого слова, сколько переключка поэтических идей, поэтический отклик на узанное и близкое. В такой «переключке» нет ничего исключительного, в поэтическом быту, особенно в первой трети XIX века, это было скорее нормой, чем исключением. Известный биограф Пушкина Анненков писал: «Д. Веневитинов имел свою долю влияния на Пушкина, как почти каждая замечательная личность, встречавшаяся ему на пути»⁵⁴.

В литературных взаимоотношениях Пушкина и Веневитинова нельзя ничего преувеличивать и ничего нельзя преуменьшать. Во всяком случае, Пушкин испытывал самый живой интерес к Веневитинову, и это был не интерес старшего к младшему, учителя к ученику — а интерес поэта к поэту. И для самого Веневитинова Пушкин был как равный. С подчеркнутым достоинством, как о равном, пишет он о Пушкине в письме к сестре: «Пушкин должен быть в Москве, передайте ему мой дружеский привет»⁵⁵.

Стихотворение «Три розы» отличается стройностью и строгостью построения, оно производит впечатление предельно законченного, завершеного и по смыслу, и формально. В соответствии с самим названием стихотворения и характером тематического решения, в композиции «Трех роз» четко выделяются три части, каждая из которых заключается словами, варьирующими одну и ту же тему: «свежее роза расцветет» — «но с каждым днем цветет опять» — «не расцветет опять она». Подобное было и в ранних стихах Веневитинова. Теперь, на более высоком уровне мастерства, это повторяется и в стихах «зрелых». И не только в стихотворении «Три розы».

Например, в известном стихотворении Веневитинова 1826 г. «К Пушкину» нет формально-четкого деления на части, но по существу, по внутреннему развитию темы в нем та же трехча-

⁵⁴ П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений, Пб, 1873, стр. 177.

⁵⁵ Письмо от 16 декабря 1826 г. — Д. В. Веневитинов. Полное собр. сочинений, «Academia», 1934, стр. 320. (Перевод с французского).

стность, что и в стихотворении «Три розы». Эти части соответствуют трем составным единой темы: Байрону, Шенье, Гете. При этом на последнем делается максимальный акцент. И в стихотворении «Три розы»; и в послании «К Пушкину» именно на последней части делается главное смысловое ударение: кажется, только здесь находит свое настоящее решение мысль поэта. И дело тут не в том только, что третья часть стихотворения — естественно за вершающая часть; еще важнее то обстоятельство, что, в отличие от первых двух частей, словно бы заданных, третья, последняя часть у Веневитинова представляет как бы искомое. Первые две части через сопоставление только вводят главное: поэтическое «открытие» совершается лишь в заключительной части стихотворения.

Подобное построение все больше становится внутренне-структурным фактором для Веневитинова, своеобразным стилистическим законом: в нем видна сугубая черта именно его, Веневитинова, поэтики. В строгости, математической стройности композиционных форм выявляется поэт, очень озабоченный достижениями логического свойства — достижениями, в которых для него заключается победа над «материалом», или, как сказал он сам в статье «Анаксагор», «торжество ума».

В научной литературе о Веневитинове стало уже почти общим местом говорить о «реализме» его зрелых стихотворений. Так, Б. В. Смиренский в предисловии к тому избранному сочинению Веневитинова пишет: «Буржуазные литературоведы пытались представить Веневитинова романтическим поэтом, далеком от действительности. Нет, в поэзии Веневитинова уже слышны те реалистические ноты, которые с такой силой звучат в стихах Пушкина и Лермонтова. Шеллингианским идеалам «чистого искусства» поэт-философ противопоставляет реальную жизнь»⁵⁶.

Несмотря на категоричность и отчасти грозный тон заявления Б. В. Смиренского, по существу с ним очень трудно согласиться. Веневитинов-поэт всю свою жизнь оставался романтиком, и это для него не было чем-то предосудительным в такой же мере, как для Рылеева или Кюхельбекера, раннего Пушкина или Лермонтова. Разница в художественных методах — это не всегда и не обязательно разница в достоинствах поэзии.

Не буду касаться вопроса во всей его полноте, остановлюсь здесь лишь на особенностях языка зрелого Веневитинова, при этом замечу, что в лирике больше, нежели в каком-либо ином литературном роде, язык, стилистика произведения является решающей для выявления художественного метода.

⁵⁶ Б. В. Смиренский. Дмитрий Веневитинов — Д. В. Веневитинов. Избранное, изд. «Худож. литература», М., 1956, стр. 15.

Свидетельствует ли язык поздних стихотворений Веневитинова о реалистических «нотах» и тенденциях в его творчестве?

В стихотворении «Моя молитва» мы уже отмечали традиционный характер поэтической лексики и фразеологии. Исключая пьесу «Домовой» (которая оказывается исключением и в иных отношениях), это же характерно и для других, не только ранних, но и поздних, стихотворений Веневитинова. Так, в стихотворении «Три розы» традиционно-книжными, заметно «романтическими» оказываются композиционно-узловые образы и фразеологизмы: «эмблемой райской красоты», «Эдема лучшие цветы», «она любовница зефира и вдохновенье соловья», «ее для жарких уст лелеет любовь на девственных щеках», «и тщетно утра луч проглянет» и пр., и пр. В стихотворении «Поэт» — близкое к этому: «но ясный луч высоких дум невольно светит в ясном взоре», «бушует ветреная младость», «взволнует огненную грудь», «блещет в пламенных очах», «тихий гений размышленья», «душа без страха, без искусства» и т. д. В стихотворении «На новый (1827) год» те же приметы характерного «книжного» веневитиновского языка: «сумрачная вечность», «ленивая беспечность», «плод горячих обещаний». То же в стихотворении «Я чувствую, во мне горит...»: «в темной цели дух парит», «жизнь... кипит как океан безбрежный», «не лжив сей голос прорицанья», «пламя стихов» и т. д., и т. п.

Нет надобности приводить примеры из других стихотворений Веневитинова того же времени: они все в одном роде и говорят об одном и том же. Бросается в глаза поразительная после пушкинской лирики середины 20-х годов, после «Евгения Онегина» и «Графа Нулина» верность Веневитинова раз и навсегда принятой архаической и романтической по своему характеру стилистике. Очевидно, что книжное и архаическое в языке у Веневитинова не случайность, а, подобно тому как это было позже у Тютчева, «осознанная принадлежность его стиля»⁵⁷.

Говоря о стихотворении «Моя молитва», мы имели случай заметить, что «романтические» и как будто стертые слова и образы, слова, автоматизированные в поэтическом языке, у Веневитинова могут быть неожиданно очень выразительными. В чем секрет этой выразительности? В лучших стихах Веневитинова слова живут и воздействуют не своею собственной силой, и тем более не отдельно, но по внутренней связи мысли, по правде отношений слов и стоящих за ними понятий. Все слова в стихотворениях Веневитинова оказываются в одной стилистической системе, эта система составлена из элементов по преимуществу не вещественных, непредмет-

⁵⁷ Ю. Н. Тынянов. Вопрос о Тютчеве — Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы, Л., «Прибой», 1929, стр. 379.

ных (в этом смысле язык поэзии Веневитинова не только не реалистический, но в чем-то противоположен реалистическому) — но при этом вполне «вещественными» и, главное, точными остаются связи и отношения между элементами системы, отношения между словами-понятиями. Это как живопись, решенная в одном, далеком от реального соответствия цвете, но сохранившая все реальные оттенки и переходы света и теней, и потому по-своему очень правдивая.

Здесь нам снова приходится вспомнить о Тютчеве. Сказанное о языке Веневитинова в значительной мере применимо и к поэтическому языку Тютчева. В статье «Тютчев и Пушкин» Н. В. Королева справедливо заметила о тютчевском слове как о «невещном, лишенном всякой бытовой реалистичности, но абсолютно точном по передаче человеческого ощущения»⁵⁸. Оба поэта, и Веневитинов, и Тютчев, шли по пути создания в России философской лирики — и тем показательнее, тем значительнее сам факт близости их стилистических систем.

Есть еще одна, быть может, самая важная, причина, по которой «книжные» слова в поэзии Веневитинова обретают жизнь. Его стихи со временем все больше и больше заполняются живой мыслью, слова становятся значительнее, полновеснее, при этом сильная мысль прорывается через привычные и автоматизированные словесные формы, взрывая их и всякий раз обновляя. Старые слова, как и всякие слова, лучше всего и скорее всего освежаются и обновляются мыслью.

Поэзия Веневитинова в своем становлении и развитии представляет собою процесс постепенного и все более глубокого познания преимущественно одних и тех же предметов и решения одних и тех же (для него самых важных) проблем. Веневитинов-поэт заметно «однотемен», но темы в его поэзии внутренне обновляются, как бы «движутся». В его стихотворении «К любителю музыки» звучит хорошо знакомое противопоставление художника и толпы, художника и «непосвященного». Но Веневитинов повторяется в теме, не повторяясь в мысли: по существу он никогда не повторяется. В одной из своих статей Л. В. Пумпянский называл метод Тютчева «интенсивным в точном, не разговорном смысле этого слова» и отсюда выводил «беспримерное сгущение тематики» в его поэзии⁵⁹. Метод Веневитинова с наименьшим основанием можно назвать «интенсивным», и у него тоже заметное «сгущение тематики». Замеченное Л. В. Пумпянским в стихах Тютчева в истории русской поэзии оказывается отнюдь не «беспримерным».

⁵⁸ См. Пушкин. Исследования и материалы, т. IV, М.—Л., 1962, стр. 190.

⁵⁹ Л. В. Пумпянский. Поэзия Ф. И. Тютчева. — «Уралия. Тютчевский альманах. 1803—1928», Ленинград, «Прибой», 1928, стр. 11.

В стихотворении «К любителю музыки» «старая» тема обретает новый поворот, новое углубление и обобщение: противопоставление «художника» и «непосвященного» здесь трактуется как общая антиномия, не зависящая от рода деятельности человека. Тип художника жизненно проявляется не только в художественном творчестве, но и в том, как оно воспринимается. И среди читателей, зрителей, слушателей есть «художники» и «нехудожники»: есть люди, которым открыта красота и неразрывно связанная с нею любовь, — и люди суетные, не способные видеть и слышать (а значит, и любить), люди недуховные:

...Поверь, привычки раб холодный,
Не так, не так восторг свободный
Горит в сердечной глубине.
Когда б ты знал, что эти звуки,
Когда бы тайный их язык
Ты чувством пламенным проник, —
Поверь, уста твои и руки
Сковались бы, как в час святой,
Благоговейной тишиной.
Тогда душа твоя, немея,
Вполне бы радость поняла,
Тогда б она живей, вольнее
Родную душу обняла.
Тогда б мятежные волненья
И бури тяжкие страстей —
Все бы утихло, смолкло в ней
Перед святыней наслажденья.
Тогда б ты не желал блеснуть
Личиной страсти принужденной,
Но ты б в углу, уединенной,
Таил вселюбящую грудь.
Тебе бы люди были братья,
Ты б тайно слезы проливал
И к ним горячие объятья,
Как друг вселенной, простирал.

Как легко заметить, веневетиновская антиномия отнюдь не сводится к простому противопоставлению типа «художника» и «нехудожника». Антиномия у него и глубже, и человечнее, нежели ходовые романтические антитезы того же рода. «Нехудожнику», «непосвященному» Веневетинов противопоставляет как высокий свой идеал того, кто способен через искусство приобщиться к любви общечеловеческой, способен полюбить людей и самое вселенную. Замечательно, что подлинное искусство для Веневетинова и есть путь к такой любви.

Стихотворение «К любителю музыки» все построено в виде скрытого диалога, в котором говорит один, другой как бы

только слушает, но при этом все время находится в поле зрения, учитывается как присутствующий. В стихотворении очень чувствуется авторская установка на внушение, на прямое утверждение своей мысли и своего идеала — чувствуется пафос поэта-дидактика. Интересно, что и эта почти диалогическая форма стиха, и его дидактизм тоже напоминают нам Тютчева.

Еще более дидактическим выглядит стихотворение Веневитинова «Три участи»: об этом стихотворении можно было бы сказать, что оно и «тютчевское» еще более. Напоминает поэтику Тютчева и трехчастность построения (три части, три темы связаны между собой внутренне и формально подобным рефрену авторским утверждением: «счастливец, кто века судьбой управляет» — «завидней поэта удел на земли» — «но верьте, друзья, всех счастливей стократ»), и прямые учительские интонации стиха, и особенно, быть может, — полновесное звучание слова, живое движение поэтической речи, выразительный динамизм ее и афористическая краткость и сила:

...Счастливец, кто века судьбой управляет,
В душе неразгаданной думы тая.
Он сеет для жатвы, но жатв не собирает:
Народов признанья ему не хвала,
Народов проклятья ему не упрёки.
Векам завещает он замысл глубокий;
По смерти бессмертного зреют дела.

Здесь все выглядит очень монолитно, крепко сковано, все «на подхвате» и все связано: идеи, образы, слова, даже звуки. В тесном сплетении оказывается не только словесный, но и звуковой ряд: по смерти бессмертного зреют дела...

В стихотворениях Веневитинова 1826—27 гг. заметно особенно глубокое проникновение прямых философских идей в поэзию. Суждения Веневитинова, теоретически-философского характера, находят свое развитие и конкретное применение в его лирических опытах. Так, именно к последнему периоду жизни относится целый цикл стихов Веневитинова, в котором в наиболее полном и развернутом виде дается его общая концепция жизни.

Одно из стихотворений этого цикла, написанное в 1826 г. и напечатанное в «Московском Вестнике» в 1827 г. — стихотворение «Жизнь»:

Сначала жизнь пленяет нас;
В ней все тепло, все сердце греет
И, как заманчивый рассказ,
Наш ум причудливый лелеет.
Кой-что страшит издалека, —
Но в этом страхе наслажденье:
Он веселит воображенье,

Как о волшебном приключенье
Ночная повесть старика.
Но кончится обман игривой!
Мы привыкаем к чудесам —
Потом на все глядим лениво,
Потом и жизнь постыла нам:
Ее загадка и завязка
Уже длинна, стара, скучна,
Как пересказанная сказка
Усталому пред часом сна.

Как сказано в письме Ф. Хомякова к брату — поэту, стихотворение Веневитинова представляет собою вариации на слова Шекспира: «life is tedious as tale twin — told to the drowsy cas of a sleeper (жизнь скучна, как сказка, дважды рассказанная засыпающему)»⁶⁰. Поэтическая формула Шекспира — это то, от чего Веневитинов только оттолкнулся, что вдохновило его по внутреннему созвучию: словами Шекспира была дана поэтическая тема, давно уже близкая и дорогая Веневитинову, и решает он ее свободно и по-своему. Вечный трагизм жизни, трагизм человеческого существования — этот основной мотив стихотворения «Жизнь» — совсем не неожиданный и не новый мотив у Веневитинова, это одна из сквозных, излюбленных и заданных его философских и поэтических идей.

Идея у Веневитинова вообще есть нечто изначальное и в известном смысле заданное: в его поэзии она чаще всего предшествует творческому акту и стимулирует его. У него пафос не столько чувства, сколько мысли. Он писал С. В. Веневитиновой, своей сестре: «...до сих пор я не написал ни одного стиха; но я делаю больше, ибо у меня возникла тысяча мыслей, которых у меня никогда не было и которые я могу облечь в стихотворную форму, когда буду иметь больше времени для их обработки»⁶¹. Его творческий процесс, самый ход его сродни другим поэтам-любомудрам: сначала мысль, мысль лежит в самой основе и истоках поэтического создания, поэту нужно только «облечь ее в стихотворную форму»⁶². Веневитинов писал А. И. Кошелеву о науке: «...в науке всякая страсть позволительна и даже назидательна, ибо усилия ума не могут быть бесполезными»⁶³. Больше, чем наука, поэзия Веневитинова и была таким усилением ума, страстью ума.

⁶⁰ См. Д. В. Веневитинов. Полное собр. сочинений, «Academia», 1934, стр. 398—399.

⁶¹ Письмо от августа—сентября 1824 г. (перевод с французского) — См. там же, стр. 290.

⁶² В «Апофеозе художника», отрывке, переведенном Веневитиновым из Гете, мастер говорит: «Чтоб быть художником, обдумывай науку, без мыслей гений не творит».

⁶³ Письмо 1825 г. — Полное собр. сочинений, «Academia», 1934, стр. 300.

В стихотворении «Жизнь» философская идея становится и поэтической идеей между прочим и потому, что она психологически очень точно раскрывается через ряд тонких деталей-наблюдений: «...кой-что страшит издалека, но в этом страхе наслаждение: он веселит воображение, как о волшебном приключении ночная повесть старика...» и проч. Но и эти психологически-верные детали, и очевидный лиризм стихотворения, его внутренняя теплота и искренность, не отменяют ни в какой мере его общего, философско-концепционного характера. В самом глубоком смысле герой стихотворения не Я, а Мы, не конкретный человек и конкретная судьба, а человечество и человеческая судьба.

Основная мысль стихотворения «Жизнь», элегические его мотивы получают свое развитие в другом стихотворении Веневитинова, близком по времени написания, — «Жертвоприношение». Проблема трагизма человеческого существования в этой пьесе поставлена еще резче, еще прямее, чем в стихотворении «Жизнь». Но здесь есть и решение проблемы, предлагается известный выход из трагической безысходности. Правда, этот выход мыслится в плане главным образом идеальном и духовном, решение, предлагаемое поэтом, не носит характера ни политического, ни социального, ни даже «космического» — но решение все-таки есть, и решение положительное. Оно для Веневитинова в приобщении человека к миру духовно-прекрасного и вечного, к миру поэзии, в котором только человек и может быть вполне победителем:

О жизнь, коварная сирена,
Как сильно ты к себе влечешь!
Ты из цветов блестящих вьешь
Оковы гибельного плена.
Ты кубок счастья подаешь
И песни радости поешь;
Но в кубке счастья — лишь измена,
И в песнях радости — лишь ложь.
Не мучь напрасным искушеньем
Груди истерзанной моей
И не лови моих очей
Каким-то светлым привиденьем.
Меня не тешит ложный сон.
Тебе мои скупые длани
Не принесут покорной дани,
Нет, я тебе не обречен.
Твоей пленительной изменой
Ты можешь в сердце поселить
Минутный огонь, раздор мгновенный,
Ланиты бледностью покрыть
И осенить печалью младость,
Отнять покой, беспечность, радость,

Но не отымешь ты, поверь,
Любви, надежды, вдохновений!
Нет! их спасет мой добрый гений,
И не мои они теперь.
Я посвящаю их отныне
Навек поэзии святой
И с страшной клятвой и с мольбой
Кладу на жертвенник богине.

Легко заметить, что и это стихотворение Веневитинова все выдержано в духе его любимых идей о жизни, о поэзии и поэте — в духе тех его философских идей, которые были для него и правдою ума, и правдою жизни одновременно.

Соотношение между поэзией и жизнью, поэтически разработанное в самом общем плане в «Жертвоприношении», получает несколько иную, и более конкретную, более полную в своих связях трактовку в стихотворении Веневитинова «Я чувствую, во мне горит...». Принадлежащее к тому же циклу, что и только что названные стихотворения, оно также является концепционным по своим ведущим идеям. Его концепция очень близка, в частности, тем мыслям о художественном творчестве, которые излагает Веневитинов в своих статьях «Анаксагор» и «О состоянии просвещения в России». Путь поэта, художника — это непрерывное, неровное в своем течении и очень сложное взаимопроникновение и взаимодействие начала духовного, творческого — и начала вещественного, Жизни. Это не только постепенное приобщение к жизни, со всеми ее противоречиями, трагическими несоответствиями, злом, не только постепенное познание противоречивой и трагической жизни, но и через художественное познание, через творчество — духовное торжество Человека и высокое примирение в этом торжестве:

...Открой глаза на всю природу, —
Мне тайный голос отвечал, —
Но дай им выбор и свободу,
Твой час еще не наступал:
Теперь гонись за жизнью дивной
И каждый миг в ней воскрешай,
На каждый звук ее призывной —
Отзывной песнью отвечай!
Когда ж минуты удивленья,
Как сон туманный, пролетят
И тайны вечного творенья
Ясней прочтет спокойный взгляд;
Смирится гордое желанье
Весь мир обнять в единый миг,
И звуки тихих струн твоих
Сольются в стройные созданья.

Иначе, вне какой-либо связи с темой поэта и поэзии, раскрывается философская концепция жизни Веневитинова в его стихотворении 1827 года «Крылья жизни». Это не другая концепция, но другая сторона одной и той же концепции. Взгляд на жизнь в стихотворении — сугубо философский, исключаящий всякий личный опыт и личное отношение, и этот преимущественно философский угол зрения исключает также трагические ноты, столь характерные для других стихотворений Веневитинова на ту же тему.

«Крылья жизни» — стихотворение о трех этапах человеческого познания и, соответственно, о трех эпохах человеческого развития: юная радость сменяется более зрелой печалью, которую, в свою очередь, сменяет мудрая свобода и от печали, и от радости:

На легких крылышках
Летают ласточки;
Но легче крылышки
У жизни ветреной.
Не знает в юности
Она усталости
И радость резвую
Берет доверчиво
К себе на крылья.
Летит, любит
Прекрасной ношею...
Но скоро тягостна
Ей гостья милая;
Устали крылышки,
И радость резвую
Она страшит с них.
Печаль ей кажется
Не столь тяжелой,
И, прихотливая,
Печаль туманную
Берет на крылья
И в даль пускается
С подругой новою... и проч.

Стихотворение это не представляет собой вполне оригинального поэтического опыта: этовольный перевод Веневитиновым аллегорической басни французского поэта Шарля Мильвуа. Может быть, этим главным образом и объясняется непривычная для поэзии Веневитинова форма стихотворения. Оно выдержано все в легком ритме, основанном на двухстопном амфибрахиях; напевно и «по-фольклорному» звучат в нем дактилические окончания стихов; фольклорная, народно-поэтическая стихия заметно чувствуется в нем и в самом языке: «радость резвая», «гостья милая», «крылья легкие», «печаль туманная», «гостья сумрачная» и т. д. Кажется, в этом полупе-

реводном — полуоригинальном своем опыте Веневитинов делает попытку вырваться из привычных для себя форм, оставаясь верным любимым своим идеям. Впрочем, эта попытка в его творчестве так и остается едва ли не единственной в подобном роде.

Среди небольшого количества стихотворений Веневитинова, не прямо концепционных, заметное место занимает одно из самых популярных (даже еще при жизни) его произведений — «К моему перстню». Конечно, популярность пьесы в значительной мере объясняется преждевременной гибелью поэта: оно было воспринято тогда как поэтическое пророчество и одновременно поэтическое завещание; оно стало одной из составных и важнейших частей той легенды, которой оказалось освященной имя Веневитинова после его смерти. Вместе с тем, однако, популярность стихотворения «К моему перстню» легко объяснить и собственными, внутренними его качествами, безотносительными к необыкновенной и трагической судьбе его автора. К этим внутренним свойствам стихотворения не оказался безразличным даже сам Пушкин. В статье о Веневитинове Д. Д. Благой говорит о прямой перекличке (и не только в теме, но и в отдельных словах и образах) между стихотворением Веневитинова и написанным позднее стихотворением Пушкина «Талисман»⁶⁴.

Отсутствие в стихотворении «К моему перстню» прямой связи с общей философской концепцией Веневитинова вовсе не означает отсутствия всякой связи. Стихотворение несомненно также находится в круге любимых веневитиновских идей и мотивов. Характерно для творчества Веневитинова оно и всем своим поэтическим «обликом». Сугубо интимное по теме, по глубокому чувству, оно воспринимается вместе с тем и как сугубо романтическое произведение. Традиционно-книжная, романтически-условная лексика, «непредметные» формы языкового выражения передают, однако, точные факты жизни и правдивые признания души. Почти автобиографически звучат слова стихотворения:

Нет! дружба в горький час прощанья
Любви рыдающей дала
Тебя залогом состраданья...

Все это типично именно для Веневитинова, все это, как мы знаем, очень индивидуальная черта его поэзии, неповторимая ее черта. Судьба его лирического героя, со всеми приметам книжности и поэтической идеальности, была в самом важном и его личной судьбой. Творимая в стихах поэтическая повесть-легенда о Человеке-Поэте, о герое-поэте находила почти полную реализацию в биографии творца этих стихов: поэтиче-

⁶⁴ См. Д. В. Веневитинов. Полное собр. сочинений, «Academia», 1934, с. 27.

ский идеал параллельно и одновременно реализовался в жизни.

Поэтический путь Веневитинова носил и очень цельный, и в известном смысле очень законченный характер. Он завершился тем же, чем начал: гимном Поэту. «Стройность» — качество не только его стихов: стройной и завершённой в своей форме оказалась и биография его стихов. «Поэт и поэзия» — постоянная и главная тема всего его творчества — снова прозвучала, и прозвучала с особенной силой, перед самым «закрытием занавеса». Об этих последних стихах Веневитинова о поэте писал Б. Л. Модзалевский: «...и сущность его самых сильных стихотворений — тех, которые в тогдашней лирике не имели себе равных, — именно гимн поэту как разгадчику великих тайн, царю над страстями, призванному быть выразителем великих идей»⁶⁵.

Наиболее полное и идеальное выражение нашла тема Поэта в одноименном стихотворении, напечатанном в № 5 «Московского Вестника» за 1827 год:

Тебе знаком ли сын богов,
Любимец муз и вдохновенья?
Узнал ли б меж земных сынов
Ты речь его, его движенья?
Не вспыхив он, и строгий ум
Не блещет в шумном разговоре,
Но ясный луч высоких дум
Невольно светит в ясном взоре.
Пусть вокруг него, в чаду утех,
Бушует ветреная младость,
Безумный крик, нескромный смех
И необузданная радость:
Все чуждо, дико для него,
На все спокойно он взирает,
Лишь редко что-то с уст его
Улыбку беглую срывает.
Его богиня — простота,
И тихий гений размышленья
Ему поставил от рожденья
Печать молчанья на уста.
Его мечты, его желанья,
Его боязни, упованья —
Все тайна в нем, все в нем молчит:
В душе заботливо хранит
Он неразгаданные чувства...
Когда ж внезапно что-нибудь
Взволнует огненную грудь, —

⁶⁵ См. Пушкин. Письма, т. 2, 1826—1830, М.—Л., 1928. (Под редакцией и с примечаниями Б. Л. Модзалевского), стр. 229.

Душа без страха, без искусства,
Готова вылиться в речах
И блещет в пламенных очах...
И снова тих он, и стыдливый
К земле он опускает взор,
Как будто слышит он укор
За невозвратные порывы.
О, если встретишь ты его
С раздумьем на челе суровом, —
Пройди без шума близ него,
Не нарушай холодным словом
Его священных, тихих снов;
Взгляни с слезой благоговенья
И молви: это сын богов,
Любимец муз и вдохновенья.

Композиционно стихотворение основывается на тех же принципах, которые хорошо нам знакомы по многим другим стихотворениям Веневитинова. Строгое кольцо в построении дает ощущение цельности и завершенности; начальная фраза как вопрос повторяется в конце, но уже как утверждение, как категорический ответ: «тебе знаком ли сын богов, любимец муз и вдохновенья?» — и «это сын богов, любимец муз и вдохновенья». У Веневитинова все повторяется: и ключевые строчки стихов, и любимые темы и образы, и любимые композиционные приемы.

В стихотворении Веневитинова виден не «здравый», а «идеальный» взгляд на поэта — и в этом главное отличие веневитиновского стихотворения от однотемных стихов не только Пушкина (например, его стихотворения «Пока не требует поэта...»), но и отчасти близкого Веневитинову в других отношениях Хомякова⁶⁶. У Веневитинова пафос несколько отвлеченный, умозрительный и философский. Тема решается им идеально и обобщенно-символически: на первом плане в стихотворении не поэт, а мысль о поэте и мечта о поэте, при этом мир поэта рисуется вне конкретного, с опущенными бытовыми деталями. Деталь не вовсе отсутствует — но когда она есть, она соотносится опять-таки не с реальным, а с идеальным поэтом.

Интересно, что ближе всего решение темы поэта в этом стихотворении к некоторым программным замечаниям Кюхельбекера, для которого, кстати, культ поэта также был одной из характернейших черт его творчества. В «Отрывках из путешествия по полуденной Франции» Кюхельбекер писал: «Поэт — принимаю это слово в самом высоком значении —

⁶⁶ Интересные замечания о соотношении стихотворения Веневитинова «Поэт» с одновременными и однотемными стихами Пушкина, а также со стихами о поэте Тютчева можно найти в книге Д. Д. Благого «Творческий путь Пушкина (1826—1830)». («Советский писатель», М., 1967, стр. 209—210).

всегда говорит то, что чувствует: искренность первое условие вдохновения. И так в то мгновение, когда он учит времена и народы и разгадывает тайны Провидения, он точно есть полубог без слабостей, без пороков, без всего земного»⁶⁷.

В том же ключе, что и пьеса «Поэт», написано стихотворение Веневитинова «Люби питомца вдохновенья...»:

Люби питомца вдохновенья
И гордый ум пред ним склоняй;
Но в чистой жажде наслажденья
Не каждой арфе слух вверяй.
Не много истинных пророков,
С печатью власти на челе,
С дарами выпренных уроков,
С глаголом неба на земле.

Здесь тоже есть мечта о поэте «в самом высоком значении слова», о поэте-пророке; в известном смысле здесь тоже видно и д е а л ь н о е решение темы.

«Идеальность» в трактовке темы и героя и в этом стихотворении, и в стихотворении «Поэт», и в других случаях у Веневитинова не означает полной отрешенности от жизни. Идеальность и идеализация (разумеется, не в плоском понимании этих слов) не всегда означают пренебрежение действительностью или плохое знание ее. Они бывают и от особого духовного ригоризма, от высокой бескомпромиссности нравственных понятий и требований. У Веневитинова было именно так. Безусловен романтизм многих его поэтических представлений, идеальны и идеалистичны иные его философские понятия. Но если в его произведениях и не было всей доподлинной правды о реальном мире, то была в них всегда правда чувства, высокая правда мечты одного из тех, кто был одним из лучших сынов этого мира. Во всяком случае великою правдой и реальностью поэзии Веневитинова было то, что Веневитинов и в жизни своей, и в своем творчестве был одинаково одушевлен единой мыслью — мечтой о Поэте, Творце, Человеке.

Незадолго до смерти пишет Веневитинов свое стихотворение «Утешение». Стихотворение это циклизуется не только с однотемными стихами «Поэт», «Люби питомца вдохновенья», «Поэт и друг», но и с одновременным по написанию стихотворением «Завещание» («Вот час последнего страданья!»). В «Завещании» главная мысль — мысль о смерти: умирает человек, который любит и которому особенно тяжело думать о смерти. Стихотворение пронизано все настроением безысходности, в нем явственно слышится «тайный ропот исступленья». В стихотворении «Утешение» есть тоже мысль о смерти и тема

⁶⁷ Мнемозина. Собрание сочинений в стихах и прозе, издаваемая кн. В. Одоевским и В. Кюхельбекером, часть IV, М., 1825, стр. 68.

смерти: герой его, как и герой «Завещания», думает о близкой могиле. Но здесь герой не просто человек, а человек-творец, поэт — и потому, что он поэт, он не вовсе умирает: не умирает, остается жить и после смерти человека его поэзия. Поэзия, для Веневитинова, и в трагическом акте смерти оказывается единственным и высоким средством преодоления:

Немногие небесный дар
В удел счастливый получают,
И редко, редко сердца жар
Уста послушно выражают.
Но если в душу вложена
Хоть искра страсти благородной, —
Поверь, не даром в ней она;
Не теплится она бесплодно...
Не с тем судьба ее зажгла,
Чтоб смерти хладная зола
Ее навеки потушила:
Нет! — что в душевной глубине,
Того не унесет могила:
Оно останется по мне.

Стихотворение «Утешение» все как истинная, высокая трагедия — и как трагедия, оно имеет свой катарсис, несет в себе не только гибель, но и духовную победу⁶⁸. Не даром уже в самом начале стихотворения звучат у Веневитинова одические, «победные» ноты:

Блажен, кому судьба вложила
В уста высокий дар речей,
Кому она сердца людей
Волшебной силой покорила...

Интересна в стихотворении одна частности — очень показательная для Веневитинова, для его поэзии. В «Утешении» поэт говорит о некоем «тайном голосе»:

Мне было в жизни утешенье,
Мне тайный голос обещал,
Что не напрасное мученье
До срока растерзало грудь.
Он говорил: «Когда-нибудь
Созреет плод сей муки тайной
И слово сильное случайно
В нежданном пламени речей
Из груди вырвется твоей...

В стихотворении «Я чувствую, во мне горит...» поэту тоже звучал «тайный голос» и он тоже был для него пророчеством. «Тайный голос» у Веневитинова не самостоятельный мо-

⁶⁸ Как говорил В. Соловьев, «не одна только трагедия служит к очищению... души: быть может, еще более прямое и сильное действие в этом направлении производит чистая лирика...».

тив, а очень своеобразная литературная ссылка: ссылка на свое стихотворение и свой образ как на факты вполне реальные. Для Веневитинова созданные им поэтические образы потому и сохраняли долгую жизнь, потому и повторялись так часто, варьировались и вступали между собой в сложные и живые связи, что они были для него не только его созданием, но и второй, самой что ни есть подлинной, хотя и поэтической реальностью.

Его последнее стихотворение о поэте, «Поэт и друг» — это и полный высококой грусти разговор с другом-читателем, и поэтическое завещание:

Нет, друг мой! славы не брани:
Душа сроднилась с мечтою;
Она надеждою благою
Печали озаряла дни.
Мне сладко верить, что со мною
Не все, не все погибнет вдруг
И что уста мои вещали —
Веселья мимолетный звук...
Напев задумчивой печали
Еще напомнит обо мне,
И сильный стих не раз встревожит
Ум пылкий юноши во сне,
И старец со слезой, быть может,
Труды нелживые прочтет —
Он в них души печать найдет
И молвит слово состраданья:
«Как я люблю его созданья!
Он дышит жаром красоты,
В нем ум и сердце согласились
И мысли полные носились
На легких крыльях мечты.
Как знал он жизнь, как мало жил!»

Это прощальное слово поэта — не просто правдивое, предельной искренности слово, но и самое значительное: о дорогом и любимом, о поэте и поэзии, о себе как поэте. Связь лирики Веневитинова с самым заповедным — здесь особенно бросается в глаза. Это и чувство в крайней степени напряжения, и глубокая прочувствованная мысль: мысль как итог, как последний, доведенный до афористической ясности вывод о жизни, человеке, искусстве. По этому последнему стихотворению Веневитинова хорошо видно не только, каким поэтом он был, но еще больше — каким он мог стать.

От самого первого и до самого последнего своего произведения Веневитинов оставался верным одним и тем же темам, мотивам, идеям. Он был поэтом необычайной цельности — и это не формальная его примета, но качество, внутренне оп-

ределяющее и его поэзию, и всю его творческую деятельность. Эта удивительная в своем постоянстве направленность его творческого пути имеет глубокое основание. Поэзия, художественное творчество вообще, было для него прежде всего процессом познания. Но не случайно он предпочитал говорить не просто о познании, а о самопознании. В этом было не только проявление его философского идеализма, но и отражение — скорее всего бессознательное — его собственного опыта. Его поэтическое творчество и было таким непрерывным процессом самопознания. То, что он приобретал с годами, новые поэтические идеи, было лишь постепенным обнаружением того, что заключалось в нем всегда: пусть только как намек, как зерно только мысли — но зерно плодотворное. Путь самопознания в его творчестве — это путь все большего выявления себя, раскрытия себя. Темы идут к нему не извне лишь, но еще больше — изнутри: отсюда их постоянство. Он не мог не оказаться в поэзии верным себе до конца, потому что вся поэзия его — это раскрытие не просто своего Я, но своего большего, своего духовного Я, высших его человеческих ценностей.

Поэзия Веневитинова, его поэтические устремления и поэтическая система не получили полного и совершенного развития. Все у него было в будущем, это будущее много обещало, но ему не суждено было наступить. Отдельными своими стихами он перекликался с Пушкиным, его поэтическое влияние можно заметить на отдельных опытах молодого Лермонтова, тесной и глубокой была историческая связь его поэзии с поэзией Тютчева. Однако, говоря строго, у него не было прямых учеников в поэзии, и он не создал сколько-нибудь устойчивой и постоянной поэтической традиции. За краткостью отведенного ему судьбою жизненного срока, он и не мог этого сделать. Он только начинал и, может быть, самого главного так и не успел завершить.

В последние годы, даже дни своей жизни он писал брату о замысле большого произведения, которому он придавал решающее значение⁶⁹. Видимо, не в лирике, а в иных жанрах, скорее всего эпических, мечтал он вполне воплотить свой идеал философской поэзии. В этом перед ним был пример его любимого Гете. Не даром он переводил из гетевского «Фауста» и так высоко ценил его. Замечательно, что в конце 20-х и в начале 30-х гг. и Пушкин не столько в лирике, сколько в «маленьких трагедиях» и особенно в «Медном всаднике» создает сильную и плодотворную традицию философской поэзии. Не о таком ли пути думал и Веневитинов?

Как бы то ни было, говорить применительно к Веневитино-

⁶⁹ Письмо от 14 февраля 1827 г. — Полное собр. соч., «Academia», 1934, стр. 342—343.

ву о прямой неудаче в создании философской поэзии было бы в высшей степени несправедливо. Он был одним из зачинателей большого поэтического дела — и в этом качестве он по праву занимает видное место в истории русской поэзии. Он намечал и прокладывал в ней важные пути, он искал и постепенно продвигался в том направлении, где другими после него (а среди этих других в первом ряду стоят имена Баратынского и Тютчева) были открыты великие поэтические ценности. И случилось так, что за достижениями и открытиями других поэтов, более удачливых и ушедших много дальше по тому же пути, слишком легко потерялись и были забыты его, Веневитинова, достижения и открытия. Напомнить о них — естественный долг науки о литературе.

А. И. ЖУРАВЛЕВА

«ПЕСНЬ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ» А. С. ПУШКИНА

«Песнь о вещем Олеге» — одно из наиболее хрестоматийных, с детства всем памятных стихотворений Пушкина. Написанное в 1822 году, оно в чем-то подвело итог недолгому, но бурному расцвету баллады в русской романтической поэзии. После этого баллады, конечно, продолжали появляться, писал их и сам Пушкин. Но для него «Песнь о вещем Олеге» едва ли не единственная «серьезная» баллада, без тонкой авторской иронии по отношению к жанру, без игры и стилизации, без элементов пародии, которые в явном или скрытом виде ощутимы во всех других балладах Пушкина. В историко-литературном отношении это стихотворение включает в себе какое-то странное свойство, какое-то противоречие: оно было новаторским, своеобразным по отношению к традиции, в чем-то спорило с романтической балладой. Но оно же как бы заместило собой всю предшествующую балладу, впитало ее и в сознании потомков стало едва ли не самой «балладной» балладой в русской поэзии.

Многие исследователи справедливо полагают, что «Песнь о вещем Олеге» — этапное произведение в творчестве Пушкина. Круг проблем, возникающих в связи с его изучением, необычайно широк, и я не пытаюсь даже бегло очертить его. Место «Песни о вещем Олеге» в творчестве самого Пушкина и в истории русского романтизма, с моей точки зрения, блестяще исследовано Гуковским¹. Я коснусь только вопроса об отношении «Песни» к жанру романтической баллады.

* *
*

Едва ли не все исследователи русской поэзии XIX века единодушно утверждают: для этого периода характерна тен-

¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1965.

денция к постепенному разрушению строгой жанровой системы, существовавшей в рационалистической поэтике предшествующего столетия. Особенно очевиден этот процесс в лирике. Но было бы неверно понимать происходящие изменения как простое исчезновение жанров. В лирике первой трети XIX века мы постоянно встречаем балладу, элегию, послание. Мы можем без особого труда определить жанровую принадлежность значительной части стихотворений, не имеющих непосредственного авторского указания на жанр. Можно отметить и формирование новых лирических жанров в поэзии этого времени. Таким образом точнее было бы говорить не об исчезновении жанра, а о новой функции самой категории жанра. В классицизме перед нами строгая иерархическая система жанров, требующая соотношения с иерархической же системой стилей и основанная на соответствующей иерархии различных сфер человеческого бытия, иерархии жизненных ценностей. Романтизм вводит нас в своеобразную республику жанров, где поэтические жанры в принципе равноправны. Сама категория высокого и низкого в романтизме сохраняется, но изменяется ее существо. Это понятие теперь не прикреплено к разделенным сферам жизни. Высокое и низкое — взаимопревращаемы и постоянно меняются местами. Любое явление действительности допускает рассмотрение под знаком категорий высокого и низкого. В связи с этим в основе поэтического жанра теперь лежит не соответствие его определенной сфере жизни, кругу событий, доступных и приличествующих этому жанру, а скорее особый для каждого жанра угол зрения на жизненные явления, ставшие предметом лирического изображения. Если для жанра в старом понимании предопределен круг предметов, событий, эмоций, которые могут быть в нем описаны, то теперь этот внешний предметно-эмоциональный мир может быть как угодно широк и изменчив, а устойчивость, целостность жанра определяется той художественно-идеологической проблемой, которая встает и решается в стихотворении.

Думается, что это не только особенность лирических жанров романтизма, но и свойство жанра в поэзии нового времени. Кажущаяся жанровая неопределенность лирики XIX века — результат того, что по инерции мышления мы ищем признаки жанра исключительно в сфере внешнего выражения, и не всегда находим их.

«Художественное целое любого типа, т. е. любого жанра, ориентировано в действительности двояко, и особенности этой двоякой ориентации определяют тип этого целого, т. е. его жанр.

Произведение ориентировано, во-первых, на слушателей и воспринимающих и на определенные условия исполнения и восприятия. Во-вторых, произведение ориентировано в жизни,

так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием. Каждый жанр по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т. п.

...Если мы подойдем к жанру с точки зрения его внутреннего тематического отношения к действительности и ее становлению, то мы можем сказать, что каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему»².

При таком понимании жанра логично будет стремление найти не только его композиционно-стилистические признаки, но и его основную художественную идею, его смысловую доминанту, понять, для чего он, в сущности, возник в поэзии. Именно с этой точки зрения я и пытаюсь взглянуть на балладу.

«Жанры живут и развиваются. ...Причина, выдвинувшая данный жанр, может отпасть, основные признаки жанра могут медленно изменяться, но жанр продолжает жить *генетически*, т. е. в силу естественной ориентации, привычного примыкания вновь возникающих произведений к уже существующим жанрам»³. Во всех случаях, когда теоретик литературы стремится описать жанровую систему того или иного рода литературы, он имеет дело именно с генетическим пониманием жанра. Он стремится к такому определению, которое было бы достаточно обобщенным — и достаточно абстрактным, — чтобы вместить литературный опыт многих поколений, многих эпох жизни жанра. В конкретном изучении литературы одной эпохи генетическое понимание жанра, разумеется, также необходимо. Мы нуждаемся в нем, чтобы включить «свою» эпоху в цепь общеисторической эволюции. Но оно мало помогает при исследовании жанрового многообразия внутри избранной нами эпохи. Здесь нам приходится искать других определений, нераспространимых на все эпохи истории жанра (и все его национальные модификации), но зато дающих представление о его специфике в ряду других современных ему жанровых форм. В этой работе речь идет о русской литературной балладе нового времени.

По-видимому, в связи с широко распространенным мнением о разрушении жанровой системы в лирике XIX века вопрос о лирических жанрах вообще мало разработан в современных исследованиях. Определения, которые даются балладе в работах советских ученых (и в справочниках, отражающих, как правило, современное состояние вопроса), содержат оговорки о длительной истории термина, о том, что в многовековом развитии литературы содержание понятия коренным образом ме-

² П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928 год, стр. 177, 179.

³ Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М.—Л., 1930 год, стр. 159—160.

нялось. За исключением таких оговорок определения эти приложимы именно к литературной балладе нового времени.

Б. В. Томашевский не дает общего определения, а о балладе интересующего нас периода пишет: «Под словом баллада стали объединять стихотворения, тема которых разрабатывала предания и мифы народной устной литературы (фольклора). Вскоре утратилось чувство имитации фольклора, — балладой стали называть всякую стихотворную повесть о чудесном»⁴.

«Балладой стали называть небольшое сюжетное стихотворение фантастического, исторического или героического содержания»⁵.

«Как сюжетное поэтическое произведение, преимущественно на историческом и легендарном материале, с мрачным колоритом, баллада стала одним из любимых жанров в поэзии сентиментализма, романтизма...»⁶.

Итак, принятые определения баллады подчеркивают как постоянные, необходимые признаки жанра — исторический, героический или легендарный сюжет. Думается, что легендарность — необходимое условие: не всякая история, не всякий героизм может стать предметом изображения в балладе, а только те эпизоды, где есть момент легенды. Поэтому, например, «Бородино» Лермонтова, где есть и история, и героизм, и сюжет, противится тому, чтобы счесть его балладой⁷. И по этой же причине рылеевские «Думы» — не баллады, а особый жанр, скорее близкий к поэме. Тут история, тут героизм, тут, как известно, очень мало исторической достоверности, но тут большая серьезность, явное утверждение истинности всего описанного. А баллада откровенно признается в своей условности. И в истории, какой бы близкой по времени она ни была, баллада черпает ее легендарную сторону; она работает не с документом, а с преданием. «В ней большие чудеса», — сказал Жуковский в «Светлане». И это, конечно, самохарактеристика баллады.

Осознание национальной стихии как необходимого воздуха и хлеба искусства — великое завоевание романтизма. Может быть, именно поэтому историю русской баллады всегда рассматривали в связи с проблемой создания русской народной, национальной баллады. Оно удалось только Пушкину — в «Песни о вещем Олеге». Но в свете этой проблемы всегда получалось, что до Пушкина лучшие баллады — то есть наи-

⁴ Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. 1930, М.—Л., стр. 191.

⁵ Л. И. Тимофеев и Н. Венгров. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1963, стр. 20.

⁶ Краткая литературная энциклопедия. М., 1962, т. I, стр. 422.

⁷ Нельзя согласиться с А. П. Квятковским, который в статье «Баллада» приводит «Бородино» в качестве образца русской книжной баллады. «Поэтический словарь». М., 1966, стр. 56.

более приближающиеся к идеалу народной, национальной — катенинские. Катенин интересный поэт. Но считая его балладу высшим достижением русской баллады, мы все-таки в угоду теории грешим против живой жизни искусства. И для читателей того времени, и для нас, как читателей, лучшие, образцовые баллады — прежде всего баллады Жуковского.

Что же открыла русской поэзии и русскому читателю баллада Жуковского? Чтобы объяснить это, надо взглянуть на балладу как бы в другой связи, с иной точки зрения, не заключающей, а только дополняющей и корректирующей первую, «национально-историческую», — с точки зрения того, что дает баллада для познания личности, для раскрытия духовного Я человека в его многообразных и сложных связях с миром. Это ведь была другая великая проблема, выдвинутая романтизмом и переданная им в наследство современной поэзии (считая современной поэзию от Пушкина до наших дней).

Русская романтическая баллада ведет свою родословную от «Людмилы» Жуковского, опубликованной в девятом номере «Вестника Европы» за 1808 год с подзаголовком «Русская баллада» и примечанием к заголовку: «Подражание Бюргеровой «Леноре».

«Людмила», «Светлана» (1812, опубликована 1813) и «Ленора» (1831) Жуковского, «Наташа» (1814, опубликована 1815) и «Ольга» (1816) Катенина — все это вариации на сюжет знаменитой «Леноры» Бюргера. «Ленора» Жуковского — перевод, «Людмила» и «Ольга» — вольный пересказ, а «Светлана» Жуковского и «Наташа» Катенина — сами по себе вполне самостоятельные произведения и с балладой Бюргера соотносятся, собственно, только исторически — если знать и помнить, когда и почему были написаны. История литературных отношений Жуковского, Катенина и впоследствии Пушкина очень интересна, но она хорошо изучена пушкинистами, поэтому я не буду ее касаться. С точки зрения развития и борьбы разных поэтических принципов сравнение «Людмилы» и «Ольги» дает очень много. Но нам в данном случае важен сам факт столь пристального внимания к балладе Жуковского, столь острых споров вокруг нее. Баллада написана до Отечественной войны. Столько крупных событий свершилось и в жизни, и в литературе, и сам Жуковский после нее не раз «прославился» новыми стихами, в том числе «Певцом во стане русских воинов» и «Двенадцатью спящими девами», а сюжет первой баллады снова и снова привлекает внимание и самого автора, и Катенина, который стремится выступить его соперником.

При всей важности, программности «Людмилы», при всей ее значительности и в истории русской поэзии, и в биографии поэта, лучшая баллада Жуковского все-таки не «Людмила», а «Светлана», ее перифраз. То же происходит и с Катениным.

«Ольга», вызвавшая, как это и было задумано, много споров, не имела, однако, такого непосредственного читательского успеха, как «Наташа», которую журнал «Сын Отечества» напечатал с примечанием: «Издатели благодарят, именем читателей своих, за доставление им сей пьесы»⁸. Это, конечно, объясняется прежде всего исторически-житейским обстоятельством: перенесение сюжета в обстановку только что закончившейся Отечественной войны не могло не тронуть послевоенного читателя. И вот именно на этих исторически-житейских обстоятельствах и в их связях с человеческим сознанием и литературными явлениями и следует остановиться.

Итак, 1808 год — «Людмила», 1812—1813 — «Светлана», 1814—1815 — «Наташа» Катенина. Размеры и характер их успеха легче понять, если иметь в виду, что он, очевидно, был не только литературным.

Вспомним сюжет «Леноры». Невеста ждет с войны жениха. Войско возвращается, жениха нет. Невеста в отчаянии ропщет. Ночью является призрак жениха и увозит невесту в могилу. В тревожную эпоху наполеоновских войн, в эпоху Отечественной войны такая баллада, будучи к тому же совершенно новым и крупным литературным явлением, должна была производить потрясающее впечатление. Случилось так, что специфическая, характерная для романтизма острая постановка вопроса о личности и судьбе получила в это время в России дополнительную остроту. «Вечные» проблемы вдруг стали насущными и злободневными, очевидно, в гораздо большей степени, чем можно бы ожидать, не переживи страна такого тяжелого исторического потрясения, как война и нашествие 12-го года.

Каковы же те вопросы, которые ставила русская романтическая баллада? Это, в основном, вопросы взаимоотношения человека и судьбы.

Чем тогда баллада отличается от античной трагедии — разумеется, в интерпретации классицизма?

Думается, что различие есть. Если в трагедии акцент на стоицизме, на доблести человека перед лицом Рока, то в русской романтической балладе появляется идея справедливости.

В этом смысле опять-таки характерна судьба бюргерской «Леноры». Сама эта баллада представляет, внешне по крайней мере, назидательную историю: не роптала бы, не была бы наказана. Но русская литература эту жесткую мораль не приняла. Жуковский создает свою «Светлану» в стремлении преодолеть неумолимо и, в сущности, несправедливо свирепую ситуацию «Людмилы».

«Наташа» Катенина — тоже попытка создать свою «Анти-

⁸ «Сын Отечества», 1815 год, № 13, стр. 16.

Ленору», и очень удачная. В творчестве Катенина она занимает такое же место, что «Светлана» у Жуковского. В противоположность Жуковскому, совсем отказавшемуся в «Светлане» от всякой войны и тем утешившего современников, Катенин, наоборот, переносит действие именно в войну 1812 года и даже в «День твой — день Бородина» — Натальин день по церковному календарю. У Жуковского — встреча влюбленных, у Катенина — «...как сидела, как спала, К жизни с милым умерла».

Эти баллады оставили глубокий след в русской литературе, как, образно говоря, самая первая и потому незабываемая драма. И Пушкин, наверное, не случайно назвал Людмилу — Людмилой, и Толстой Наташу Ростову — Наташей, и в поздних стихах Вяземского («Прочь, Людмила, с страшной сказкой» и, может быть, через Вяземского — в «Железной дороге» Некрасова мы видим следы этих баллад.

Итак, суровость баллады Бюргера русская литература хоть и оценила, но не приняла, по каким-то причинам не усвоила и успешно оспорила.

Говоря о русской балладе, мы здесь имеем в виду лучшие баллады Жуковского — «Смальгольмский барон», «Двенадцать спящих дев», «Балладу о старушке...» и, конечно, Катенина, с «Убийцей» и «Лешим». Большинство из них имеет именно такой характер: судьба, сверхчеловеческая сила, конечно, беспредельно могущественна, но и у человека уже появляются, словно бы, какие-то права. Во всяком случае, судьба непременно посылает ему какой-нибудь знак, предупреждение. Без этого предвещения не бывать и балладе — человек в ней не вовсе пассивное орудие, он как-то действует, высказывает свое отношение к посланному знаку. В большинстве переводных баллад Жуковского цепь событий трактуется именно как ряд взаимных ходов, которые делают человек и судьба, на каждый поступок следует воздаяние. Особенно отчетливо это видно в балладе «Двенадцать спящих дев». Там каждый шаг героя оценивается, комментируется и направляется злыми или благими потусторонними силами, и каждое действие сопровождается намеком на его качество.

Таким образом, можно сказать, что решение, которое русская допушкинская баллада предлагает для выдвинутой сложнейшей проблемы отношения человеческой личности с какими-то силами, лежащими вне человеческой воли, это решение просто, чтобы не сказать примитивно. Человек во власти божества, не искушай его, следуй велениям судьбы, о которых тебе будут поданы знаки. Постоянная ситуация баллады (вина — немедленное и ужасное наказание) имеет какой-то торгово-правовой характер. От классической религиозной притчи о наказании грешника здесь есть два существенных отличия. Во-первых, в балладе наказание это немед-

ленно и наивно-формально: Ленору буквально ловят на слове и в наказание ей — точное исполнение высказанного в отчаянии желания спать в одной могиле с милым. Во-вторых, в эстетике баллады важнейшее условие — ужас. Это далеко не то же, что «страх божий» цельного религиозного сознания, у него другое качество — он слепой, вульгарный и суеверный. Такой ужас можно испытывать перед чуждыми тебе вещами, не постигая их. Это ужас — непонимание: одно дело — человек, другое — божество. Этот бессмысленный страх довольно скоро делается шаблонным и станет предметом критических острот и литературных пародий. Но до поры до времени он остается неприменимым признаком романтической баллады.

В русской поэзии баллада непосредственно предшествовала торжеству личной лирики. В творчестве Жуковского эти две поэтические стихии сплетены. «Жуковский был первым поэтом на Руси, которого поэзия вышла из жизни», — писал Белинский⁹, имея, конечно, в виду жизнь самого поэта, то есть иначе говоря — Жуковский был первым поэтом личности. Именно в романтической балладе запечатлен знаменательный сдвиг в сознании нового человека: возникает и ставится проблема личности в том смысле, в каком ее не знал предшествующий век. Она назрела и в общественном аспекте как проблема осознания личности отдельно от государства, и от баллад здесь прямой путь к «Медному всаднику» и, может быть, к «Борису Годунову», хотя там, конечно, она осмыслена несравнимо более сложно и многосторонне. Проблема эта уходит корнями и глубже, в самые основы человеческого бытия. Тот балладный ужас, о котором шла речь выше, если взглянуть на него с другой стороны, ведь есть отчетливо, хотя еще и опосредованно, прозвучавший в русской поэзии голос живой человеческой жизни, чувств, проявившихся по поводу обычных житейских коллизий — любви, разлуки, смерти, — только костюмированных балладными одеждами. Жанр баллады вообще имеет в себе некую двойственность; он, так сказать, новаторски-консервативен. Жуковский пишет о жизни души, о человеческих чувствах. Но чувства эти он персонафицировал в действующих лицах баллады и разыгрывал сюжет. Сюжет должен быть закончен, завершен, а вся художественная проблематика Жуковского уже намекала на другой подход, на большую открытость структуры лирического стихотворения. И этой свободы непосредственного лирического выражения добьется Пушкин.

Итак, анализируя баллады Жуковского, мы обнаруживаем в них некоторые постоянно присущие им качества:

1. Мир баллады условен. И эта условность не есть что-то внешнее, она необходима жанру, который стремится быть вы-

⁹ В. Г. Белинский. Вторая статья о Пушкине. Полн. собр. соч., АН СССР, М., 1955, т. VII, стр. 190.

ражением внутреннего мира и в то же время прибегает к раз-вернутому и замкнутому сюжету. Мир баллады и время баллады всегда как бы трансцендентны по отношению к реальному миру и времени. Это достигается различными способами. Иногда дается прямая ссылка на историю. У Жуковского часто — указание на принадлежность описываемых событий другой национальной культуре (в этом состоит художественный смысл заимствования сюжетов — характерной черты поэтики Жуковского). Наконец, присущее всем балладам средство — легендарность событий, фантастичность их. Даже в тех редких случаях, когда нет ссылки на далекое прошлое, на средневековье, например, действие благодаря фантастике как бы вообще изъято из времени: так в «Светлане», так же, в сущности, в катенинской «Наташе», потому что так всегда в легенде.

2. Мрачный колорит, трагическая обреченность героев баллады. Гибель или иное возмездие в балладе носят всегда характер катастрофы. Случается что-то нарушающее естественный, мирный ход событий. Впрочем, здесь следует сказать, что трагизм баллад Жуковского ограничен откровенной условностью баллады. Как тонко отметил Гуковский, за пугающим, ужасным рассказом время от времени возникает улыбка автора, прямое указание на то, что ведь все это выдумано.

3. Страх как основа эстетического эффекта баллады.

Посмотрим теперь, в каком отношении к этому каноническому, «жуковскому» типу баллады стоит «Песнь о вещем Олеге», созданная как раз в эпоху триумфа баллады.

На первый взгляд, основные требования жанра романтической баллады соблюдены и Пушкиным.

Прежде всего, здесь речь идет о той же проблеме — человек и судьба, воля личности и тяготение над ней каких-то внешних по отношению к человеку сил.

В пушкинском стихотворении, как это и должно быть в балладе, перед нами не тот мир и не то время, что в реальности. Это особый, условный, балладный мир. Мотивировка этой условности — отнесение действия в эпоху славянской древности. «Перед нами народ дикий, воинственный, суеверный, но поэтически-настроенный; это — народ-наездник, номад; в балладе нигде не описаны дома, постройки; она вся — под небом, и даже пир Олега происходит неясно где, и едет Олег «со двора», а тризна в конце баллады — на холме и у берега»¹⁰.

Есть здесь и предсказание, столь характерное для романтической баллады.

Наконец, есть здесь и заранее предсказанная гибель героя.

¹⁰ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1965, стр. 331—332.

И все-таки за этим внешним совпадением обнаруживаются серьезные отличия.

Прежде всего, Олег не совершает ничего, что подлежало бы наказанию, возмездию. Он подчеркнуто чужд всякой балладной экстравагантности поступков. Не только до, но и после предсказания он ведет себя так, как только можно пожелать. Даже то, что он отсылает коня, вполне естественно. Больше того — это ведь, в сущности, знак уважения к предсказанию. Пушкинской балладе чужда назидательность: читатель никак не может «поправить» Олега («не сделай он того-то и того-то — и не случилось бы ничего плохого»). У Пушкина очень четко представлены те самые условия игры, разграничение прав человека и судьбы, без которых редко обходится баллада. Они прямо содержатся в предсказании кудесника:

Воителю слава — отрада;
Победой прославлено имя твое;
Твой щит на вратах Цареграда;
И волны и суша покорны тебе;
Завидует недруг столь дивной судьбе.
И синего моря обманчивый вал
В часы роковой непогоды,
И пращ, и стрела, и лукавый кинжал
Щадят победителя годы...

Но примешь ты смерть от коня своего.

В сущности, кудесник ничего не требует от Олега и ничем не грозит ему, он только предсказывает ему вид смерти.

Можно сказать, что здесь права Олега — это сфера историческая, государственная, а права судьбы на него — это то, что уравнивает всех людей, нечто частное. Олегу-воину, победителю ничто не угрожает, но Олега-человека ждет смерть, как и всякого другого.

Конечно, «Песнь» очень драматична. И все-таки сравнительно с обычной судьбой, постигающей героев баллады, участь Олега вовсе не так ужасна. Собственно говоря, то, что смерть приходит к старому князю и воину именно предсказанным, а не иным способом, это у Пушкина во многом — художественный символ неизбежной участи смертного. Так что драматизм «Песни о вещем Олеге» совершенно иного качества, чем обычно в балладе. Острой и несколько суетливой игры страстей, поступков, от которых все зависит, высших сил, которые оказываются чуть ли не втянутыми в диалог-перебранку с героями или, во всяком случае, связаны с ними некими узами житейской морали — ничего этого нет у Пушкина.

Романтическая баллада — мир, в котором иррациональные силы ведут себя все-таки рационально. Их можно понять,

условиться с ними, вести игру. Мир «Песни о вещем Олеге» — другое дело. Здесь все задано с самого начала, и все совершается, и нет игры и противоборства, а есть спокойное и вечное противостояние человека и судьбы. Настоящего романтического сюжета, когда человек, его воля и личность влияют на ход событий и взаимодействуют с иными силами, здесь нет. Вернее, он есть, но именно он-то и отрицается. Законы истории и законы жизни своим чередом совершаются над героем. В пушкинском мире и случайность закономерна.

По отношению к «Песни о вещем Олеге», конечно, еще рано говорить о том историческом детерминизме, который будет выработан Пушкиным впоследствии. Но здесь уже сказалось характерное для Пушкина восприятие мира как гармонического единства, подчиненного, в конечном итоге, разумным закономерностям, восприятие мира, глубоко чуждое анархическому своеволию романтизма.

Ю. М. ЛОТМАН

К СТРУКТУРЕ ДИАЛОГИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ПОЭМАХ ПУШКИНА

(проблема авторских примечаний к тексту)

Проблема монологической или диалогической структуры повествования связана не только с лингвистическим изучением типов речи. Монологическое или диалогическое построение речи в системе естественного языка — наиболее яркий и изученный случай более общих закономерностей построения текста. Так, например, съемка кинематографических кадров с точки зрения неподвижной камеры создает текст с отчетливыми признаками монолога, а параллельный монтаж кадров, снятых с двух точек зрения, порождает эффект, вполне аналогичный диалогической структуре речи.

Таким образом, непременным условием диалога является возможность существования двух выраженных точек зрения. Это подразумевает наличие двух сопоставимых кусков текста, отличающихся направленностью, точкой зрения, оценкой, ракурсом и совпадающих по некоторому «содержанию» сообщения или его части

Текст типа:

Земфира: Скажи, мой друг, ты не жалеешь
О том, что *бросил* навсегда?

Алеко: Что ж *бросил* я? (IV, 185) —

образует диалогическую конструкцию. Элемент диалогизма определяется здесь и общим семантическим ядром «бросил», и различием в отношении к нему. Своего рода классическую схему диалога, в которой наличие повторяющегося элемента обнажено именно потому, что он, по существу, формален, дает отрывок текста из сцены «Равнина близ Новгорода Северско-го» «Бориса Годунова»:

Маржерет. *Quoi? quoi?*

Другой. *Kval! kval!* тебе любо, лягушка заморская, квакать на русского царевича; а мы ведь православные.

Маржерет. *Qu'est-ce à dire pravoslavni?* (VII, 73).

Последовательность не связанных ни в каком отношении высказываний не образует диалога, даже, если наделена его графическими признаками. Таковы сознательные анти-диалоги гоголевского текста:

Хлестаков. Я хотел вас попросить.

Растаковский (наставляя ухо). А?

Хлестаков. Я хотел попросить у вас взаймы.

Растаковский (не расслушав). Полковой квартирмейстер.

Хлестаков. Да, рублей триста на десять минут...¹.

или:

Хлестаков. ...Как бы я был счастлив, сударыня, если бы мог прижать вас в свои объятия.

Марья Антоновна (смотрит в окно). Что это там, как будто пролетело? Сорока или какая другая птица? ²

Противоположным можно считать пример построения диалога, который мы находим у Фонвизина (то, что в данном случае мы имеем дело с полилогом, только проясняет конструктивный принцип):

Бригадир. На что, сват, *грамматика?* Я без нее дожил почти до шестидесяти лет, да и детей вывел. Вот уже Иванушке гораздо за двадцать, а он — в добрый час молвить, в худой молчать — и не слыхивал о грамматике.

Бригадирша. Конечно, *грамматика* не надобна. Прежде нежели ее учить станешь, так вить ее купить еще надобно. Заплатишь за нее гривен восемь, а выучишь ли, нет ли — бог знает.

Советница. Черт меня возьми, ежели *грамматика* к чему-нибудь нужна, а особливо в деревне. В городе по крайней мере изорвала я одну на папильоты.

Сын. *J'en suis d'assordé* на что *грамматика!* Я сам писывал тысячу бильеду, и мне кажется, что свет мой, душа моя, adieu, та геине можно сказать, не заглядывая в грамматику ³.

Существенным признаком диалогической речи можно считать смену точек зрения ⁴. В этом смысле можно говорить о двух принципах построения текста: монологическом, при котором текст строится как соединение повествовательных единиц с одной общей для всех фиксированной точкой зрения, и диалогическом, конструктивным принципом которого будет соединение сегментов с различными точками

¹ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. IV, изд. АН СССР, 1951, стр. 314.

² Там же, стр. 75.

³ Д. И. Фонвизин. Собр. соч. в двух томах, М.—Л., Государственное издательство художественной литературы, 1959, стр. 53.

зрения. При этом, поскольку сама возможность существования различных точек зрения резче всего обнажается при «фонвизинском» построении диалога — соединении высказываний, дающих различные точки зрения при значительной содержательной общности между ними — диалогическая конструкция текста, как правило, возникает тогда, когда подразумевается возможность построения хотя бы двух различных высказываний об одном и том же.

Нам уже приходилось обращать внимание на то, что реалистические произведения Пушкина строятся по системе диалога или полилога на уровне стиля, лексико-семантических систем, жанровых моделей и интонаций («Евгений Онегин») или идеологических концепций («Капитанская дочка») ⁵. Гораздо интереснее отметить, что и романтические поэмы Пушкина — в этом, видимо, одна из характерных особенностей пушкинского романтизма — далеки от монологизма. Это тем более примечательно, что монологическое построение текста — одна из наиболее ощутимых и поддающихся точному учету сторон романтизма.

Романтические тексты тяготеют к лирическому монологу, и спонтанный диалогизм «южных поэм» Пушкина (речь идет не о наличии или отсутствии диалогов на уровне речевой структуры, а о реализации определенного конструктивного принципа: вполне возможны монологи, графически воспроизводящие диалогическую структуру) ставил их на особое место в общей картине литературы романтизма.

В настоящей работе мы хотели обратить внимание на одну сторону специфики романтических поэм Пушкина как целого — наличие рядом со стихотворным определенным прозаическим текстом (предисловий, примечаний), посвященного той же теме и дающего другую точку зрения на тот же объект. Обыкновенное читательское восприятие не учитывает этого прозаического окружения, воспринимая в качестве «текста» лишь стихотворную часть пушкинских поэм. Однако сам автор, видимо, рассчитывал на соотношение в читательском сознании этих двух частей публикуемого им текста.

Все поэмы Пушкина могут быть разделены на две группы: снабженные примечаниями, то есть построенные как сочетание стихотворного и прозаического текста, и лишенные примечаний, в которых стихотворный текст равен тексту поэмы. Показательно, что ко второй группе относятся поэмы с ярко выраженными новеллистическими сюжетами («Граф

⁴ Понятие «точки зрения» определено в следующих работах: В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка, Л., «Прибой», 1929; Б. А. Успенский. Поэтика композиции, М., «Искусство», 1970; Ю. Лотман. Художественная структура «Евгения Онегина», Уч. зап. ТГУ, IX, 1966.

⁵ Ю. Лотман. Идейная структура «Капитанской дочки». Пушкинский сборник, Псков, 1962.

Нулин», «Домик в Коломне»), соединяющие философскую проблематику с новеллистическим сюжетом («Цыганы», которые были задуманы как поэма с примечаниями, но опубликованы без каких-либо прозаических добавлений, «Анжело») или не предназначенные для печати («Гавриилиада»). При этом, с одной стороны, чем полифоничнее («прозаичнее») самый текст стихотворной части поэмы, тем меньшую роль играют в ней прозаические добавления. А, с другой, именно «южные» — наиболее романтически-одноголосные — Пушкин стремился включить в сложное архитектурное целое, разработав для поэтического текста настоящую раму из предисловия и примечаний. К тому же дело шло не только о том, чтобы соотнести стихи и прозу, но и о соотношении своего текста с чужим. И если в «Евгении Онегине» «чужое слово» в виде многочисленных цитат, ссылок и реминисценций вошло в самую ткань пушкинского текста, то в поэмах южного периода оно сопровождало текст как «свидетельство со стороны».

«Бахчисарайский фонтан», в организации издательского текста которого Пушкин принимал наиболее непосредственное участие и который стал своего рода нормой русской романтической поэмы 1820-х гг., дал классическую реализацию структурной триады: предисловие — стихотворный текст — примечания.

Обращаясь к Вяземскому с просьбой написать вступление к поэме, Пушкин выделил конструктивный замысел: присоединить к стихам прозу, к своему тексту — чужой. Но в обоих случаях — такой, который коррелировал с поэмой, образуя текстовое единство⁶. Пушкин надеялся, что лучше всего эту функцию выполнит проза Вяземского и обратился к нему с соответствующим предложением в связи с наметившимся переизданием «Руслана и Людмилы» и «Кавказского пленника». 19 августа 1823 г. он писал Вяземскому: «Возьми на себя это 2 издание и освяти его своею прозой, единственною в нашем прозаическом отечестве. Не хвали меня, но побрани, Русь и русскую публику — стань за немцев и англичан — уничтожь этих маркизов классической поэзии...» (XIII, 66). 14 октября он повторил: «Не помню, просил ли я тебя о вступ-

⁶ Специального рассмотрения заслуживает вопрос — стремление Пушкина «вписывать» свои произведения в более широкие контексты альманахов, журналов и сборников. Так, почти одновременно он посылает в разные издания («Северные цветы» или «Полярная звезда», «Московский телеграф» или «Московский вестник») стихотворения, которые у читателя, не знающего *всей* совокупности пушкинских текстов, создавали различные представления о пути пушкинской поэзии. Это совершенно сознательное стремление свое внутреннее и самобытное движение раскрывать читателю лишь в меру его понимания, в привычных и понятных для него контекстах, можно сопоставить с характерной зависимостью стиля и характера писем Пушкина от особенностей писем его корреспондента. Письма Пушкина к Вяземскому образуют более тесное контекстное единство с письмами Вяземского к Пушкину, чем с письмами самого Пушкина, например, к Гнедичу.

лении, предисловии и т. под., но сердечно благодарю тебя за обещание. Твоя проза обеспечит судьбу моих стихов» (там же, 69). Однако Вяземский не успел еще выполнить обещания, а 4 ноября 1823 г. Пушкин послал уже ему «Бахчисарайский фонтан», вновь повторив ту же самую просьбу: «Припиши к Бахчисарая предисловие или послесловие... Посмотри также в Путешествии Апостола-Муравьева статью Бахчи-сарай, выпиши из нее что поспоснее — да заморози все своею прозою, богатой наследницею твоей прелестной поэзии» (там же, 73). Очень любопытно одно обстоятельство: Пушкин очень ясно представляет себе, что надо сказать в предисловии, и почти диктаторски указывает Вяземскому и круг идей, и круг источников. Видимо, именно отклонение Вяземского от этой программы и несогласие Пушкина с некоторыми основными положениями его статьи охладило автора поэм, который в дальнейшем не прибегал к помощи подобного текстового содружества⁷. Однако, имея столь определенное мнение о предисловии, Пушкин не хотел его писать сам, хотя в первоначальном договоре с Гнедичем речь шла именно об этом («Гнедич хочет купить у меня второе издание <...> Я обещал ему предисловие», — там же, 66). Видимо, ему необходимо было именно чужое слово в общем контексте произведения (мотивировку самоотвода «от прозы меня тошнит» нельзя принимать всерьез в свете других высказываний Пушкина на эту тему). В дальнейшем Пушкин создавал «предисловия» и сам («Разговор книгопродавца с поэтом» к первой главе «Онегина», «У лукоморья дуб зеленый...» к второму изданию «Руслана и Людмилы»), но это был уже этап, когда монологизм творчества был решительно преодолен. В целом же «предисловия» сыграли в выработке конструктивной системы пушкинской поэмы значительно меньшую роль, чем примечания.

Тип пушкинского примечания к поэме образовывался постепенно. В «Кавказском пленнике» прозаический комментарий носит еще характер словарных примечаний, подчеркивающих «местный колорит» непереуловленной, специфически кавказской, лексики. Такое дополнение к основному тексту закрепилось в поэтике русского романтизма. Рылеев использовал его в «Войнаровском», а Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Правда, примечания «7» и «10» носят иной характер — они представляют собой историко-бытовые или этнографические справки, выходящие за рамки непосредственного пояснения текста поэмы. Особенно же интересно примеча-

⁷ Тем не менее сама идея создания «кооперированного» текста продолжала увлекать Пушкина и в дальнейшем: в 1828 г., как известно, он предложил вниманию читателей изданные под единым переплетом свою поэму «Граф Нулин» и «Бал» Баратынского (именно это соседство заставило Надеждина увидеть в «Нулине» романтизм). В 1830 г. он замыслил альманах — «тройчатку» в сотрудничестве с Гоголем и В. Одоевским.

ние «8»: здесь Пушкин приводит отрывки из описаний Кавказа Державиным и Жуковским, давая две версии разработки этой темы — в духе поэтики XVIII в. и романтическую. Пушкинский текст должен вступить, согласно очевидному замыслу, в диалог с этими описаниями. Своеобразие пушкинского решения художественной задачи выступает в соотношении его поэмы и предшествующей литературной традиции⁸.

«Бахчисарайский фонтан» не имел примечаний в прямом смысле слова. Их заменил прозаический текст послесловия. Эту роль выполнила «Выписка из путешествия по Тавриде И. М. Муравьева-Апостола». Выбранный Пушкиным отрывок многими сторонами соотнесен с текстом поэмы. Во-первых, он противопоставлен ему стилистически: перед нами типичное «ученое путешествие», дающее слогом научной прозы сжатую, фактологическую справку о нынешнем состоянии бахчисарайского дворца и создающее некоторое реальное, географически-конкретное пространство, в котором следует мыслить себе описанное в поэме сюжетное происшествие. Во-вторых, он противопоставлен по степени реальности действия. Оказывается, что совместить пространство реального Бахчисарая, описанное Муравьевым-Апостолом, и то, в котором совершается действие поэмы, невозможно — второе происходит в некотором условно-поэтическом мире. Муравьев-Апостол специально оговаривает невозможность, легендарный характер того сюжета, который Пушкин избрал для своей поэмы. Описав гробницу жены хана Керим-Гирея, он заключает: «Странно очень, что все здешние жители непременно хотят, чтобы эта красавица была не грузинка, а полячка, именно какая-то Потоцкая, будто бы похищенная Керим-Гиреем. Сколько я ни спорил с ними, сколько ни уверял их, что предание сие не имеет никакого исторического основания и что во второй половине XVIII века не так легко было татарам похищать полячек; все доводы мои остались бесполезными: они стоят на одном: красавица была Потоцкая» (IV, 175).

Позже, к третьему изданию (1830) Пушкин добавил «Отрывок из письма» — несколько страниц своей прозы, которая должна противостоять и своим стихам, и чужой прозе. Первое противопоставление реализовывалось как подчеркнутая антитеза: поэзия <—> проза. «Вот Четырдаг», сказал мне капитан. Я не различил его, да и не любопытствовал. Перед светом я заснул» (там же, стр. 175). Капитан изъясняется цитатой из «Крымских сонетов» Мицкевича и обращает внимание на поэтические места пейзажа, а «поэт»... ложится спать. «Поэтический» мир строится как чуждый автору. «В Бахчисарай приехал я больной. Я прежде слышал о стран-

⁸ Реализующийся здесь художественный принцип во многом параллелен излюбленному в дальнейшем методу Пушкина — давать свои версии «вечных» сюжетов на фоне известной читателю литературной традиции.

ном памятнике влюбленного хана. К** поэтически описывала мне его, называя la fontaine des larmes. Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавленной железной трубки по каплям падала вода <...> NN почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище:

Но не тем

В то время сердце полно было:

лихорадка меня мучила.

Что касается до памятника ханской любовницы, о котором говорит М., я о нем не вспомнил, когда писал свою поэму, а то бы непременно им воспользовался» (там же, 176). Носители «поэзии» — капитан, К**, NN; им принадлежат стихотворные цитаты, поэтические воспоминания, интерес к истории и меланхолическим легендам. На долю же автора остаются сон, скука и лихорадка, да сверх того еще трезвый взгляд на жизнь, которая так же проста, как и он сам.

От прозы Муравьева пушкинский отрывок первоначально отличался лиризмом (ср. выпущенный при четвертом переиздании отрывок, которым текст заканчивался: «Растолкуй мне теперь: почему полуденный берег и Бахчисарай имеют для меня прелесть неизъяснимую? От чего так сильно во мне желание вновь посетить места, оставленные мною с таким равнодушием? Или воспоминание самая сильная способность души нашей, и им очаровано все, что подвластно ему?» — там же, 404). Но и в окончательном виде он противостоял «Выписке» не только как свой текст чужому, но и как художественная проза — научной. Итак, мы можем отметить, что многоголосное построение текста, при котором стихотворная ткань не равна произведению, а составляет его часть, сохранилась в творчестве зрелого Пушкина как форма восприятия и подачи читателю собственного раннего творчества. Однако зародилось оно в южный, романтический период. Это связано с органически свойственным Пушкину и противоположным поэтике романтизма стремлением допустить возможность «другого» взгляда на жизнь, другого построения текста, *тяготением к диалогу*.

С переходом к работе над дальнейшими эпическими замыслами судьба супертекстовых элементов могла быть двоякой. С одной стороны, открывался путь использования предисловий, посвящений, эпитафий и примечаний так, как это наметилось уже в публикации первой главы «Онегина»⁹. С другой, — вырисовывались «Цыганы» и последующее движение к драме.

⁹ Вопрос о супертекстовых элементах в «Евгении Онегине» — особая и очень существенная тема. В настоящей работе мы ее не рассматриваем. На псковской Пушкинской конференции 1969 г. на ней детально остановился Ю. Н. Чумаков.

Окончательный текст поэмы отделился от примечаний — в печати «Цыганы» появились без них. Это явилось, видимо, следствием того, что диалогическая структура была перенесена внутрь самого поэтического текста. Но дело не только в этом, а и в несовместимости моделей мира, даваемых поэтическим текстом и примечаниями. Разрыв зашел слишком далеко. Если этнографические справки и поэтические цитаты из другого текста (здесь — Державина) составляли уже традиционные элементы пушкинских примечаний, то решительно новым был спор комментария и поэмы. Поэтический текст создает типичный для философского мышления, начиная с XVIII в., конфликт: столкновение свободного, дикого и бедного народа с рабством (или жаждой власти) и эгоизмом, порождаемыми цивилизацией. В примечаниях же цыгане, в соответствии с исторической реальностью, а не философской абстракцией — крепостные: «Всего замечательнее то, что в Бессарабии и Молдавии крепостное состояние есть <?> только между сих смиренных приверженцев первобытной свободы» (XI, 22). Примечания и текст поэмы разошлись, но достойно внимания, что Пушкин не считал возможным в 1823—1824 гг. ни сказать в стихах об истинном социальном положении своих героев, ни скрыть его в прозе.

Поворот Пушкина к реализму был связан с изменением в осознании жанровой специфики поэмы. В общем движении к прозе, как лучшему выразителю «поэзии жизни действительной», поэме отводилось особое место: она становилась поэтическим адекватом прозаического повествования — «повестью в стихах». Поскольку диалог поэзии и прозы приобретал здесь новый смысл, уходил внутрь конструкции (ср. диалог строфической интонации октав и бытовой лексической интонации в «Домике в Коломне», напряжение между «поэзией» и сюжетом в «Графе Нулине»), необходимость в супертекстовых элементах отпадала, и «Граф Нулин» появился без каких-либо авторских примечаний¹⁰.

«Полтава» восстанавливала права поэмы, выступавшей не как имитация или заменитель других жанров, а в своей собственной эмоционально-стилистической и жанровой сущности. Внутренне построение поэмы, как это глубоко показал Г. А. Гуковский, было основано на конфликте, споре двух идейно-стилистических тенденций: романтической (личной) и государственной. Это определило диалогическое напряжение между частями текста, сюжетными линиями, образами, стилем. Внутренний диалогизм текста приобрел столь глубокий и подчеркнутый характер, что современники не всегда оказывались в состоянии уловить его единство. Одновременно в «Пол-

¹⁰ Как мы указывали, их заменил, кроме того, «диалог» между бытовой и трагической новеллистикой, благодаря текстовому соседству «Бала» Баратынского.

таве» мы вновь сталкиваемся с диалогом стихотворного текста и прозаических примечаний. Однако оппозиция «поэзия <—> проза» трансформируется в противопоставление «поэзия <—> история». В то время как поэма дает поэтическую версию сюжета, примечания реконструируют историческую (ср.: «Мечты поэта! Историк строгий гонит вас»).

«Исторический» тип текста занял место «прозаического», но не был тождественен ему. Он фиксировал не «прозаические бредни, фламандской школы пестрый сор», а всю жизнь — в отличие от стихотворного, который давал модель жизни. История — самая жизнь, и, если в поэму не вводится слишком «поэтическая» для отрицательного персонажа деталь: Мазепа был поэтом, автором патриотических дум — то в примечании Пушкин считает себя обязанным сообщить об этом читателю: «Предание приписывает Мазепе несколько песен, донныне сохранившихся в памяти народной. Кочубей в своем доносе также упоминает о патриотической думе, будто бы сочиненной Мазепой. Она замечательна не в одном историческом отношении» (V, 65). В поэме Пушкин считает себя вправе переставлять события, вводя упоминание известных слов Карла XII при виде летящей бомбы, но в примечаниях, продолжая диалог «поэта» и «историка», замечает: «Это случилось гораздо после» (там же, 67).

Жизнь, становясь поэмой, трансформируется. В поэме — героиня *Мария*, единственная дочь, гордость Кочубея. В примечании сообщается: «У Кочубея было несколько дочерей: одна из них была замужем за Обидовским, племянником Мазепы. Та, о которой здесь упоминается, называлась *Матреной*» (там же, 65). Назвав героиню «Онегина» Татьяной, Пушкин демонстративно ввел в текст «непоэтичное», неблагородное (ср. подчеркивание в куплетах Трике непереводимости этого имени на французский язык) имя. В «Полтаве» он разделил его на два варианта — «поэтический» для поэмы и подлинный для истории.

Тон поэмы напряженно-эмоциональный. Это самая оценочная поэма Пушкина. По обилию тенденциозных эпитетов («замысел *ужасный*», «*злой* старик» и пр.) произведение резко выделяется на фоне остальных пушкинских поэм. Примечания противостоят тексту подчеркнутым «историческим» спокойствием тона. «Примечания» — зародыш пушкинской исторической прозы. И если от текста поэмы шел путь к «Капитанской дочке», то от примечаний — к «Истории пугачевского бунта». Парное соотнесение этих текстов продолжает начатый в «Полтаве» диалог «поэта» и «историка».

«Медный всадник» имеет подзаголовком «петербургская повесть» и, согласно установившейся в творчестве Пушкина традиции, не должен был бы иметь примечаний. Однако произведение не просто примыкает к пушкинскому жанру новелл

в стихах — оно синтезирует этот тип повествования с «высокой» поэмой. Произведение построено на основе сложной полифонии. Поэтическая часть разделена на диалогизирующее между собой «Вступление» и основной текст и, одновременно, включена в прозаическое обрамление. Составляющие его «Предисловие» и «Примечания» очень своеобразны. Они, прежде всего, отличаются предельной лаконичностью. Кроме того, примечательно и другое: как мы видели, Пушкин с самого начала вводил в примечания параллельные по тематике чужие тексты. В «Полтаве» уже произошла трансформация этого принципа. Когда Пушкин приводит стихотворную эпитафию Искры и Кочубея, написанную силлабическими виршами, то перед нами публикация источника. Образец такого подхода к построению текста представляла «История государства российского» Карамзина, дававшая фактически два параллельных изложения русской истории.

И предисловия и примечания в «Медном всаднике» построены как научный текст. Чужие тексты даны в виде ссылок. Читателю предлагается ознакомиться с материалами Берха, стихами Вяземского, Мицкевича. Самая форма чисто научная: «Смотри описание памятника в Мицкевиче» (V, 150).

Диалогизм стиха и прозы составляет одну из существенных сторон текстообразующего напряжения на всем протяжении творчества Пушкина. Специального исследования заслуживает конфликт этих двух структурных начал внутри драм Пушкина. Этот принцип построения текста развертывался на фоне противопоставления стиха и прозы как одной из основных, динамических оппозиций, строящих культуру эпохи¹¹.

¹¹ Ценные наблюдения по этому поводу см. в статье Л. С. Сидякова в настоящем издании.

Э. В. СЛИНИНА

В. ХЛЕБНИКОВ О ПУШКИНЕ

Хлебникова и Пушкина разделяет не менее чем столетняя история русской поэзии. Их одновременно соединяет и разделяет время, история и сплав многозначных традиций в истории литературы. Во многом хлебниковская поэзия принципиально противоположна Пушкину. В футуристических статьях и декларациях, под которыми стоит и имя Хлебникова, Пушкин и пушкинское начало в поэзии категорически отрицается: «Только мы вернули человеку его рост, сбросив вязанку прошлого (Толстых, Гомеров, Пушкиных)»¹. В «Пощечине обществу вкусу» (1912) футуристы призывали сбросить Пушкина с «Парохода современности». Они заявляли, что в известном пятистишии А. Крученых «дыр бул щыл...» «больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина»². Не было случайным и то, что в 1913 году Д. Бурлюк прочел в Петербурге два полемических доклада на тему «Пушкин и Хлебников», противопоставляя эти имена. Во всем этом было больше поэзы и фразерства, вызова и нигилистической лихости, чем принципиальных решений и споров. Но в том, что творчество Хлебникова противоположно пушкинским художественным принципам, легко убедиться. Творческие принципы Хлебникова, особенно в языке, явно не пушкинские или даже несовместимые с пушкинскими. «Самая характерная черта хлебниковского творчества, — пишет М. Гофман, — заключается в том, что главным героем его поэзии является язык: не элементом, не материалом, а основным содержанием, нередко единственным»³. Хлебников — поэт усложненный, хаотичный, поэт, ко-

¹ ! Будетлянский (1914). Собрание произведений В. В. Хлебникова в 5 томах под ред. Ю. Н. Тынянова и Н. Л. Степанова. Издательство писателей в Ленинграде, 1928—1933, т. 5, стр. 194. Далее цитируется по этому изданию, в скобках указаны том и страница.

² А. Крученых. Апокалипсис в русской поэзии. М. 1923, стр. 41.

³ М. Гофман. Язык литературы. Очерки и этюды. Л., 1936 стр. 235.

торый самую непонятность своих стихов возводил в принцип. Семантический метод Хлебникова, как справедливо замечает Н. Л. Степанов, был ближе к ломоносовскому⁴. Архаист Хлебников ближе к поэзии XVIII в., чем к Пушкину: его поэтической речи свойственны и восточная изукрашенность, и многословие, и недосказанность, и неуклюжие тяжелые обороты, в них нет или почти нет пушкинской простоты.

И все же имена Пушкина и Хлебникова не ставились бы рядом, если бы не было для этого оснований. Сам Хлебников, отрицая Пушкина, был глубже и серьезнее своих временных литературных соратников (Бурлюк, Крученых). В статьях он почти всегда стремится обосновать свою позицию.

Именно потому, что «главным героем» Хлебникова был язык, он в своих статьях, отрицающих Пушкина, аргументирует такое отрицание задачами свободы языка, раскрепощения языка. Имя Пушкина, уже ставшее синонимом свободы поэтического языка, Хлебников рассматривает в прямо противоположном смысле. Делается это со свойственным для его статей и деклараций наивным красноречием и небрежной категоричностью: «Мы требуем раскрыть Пушкинские плотины и сваи Толстого для водопадов и потоков черногорских створон надменного русского языка» (V, 187. Неизданная статья).

Хлебников в своих суждениях о Пушкине и пушкинских основах литературы больше был поэтом, чем теоретиком, поэтом, далеким от объективности, научности, и всегда немного приподнятым. Таким он был и в нигилистических статьях, и в стихах. Стихи, где имя Пушкина звучит с прямым отрицанием, так же властны, торжественны и победны и так же наивны, как все то, что он написал — и при этом очень привлекательны смелостью и живописностью слов, фантастичностью метафор:

«...Чума —

Тебя мы извозчиком наняли
Жирных султанш
Мы заперли в дом,
Перед взорами ханж
Пусть сидят нагишом.
Пушкин нам жалок,
Исчезли Баяны,
Протухших русалок
Глаза покаянны». (II, 290).

Строка «Пушкин нам жалок» звучит здесь в контексте вызывающе циничном, так что воспринимать ее в прямом значении нет причин. Такие строки в подобных условиях — не что иное как экспрессивное междометие, в них только дерзкое,

⁴ Н. Л. Степанов. Творчество Велимира Хлебникова. Собрание произведений Хлебникова (ук. выше), т. I, стр. 51.

скептическое отрицание, отрицательное отношение к миру. Есть, безусловно, в таких стихах и словесное экспериментаторство, без которого поэзии Хлебникова не существует.

Важно отметить, что и у современников, и у некоторых исследователей его творчества иногда даже не было сомнений в том, что свою родословную Хлебников ведет от Пушкина (М. Кузмин⁵, Н. Л. Степанов⁶). В поэзии Хлебникова есть материал «на поверхности», который уже создает почву для возможных сближений с Пушкиным. Речь идет о «классических штампах», готовых формулах классического стиха, которыми Хлебников свободно пользовался. И пользовался он, как заметил Н. Л. Степанов, «чаще всего пушкинскими» готовыми формулами.

Тема «Хлебников и Пушкин» уже имела бы основания, если бы Хлебников ограничился подобного рода цитированием. Но Хлебников обращался не только к цитатам. Пушкин, его судьба и его поэзия занимают внимание Хлебникова в прозе, в стихах, даже в его таинственных занятиях числами, поисках «числового закона» — закона времени. До нас не дошло произведение (исследование в числах?), озаглавленное «Пушкин»: среди многих других поэтических вещей Хлебникова оно бесследно исчезло (V, 340. Комментарий). В декабре 1914 г. в письме М. В. Матюшину Хлебников признается: «Я хотел изучить «Труды и дни Пушкина» Лернера, как человеческую жизнь, точно измеренную во времени»⁷. А летом 1915 г., по воспоминаниям Марии Бурлюк, Хлебников в Михалеве работал над биографией Пушкина, искал «кривую творчества» и делал свои математические выкладки. Частью этой работы был сохранившийся и дошедший до нас отрывок из «Записных книжек», условно озаглавленный именем Пушкина. Здесь устанавливаются — убедительные, может быть, лишь для Хлебникова — временные закономерности в творческой биографии Пушкина: «Попытаемся увидеть в Пушкине отражающую законы времени поверхность...» (V, 271). Делается это с помощью чисел и формул, подтягивая до которых пушкинское творчество, Хлебников неизбежно схематизирует и упрощает Пушкина. Евгений Онегин, «изнеженный образ барина, отравленного западом», противопоставлен «Кавказскому пленнику» по очень условному, произвольному признаку. «Пленник вскрыл встречу русского с востоком. Онегин его встречу с «образованным западом» (V, 272). «Анчар» — убийственное сказание о самодержавии...» (V, 272).

⁵ М. Кузмин, В. В. Хлебников. Ошибка смерти. М., Лирень, 1917. Северные записки, 1917, январь, стр. 263.

⁶ Н. Л. Степанов. Наследие Велимира Хлебникова. На литературном посту, 1927, № 22—23, стр. 88.

⁷ В. В. Хлебников. Неизданные произведения. Поэмы и стихи. ред. и комм. Н. Харджиева. Проза. Ред. и комм. Т. Грица, М., 1940, стр. 375. Далее это издание указано сокращенно в скобках: Неизданное, стр...

Но в таких прямолинейных рассуждениях открывается одна из самых сильных сторон поэтического таланта Хлебникова: свежесть, новизна, необычность восприятия, метафорическое зрение. Обращаясь к Пушкину, например, к «Полтаве», Хлебников самым способом выражения мысли создает поэзию, возникает угловатая, громоздкая, косноязычная метафора, через которую и создается новая «Полтава», немного похожая на «Полтаву» Пушкина, но такая, какой бы мог написать ее сам Хлебников: «...8—9 октября 1828 он заканчивает «Полтаву», где дан лик Петра Великого, коваля молодой страны, и самодержавный молот, набросивший на русский бочонок обруч Полтавы, полтавский обруч, нашел в Пушкине звонкого соловья». (V, 271). Особенности поэтики Хлебникова, его новый взгляд на литературные факты открываются через такие, далеко не «научные» оценки и определения.

Цель своих пушкиноведческих занятий Хлебников объяснил в автобиографической повести 1916 года «Ка²» (другое название — «Скуфья скифа»): «Иногда не плохо быть пушкинианцем. Через прекрасное (Пушкин все-таки был закопченным стеклышком). Через него можно посмотреть на будущее» (V, 134). Пушкин, его жизнь и творчество, как считал Хлебников, могут помочь в его увлеченных занятиях числами с целью разгадать некие абсолютные законы времени. Хлебников, во многом, благодаря этим занятиям, приблизил себя к творчеству Пушкина, благодаря им, он как бы заново, по-своему и поэтически прочитал Пушкина, судьба Пушкина, личность Пушкина стали ему близки. Не потому ли Хлебников мстит за Пушкина и его убийцам, и современным лицемерам словами обличительными и гневными, так, словно убийство произошло только вчера: «Якобы ваше знамя — Пушкин и Лермонтов были вами некогда прикончены как бешеные собаки за городом, в поле!»... (V, 153. «Пусть млечный путь расколется»...).

Да и не были бесплодными его занятия числами, формулами судеб, когда они вели поэта к серьезным решениям. В стихах «На родине красивой смерти Машуке...» Хлебников говорит о трагической гибели Лермонтова. И числа, и понятие судьбы одухотворены здесь трагической поэзией, соединившей прочной связью гибель Лермонтова с судьбой Ленского и Пушкина:

«И были вспышки гроз
Прекрасны как убитого глаза.
И луч тройного бога смерти
По зеркалу судьбы
Блеснул по Ленскому и Пушкину и брату

в небесах». (II, 181).

Пушкинское творчество Хлебников изучает и в языковых работах. В статье 1916 г. «Второй язык» он рассматривает

«Пир во время чумы». Числовой и звуковой «закон» «Пира во время чумы» у Хлебникова произволен, но выводы не произвольны и не искусственны, не натянуты, числа не мешают глубине восприятия; нам открывается хлебниковское понимание «Пира во время чумы», его концепция, истолкование трагедии Пушкина: ...«Победа уст» над дыханием мора — вот что воспето председателем.

Случайно ли, что высшие гребни этой песни, где вместе страсть и Мор, где оправдан звон торопливых стаканов перед лицом гости, построены на одном П и пяти М? П начаты ее слова: Перун, парень, пламя, пар, порох, пыл, песни и сам пламенный Пушкин... (V, 210).

Через восприятие Хлебниковым «Пира во время чумы» открывается одна из самых глубинных основ Хлебникова-поэта — его жизнелюбие. Когда мы говорим о жизнелюбии Хлебникова, опасно упростить смысл слова. Обращаясь к пушкинским образам и мотивам, Хлебников приоткрывает сложность своего жизнелюбия. Вот что он, со свойственной ему философичностью, написал М. В. Матюшину 18 июня 1913 года после смерти Елены Гуро: «Вообще есть слова, которые боязно произносить, когда они имеют предметное содержание. Я думаю, что такое слово смерть, когда оно застаёт тебя врасплох. Чувствуешь себя должником, к соседу которого пришел заимодавец. Собственно смерть есть один из видов чумы, и, след<овательно>, всякая жизнь всегда и везде есть пир во время чумы.

Поэтому, помня Мэри, следует ли поднять в честь ее чаши веселья? Или же встать в отношении к смерти в положение восстающего, телесно признающего цепи, но духовно уже свободного от них...» (Неизданное, стр. 365).

С «Пиром во время чумы» косвенно связаны сюжетные мотивы в поэме «Гибель Атлантиды» (1910—1912 гг.), хотя говорить о прямых пушкинских реминисценциях в этом случае мы не имеем права.

Речь может идти о том, что Хлебников видел, осознавал трагическую противоречивость жизни человека, осознавал до гротескных обобщений, привлекая в свои размышления пушкинские образные мотивы, ситуации.

В очень важной для Хлебникова теме соотношения Востока и Запада в русской культуре он прямо обращался к пушкинскому материалу. Он рассматривал пушкинские образы, сюжетные мотивы, темы и целые произведения как готовый комплекс идей, всем хорошо известный и понятный, так что ими можно свободно пользоваться без дополнительных пояснений — ради экономии слова и концентрации мысли. Хлебников мечтал не только «О расширении пределов русской словесности» (так называлась его статья 1913 г.), он хотел воссоздать, реконструировать древнее сознание, древний язык,

создать «русскую библию». Некоторые «главы» такой библии, по его мнению, были уже созданы русской поэзией, среди них он называл поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» и «Полтава» (Неизданное, стр. 341). Почти все поэмы Хлебникова 10 гг., бурлескные, мифологические, были, скорее, всего, попыткой восполнить недостающие главы славянской библии. К таким поэмам может быть отнесена и «Внучка Малуши», некоторые сюжетные мотивы которой (волшебные превращения, женихи княжны) и само имя героини (Людмила) дают право говорить о родстве этой поэмы, хотя и очень дальнем, с поэмой «Руслан и Людмила» Пушкина. Перед нами новое хлебниковское решение известной «литературной» темы, в котором древнеславянская мифология, ее воссоздание, а также восточная, азиатская ее основа, восточные связи (жених Людмилы — хазарский хан) — становятся главной художественной задачей.

Азиатские симпатии, апология «азиатского» начала в древнерусской и общечеловеческой культуре объясняет смысл очень необычного цитирования или, вернее, ссылки на Пушкина в «Детях выдры». «Дети выдры» — сложное художественное целое, сделанное Хлебниковым по методу монтажа: объединены стихи, драматические фрагменты и прозаические. Здесь, как замечает Н. Л. Степанов, «развитие темы и смыслов идет путем сопоставления разновременных фактов, объединенных общностью их исторической переключки»⁸. Сам Хлебников цель создания «Детей выдры» объяснил так: «...Сказания орочей, древнего амурского племени, поразили меня, и я задумал построить общеазиатское сознание в песнях («Свояси», II, 7). В этом грандиозном по замыслу произведении одна из глав (парус 5-й) включает восточный вариант мифа о Прометее или вариант самого Хлебникова, с восточной окраской. Дети выдры узнают о судьбе Прометея из монолога Утеса, и Дочь выдры освобождает осужденного. Сообщено об этом освобождении в скобках, как бы в авторской ремарке: «... (освобождает его, перерезая как черкешенка, цепь) Пушкин. Дети выдры идут к водопаду» (II, 170). Автор отсылает читателя к «Кавказскому пленнику» Пушкина, к общеизвестному литературному материалу, к поэме, в которой, по его же, Хлебникова, определению, передано «дыхание дикого востока в первобытном быту горцев, суровой воли и дикой силы» (V, 272). Древнее восточное сказание племени орочей и миф о Прометее объединены Хлебниковым, и поэтическим оправданием такого объединения служит пушкинская поэма.

Восточные интересы Хлебникова проявились и в изучении древней египетской мифологии. Он предлагает свое пере-

⁸ Л. Н. Степанов. Творчество Велимира Хлебникова. Собрание произведений В. В. Хлебникова в 5 т., Л. 1928—1933, т. I, 1928, стр. 43.

осмысление «Египетских ночей» Пушкина, переосмысление, имеющее заметную восточную окраску.

Около 1915—1916 гг. Хлебников работал над автобиографическими повестями в прозе «Ка», «Ка²», близкими тематически и по форме. «В «Ка» я дал созвучие «Египетским ночам», тяготение метели севера к Нилу и его зною, — сообщает Хлебников в статье «Своеси» (II, 7). Хлебниковское «созвучие» «Египетским ночам» ничем внешне не похоже на сюжетную или тематическую параллель. «Ка» — повесть о перевоплощениях души. «Ка» — путешествие по странам и временам, границы между которыми свободно сдвигаются или разрушены. Внешнего созвучия «Египетским ночам» здесь явно нет. Но есть внутренняя связь, родство замысла, сопоставляются человеческие судьбы, характеры в условиях разных, несовместимых цивилизаций. У Хлебникова нет контрастного противопоставления «метели севера» и нильского «зноя», его задача показать их сближение, «тяготение» друг к другу в условиях далеких друг от друга времен. У Пушкина в «Египетских ночах», по замыслу, задача противоположная, сопоставление должно было быть, скорее всего, предельно контрастным. Так что «созвучие» Пушкину у Хлебникова больше параллельность, чем параллель, созвучное, но и новое решение темы.

Мысль о взаимосвязи удаленных исторических эпох и цивилизаций связывает с повестью «Ка» повесть «Ка²» (1916). Она отчетливо автобиографична. Именно здесь Хлебников провозгласил, что «иногда неплохо быть пушкинианцем» (V, 134). Повесть изысканно, усложненно метафорична, как и вся проза Хлебникова, проза, по определению О. Э. Мандельштама, «девственная и невразумительная», «как рассказ ребенка, от наплыва образов и понятий, вытесняющих друг друга из сознания». События личной жизни на наших глазах обрастают такими фантастическими уподоблениями и такими неразъяснимыми подробностями, что каждое из них превращается в новый современный миф, миф, снабженный деталями дня, быта, окрашенный иронией. Один из эпизодов — встреча с памятником Пушкину и рассказ об этой встрече, одновременно шуточный и многозначительный: «— Мы ехали мимо вашего памятника. Там вы стояли, — сказал мне кто-то насмешливо. (В самом деле, Пушкин и я чертили червячков этих писем). «Только почему вы сняли шляпу и держите ее сзади. Это нехорошо и вы простудитесь, дорогой мой, и они (прохожие) не стоят вашей вежливости». Я улыбнулся. Я не раз проходил мимо этого черного, кудрявого чугунного господина с шляпой в руке. И всегда поднимал на него глаза» (V, 135). Дальше с памятником происходят как бы сами собой странные метаморфозы, неожиданные, но для автора естественные, ибо он о них пишет без тени удивления и никак их

не мотивируя. Затем в конце всплывают образы и сюжетные мотивы из «Руслана и Людмилы»: «Снова все стало холмом-головой, о которую гулко ударила моя рукавица. Я носился в воздухе, стиснув железной рукою чью-то колючую бороду. Впереди был сад Людмилы». (V, 136). Перед нами пушкинский материал, примененный на этот раз к себе и к жизни города военного 1916 года. Жизнь современного города, скитальческое одиночество в нем поэта, отрицающего городскую цивилизацию, поток его мыслей при встрече с любимыми людьми и всевозможными вещами — все это таинственным образом связалось и с памятником Пушкину, и с «пушкинианством» автора, и с образным материалом «Руслана и Людмилы»: голова, колючая борода в «железной руке», сад Людмилы. Родился новый, современный литературный миф, фантастическая легенда о жизни современного поэта с произвольным и оригинальным применением пушкинских образных элементов, с возвращением поэта во времена Руслана и Людмилы, поэтически отраженные у Пушкина. Возник некий вторичный, усложненный миф. Поэт включает себя и детали места, времени в поэму Пушкина и живет в художественной атмосфере пушкинской поэмы, как если бы она была его поэмой.

Чтобы понять и принять очень своеобразное у Хлебникова применение классики и имен, нужно учитывать одну особенность художественной системы Хлебникова, отмеченную исследователями: «Применение собственных имен в поэзии Хлебникова — нередко имен экзотических и малоизвестных — основано на принципах звуковых метафор и поэтической этимологии»⁹. Появление имени Пушкина и пушкинских имен и названий у Хлебникова часто оправдано не логикой, не внутренним смыслом, а поэтической этимологией, стремлением создать новые звуковые метафоры. С такими явлениями мы встречаемся и в стихах, и в прозе Хлебникова. Это не говорит о легком отношении Хлебникова к имени Пушкина, а лишь о том, что встреча с Пушкиным у Хлебникова происходит на основе поэтического образа, поэтического языка, на основе формы. Это не отменяло серьезности, злободневности, весомости содержания стихов поэта, «поэта идеи», «философствующего поэта»¹⁰. Каждый звук языка был полон для него таинственного, еще не разгаданного нами смысла. Бессмысленного кокетства и забавы не было в его внешне-экстравагантных писаниях. На основе поэтической этимологии встречается имя Пушкина и во многих антивоенных стихах Хлебникова, в антивоенных эпических циклах. Чаще всего имя Пушкина в этих

⁹ В. Тренин и Н. Харджиев. Маяковский о качестве стиха. Альманах с Маяковским, М., 1934, стр. 289.

¹⁰ А. Селивановский. Очерки по истории русской советской поэзии. М., 1936, стр. 91.

случаях упоминается как синоним трагической смерти. В стихотворении «Тверской» памятник Пушкину (свинцовый) и имя трагически погибшего поэта объединяются в парадоксальных сопоставлениях, испытывая странные метаморфозы:

«Умолкнул Пушкин.
О нем лишь в гробе говорят.
Что ж! Эти пушки
Целуют новых песен ряд.
Насестом птице быть привыкший!
И лбом нахмуренным поникший!
Его свинцовые плащи
Вино плохое пулеметам?»

(Неизданное, 262).

Поэт, убитый свинцом, превращен в свинцовой памятник, свинцом убивают пулеметы и пушки войны. Хлебников не принимает войну и потому, что она бессмысленное убийство, и потому, что она порождение техницизма, владычества машин над человеком. Так в прозаическом отрывке «Перед войной» описывается движение по городу чудовища-машины, на которой едут люди, мобилизованные войной. И здесь снова, как повод для развития сложнейшей метафоры, появилось имя Пушкина: «Чудовище летело, подняв над собой какую-то стеклянную Ярославну, лежавшую в глубоком обмороке, поднимая черными могучими руками ее стеклянный стан, как сумасшедший арап, не найденный в песнях Пушкина, умыкающий свою добычу» (IV, 141—142). Пушкин упомянут произвольно; фантастический образ-метафора, причудливая легенда о чудовище, которое похищает Ярославну, родились как экспрессивное отрицание античеловечности: «Хрро» — дико хрюкнуло чудовище, прокалывая тьму холодными белыми клыками. Встречные отвечали ему стоном дикого гуся и исчезали в морозной неге» (IV, 142). Но фантастичность и явная произвольность образов и событий так неожиданны, что автор пытается наивно оправдать, мотивировать их, хотя бы внешне. И оправдание получилось столь же фантастичным и произвольным, как и сам материал: есть лишь видимость оправдания («Сумасшедший арап, не найденный в песнях Пушкина»), мотивировка эта — почти пародия на пушкинистов.

Эту же самую причудливую историю о сумасшедшем арапе, чудовище, Хлебников воспроизводит и в стихах (черновики 1919—1921 гг.):

Сумасшедший арап,
Забывший прекрасным писателем Пушкиным,

в записанном сне,

Летит по дороге с добычей.
Пронес над собой Ярославну
С глазами бездны голубой и девичьей

В стеклянном призраке.
И станом туго голубым.
Хрю! Громко крикнул в ухо толп
Дальше на площадь летит». (V, 68).

Война — убийство всего живого, и прежде всего поэзии, «песен». В эпическом цикле «Зангези», в «Плоскости XVIII» (глава) образный материал близок стихотворению «Тверской»: памятник Пушкину становится поэтическим соучастником в антивоенных пророчествах поэта Хлебникова:

«Пушечной речью
Потрясено Замоскворечье...
...Это Пушкин, как волосы длинные
Эн отрубил
И победителю песен их бросил.
Мин победил». (III, 353—354).

Своеобразные, но очень отдаленные или произвольные сближения и связи понятий (Пушкин — Эн отрубил — пушки) кажутся наивными, нелепыми, кажутся неумелой шуткой, неловкой игрой. Но внешне кажущееся игровым применение пушкинского материала у Хлебникова встречается часто. Это очень интересная особенность его «пушкинианства». В поэме (или эпическом цикле) «Азы из узы» есть такой отрывок:

«Вот я иду к той,
Чье греческое и странное руно
Приглашает меня испить «Египетских ночей» Пушкина
Холодное вино». (V, 33).

Пушкинское заглавие содержит комплекс многоассоциативных идей, определений. Здесь через него определена странность, причудливость характера «той» и всего события, в котором участвует современный поэт и современная, другая, уже не пушкинская Клеопатра. Пушкинское заглавие стало определением, сложной, богатой метафорой. Это уже не заглавие, а поэтический синоним странности и причудливости события.

Синонимическое начало в композиции стихов, пишет Б. А. Ларин, — структурный принцип, наиболее свойственный «поэзии мысли, философской лирике...<...>». Среди футуристов — его искусно осуществляет Хлебников. <...> Искание синонимических вариантов у него, как и футуриста, выражается в неологистических образованиях. При этом как бы обнаруживается (скрытый у поэтов других толков) остов лирической композиции этого типа: создать цепь синонимов, не пользуясь готовыми»¹¹.

В рассмотренном случае «неологистическим образованием» стали «Египетские ночи» Пушкина, не только название, а вся

¹¹ Б. А. Ларин. О лирике, как разновидности художественной речи. Семантические этюды. Сб. «Русская речь» под ред. Л. В. Щербы, новая серия, I, «Academia», Л, 1927, стр. 65.

цепь вещей, понятий, с ним связанная. «Египетские ночи» встали в один ряд с «греческим и странным руном», с «той» и с «холодным вином» — почти слились в один поэтический образ.

Синонимический принцип организует и такие стихи:

«О Достоевский — мо бегущей тучи!
О пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится как Тютчев,
Замерное безмерным полня». (II, 89).

Синонимические варианты так спаяны в этих стихах, что строка «О пушкиноты млеющего полдня!» равнозначна поэтической одухотворенности самой природы (полдень, ночь, туча), но она обозначает и противоположность Пушкина Тютчеву (полдень — ночь) и косвенно соединяет эти имена с именем Достоевского. Неологизм открывает глубокую мысль, создает поэзию мысли. Так достигается и максимальная экономия слова-образа.

Синонимический принцип композиции в стихах Хлебникова создает новую метафору, которая не только сближает вещи и понятия, открывая их странное, причудливое сходство, но и частично уравнивает их, устраивает их встречу на пути сближения, — до единства, слияния. Вот стихи, в которых поэт решительно повелевает себе отвергнуть предрассудки, условности быта и возвыситься до самых высоких, «божественных», поэтических измерений:

«Полно лягушкой квакать
В болотах Евгения Онегина и Ленского —
Ссоры зеленой.
Буду мерить аршинами бога». (V, 108).

Онегин и Ленский — синонимы ссоры, предрассудков и консерватизма и многих других понятий и свойств, связанных с героями Пушкина. И все они, эти свойства, теперь открытые в самом себе, поэтом решительно отброшены в вызывающе циничной, подчеркнуто сниженной метафоре. Такая, только поэтическая, характеристика пушкинского материала не имеет ничего постоянного, абсолютного и определяется только этим поэтическим контекстом. В поэме «Три сестры» имя Ленского появляется в ином контексте, и его семантическая основа становится иной.

У Хлебникова «сравнения — руки», — пишет Р. Якобсон, они «являются композиционными заданиями»¹². В поэме «Три сестры» мы встречаем один из образцов такой особенности поэтического стиля, снова на пушкинском материале. Параллель прекрасным волосам одной из сестер — колосья, «свя-

¹² Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага, 1921, стр. 39.

щенные и мудрые». Далее движение поэтических образов в стихах уходит в сторону, куда его направило сравнение с колосьями:

«И неба священный подсолнух
То золотом черным, то синим отливом
Блеснет по разметанным волнам,
Проходит, как ветер, по нивам
Идет, как священник, и темной рукой
Дает темным волнам и сон и покой». (I, 162).

И тут синонимическая конструкция проявляет произвол, в высшей степени поэтический:

«Иль, может быть, Пушкин иль Ленский
По ниве идет деревенской;
И слабая кашка запутает ноги
Случайному путнику сельской дороги.
Глазами зеваки, иль, может быть, боги
Пришли красивыми очами
Все на земле благословить». (I, 162).

Пушкин и Ленский стали равны ветру, случайному сельскому путнику, глазам зеваки и красивым очам богов. Союз **или** не взаимоисключающий, а скорее соединительный, устанавливающий поэтическое, некое высшее равенство перечисленных явлений. В этих стихах Хлебникова поэзия (а Пушкин и Ленский здесь равны и поэзии) не часть природы, а равнозначна ей, поэзия включена в цепь понятий, способных без ущерба заменить друг друга: ветер — Пушкин и Ленский — боги с красивыми очами.

Одно из самых поэтичных и блестящих по форме стихотворений Хлебникова (напечатано в 1913 г.) — «Люди, когда они любят...», построено по характерному принципу сопоставления, параллели, с повторяющимися элементами:

«Люди, когда они любят,
Делающие длинные взгляды
И выпускающие длинные вздохи.
Звери, когда они любят,
Наливающие в глаза муть,
И делающие удила из пены.
Солнца, когда они любят,
Закрывающие ночи тканью из земель
И шествующие с пляской к своему другу.
Боги, когда они любят,
Замыкающие в меру трепет вселенной,
Как Пушкин жар любви горничной Волконского».

(II, 45).

До самой последней строки стихи сопоставляют, показывают несходство, противопоставляют (Люди... звери... солнца... боги...), но с последней строкой все меняется. Пушкинская лю-

бовь и боги, «замыкающие в меру трепет вселенной» — понятия сближенные. Устанавливается почти знак равенства между понятиями: Пушкин — боги — любовь — «жар любви горничной Волконского» — «замыкающие в меру трепет вселенной». Они не просто близки, но от того, что их сблизили, соединили, все эти понятия стали значительнее, богаче, получили дополнительную смысловую окраску, как бы взаимно отражая друг друга.

При этом сближения у Хлебникова могут быть так произвольны, неожиданны, что первоначально вызывают недоумение и протест, как это часто бывает с поэтическими неологизмами:

«Он долго, долго хохотал,
Как будто Пушкина читал». (V, 52. «Олег Трупов»).

Такое сравнение требует подготовки, оправдания. Поэт ироничен, насмешлив и к герою, и к «чтению Пушкина», не исключен и оттенок добродушной снисходительности к происходящему. В этих случаях мы встречаемся с одним из самых обаятельных и мало кем понятых свойств таланта и личности Хлебникова. Это свойство первым заметил и понял О. Э. Мандельштам, сказавший, что Хлебников оказался «...в высокой степени наделенным чисто пушкинским даром поэтической беседы-болтовни». «Огромная доля написанного Хлебниковым не что иное как легкая поэтическая болтовня, как он ее понимал, соответствующая отступлениям из «Евгения Онегина» или пушкинскому: «Закажи себе в Твери с пармезаном макарони и яичницу свари». Приведенная выше цитата из поэмы «Олег Трупов» — одна из многих, создающих стиль легкой поэтической беседы в стихах и поэмах Хлебникова.

Р. Якобсон считает, что Хлебников часто строит стихи не только как цепь синонимов: омонимы также бывают у него организующей основой¹³. При этом происходит подчеркнутое обнажение приема, «типично хлебниковская черта»¹⁴. С таким явлением мы встречаемся и в стихах с упоминанием Пушкина, ссылками на Пушкина. Это относится прежде всего к антивоенным стихам Хлебникова, где имя Пушкина ставится рядом со словом «пушки» и становится предметом «игры», не лишенной серьезного смысла:

«Это Пушкин, как волосы длинные
Эн отрубил
И победителю песен их бросил.
Мин победил». (III, 353).

Перед нами строки, похожие на шаманское заклинание, с их напряженностью и видимым, чуть ли не намеренным косно-

¹³ Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага, 1921, стр. 52.

¹⁴ Там же, стр. 28.

язычием, игрой словами, — но при этом они похожи и на яркий крик, протест, пророческий и зловещий.

Таким «пушкинианцем» был «иногда» Хлебников. Учитывая рассмотренный выше материал, отношение к Пушкину в поэзии и во всем творчестве Хлебникова не может быть прямо определено как освоение традиции. Внешне это антипушкинизм, необычный, яркий, демонстративный.

Главное в этом антипушкинизме — включение в свой поэтический контекст пушкинского художественного материала, самого имени Пушкина, когда имя поэта и созданное им становятся явлением живой жизни, новым, индивидуальным для автора жизненным материалом. Внешне игровая форма такого осмысления не исключает авторской серьезности и открывает самые сложные свойства поэтики Хлебникова.

Но все выше сказанное говорит и о том, что антипушкинизм Хлебникова был очень относительным. Пушкин всегда остается для него прекрасным поэтом. Однажды Хлебников открыто сказал в стихах о том, какая связь существует между ним и поэтом Пушкиным, какими «намекami» связана «душа» Пушкина с его поэзией, поэзией Хлебникова. Сказал он об этом в одной из строф незаконченной поэмы «Олег Трупов» (черновики 1915—16 гг.). После строфы, где речь идет о непохожести главного героя, Олега, на «общий люд», следуют торжественные и многозначительные строки:

«Я верю, Пушкина скитается
Его душа в чудесный час.
И вдруг, упав на эти строки,
Внет над пропастью намеки.
Платком столетия пестра
Поет — моей душе сестра». (V, 48).

Поэт, «король времени», говорил о своем родстве с душой Пушкина с торжественной серьезностью. Помня об этом, мы не можем видеть в причудливых образах Хлебникова, где он свободно обращается с именем Пушкина, только забавную игру ума и фантазии.

Л. С. СИДЯКОВ

НАБЛЮДЕНИЯ НАД СЛОВОУПОТРЕБЛЕНИЕМ ПУШКИНА

(«проза» и «поэзия»)

Изучая соотношение прозы и поэзии в творчестве Пушкина, исследователь неизбежно сталкивается с необходимостью определения того, как сами эти понятия совмещались в его литературном сознании, какое содержание он в них вкладывал, как осмыслял их соотносительность друг с другом. Одним из путей решения этого вопроса окажется и наблюдение над тем, как Пушкин употреблял сами слова «проза» и «поэзия», каковы их значения в языке Пушкина, что стояло за ними для него, как писателя первой трети XIX века. Конечно, это не единственный путь; более того, материалы, добытые таким путем, не могут претендовать на широкое обобщение; однако этот путь не только реален, он и необходим, так как без этого предварительно построенного фундамента всякие дальнейшие суждения могут оказаться недостаточно основательными. Филологический анализ слова оказывается существенным подспорьем для толкования понятий, этим словом определяемых.

Итак, объектом нашего наблюдения будут слова «проза» и «поэзия» в словоупотреблении Пушкина. Задача эта облегчается существованием «Словаря языка Пушкина» (тт. I—IV, М., 1956—1961), позволяющего легко отыскать нужные контексты и определяющего основные значения этих слов (а также их производных и синонимов) в языке Пушкина. Однако его показание недостаточны, поскольку лишь изучение всех контекстов с указанными словами может дать объективную картину того, как эти слова понимались Пушкиным, так как употребление слова в разнообразных контекстах позволяет проследить его соотносительность с соответствующими понятиями.

Слова «проза» и «поэзия» в языке первой половины

XIX века претерпевали существенную эволюцию. Имевшие поначалу более узкое, терминологическое значение, они в это время начинают употребляться и в более широком значении, переходя из профессиональной по преимуществу сферы употребления в более общую. Иначе говоря, наряду с основным (различие прозаической и стихотворной форм), появляется и вторичное значение этих слов (противопоставление идеального, высокого низменному, будничному). Ю. С. Сорокин, проследивший судьбу этих слов в XIX веке, показывает, что уже в 20-е годы «старое представление о соотношении поэзии и прозы получает новый... смысл, выводящий его за рамки чисто эстетических построений. В этом смысле поэзия как «мир идеальный», область творческого воображения, противопоставляется прозе как миру действительности, практической жизни и т. д.»¹.

Ю. С. Сорокин связывает это с романтическим движением, показывая, что и последующее утверждение реализма не поколебало подобного словоупотребления. Одновременно слово «поэзия» утрачивает и узко технологическое значение (противопоставление стихотворной речи нестихотворной) и становится синонимом «словесности» («литературы») как словесно-художественного творчества вообще, более того, включая даже и представление о художественных, творческих способностях человека.

Видимо, с этим переосмыслением слова «поэзия» связано и то, что Н. Остолопов в своем «Словаре древней и новой поэзии» сделал характерную оговорку: «Прозе не поэзия противопоставляется, а стихосложение, ибо поэзия состоит не в механическом совокуплении слов. — См. *Поэзия*». (Правда, статья «Поэзия» все же определяет поэзию как «вымысл, основанный на *подражании* природе изящной и выраженный словами, расположенными по известному размеру — так как проза или красноречие есть *изображение* самой природы речью свободною», — то есть вполне традиционно)².

«Словарь языка Пушкина» не предусматривает такого значения слова «поэзия» для Пушкина; однако, как мне думается, некоторые его контексты позволяют утверждать обратное (они, правда, единичны), например: «Во Франции просвещение застало поэзию в ребячестве, без всякого направления, безо всякой силы. ...Буало обнародовал свой Коран — и французская словесность ему покорилась.

Сия ложноклассическая поэзия, образованная в передней...» и т. д. («О поэзии классической и романтической», 1825;

¹ Ю. С. Сорокин. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30-е — 90-е годы XIX века. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 463.

² Словарь древней и новой поэзии, сославленный Николаем Остолоповым..., ч. 2. СПб., 1821, стр. 433, 400.

XI, 38³); «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы *польза* есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель искусства есть *идеал*, а не *нравоучение*. Но писатели французские поняли одну только сторону истины неоспоримой, и положили, что и нравственное безобразие может быть целью поэзии, т. е. *идеалом!*» («Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной», 1836; XII, 70).

Наконец, слово «поэзия» в течение первой половины XIX века прочно вытесняет слово «стихотворство», употреблявшееся преимущественно в аналогичном значении в течение всего XVIII века и в начале XIX столетия. В «Словаре языка Пушкина» на 164 случая употребления слова «поэзия» приходится только 4 — «стихотворства» (в указанном значении)⁴.

Таким образом, слова «проза» и «поэзия» в пушкинскую эпоху расширяли свое значение; однако этот процесс не был еще завершен, и данные языка Пушкина красноречиво говорят об этом. Прежде всего, случаев употребления этих слов во вторичном значении сравнительно немного, кроме того, эти контексты не всегда достаточно устойчивы, наконец, язык Пушкина не дает еще тех форм, которые прочно связаны именно со вторичным значением этих слов (нет глагола «поэтизировать», связанного, как замечает Ю. С. Сорокин⁵, только с широким значением слова «поэзия»; среди производных от этих слов мы находим лишь прилагательные «поэтический» и «прозаический» — в обоих значениях, — слово «поэтический», употребленное лишь однажды в вариантном тексте, представляет собой лишь дублет слова «поэтический»⁶, слова же «прозаичный», также впоследствии тесно связанного со вторичным значением у Пушкина нет вовсе). Это позволяет думать, что вторичные значения слов «проза» и «поэзия» у Пушкина еще не настолько отделены от основного, чтобы их показания нельзя было бы широко учитывать, анализируя связь этих слов с соответствующими им литературными представлениями.

³ Все цитаты из Пушкина даются по изданию: Пушкин. Полное собрание сочинений, т. I—XVI и Справочный том. Изд. АН СССР, 1937—1959, с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими — страницы. Выделение слов в текстах Пушкина (исключая курсив) принадлежит автору статьи.

⁴ См.: Е. А. Быстрова. Из истории русской литературоведческой терминологии первой половины XIX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ашхабад, 1965, стр. 13.

⁵ Ю. С. Сорокин, цит. соч., стр. 464.

⁶ См.: «чтоб ода и элегия были изгнаны из разрядных книг поэтической олигархии» (варианты статьи «Стихотворения Е. Баратынского», 1827; XI, 321). В основном тексте употреблено прилагательное «поэтический» («поэтической олигархии»; XI, 18). Автор благодарен В. Д. Левину, указавшему на приведенный вариант.

И еще одна, последняя оговорка. В литературе не раз, и справедливо, отмечалось, что поэзия и проза для Пушкина — это нечто большее, чем противопоставление стихотворных и нестихотворных произведений; «...в литературном сознании пушкинской эпохи, — пишет В. М. Маркович, — поэзия и проза — не просто стихотворные и нестихотворные произведения, но две принципиально противопоставленные друг другу эстетические категории»⁷. Ср. суждение Е. А. Маймина: «Для Пушкина произведение, написанное стихами, отличается от прозаического произведения не только особой организацией речи, не только своими ритмическими и звуковыми свойствами, но и внутренне, по существу. Стиховая речь в сравнении с речью прозаической имеет не одни лишь формальные различия: это и иной художественный мир, подчиненный своим правилам и подлежащий иному суду, нежели проза»⁸.

Все это, конечно, так; однако при той ограниченной задаче, которую я беру на себя, видимо, невозможно вполне учитывать всю сложность ассоциаций, вызываемых для Пушкина словами «проза» и «поэзия». Речь идет лишь о том, как употреблялись они у Пушкина, и наблюдения над этим представляют собой не более, чем предварительный материал для изучения пушкинской концепции прозы и поэзии, что представляет собой гораздо более широкую задачу.

Наибольший интерес для нас, естественно, представляют те контексты, в которых слова «проза» и «поэзия» употреблены совместно. Эти случаи многочисленны, причем в отношении к слову «проза» составляют даже большинство контекстов, в которых это слово вообще употреблено. Это очень важно, так как показывает, что проза Пушкиным мыслится главным образом в со- и противопоставлении поэзии. В этих случаях вместо слова «поэзия» чаще всего употребляется слово «стихи», выступающие в качестве его синонима (но только в значении «ритмически организованная речь; не «проза»; «Словарь языка Пушкина»). «Поэзия» и «стихи» в указанном значении выступают как синонимы и в общих контекстах, например: «Душа, как прежде, каждый час Полна томительною думой — Но огонь поэзии погас. Ищу напрасно впечатлений: Она прошла, пора стихов...» (эпилог «Руслана и Людмилы»; IV, 87); «Что ты? что твоя поэзия? Изредко и слишком редко, попадаются мне твои стихи» (В. И. Туманскому, 1825; XIII, 206) и т. п. Замена синонимами возможна лишь для слова «поэзия», слово же «проза» у Пушкина не включено

⁷ В. Маркович. Из наблюдений над композицией «Евгения Онегина». — «Известия АН Каз. ССР», серия общественных наук, 1963, вып. I, стр. 86.

⁸ Е. А. Маймин. Пушкин о русском стихе. — «Русская литература», 1966, № 3, стр. 66.

в синонимический ряд и ничем прямо не заменяется ни в основном, ни в переносном значениях.

Таким образом, «проза» и «поэзия» выступают часто в со-противопоставлениях друг с другом. В первом случае проза и поэзия оказываются явлениями одного ряда, рассматриваемыми главным образом как части одного целого (творчество писателя, книжка альманаха, «словесность» = «литература» и т. д.), например: «Там прозу и стихи отважно все куют, Там все враги Наук, все глухи — лишь не немые...». («К Жуковскому», 1816; I, 196); «Уж я тебе наготовлю всячины и прозы и стихов» (П. А. Плетневу, 1830; XIV, 112); «Читал стихи и прозу Кюхельбекера...» (Л. С. Пушкину, 1822; XIII, 45); «Примите «Невский Альманах». Он мил и в прозе и в стихах...» (Н. Н., 1825; II, 421) и т. д.

Но в гораздо большей степени, чем подобное словоупотребление, значимы, конечно, те контексты, в которых слова «проза» и «поэзия» («стихи») выступают в качестве антонимов. «Они сошлись. Вода и камень, Стихи и проза, лед и пламень Не столь различны меж собой» («Евгений Онегин»; VI, 37), — этот пушкинский текст, разумеется, сразу же приходит на память. В таком антонимическом сочетании слова «поэзия» («стихи») и «проза» предстают у Пушкина очень часто, причем нередко это противопоставление скрыто, связано с предположением, что поэзии доступно (или позволено) то, что противопоказано прозе: «Она мила — скажу меж нами — Придворных рыцарей гроза, И можно с южными звездами Сравнить, особенно стихами, Ее черкесские глаза» («Ее глаза», 1828; III, 108). В этом отношении очень показателен следующий контекст в «Послании Дельвигу» (1827, прозаическая часть): «Я бы никак не осмелился оставить рифмы в эту поэтическую минуту, если бы твой прадед, коего гроб попался под руку студента, вздумал за себя вступить...» (III, 71). Слово «поэтический» употреблено здесь в значении «поэтический, исполненный поэтичности, поэзии» («Словарь языка Пушкина»), однако оно связано и с представлением о том, что есть предметы, требующие обязательно поэтической формы, способные быть выражены лишь с помощью «рифм»⁹, и поэтому менее доступные прозе, и наоборот. Противопоставленность прозы поэзии для Пушкина (как и для эпохи в целом) включена в оппозицию «высокое»-«низкое», на этом и строится их различие в словоупотреблении (другой вопрос, как реализовалось

⁹ Кстати, и слово «рифма» («рифмы») выступает у Пушкина в качестве синонима слов «поэзия» и «стихи»; например: «...ваши алые уста, Как гармоническая роза... И наши рифмы, наша проза Пред вами шум и суета» («Е. Н. Ушаковой», 1829; III, 149). Ср.: «И нет над тобою как бы некоего Шишкова или Сергея Глинки, или иной няни Василисы, чтоб на тебя прикрикнуть: извольте-де браниться в рифмах, извольте жаловаться в стихах» (П. А. Вяземскому, 1825; XIII, 209).

это в эстетических представлениях Пушкина в разное время). Очень показательны в этом отношении словесное окружение, в котором употребляются эти слова (включая систему эпитетов). Ср. с одной стороны: «О мудрецы! дивиться вам умея, Для вас одних я ныне трон Морфея Поэзии цветами обовью...» («Сон», 1816; I, 185); «Но глас поэзии чудесной Сердца враждебные дружит — Перед улыбкою небесной Земная ненависть молчит...» («Графу Олизару», 1824; II, 335); «И вы, заветные мечтанья, Вы, призрак жизни неземной, Вы, сны поэзии святой!» («Евгений Онегин»; VI, 133); «И пробуждается поэзия во мне: Душа стесняется лирическим волненьем...» («Осень», 1833; III, 321). И с другой: «Увы! Язык любви болтливой, Язык и темный и простой, Своею прозой нерадивой Тебе докучен, ангел мой...» (1828; III, 100; исправления текста см.: Справочный том, стр. 25); «В деревне я писал презренную прозу, а вдохновение не лезет» (П. А. Вяземскому, 1826; XIII, 310); «...в некоторых сценах унизились даже до презренной прозы» («Письмо к издателю «Московского вестника», 1828; XI, 67); «Я хотел низойти к прозе» («История села Горюхина», 1830; VIII, 131). Ср.: «Неприятно было Чарскому с высоты поэзии вдруг пасть под лавку конторщика; но он очень хорошо понимал житейскую необходимость, и пустился с италиянцем в меркантильные расчеты» («Египетские ночи», 1835; VIII, 270).

Совершенно очевидно, что в этом пространственном противопоставлении, непосредственно реализующем указанную оппозицию, опущена вторая часть, именно то, что определяется словом «проза» в его вторичном значении («то, что чуждо поэзии, лишено поэтичности»; «Словарь языка Пушкина»), вернее, его прямое название заменено атрибутами этого понятия («лавка конторщика», «житейская необходимость», «меркантильные расчеты») ¹⁰. Само это вторичное значение возникает в языке именно на основе представления о прозе, закрепленного соответствующим словоупотреблением (равно как и противопоставленное ему вторичное значение слова «поэзия»: «поэтичность, нечто поэтическое, действующее на чувство, воображение»; «Словарь языка Пушкина»). Поэтому при слове «проза» и в его вторичном значении мы обнаруживаем аналогию с предшествовавшими примерами: «В последних числах сентября (Презренной прозой говоря) В деревне скучно...» («Граф Нулин», 1825; V, 3); «Порой дождливою намедни Я, завернув на скотный двор... Тьфу! прозаические бредни, Фламандской школы пестрый сор...» («Евгений Онегин», VI, 201).

¹⁰ Ср. обратный случай, когда атрибуты понятия заменяют незаглавленное слово «поэзия»: «Кто дал Давыдову совет Оставить лавр, оставить розы? Как мог унизиться до прозы Венчанный Музою поэт...» («Недавно я в часы свободы...», 1822; II, 274).

Последние примеры особенно значительны, так как обнаруживают интересное явление: вторичные значения слов «проза» и «поэзия» снимают противопоставленность обоих понятий, абсолютизированную основными значениями. «Проза» может быть компонентом поэтического произведения, равно как «поэзия» — прозаического. См., например, в письме И. И. Лажечникову по поводу «Ледяного дома» (1835): «...поэзия останется всегда поэзией, и многие страницы вашего романа будут жить, доколе не забудется русский язык» (XVI, 62). Ср. в отклике на «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя: «Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия!» («Письмо к издателю «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду», 1831; XI, 216). Показателен в этом отношении и следующий пример из чернового текста «Путешествия Онегина»: «И в поэтический бокал Я много прозы подмешал» (VI, 489). Если сравнить этот вариант с окончательным текстом, более последовательным с точки зрения поэтической образности («И в поэтический бокал Воды я много подмешал; VI, 200), то получится интересная пара оппозиций: —

«бокал» (вино) - «вода»

«поэтический (поэзия) - «проза», —

предопределенная и самой природой найденного образа («вода» в окончательном тексте выступает как замена «прозы» так же, как в примере из «Египетских ночей» ее заменяли «житейская необходимость», «меркантильные расчеты» и т. д.) ~~Все~~ это предопределяет контрастное употребление слов «проза» и «поэзия» в контекстах, включающих оба эти слова (или заменяющий «поэзию» синоним).

Как уже говорилось, таких случаев контрастного употребления слов «проза» и «поэзия» («стихи») у Пушкина много, причем преобладают, естественно, случаи противопоставления этих слов, употребленных в их основном значении, поскольку вторичное вообще менее распространено. Тем не менее очень показательны и те примеры, которые включают в себя эти слова в их вторичном значении. В нескольких случаях оказывается, что одно из противопоставленных слов употреблено в его основном, а другое — по контрасту — во вторичном значении, например: «Есть люди, которые не признают иной поэзии, кроме страстной и выпренней; есть люди, которые находят и Горация прозаическим (спокойным, умным, рассудительным? так ли?)» («Путешествие В. Л. П. ...», 1836; XII, 93). Приведенный пример интересен и в том отношении, что дает предложенное Пушкиным истолкование слова «прозаический» в его вторичном значении (конечно, только для конкретного случая его употребления), включая в него атрибуты, противоположные тем, которые обычно свойственны «поэтическому» в его традиционном понимании. Ср.: «...что же они («чопорные

критики». — Л. С.) скажут о поэтической дерзости Калдерона, Шекспира или же нашего Державина» («Возражение на статью «Атенея», 1828; XI, 72); «Он с лирой странствовал на свете; Под небом Шиллера и Гете, Их поэтическим огнем Душа воспламенилась в нем» («Евгений Онегин»; VI, 35); «У него («французского романиста». — Л. С.) Мильтон, занятый государственными делами, непременно терялся бы в пиитических мечтаниях и на полях какого-нибудь отчета намарал бы несколько стихов из Потерянного Рая» («О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая», 1836; XII, 143).

Однако чаще употребление одного из противопоставленных слов во вторичном значении предполагает употребление и другого во вторичном же значении, например: «Примите и мой сердечный привет, любезный Степан Петрович; мы, жители прозаической Москвы, осмеливаемся писать к Вам в поэтический Рим, надеясь на дружбу Вашу» (С. П. Шевыреву, 1830; XIV, 85); «Но что есть общего между манерной прозою госп. Геснера (имеется в виду его поэма «Смерть Авеля», с которой сравнивал «Слово о полку Игореве» А. С. Шишков. — Л. С.) и поэзией Песни об Игоре» («Песнь о полку Игореве», 1836; XII, 150). Последний случай интересен еще и тем, что речь здесь идет о «прозе» применительно к стихотворному произведению, в этом именно смысле противопоставленному «поэзии» «Слова о полку Игореве»; ср.: «...Руслан молокосос, Пленник зелен — и пред поэзией кавказской природы — поэма моя: — Голиковская проза» (А. А. Бестужеву, 1825; XIII, 244).

Таким образом, и вторичные значения слов «проза» и «поэзия» сохраняют у Пушкина в значительной мере связь с литературным рядом, внося дополнительные характеристики явлений, совместимых с основными значениями этих слов. Однако это становится возможным только тогда, когда сами эти вторичные значения, как в последнем приведенном примере («поэзия кавказской природы»), перестают быть тесно связанными с собственно литературными категориями и могут употребляться независимо от представлений о них. Например: «Боюсь, чтоб проза жизни твоей не одолела поэзии души» (В. И. Туманскому, 1825; XIII, 206). Сочетанию «проза жизни», особенно характерному для подобного словоупотребления, противостоит также встречаемое у Пушкина сочетание «поэзия жизни» («А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни»; «Баратынский», 1830; XI, 185). Отсюда уже идет прямой путь к метафорическому употреблению этих слов в поэзии пушкинского времени, как, например, у Вяземского в стихотворении 1828 года «Простоволосая головка»:

Все в ней так молодо, так живо,
Так не похоже на других,

Так поэтически игриво,
Как Пушкина веселый стих.
Пусть спесь губернской прозы трезвой,
Чинясь, косится на нее,
Поэзией живой и резвой
Она всегда возьмет свое¹¹.

Итак, употребление слов «проза» и «поэзия» в их вторичном значении у Пушкина остается в значительной мере связанным с сферой их употребления в основном значении. Обращаясь к последней, мы заметим, что здесь Пушкин чаще всего исходит из предположения о несовместимости качеств обоих явлений, делающей их резко противоположными друг другу: «...лишают меня права жаловаться (не в стихах, а в прозе, дьявольская разница!)» (П. А. Вяземскому, 1825; XIII, 226). Характерно, что предусмотренное этим словоупотреблением различие усиливается эпитетами и другими словесными средствами, подчеркивающими антонимичность обоих понятий: Байрон «исповедался в своих стихах, невольно увлеченный восторгом поэзии. В хладнокровной прозе он бы лгал и хитрил...» (П. А. Вяземскому, 1825; XIII, 243); «Лета к суровой прозе клонят, Лета шалунью рифму гонят...» («Евгений Онегин»; VI, 135); «Стихотворений помещать не намерен, ибо и Христос запретил метать бисер перед публикой; на то прозамякина» (М. П. Погодину, 1832; XV, 29); «...вдохновенья еще нет, покаместь принялся я за прозу» (А. А. Дельвигу, 1827; XIII, 334). Последние два примера, правда, недостаточно корректны, так как в первом слово «стихотворения» выступает в лучшем случае лишь как контекстуальный синоним слова «поэзия»; во втором же мы имеем метонимию (замена названия явления его атрибутом); однако они показательны для пушкинского словоупотребления и могут поэтому, хотя и с оговоркой, быть привлечены в общем ряду с другими.

Антонимичность слов «проза» и «поэзия», связанная в значительной мере с традиционным словоупотреблением, не препятствовала, однако, Пушкину на определенном этапе его творческой эволюции сблизить стоящие за ними понятия и поставить вопрос о необходимости разрушения барьера между ними: «Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» («О поэтическом слоге», 1828; XI, 73). Но это уже другой вопрос, не предусмотренный темой моей статьи. Следует, однако, заметить, что и само словоупотребление Пушкина, как было показано, не препятствовало такой возможности тогда, когда, опираясь

¹¹ П. А. Вяземский. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1958, стр. 208—209.

на вторичные значения слов «проза» и «поэзия», оно разрушало категоричность противопоставления их друг другу.

Таким образом, эстетические представления Пушкина, хотя, конечно, и не связанные непосредственно с его языковой практикой, все же в известной мере соотносимы с тем, как употреблялись им слова, определяющие те или иные литературные понятия.

Наблюдая над словоупотреблением Пушкина, прослеживая характер применения им слов «проза» и «поэзия», можно убедиться в том, что проза и поэзия, как литературные явления, воспринимались им как разделенные и даже противостоящие друг другу категории, обладающие своей спецификой и имеющие определенную и противопоставленную одна другой сферы выражения. Но именно в последнем отношении граница между ними оказывается зыбкой, что и позволяет в конечном итоге поставить вопрос о возможности и даже необходимости их сближения на общей основе, тем более, что, составляя две части единого целого, проза и поэзия подчинены общим закономерностям, определяющим движение литературы. Последний вывод, конечно, прямо уже не вытекает из предмета моей статьи и лишь косвенно с ним соотносится. Однако и то, что непосредственно связано с кругом наблюдений, которые предполагаются изучением словоупотребления Пушкина, при всей ограниченности — для литературоведа — его возможностей, вплотную подводит к постановке, причем более четкой и основательной, вопросов, выходящих за пределы языковой сферы и связанных с теоретическими взглядами и художественной практикой Пушкина.

М. Т. ЕФИМОВА

Ю. САМАРИН О ГОГОЛЕ

Славянофильство очень сложное идеологическое течение, и не случайно так разноречивы оценки его. В дореволюционной критической литературе наметилась тенденция представить славянофилов как создателей единственно оригинальной русской философской мысли. Заметно выявилась и другая направленность — полностью сблизить славянофильство с реакционной официальной идеологией.

В настоящее время споры о славянофильстве не прекращаются. Они подтверждают и интерес к этой проблеме, и достаточно широкую разногласию в решении ее¹. Правильное суждение по этому вопросу возможно только на основе внимательного изучения как славянофильства в целом, так и деятельности наиболее ярких его представителей.

Несомненно заслуживает внимания литературоведов Ю. Самарин. В нем Герцен «видел организацию сильнейшую, нежели во всех славянофилах»². Белинский, при всей своей нетерпимости к славянофилам, в отношении Самарина вынужден был признать «что можно быть умным, даровитым и дельным человеком, будучи славянофилом»³.

Самарин был близок Лермонтову, переписывался с Гоголем. Глубокие замечания о их творчестве и жизненной судьбе разбросаны в его дневниках, письмах, опубликованных и неопубликованных.

К сожалению, его своеобразная позиция в литературной борьбе 40-х годов почти не выяснена. Сложилась определенная схема, крайне упрощающая его взгляды и на творчество Лермонтова и на творчество Гоголя. Так, в томе Литнаслед-

¹ См. дискуссию в «Вопросах литературы» № 5—12 за 1969.

² А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах. Изд. АН СССР, М., 1951, том XXII, стр. 230.

³ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР, М., 1956, т. 12, стр. 292.

ства «Пушкин, Лермонтов, Гоголь», Москва, 1952, на основе юношеской дневниковой записи Самарина за 1839 год сделано такое обобщение: «В юношески-восторженных излияниях Самарина проявилось характерное для него (так же, как и для К. С. Аксакова) полное игнорирование обличительно-сатирической направленности гоголевского творчества»⁴.

В 1968 году в статье Дементьева «Сомнительная методология» Самарин снова безоговорочно отнесен к той части критиков, которые пытались «затушевать, смягчить или совсем приглушить обличительную критическую силу «Мертвых душ» (К. Аксаков, Шевырев, Самарин и др.)»⁵.

К такому выводу можно прийти, основываясь только на отдельных высказываниях Самарина. Если же привлекать весь материал его многочисленных отзывов о Гоголе, нельзя не удивляться глубокому проникновению Самарина в драму Гоголя-художника, в своеобразие его творческого метода. Его высказывания представляют для нас несомненную ценность, так как на основе их можно глубже понять и Гоголя, и сложную литературную борьбу вокруг его творчества. На примере отношения Самарина к Гоголю можно также почувствовать, насколько неоднородно ранее славянофильство и как сложен и подчас мучителен путь исканий и развития самого Самарина.

Первое упоминание о Гоголе мы находим в дневнике Самарина 1839 года. В этом упоминании больше всего чувствуется юношески восторженное преклонение перед великим художником. «Да мы можем назвать себя счастливыми, что родились современниками Гоголя. Такие люди рождаются не годами, а столетиями»⁶.

Но уже и в этой записи не только эмоциональная восторженность, но и понимание Гоголя как «самобытного художника, в котором нет ничего заимствованного, ничего расчитанного на эффект». Есть в этой незаконченной дневниковой записи и попытка выразить свое отношение к тем, кто порицает Гоголя. Это еще не оценка своей позиции и позиции противников Гоголя, но убежденное желание размежеваться с ними. «Отвернусь от них и эти люди потеряют всякую нравственную власть надо мной, всякое право иметь на меня влияние»⁷.

Позиция Самарина в отношении к Гоголю четче определилась после выхода в свет 1-го тома «Мертвых душ». Самарин хотел выступить в печати со своей оценкой гоголевского произведения, но вполне удовлетворился брошюрой К. Аксакова. В письме к нему в 1842 году он признался в этом и подробно

⁴ Литнаследство. Изд. АН СССР, 1952, т. 58, стр. 580.

⁵ Вопросы литературы, 1968, № 12, стр. 86.

⁶ Рукописные фонды Гос. публ. биб. им. Ленина, ф. 285, п. 89, № 2.

⁷ Рукописные фонды Гос. публ. биб. им. Ленина, ф. 285, п. 89, № 2.

раскрыл их общие взгляды. Причем в письме Самарина к своему единомышленнику значительно откровеннее, чем в брошюре Аксакова, проявляется их общественная позиция, так верно угаданная Белинским.

Аксаков сопоставляет «Мертвые души» с древним эпосом, основанным на глубоком созерцании, и восторгается в «Мертвых душах» художественным ровным и бесстрастным взором автора. Самарин соглашается с этим сопоставлением и тоже видит в Гоголе «поэта, с высокою чисто-художественской организацией», с «светлым пронизательным и спокойным взором». Но, защищая свои сопоставления «Мертвых душ» с древним эпосом, Аксаков не выражает четко своего отношения к изображаемой действительности, он ограничивается оценкой художественной значимости «Мертвых душ». Самарин же от определения гоголевского произведения, как чисто художественного, идет к сопоставлениям с самой жизнью. «Не касаясь вопроса о России вообще и о современном ее состоянии, я думаю, что из возможности явления в наше время чисто художественного произведения, из нового факта в мире искусства, которого отрицать нельзя, можно вывести заключение о самой жизни»⁸.

Глубокий смысл придает Самарин авторскому определению жанра «Мертвых душ» как поэмы и использует это для утверждения своей позиции: «И если среди этой жизни возникает поэт с высокою чисто-художественскою организацией, и если он отразит в себе все явления этой жизни, самые смешные, мелкие и темные и создает из них не сатиру, а поэму, такую, как «Мертвые души», то мы должны принять ее как сильнейшее, как самое неопровержимое ручательство за жизнь, и все наши опасения, наш страх, наши жалобы должны умолкнуть»⁹.

Итак, позиция Аксакова и Самарина очень близка, и в то же время полностью отождествлять их точку зрения на I том «Мертвых душ» невозможно. Аксаков, увлеченный сопоставлением Гомера и Гоголя, готов умиляться даже отрицательными персонажами «Мертвых душ», считая, что они «не лишены ни одного человеческого движения», видя в них «своего брата, созданного по образу и подобию Божию». Для Самарина Собакевич, Ноздрев, Манилов «отвратительные лица и явления, которыми угощает нас наша действительность». «Конечно, — признается он, — в первом томе «Мертвых душ» мы видим темную сторону ее».

Но, понимая «Мертвые души» как правдивое изображение темной или отрицательной действительности, Самарин не считает все-таки возможным назвать это произведение сатирическим.

⁸ Сочинения Ю. А. Самарина, том 12, М., 1911, стр. 33.

⁹ Сочинения Ю. А. Самарина, том 12, М., 1911, стр. 34.

...«Есть ли в Мертвых душах» хотя призраком сатиры? Ужели не всякому ясно, что нет поэта, который был бы так далек от сатиры, как Гоголь, что во всяком другом поэте, например, Жуковском, гораздо более сатирического начала нежели в Гоголе»¹⁰.

Обычно на основе этой цитаты приходят к выводу о полном игнорировании Самариным обличительно-сатирической направленности гоголевского творчества. Но цитату нельзя вырывать из контекста, ее можно понять только в связи с общим взглядом Самарина на эпос и сатиру, изложенным в этом письме. Самарин считает, что в эпосе «может быть изображена только та жизнь, которая сама собою удовлетворяется, сама в себе имеет право на бытие, а не та, которая существует как отрицание идеи вне ее зарождения»¹¹.

Для него Гоголь — художник, раскрывающий жизнь во всей полноте, а сатирик тот, кто замечает одну темную сторону. «Одна тень не составит картины. Поэтому художник, родясь в эпоху разрушения, в народе, подгнившем в корне своем, берет предмет из его жизни, но понимает и изображает его только как отрицание того, что было, или как отсутствие того, что будет. Отсюда рождается сатира»¹². Следовательно, Самарин не считает гоголевское произведение сатирическим только потому, что исходит из своего особого понимания сущности сатиры, не совпадающего с нашим общепринятым.

Он ценит в I томе «Мертвых душ» силу гоголевского изображения темной или отрицательной действительности, но для него особенно важна другая сторона ее, которая угадывается в «прекрасных лирических отступлениях». «Один огромный неопровержимый факт — возможность возведения этой жизни в мир искусства, становится против темной ее стороны и наполняет душу упованием и укрепляет нас на трудный подвиг, на трудные странствия сквозь эту жизнь»¹³.

В рассуждениях об эпосе и сатире Самарин до конца остается убежденным противником общественной позиции Белинского. У них совершенно различные акценты в восприятии «Мертвых душ». Для Белинского пафос «Мертвых душ» в беспощадном отрицании действительности. Для Самарина — в умении «разоблачить закрытую для нас и всю облитую светом другую сторону».

Но всегда остается ценным в восприятии поэмы Самариным — стремление подчеркнуть полноту гоголевского изображения жизни.

Следующий значительный этап в отношении Самарина к Гоголю — их личная переписка. Ей предшествовало знаком-

¹⁰ Сочинения Ю. Ф. Самарина, т. 12, Письма, М., 1911, стр. 34—35.

¹¹ Сочинения Ю. Ф. Самарина, т. 12, Письма, М., 1911, стр. 34.

¹² Сочинения Ю. Ф. Самарина, т. 12, Письма, М., 1911, стр. 33—34.

¹³ Сочинения Ю. Ф. Самарина, т. 12, Письма, М., 1911, стр. 35.

ство и сближение Самарина с А. О. Смирновой. По письмам Самарина чувствуется, что первый интерес его к Смирновой определился возможностью говорить с нею о любимом писателе. «Самое замечательное, по моему мнению, лицо в Петербурге — это Александра Осиповна Смирнова; с нею я выдаюсь часто и толкую о Гоголе. Он, как видно по тем его письмам, которые она мне читала, очень ее полюбил и возымел на нее сильное влияние. Они в постоянной переписке. Письма Гоголя к ней одного содержания с письмами его к Языкову и Шевыреву, но приспособлены к женскому пониманию»¹⁴.

В свою очередь Смирнова сообщает Гоголю о Самарине: «Самарин — удивительная жемчужина в нашей молодежи»¹⁵. «Он прекрасно умен и любит вас за вашу живую душу и за «Мертвые души»¹⁶. Знакомство Самарина с Смирновой падает на очень трудный период его жизни, когда он ведет «внутренний мучительный спор с самим собой». Не случайно Смирнова относит его к числу «колеблющихся» и пытается обратить его в свою веру. 26 ноября 1844 года она пишет Гоголю: «Умен он очень и добр и чист сердцем, но ясность совершенную тогда получит, когда поверит безусловно истине; тогда обретет науку, тогда готов будет на дело, не бесплодное, каково оно без веры, а на дело, исполненное любви, тогда может быть, если Богу угодно, он его уполномочит для будущности. Это я ему повторяю беспрестанно и пророчу: смерть духовную без веры»¹⁷.

Не преувеличивая влияния Смирновой на нравственное развитие Самарина, можно только утверждать, что именно Смирнова содействовала переписке Самарина с Гоголем и, в какой-то мере, направлению ее. Первое письмо Самарин послал Гоголю в 1844 году вместе со своей диссертацией¹⁸. Самарину Гоголь отвечает очень сдержанно, а А. О. Смирновой по поводу этого письма с раздражением замечает: «Самых нужных вещей не успеваю делать, а вы мне еще и Самарина приплетаєте, без вас он верно бы не написал мне письма»¹⁹.

Но Смирнова по-прежнему настойчиво и терпеливо напоминает Гоголю о Самарине. В письме от 19 сентября 1845 года она сообщает Гоголю: «Вам собирается писать Самарин длинное письмо, не ежьтесь с ним...»²⁰. «Если к Вам будет писать Самарин из Петербурга: отвечайте ему и не дичитесь с ним»²¹.

¹⁴ Сочинения Ю. Ф. Самарина, т. 12, Письма, М., 1911, стр. 143.

¹⁵ «Русская старина», 1888 г., т. 10, стр. 134.

¹⁶ «Русская старина», 1890, т. 6, стр. 651.

¹⁷ «Русская старина», 1888 г., т. 6, стр. 134.

¹⁸ См. Шенрок. Друзья А. В. Гоголя в их к нему письмах. «Русская старина», июль, 1889.

¹⁹ Н. В. Гоголь, т. 12, изд. АН СССР, 1952, стр. 411.

²⁰ «Русская старина», 1890, июнь, стр. 651.

²¹ «Русская старина», 1890, июнь, стр. 653.

И наконец Гоголь, увидя в желании Самарина сблизиться с ним глубокое «душевное побуждение», сам пишет ему 3 января 1846 года. Это письмо и ответ Самарина не затрагивали вопросов творчества, судеб литературы, они сосредоточились на духовных, нравственных исканиях. Письмо Гоголя написано в том же наставительном тоне, в котором Гоголь в эти годы привык писать своим сестрам и друзьям. По своему содержанию письмо мало интересно, это скорее всего теперь попытка Гоголя самому вызвать Самарина на переписку. Самарин так и понял Гоголя и в письме к Аксакову заметил: «Он вызывает меня на переписку; разумеется я этим воспользуюсь»²². Письмо Самарина к Гоголю — это искренний расказ «о чем болит душа». При этом Самарин в нем сосредоточивает внимание не на трудном личном, а на характерном в истории нравственного развития своего поколения. И именно поэтому это письмо Самарина к Гоголю представляет для нас особенный интерес.

Самарин указывает на несколько этапов своего духовного формирования. Первое — первобытное состояние, воспитанное строгими семейными традициями и религиозным началом. «Одно религиозно-нравственное мерило служит мне для проверки всякого моего поступка и всякой мысли». Это состояние разрушено влиянием современной литературы: чувство непосредственной веры сменилось сомнением. «...Все сделалось для меня вопросом, предметом внутреннего спора; одно допущенное сомнение влекло за собой другое, и, раз ступивши на эту дорогу, я уже не мог остановиться»²³.

Свою болезнь Самарин относит к числу «самых обыкновенных в наше время, хотя врачевание против них не найдено». «Это — одностороннее развитие ума, погасившее чувство и подорвавшее волю: цельность нравственного бытия, согласие душевных сил и способностей нарушены во мне исключительным преобладанием быстро и уединенно развившейся мысли и усыплением других способностей»²⁴.

Указав на основные этапы своего нравственного развития и самый трудный из них — предел крайнего отрицания, Самарин сосредоточился в письме к Гоголю на своих раздумьях о христианстве, так как, вероятно, в нем хотел найти для себя нравственное возрождение. Но и христианство, к которому он хотел прийти теперь через логическое постижение, не принесло успокоения.

В письме высказано не только желание найти живое непосредственное принятие религиозной веры как спасения от крайнего отрицания, но и по-прежнему дана оценка своего ду-

²² Сочинения Ю. Ф. Самарина, т. 12, Письма, стр. 170.

²³ Сочинения Ю. Ф. Самарина, т. 12, Письма, стр. 242.

²⁴ Сочинения Ю. Ф. Самарина, том 12, Письма, стр. 241.

шевного состояния как глубокого внутреннего разлада «жизни и сознания». И именно на этом этапе трудного нравственного развития Самарин обращается к Гоголю, так как для него Гоголь «наш художник, художник нашего переходного, ищущего поколения». И Самарину в Гоголе прежде всего дорога его пророческая миссия, которую он позже, после смерти Гоголя, назовет «задачей обновления художества в живой струе христианства»²⁵.

Интересно, что даже Иван Аксаков оказался дальновиднее Самарина, выражая в письмах к отцу свою тревогу о том, «как бы искусство не потерпело от излишества религиозного направления»²⁶. «Нет, как хотите, — пишет он в другом письме, — а я все-таки боюсь, чтобы новое его направление или не новое, потому что у него это дальнейшее развитие его души, не повредило ему в его созданиях. При этом глубоко серьезном углублении в самого себя не забудет ли он мир внешний?»²⁷.

Выход в свет «Выбранных мест из переписки с друзьями» вполне подтвердил предположение И. Аксакова и оказался страшным ударом для Самарина.

Гоголь в письме к А. О. Смирновой назвал свою книгу «пробным камнем для узнавания нынешнего человека». И, действительно, отношение к книге «Выбранные места из переписки с друзьями» определяло общественную позицию каждого. Роль пробного камня выполнила эта книга и в исканиях Самарина. Она заставила над многим задуматься, многое переосмыслить и в своих исканиях и в своем отношении к Гоголю.

По логике мысли, казалось бы, книга «Выбранные места из переписки с друзьями», в которой для Гоголя важнее всего «дело души», а «не литературная область», должна бы больше всего отвечать исканиям самого Самарина. И он приступает к ее чтению благоговейно, «чтобы впитать каждое слово в душу». Но книга не только не удовлетворила Самарина, но и оскорбила его. Взволнованный, он пытается писать Гоголю, своим друзьям. Сохранилось несколько черновиков писем Самарина, мысли которых потом он в основном изложил в письме к К. Аксакову из Риги в 1847 году.

Книга заслонила для Самарина все другие вопросы

²⁵ Интерес Самарина к гоголевским исканиям в какой-то мере совпадает с вниманием к Гоголю этого периода у славянофила И. В. Киреевского. В письме к Жуковскому от 28 января 1842 года И. В. Киреевский пишет: «Надолго ли уехал от Вас Гоголь? Если будете писать ко мне, если доставите мне истинную радость, то скажите что-нибудь о нем. Особенно хотелось бы мне слышать от Вас о том сильном религиозном направлении, которое кажется теперь овладело им. Откуда оно развилось, куда идет и до куда дошло. Страшно, чтобы в Париже не подольстились к нему изуиты. Изучал ли он особенно нашу церковь». (Полное собрание сочинений И. В. Киреевского в 2-х томах, М., 1911, стр. 238).

²⁶ И. С. Аксаков в его письмах. Ч. I, стр. 97.

²⁷ Там же, стр. 127.

(«О чем говорить теперь, если не о письмах Гоголя») ²⁸. Книга резко изменила его отношение к Гоголю. В черновике письма к Гоголю он с горечью записывает: «Это впечатление так неприятно и тяжело, что оно становится преградой между Вами и мною и мне было бы совестно скрывать его от Вас. С первых же слов Вашей книги меня как бы оттолкнули от Вас» ²⁹.

Ощущение этой неожиданной преграды усиливается и в его других признаниях. «Вы знаете, что для меня Гоголь и каковы мои отношения к нему...», «Но что же мне делать? Слова его не ложатся мне в душу. Многому я не могу сочувствовать, многое меня оскорбляет и вызывает к противоречию» ³⁰.

Что же не может принять Самарин в книге Гоголя? Книга оскорбила Самарина своей неискренностью, «как фальшивый звук оскорбляет ухо». Не может принять он и тех рецептов единения помещика с народом, которые Гоголь обстоятельно излагает в главе «Русский помещик»: «Это отверстое Евангелие, эти тексты, помещик, заставляющий крестьян кланяться перед налоем и лобызать слова, которые он (т. е. помещик) изредка слышит в церкви и пропускает мимо ушей. И все это говорит Гоголь» ³¹.

Конечно, возмущение Самарина мало общего имеет со страстной гражданской болью Белинского. Его позиция — это позиция человека совсем другого лагеря. Но и Самарина оскорбляет крайне грубый примитивизм гоголевских поучений. По его мнению, книга нанесла ущерб и общему христианскому делу.

Интересно сопоставить с отношением Самарина к книге Гоголя ту оценку, которую дал ей А. Григорьев. Это тем более интересно, что А. Григорьев тоже переживал в этот период глубокий душевный кризис и ему тоже были дороги в Гоголе прежде всего его нравственные религиозные искания. Но в противовес Самарину он почувствовал в «странной», но «удивительной книге» Гоголя искреннюю исповедь человека, который «страдальчески так задушевно смотрит на свое дело».

Не оскорбляет А. Григорьева в книге и роль Гоголя как проповедника христианства. Своеобразна, например, его оценка гоголевской главы «Женщина в свете». Он считает, что Гоголь чутко уловил в современный момент общественного развития один из главных вопросов — вопрос о женщине. «Меньшие, т. е. женщины, дети и бедные — составляют почти единственный вопрос, вопрос, который составляет великую исто-

²⁸ Рукописные фонды Гос. публ. биб. им. Ленина, Ф. 265, п. 73, № 5.

²⁹ Рукописные фонды Гос. публ. биб. им. Ленина, Ф. 265, п. 73, № 7, 8.

³⁰ Рукописные фонды Гос. публ. биб. им. Ленина, Ф. 265, п. 73, № 5.

³¹ Сочинения Ю. Ф. Самарина, том 12, стр. 190.

рическую задачу христианства»³². Гоголь, по мнению А. Григорьева, своей проповедью стоицизма в жизни женщины дал самый нужный ответ в решении женского вопроса.

Итак, два человека, близких в своем мировоззрении, Самарин, ищущий в христианстве своего нравственного возрождения, и А. Григорьев, считавший христианство «кальфой и омегой мирозозерцания», дают совершенно противоположную оценку одной и той же книге. Почему? И нет ли в разочаровании Самарина более глубоких причин?

Небезынтересен в этих поисках тот ответ, который дал Самарин в том же письме к Аксакову, объясняя главную причину неудачи книги «Выбранные места...». «Причина неудачи — в ошибочном понятии Гоголя о собственном его назначении». «Это не художественное произведение, а наставление». «Прежде он показывал, теперь он советует и объясняет... ..Но Гоголь все-таки художник; он призван к тому, чтобы проповедовать живыми образами»³³.

С точки зрения Самарина, книга «Выбранные места из переписки с друзьями» обнажила ложный путь Гоголя, изменившего своему основному призванию художника. И эту гибель художника теперь осознал Самарин, благодаря своему непосредственному художественному восприятию. Самарин не мог не сопоставить «Выбранных мест...» с прежними сочинениями Гоголя, и это сопоставление еще больше помогло осознать трагедию Гоголя-писателя. «Не то впечатление я испытывал при чтении других его произведений, о которых он отзывается теперь с таким неестественным пренебрежением»³⁴.

Книга «Выбранные места из переписки с друзьями» в какой-то мере обнажила и душевную драму самого Самарина. Ведь для него дороже всего был Гоголь с религиозными исканиями, с его подвигом «обновить искусство через христианство» и тем ответить на коренные вопросы трудного переходного времени. Но книга «Выбранные места» раскрыла всю несостоятельность этого пути: путь религиозных исканий и религиозного проповедничества погубил Гоголя-художника.

Самарин мог бы теперь вполне повторить горестные размышления Ивана Аксакова из его письма 1846 года 30 ноября: «Один гениальный художник в наше бедное время, на которого с надеждой обращались глаза, от которого ждал свежего, отрадного слова, — и тот гибнет»³⁵.

«Пробным камнем» книга Гоголя стала и в определении дальнейших действий Самарина или, вернее, в выражении его окончательной реакции в связи с ее выходом в свет. Белинский, например, не мог молчать, когда дело идет об «истине,

³² Собрание сочинений А. Григорьева, выпуск 8, 1916, стр. 16.

³³ Рукописные фонды Гос. публ. библ. им. Ленина, Ф. 265, п. 73, № 5.

³⁴ Там же.

³⁵ Иван Сергеевич Аксаков в его письмах, ч. I стр. 399.

о русском обществе, о России», «не умел говорить вполнину». Всю свою гражданскую горечь он излил в страстном, бескомпромиссном «Письме к Гоголю». Самарин обо всем передуманном не сообщает даже Гоголю, хотя в черновиках письма к нему он хотел говорить о тяжелом впечатлении от книги, которое «совестно было бы скрывать». Он ограничивается только обстоятельным письмом к К. Аксакову и настойчиво просит; чтобы он прочитал это письмо только Сергею Тимофеевичу, «особенно то, что относится к книге Гоголя и более никому бы не читал его и не говорил о его содержании». Не выражает Самарин откровенно своего мнения о книге и Смирновой и тоже ограничивается только следующим сообщением: «У нас все продолжают толки о письмах Гоголя; не выходит ни одного номера журнала, в котором бы его не бранили. В этом отношении он будет доволен; у него наберется куча мнений самых разнообразных»³⁶.

По этому поводу И. Аксаков замечает: «Осторожный Самарин, не имея еще сведений, какого мнения о книге Гоголя А. О., пишет о книге чрезвычайно легко и загадочно, не произнося никакого решительного приговора; однако же видно, что он ею очень недоволен»³⁷.

Самарин, вероятно, из тактических соображений умалчивает о многом. Ведь для него важно не только личное отношение к Гоголю, но и отношение Гоголя к славянофилам³⁸. И, чувствуя теперь глубокое духовное разобщение с Гоголем, он хочет сделать все возможное, чтобы окончательно не оттолкнуть Гоголя от своей партии. «Духовное разобщение его со всеми и самоуверенность дошли до того, что уже ничьи слова не подействуют на него. Поверь мне, если вы все сговоритесь и напишете ему сообща, это еще больше раздражит его и удалит от нас»³⁹. И дальше в своей борьбе за Гоголя Самарин открыто выступает как представитель славянофильской партии со статьей «О мнениях «Современника» литературных и исторических»⁴⁰. В упомянутом письме к Смирновой он замечает по поводу этой статьи: «она вышла слишком задорной». Статья действительно была боевой статьей славянофилов против Белинского и журнала «Современник».

Не касаясь всех вопросов полемики Самарина с Белинским, остановимся только на той оценке, которую Самарин дает Гоголю. Белинский в «Ответе Москвитянину» сразу уло-

³⁶ Сочинения Ю. Ф. Самарина, т. 12, стр. 266.

³⁷ И. С. Аксаков в его письмах, ч. I, стр. 417.

³⁸ Как славянофил Самарин предъявлял еще одно обвинение Гоголю — «умышленное умолчание о Москве». Сочинения Ю. Ф. Самарина, том 12, стр. 191.

³⁹ Сочинения Ю. Ф. Самарина, т. 12, стр. 191.

⁴⁰ Москвитянин, 1847, ч. 2.

вил в ней странное противоречие: восхищение перед Гоголем и неприятие школы, созданной Гоголем.

Действительно, Самарин считает Гоголя самым значительным писателем эпохи и главную его заслугу видит в том, что он первый дерзнул ввести изображение пошлого в область искусства. «На то нужен был его гений». И в то же время Самарин не принимает писателей, продолжающих гоголевское направление. Для него они всего только жалкие подражатели Гоголя. У гения «изображение действительности поразительно истинное», у подражателей — клевета на жизнь. У Гоголя за откровенным изображением действительности скрывалась душевная скорбная исповедь, подражатели ограничились повторением гоголевских тем, гоголевских приемов.

Не будем давать оценки общественной позиции Самарина, ясно выразившейся в неприятии «натуральной школы». Но обратим внимание на тот новый акцент в его высказываниях о Гоголе, которого не было в его письме к К. Аксакову в 1842 г. по поводу «Мертвых душ». Тогда для Самарина главной заслугой Гоголя было создание чисто художественного произведения, появление которого он рассматривал как самое неопровержимое ручательство за жизнь. Теперь для него прежде всего дорог Гоголь, дерзнувший ввести пошлое в область художественного. Этот новый акцент, вероятно, появился после сложных раздумий Самарина над «Выбранными местами из переписки с друзьями». Тревога за гибель большого художника заставила понять и оценить главное в творчестве Гоголя.

Статья по основной своей направленности осталась славянофильской, но в ней есть и новое интересное суждение Самарина о Гоголе, которое он подчеркнул, несмотря на несоответствие этого суждения с общей концепцией статьи. И это очень знаменательно. По существу и позже для Самарина исходным в оценках Гоголя остается осознание его таланта, как призванного обличать пошлость. Измена этому направлению, по его мнению, — источник драмы Гоголя-художника.

Эта мысль достаточно четко выражена Самаринным и в его раздумьях в связи со смертью Гоголя. Отклик Самарина на смерть Гоголя мы находим в его письме к брату Николаю Федоровичу. Самарина поражает всеобщее равнодушие к событию, которое должно бы потрясти Россию. «Перечитай 258 страницу «Переписки с друзьями», последние строки. Говоря о Пушкине, Грибоедове, о Лермонтове, Гоголь пророчил о себе, пророчил о нас. С горестью должен сказать, что даже Москва не содрогнулась или содрогнулась мало. Всеобщее безучастие меня поражает. Я помню живо, как все затрепетало, когда пришла весть о смерти Пушкина. А теперь...»⁴¹.

⁴¹ Сочинения Ю. Ф. Самарина, том 12, стр. 357.

Гибель Гоголя заставила Самарина снова обратиться к своим раздумьям о последних днях его жизни, о его творчестве. Самарин хочет проникнуть в «неразрешимую тайну сожжения «Мертвых душ», «разгадать ее страшный смысл».

«Некоторые видят в сожжении второго тома, — пишет он, — поступок художника, полного любви к своему произведению, но недовольного им, художника, которому легче разбить свое произведение, чем оставить его неразрешенным и не полным.

Другие видят в этом признак сомнения в правоте самого направления второго тома. Встревоженный упреками в односторонности своего взгляда, в безотрадности выведенных им образов, Гоголь искал примирения с той действительностью, для беспощадного обличения которой он был рожден. Он искал идеалов там, где их нет, оправдывая то, что внутренне осуждал, что должен был осуждать. Незаконность этой сделки с действительностью, ложность этих уступок смутно им сознавались, и, может быть, в этом сознании заключается источник его внутреннего неудовлетворения»⁴².

Эту же мысль повторяет и развивает Самарин в письме к Смирновой от 3 октября 1862 г., где от размышлений о неудаче II тома он идет к объяснению трагической гибели Гоголя. «Я глубоко убежден, что Гоголь умер оттого, что создавал про себя, насколько его второй том ниже первого, создавал и не хотел самому себе признаться, что он начинает поддурманивать действительность.

Никогда не забуду и того глубокого и тяжелого впечатления, которое он произвел на Хомякова и на меня раз вечером, когда он прочел нам первым две главы второго тома. По прочтении, он обратился к нам с вопросом: «Скажите по совести только одно — не хуже первой части?». Мы переглянулись и ни у него, ни у меня не достало духа сказать ему, что мы оба думали и чувствовали...

...Россия до сих пор еще предмет веры, вся она в области чаемого и невидимого. Каково же в ней художнику, которому нужно не чаемое и невидимое, а действительное и осязаемое.

Немудрено ли, что он, наконец, во что бы то ни стало захочет облечь свое чаяние в плоть и кровь и принять какого-нибудь оптинского монаха за идеал христианского настроения или какого-нибудь петербургского чиновника за гражданина обновленной земли»⁴³.

В последних высказываниях, к которым Самарин пришел через муки своих ошибок, поражает глубокое проникновение в драму Гоголя-художника. И в то же время эти верные взгляды продолжают уживаться с ложной славянофильской интер-

⁴² Сочинения Ю. Ф. Самарина, том 12, стр. 356—357.

⁴³ Р. ф. публ. Гос. библ. им. Ленина, Ф. 265, п. 40. Копии писем к А. О. Смирновой.

претацией гоголевского творчества. Интересно в этом отношении цитированное выше письмо к брату Николаю Федоровичу, в котором Самарин оценивает значение Гоголя для России: «Гоголь, — пишет он, — стоял во главе стремления всей России к самосознанию, он, так сказать, носил его в себе. Он стоял ближе всех к разгадке, и потому вся Россия смотрела на него с трепетным ожиданием, думая получить через него разгадку своей судьбы, поскольку эта разгадка в сфере искусства может открыться. И он умер с тем вопросом, на котором остановился в первом томе «Мертвых душ»: «Куда не-сешься ты?»⁴⁴.

Если рассматривать эту цитату изолированно, то можно было бы в ней усмотреть даже некоторое совпадение с высокой оценкой общественного значения Гоголя Белинским. Но, включая эти высказывания в общий круг рассуждений Самарина, мы увидим в них диаметрально противоположную позицию. Она хорошо проясняется в письме к Смирновой 1859 г.: «Вспомните Гоголя, который изнемог, когда почуял громадность задачи, выросшей перед ним, задачи обновления искусства в живой струе христианства.

Все же он один ее почуял, тогда как ни Гете, ни Байрон, никто и не подозревал. И много еще падет, исчахнет благородных деятелей и передовых людей, которых вся беда состоять будет в том, что русская грудь одного человека не вместит в себе задачи, заданной целому народу. Но, наконец, озарит же когда-нибудь, и весь народ сознает свое призвание»⁴⁵.

Эта задача для славянофила Самарина связывается с его общей концепцией о мессианской роли русского народа. Так, в письме от 13 марта 1859 года он пишет: «Нельзя же не признать, что во всей Европе существует только один народ, носящий Христа в душе своей, только один, для которого не порвалась нить, связывающая земное с небесным, которого взоры беспрестанно сами собой обращаются кверху, а пальцы складываются для крестного знамения при всяком событии грустном и радостном»⁴⁶.

Самарин пытается примирить непримиримое. Он пришел к пониманию гоголевского таланта, как призванного обличать пошлость, глубоко объяснил драму художника, изменившего своему основному призванию, и в то же время Самарин стремится поднять до глубокого исторического значения именно тот путь религиозных исканий, который во многом погубил гениального художника.

⁴⁴ Сочинения Ю. Ф. Самарина, том. 12, стр. 357.

⁴⁵ Рук. фонды Гос. публ. биб. Ф. 265, письма Самарина к Смирновой, 1846—1875.

⁴⁶ Р. ф. Ф. 265. Письма Самарина к Смирновой, 1846—1875.

А. Б. БОТНИКОВА

ПУШКИН И ГОФМАН

(к вопросу о формах литературных взаимосвязей)

В России 20-х—30-х годов прошлого столетия интерес к Гофману проявляли представители самых разных литературных группировок и общественно-политических ориентаций. В период с 1826 по 1840 гг. было опубликовано 57 его произведений и 14 статей о нем¹. Какими-то сторонами своего творчества немецкий романтик вошел в общественное сознание чужой страны. Здесь он воспринимался в первую очередь как писатель глубинного осмысления жизни. Его считали одним из создателей «философической повести»², способным показывать «дивные психические явления»³. Более всего обращала на себя внимание гофмановская фантастика.

В какой мере коснулось Пушкина это общее увлечение? Существуют ли доказательства творческого соприкосновения обоих художников? В каком качестве оно могло себя проявить?

Упоминаний о Гофмане у Пушкина нет, и факт его знакомства с произведениями немецкого романтика может быть установлен только косвенным путем. Об этом знакомстве свидетельствует лишь французское собрание сочинений Гофмана и его биография в пушкинской библиотеке⁴, воспоминания современников⁵ и попытка стихотворного переложения одной новеллы из «Серапионовых братьев»⁶.

¹ См. Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы. Изд. «Книга», М., 1964.

² «Телескоп», 1832, ч. II, № 17, стр. 101.

³ А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти т., т. I, М., 1954, стр. 72.

⁴ См. Б. Л. Модзалевский. Библиотека А. С. Пушкина, СПб., 1910, стр. 251—252, 341.

⁵ А. И. Дельвиг. Полвека русской жизни. М.—Л., «Academia», 1930, т. I, стр. 106; В. Ленц. Приключения лифляндца в Петербурге. «Русский архив», 1878, № 4, стр. 442.

⁶ См. Н. Лернер. Стихи Пушкина о Марино Фальери. «Русский библиофил», 1913, февраль; Ю. Оксман. К вопросу о дате стихов Пушкина о старом дожде и догарессе молодой. «Русский библиофил», 1915, март.

Однако о творческих связях между Пушкиным и Гофманом говорилось неоднократно. Отмечались отдельные сюжетные заимствования или совпадения, сходство в использовании фантастики и реалистического гротеска⁷. Правда, чаще всего эти сопоставления оставались беглыми, вскользь брошенными замечаниями, не претендовавшими на всестороннее раскрытие вопроса. Специальная работа С. Штейна на эту тему, объявляющая «творческое воздействие Гофмана на Пушкина новым фактом в истории русской литературы»⁸, мало доказательна и методологически наивна.

Тем не менее постановка вопроса о связях между обоими художниками правомерна не только потому, что Пушкин, по видимому, знал произведения Гофмана, но и потому, что гофмановское творчество составляло один из элементов культурной жизни России 20-х—30-х годов прошлого века. Н. Г. Чернышевский писал, что «если история литературы должна рассказывать о развитии общества, то ей следует обращать одинаковое внимание на факты, имевшие одинаково важное значение для этого развития, какой бы литературе ни принадлежало первоначальное появление этих фактов»⁹.

Пушкин и Гофман — художники принципиально разного мироощущения и метода. Гармонической музе русского поэта едва ли могла быть близкой разорванность и дисгармония гофмановского сознания, но какие-то точки соприкосновения между ними все же имели место — если не в форме непосредственного воздействия одного на другого, то как результат исторической общности воззрений. Поэтому для решения вопроса о связях между этими двумя писателями важно не столько установление совпадений в отдельных сюжетных ситуациях или стилевых приемах, сколько постижение механизма взаимодействия различных поэтических миров и творческих принципов, отраженных в общем культурно-историческом процессе. Помимо самостоятельного значения это исследование может способствовать изучению форм литературных взаимосвязей вообще.

К числу пушкинских произведений, в которых обычно усматривают ту или иную связь с Гофманом, относятся «Каменный гость», «Пиковая дама», «Гробовщик» и «Уединен-

⁷ А. Веселовский. Западное влияние в новой русской литературе. Историко-сравнит. очерки. 2-е перераб. изд. М., 1896, стр. 195; Д. Якубович. О «Пиковой даме». Пушкин, 1833. Л., 1933, стр. 57; В. Жирмунский. Пушкин и западные литературы. Временник Пушкинской комиссии, 3, АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 97; Arthur Sakheim. E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken. Leipzig, 1908, S. 63; M. Gorlin. Hoffmann en Russie. «Revue de littérature comparée», Paris, 1935, Janvier-Mars, N 1, pp. 66—71; Charles E. Passage. The russian hoffmannists. Mouton & C^o, 1963, The Hague, p. 115—139.

⁸ Сергей Штейн. Пушкин и Гофман. Сравнительное историко-литературное исследование. Дерпт. (Tartu), 1927, стр. 275.

⁹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 4, М., 1956, стр. 503.

ный домик на Васильевском острове», разумеется, в той мере, в какой последнюю повесть можно считать принадлежащей Пушкину.

Сходство между пушкинским «Каменным гостем» и новеллой Гофмана «Дон Жуан» очень невелико, и возникает сомнение в правомерности сближения обоих произведений. Они различны по сюжетной организации и идейному наполнению центральных образов. Утверждение титанизма избранной личности дон Жуана сочетается у Гофмана с осуждением ее в духе романтической иронии, поскольку судьба героя наглядно демонстрирует невозможность свободы и счастья в ограниченных земных пределах. У Пушкина этому противостоит психологически мотивированное объяснение характера, лишенного каких бы то ни было демонических черт и глубоко реалистического по своей природе.

Неизвестно, был ли Пушкин знаком с новеллой Гофмана¹⁰. Но даже в этом случае предположительное знакомство лишь натолкнуло поэта на абсолютно самостоятельную обработку сюжета, уже известного ему и по мольеровскому «Каменному пиру», и по либретто Да Понте к опере Моцарта. Это — самый простой из возможных типов связи.

Несколько по-иному обстоит дело в повести «Уединенный домик на Васильевском». Напечатанная в 1829 г. в «Северных цветах» Дельвига за подписью Тита Космокротова (псевдоним В. П. Титова), она восходит к устному рассказу Пушкина, услышанному Титовым на вечере у Карамзиных. По его словам, Пушкину здесь принадлежала «честь вымыслов и главной нити»¹¹.

Обстоятельства, рассказанные в «Уединенном домике», полностью прикреплены к русской действительности конкретным описанием места действия, деталями русского быта и природы. Но фантазмагорическая и трагическая история, составляющая «главную нить» повествования, в какой-то мере напоминает фабулу повести Гофмана «Магнетизер». Там наделенный дьявольской властью над людьми магнетизер Альбан попадает в дом барона фон Ф., своими чарами воздействует на его дочь Марию и получает полную власть над девушкой. Как и «Уединенный домик», повесть заканчивается гибелью всех действующих лиц.

Помимо сходства сюжетной схемы, в обоих рассказах встречаются и отдельные частные совпадения, например, в описании облика и поведения Альбана и Варфоломея, впе-

¹⁰ Русского перевода ее ко времени написания «Каменного гостя» еще не было, а французское собрание сочинений Гофмана, известное Пушкину, относится к 1830—1833 гг.: *Oeuvres complètes de E.T.A. Hoffmann*. Paris, 1830—1833.

¹¹ Полвека русской жизни. Воспоминания А. И. Дельвига. 1820—1870, т. I, «Academia», М.—Л., 1930, стр. 85.

чатления, производимого ими на окружающих, сна Павла и видения Марии: обоим чудятся змеи или василиски в сердце-вине цветов.

Пушкин, несомненно, знал гофмановскую новеллу по переводу Веневитинова, напечатанному в пятой книжке «Московского Вестника» за 1827 г. Известна она, конечно, была и Титову, и легко может статься, что именно Титов внес в повесть «гофмановский орнамент», сохранив общий ход пушкинского сюжета.

Рассказав у Карамзиных фантастическую историю, Пушкин, всего вероятнее, примкнул к распространенной в ту пору салонной традиции, вступив в соревнование, наполовину шутивное, наполовину серьезное, с широко известным немецким романтиком. О такого рода вечерах в литературных салонах 20-х—30-х гг. с рассказами à la Hoffmann упоминают мемуаристы¹².

Однако даже в том виде, в каком дошла до нас пушкинская стилизация под Гофмана, она обнаруживает принципиальное различие творческой манеры и самого подхода к материалу у обоих писателей. Гофман писал, что в «Магнетизере» он пытался создать новеллу, «которая глубоко вторгается в многообсуждаемое учение о магнетизме и ...должна раскрыть одну еще поэтически не затронутую его сторону (ночную сторону)»¹³.

Магнетические свойства Альбан использует для подчинения воли других людей. Он рассматривает свое владение «волшебным талисманом» гипноза как средство собственного возвышения, как «божественную силу» управления миром.

Пушкину глубоко чужд сам принцип такого рода «умствований». Общеизвестна его ненависть к «немецкой метафизике». Поэтому и дьявольская фигура Варфоломея выглядит более простой, более житейской, более близкой к простонародным верованиям. Его образ лишен того сложного философского оснащения, которое свойственно образу Альбана. Даже здесь, осваивая чуждую себе почву, художник остался верен собственным эстетическим принципам, которые неудержимо влекли его вглубь конкретной жизни. Пушкин не смог остаться в пределах своего творческого задания — создать некую, адекватную Гофману форму. Собственная поэтическая индивидуальность толкнула его к полемике с оригиналом, хотя еще и не очень явственной, но все же угадываемой.

Вероятно, именно поэтому Пушкин так легко расстался с романтическим сюжетом, подарив его Титову. Но в 1830 г. он

¹² См., напр., Полвека русской жизни. Воспоминания А. И. Дельвига. 1820—1870, т. I, «Academia», М.—Л., 1930, стр. 106.

¹³ E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten. Gesammelt und erläutert von Hans Muller. Bd. 2, Berlin, 1912, S. 143.

вернулся к нему в «Домике в Коломне», перелицевав его низнанку, придав ему комическое, заземленное и подчеркнуто бытовое звучание.

Творческий спор с Гофманом и романтизмом продолжается и в «Гробовщике», но здесь он проявляется в принципиально иной, более углубленной форме.

Непосредственных сюжетных параллелей к пушкинскому «Гробовщику» в обширном гофмановском творчестве нет. Тем не менее общий колорит рассказа, близкое соседство тайны смерти с зауравной обыденностью, освещенной вдобавок ко всему откровенной иронией писателя, использование мотива сна с восставшими из гроба мертвецами, — все это в какой-то мере может напомнить о созданиях Гофмана с их фантастикой, «двомирием» и остро сатирическим изображением прозаичности филистерского бытия¹⁴.

Однако, если отвлечься от самого общего и, так сказать, поверхностного впечатления, то сразу же станет ясным принципиальное новаторство пушкинской повести. Оно проявляется и в выборе жизненного материала (к изображению мещанского мирка ремесленников еще только подбирались русские прозаики; у Гофмана же и других немецких романтиков он подавался только в идеализированном средневековом варианте. Ср. новеллы «Мастер Мартин-бочар», «Мастер Иоганн Вахт»); и в его осмыслении.

Включение в повествование мотива адского новоселья сообщает рассказу фантастический колорит и дает некоторые основания для сближения его с фантастическими мотивами у того же Гофмана или у современных Пушкину французских романистов. Тем более, что сам автор как бы стирает границу перехода из повседневной реальности в фантазмагорическую плоскость сна. Этот принцип нераздельного сосуществования и взаимопроникновения действительного и чудесного был центральным началом в миросозерцании Гофмана, определившим эстетическое своеобразие его творчества.

Но Пушкин только на время вводит читателя в заблуждение, с тем чтобы в финале переключить всю фантазмагорию в подчеркнуто прозаический реальный план. Сцена с явившимися на зов мертвецами оказывается лишь кошмарным сновидением Адриана Прохорова, накануне хватившего лишку. Возможность такого сновидения в повести тщательно мотивирована, да и само сновидение подчеркнуто прозаично: мертвецы ведут себя в соответствии с логикой своего социального положения при жизни, а весь эпизод венчается безобразным профессиональным скандалом.

«Повесть Пушкина пародийно низводит мертвецов с высот романтической фантастики в реальный мир профессионально-

¹⁴ На это сходство указал В. М. Жирмунский. См. Временник Пушкинской комиссии. 3, АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 97.

бытовых оценок, интересов гробовщика и взаимоотношений между ним и заказчиками. Этим достигается острый комический эффект реалистической материализации романтических «теней»¹⁵, — пишет В. В. Виноградов.

Аналогичных или сколько-нибудь похожих ситуаций у Гофмана нет. Пришелец с того света у него всегда — «дух», который по тем или иным причинам не находит себе покоя за гробом. Таков, например, призрак старого Даниеля в «Майорате». Его появление происходит на фоне мрачного лунного пейзажа, с завывающим ночным ветром, кипением бурных волн и пр.

Пушкин снимает романтический колорит со сцены ночного появления мертвецов. «Не ходят ли любовники к моим дурам? Чего доброго!» — размышляет Адриан, завидев гостей из потустороннего мира. Прозаичность этого умозаключения рядом со страшной фантастикой загробного видения низводит ее до бытового уровня. Из всех обычных романтических аксессуаров, сопровождающих появление мертвецов, Пушкин оставил только луну и почти натуралистически точное описание разложившихся трупов: «...желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные полузакрытые глаза и высунувшиеся носы...». Это описание своей материальностью обнаруживает профессиональную осведомленность гробовщика, которая сама по себе снимает романтическую одухотворенность с выходцев из потустороннего мира.

Мрачная гофмановская фантастика органически связана с его миропониманием, заключающемся в дуалистическом восприятии человеческого бытия. Явления потустороннего мира для него означают наличие некоего «чуждого духовного начала», которое можно лишь угадать, но нельзя объяснить. Фантастическое здесь призвано закрепить мысль о принципиальной непознаваемости жизни во всей ее полноте. Отсюда вытекает один из художественных принципов повествовательной манеры Гофмана: установка на загадочность, подчеркнутую необъясненность и фрагментарность сюжетных построений.

У Пушкина, напротив: все объяснено, объяснима и сама действительность. Признание извращенности жизни у Гофмана реализуется в фантазмагории, у Пушкина же страшен не сон пьяного гробовщика, а явь его жизни: его профессиональная заинтересованность в смерти людей.

Однако «Гробовщик» полемически заострен против кошмарной романтики гофмановского типа не только ироническим переосмыслением романтических ситуаций и сюжетных приемов, но и прямым отталкиванием от романтического способа видения мира.

У Гофмана реальность и фантастика хотя и проникают

¹⁵ В. Виноградов. Стиль Пушкина. Гослитиздат, 1941, стр. 464.

друг в друга, тем не менее существуют как две совершенно самостоятельные сферы. Их наличие подчеркивает дисгармоничность жизни. Художественным выражением этой дисгармоничности и выступает «двоемирие» как выражение несовместимости идеала с действительностью. Фантастика часто выступает у него как реализация мечты, как осуществление поисков поэтического начала, отсутствующего в реальности. Так возникает образ волшебного-сказочной страны Атлантиды в «Золотом горшке» или Джиннистана в «Крошке Цахес».

Для Пушкина существует только один мир — реальный, и фантастика — лишь его порождение. Но поэтическое начало угадывается художником внутри самой реальности. Как ни заурядно бытие Адриана Прохорова, как ни античеловечен его меркантильный профессионализм, показ его внутреннего мира лишен однозначности. Этому недалекому человеку свойственна какая-то тоска, какой-то слабый намек на неудовлетворенность жизнью: «Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось». Этот подмеченный автором слабый проблеск человечности в уродливом сознании содержит в себе намек на поэтические возможности, заложенные в будничной жизни. Так в скрытой полемике с романтическим двоемирием рождается новая художественность, которая в полный голос заявит о себе в гоголевской «Шинели».

Трудно сказать, лежал ли в основе «Гробовщика» спор именно с Гофманом, но не подлежит сомнению, что пушкинская повесть отталкивается от традиции романтического миропонимания и романтической эстетики, которые в той или иной мере могли восходить к немецкому романтику. Если в «Уединенном домике» Пушкин пытался соперничать с Гофманом, то в «Гробовщике» он полемизирует с ним, пародирует его поэтическую систему. Связь между художниками выступает здесь в форме отталкивания.

Однако пример «Пиковой дамы» показывает, что Пушкин не полностью отвергал художественные открытия Гофмана, а в известной мере использовал их в своей практике, творчески перерабатывал их. Сходство этой повести с Гофманом бросалось в глаза еще современникам¹⁶, подчеркивалось оно и в позднейших исследованиях¹⁷.

Родственным Гофману здесь выглядит и выбор загадочно-

¹⁶ См. приключения лифляндца в Петербурге. «Русский архив», 1878, № 4, стр. 442; Л. Н. Павлицев. Из семейной хроники. Воспоминания об А. С. Пушкине. «Исторический вестник», 1888, № 11, стр. 310.

¹⁷ См. А. Веселовский. Западное влияние в новой русской литературе, М., 1896, стр. 195; Д. Якубович. О «Пиковой даме». Пушкин, 1833. Л. 1933, стр. 57; В. Жирмунский. Пушкин и западные литературы. Временник Пушкинской комиссии, 3, АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 97.

го, «неистового» героя, и тема карточной игры, и наличие фантастического элемента.

Страстная одержимость и внутренняя сила личности Германна роднит его со многими гофмановскими «энтузиастами» (Ансельм, Натаниэль, Медард, шевалье Манер и др.). Его немецкое происхождение тоже может указывать на литературный источник, возможно, в полной мере и не осознанный автором. Подобно магнетизеру Альбану или герою рассказа «Страшный гость», Германн для достижения своей цели готов приложить «демонские усилия» и даже, если потребуется, взять на душу страшный грех. В его психологическом облике и в его реакциях на события много от романтических героев: суеверие, обморок от потрясения, демоническое хладнокровие после выигрыша, сумасшествие в финале (ср. Натаниэля в «Песочном человеке» Гофмана).

Романтическая необычность фигуры Германна постоянно ощущается всеми персонажами повести. «Этот Германн, — говорит о нем Томский, — лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства». Лизавете Ивановне кажется, что «...черные глаза его сверкали из-под шляпы» и «быстрый румянец покрывал его бледные щеки, когда взоры их встречались».

Этой же цели служат и формы авторского повествования, вроде: «Германн трепетал, как тигр», или: «Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему» и т. д.

Однако это только одна сторона созданного Пушкиным образа. В. В. Виноградов отмечает «взаимоосвещение и взаимопроникновение различных субъектно-стилистических планов»¹⁸ в «Пиковой даме».

Подчеркнуто романтическое, «гофмановское» освещение фигуры Германна у Пушкина выступает почти всецело как форма его восприятия другими персонажами повести, т. е. как воспроизведение определенного эталона мышления эпохи. В глазах окружающих Германн — демоническая натура, определение которой во многом восходит к книжным источникам. Отнюдь не случайно сравнение его с Мефистофелем у Томского. И «молодая мечтательница» Лизавета Ивановна воспринимает данную Томским характеристику как вполне соответствующую ее представлениям о долгожданном «избавителе», вычитанным из книг: «Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это, уже пошлое, лицо пугало и пленяло ее воображение».

Но непосредственно авторская характеристика Германна в известной степени расходится с той, которая дается персо-

¹⁸ В. Виноградов. Стиль Пушкина. Гослитиздат, М., 1941, стр. 588.

нажами. Образ предстает как бы увиденным с двух сторон. Автор как бы корректирует образ романтического героя. Замечание о сильных страстях Германна («Он имел сильные страсти и огненное воображение») дополняется выделенными курсивом словами о его нежелании «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее», — что указывает на прозаическую подоплеку его страсти. Авторские реплики снимают романтический ореол и с любовной интриги: первое письмо Германна к воспитаннице, как сказано в повести, «было нежно, почитательно, и слово в слово взято из немецкого романа».

Под пушкинским углом зрения ставший «уже пошлым», литературно заношенным образ демонической личности обретает новые краски. Излюбленная романтиками фигура предстает как воплощение душевной черствости и безнравственности. Гофмановские героини сходили с ума и погибали от любви (Натаниэль), употребляли свою власть на приобретение господства над чужими душами, на утверждение божественного величия собственной личности (Альбан, Медард), Германн стремится только к богатству. Ради этой цели он готов на все: рискнуть на сомнительное ночное приключение, стать любовником старой графини, поставить на карту счастье бедной воспитанницы и даже продать душу.

Включая в повествование тему карточной игры, Пушкин примыкает к распространенной в первой трети XIX в. традиции. Этой теме, кроме Гофмана, касались Бальзак, Жюль Жанен и др. В игре современникам чудилось своеобразное воплощение законов окружающей жизни. В новелле Гофмана «Счастье игрока»¹⁹ страсть к игре выступает как «колдовской соблазн»²⁰, героя прельщает «не выигрыш, а самая игра»²¹ как проявление таинственной силы, находящейся вне человека. «Диковинное сплетение случайностей, сменяющих друг друга в причудливом хороводе, выступает здесь с особенной ясностью, указывая на вмешательство некоей высшей силы, и это побуждает наш дух неудержимо стремиться в то царство, в ту кузницу Рока, где вершатся человеческие судьбы»²². Такая трактовка полностью вписывается в романтический тип творчества, склонного признавать запутанность, абсурдность и фантастичность жизни.

Иное у Пушкина. «Заземляя» романтического героя, он вскрывает глубоко прозаические источники его неистовой страсти. Приобретенное богатство Германн отнюдь не стре-

¹⁹ Эта новелла могла быть известна Пушкину по двум русским переводам в «Вестнике Европы» (1823, № 13—14, июль) и в «С.-Петербургском вестнике» (1831, т. 2, № 15, 16, 17, 18), в «Пиковой даме» можно уловить некоторые сюжетные совпадения с ней.

²⁰ Э. Т. А. Гофман. Избр. произв. в 3-х томах. М., 1962, т. 2, стр. 78.

²¹ Там же, стр. 80.

²² Там же, стр. 85—86.

мится использовать в каких-либо грандиозных целях: «Он стал думать об отставке и о путешествии. Он хотел в открытых игрецких домах Парижа вынудить клад у очарованной фортуны». «Очарованная фортуна» соседствует с игрецкими домами и представлением об отставке. Образ свергается с романтического пьедестала. Но при этом Пушкин сохраняет его трагический колорит. Однако трагизм возникает здесь не из исключительности героя, противопоставленного среде, как у романтиков, а заложен в самой прозаичности его устремлений. Перед нами — реалистическая трактовка образа, открытого и зафиксированного романтиками.

Если в «Гробовщике» Пушкин давал как бы прозаический эквивалент фантастического мира, то в «Пиковой даме» он предлагает реалистический эквивалент романтического героя. Полемическая позиция по отношению к романтизму сохраняется и здесь, но за объектом полемики признается глубокое эстетическое значение, в то время как в «Гробовщике» гофмановский мир полностью отвергался.

Фантастические мотивы в «Пиковой даме» тоже, возможно, восходят к Гофману, тем более что традиция того времени прочно связывала фантастику с его именем (Ср., например, у Белинского: «...создание Гофмана — фантастические сны...») ²³. Но используя их, Пушкин оставляет для читателя постоянную возможность их реалистического и даже бытового истолкования. Тем самым «Пиковая дама» как бы, с одной стороны, оказывается в ряду других произведений фантастического жанра, а с другой, — открывает дорогу реалистически точному и психологически углубленному повествованию.

Неоднократно отмечалась реалистическая мотивировка фантастических моментов в «Пиковой даме» ²⁴. А. Л. Слонимский, например, усматривает у Пушкина «реалистические приемы в описании привидения, нарушающие традиции романтически ужасного стиля: «Кто-то ходил, тихо шаркая туфлями». «Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору...» ²⁵.

Но такого рода «реалистические приемы в описании привидения» можно встретить и у Гофмана. В рассказе «Фрагмент из жизни трех друзей» ²⁶ одному из героев тоже является призрак его умершей тетушки, расхаживающий по комнате, шаркая туфлями, глухо покашливающий и даже принимающий желудочные капли.

²³ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. М., 1953, стр. 288.

²⁴ См. М. Гершензон. Образы прошлого. М., 1912, стр. 75; А. Л. Слонимский. О композиции «Пиковой дамы». Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. Москва — Петроград, 1923, стр. 175; Н. Степанов. Проза Пушкина. АН СССР, М., 1962, стр. 77.

²⁵ Цит. соч., стр. 175.

²⁶ Русский перевод его был напечатан в «Московском телеграфе», 1832 г. (ч. 44, № 8, ч. 45, № 9).

Важнее другое. Гофман не оставляет у читателя сомнения в достоверности привидения как выходца с того света. Те бытовые детали, которыми обставляется потустороннее видение, получают в повести своеобразное философское истолкование. «Надо заметить, что наш дух в грезах часто наделяет банальностями обыкновенной жизни высшее бытие, слагающееся лишь в предчувствиях, и в силу этого оно способно проявлять самую горькую иронию»²⁷, — говорит один из героев рассказа. Таким образом, для Гофмана реальная деталь, сопутствующая потустороннему видению, заключает в себе ироническую усмешку «чуждого духовного начала» над убожеством и ограниченностью человеческого существования. Она покоится на дуализме романтического мироощущения.

В едином мире Пушкина появление шаркающего туфлями призрака старой графини — не что иное как форма воспроизведения галлюцинации в ее наиболее вероятном, «реалистическом» варианте. Даже самый фантастический момент повествования — выигрыш, реализованная тайна трех карт — может указывать лишь на возможность странных совпадений, игру случая, совсем не противопоставленную реальному течению жизни.

Однако такое рациональное толкование отнюдь не исчерпывает содержания повести. В отличие от «Гробовщика», где чудесное полностью снимается, оборачиваясь трезвой и пошлой реальностью, в «Пиковой даме» все-таки остается впечатление некоей таинственности, странности и даже фантастичности рассказанного. «И, — как писал Достоевский, — Вы верите, что Герман действительно имел видение и именно своеобразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром...»²⁸.

В. В. Виноградов отмечал «двусмысленность, а отчасти и загадочность»²⁹ отдельных моментов повести. Ощущение этой «двусмысленности» происходит от несовпадения точек зрения автора и героя, от скрещения разных субъективных планов. Здесь мы имеем дело с двойным освещением фантастических моментов фабулы. Допуская возможность их реалистической мотивировки, автор в то же время, устранившись от уточнения, смещает фокус повествования так, что читатель неприемлемым образом оказывается втянутым в орбиту зрения героя. Переходы между отдельными точками зрения размыты, даже стертые. Видение Германна идет вслед за упоминанием о выпи-

²⁷ E. T. A. Hoffmann. Poetische Werke in sechs Bänden. Aufbau — Verlag, Berlin, 1958, Bd. 3, S. 144.

²⁸ Ф. М. Достоевский. Письма. Под ред. А. С. Долинина, т. IV, ГИХЛ, М., 1959, стр. 178.

²⁹ В. Виноградов. Стиль Пушкина. Гослитиздат, 1941, стр. 598.

том за обедом вине, но от дальнейших комментариев автор отказывается, и сцена с появлением призрака старой графини на равных правах может восприниматься и как бред больного воображения, и как фантастическая явь.

Пушкину чужд дуализм гофмановского мировосприятия, но он признает возможность различных и порой взаимоисключающих друг друга точек зрения на мир. Так возникают различные субъектные планы повествования. Творчество Гофмана же по своей романтической природе односубъективно, т. е. предполагает лишь один, а именно авторский взгляд на вещи.

Субъективно-романтическое восприятие мира у Пушкина является уделом только героя. У Германна все случившееся с ним не вызывает сомнений: и подмигивание мертвой графини, и ее появление после смерти, и открытая тайна трех карт. «Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь», как верил в возможность договора с дьяволом. Вера в возможность чудесного, не постижимого разумом начала входит в психологию Германна. И эта психология героя его времени воспроизведена Пушкиным во всей ее сложности и противоречивости.

Мироощущение современников Пушкина тоже включало в себя веру в чудесное и сверхъестественное. В какой-то мере не чужд этому был и сам поэт с его суевериями, интересом к магнетизму и загадочным явлениям жизни³⁰. Фантастика воспринималась как объективное свойство действительности. Именно эта сторона психологической жизни эпохи давала почву для восприятия творчества Гофмана и в известной степени поддерживалась им. Индивидуальное мироощущение опиралось на литературную традицию и по-своему продолжало и развивало ее.

Фантастические мотивы «Пиковой дамы» отнюдь не обязательно восходят к непосредственному воздействию на Пушкина произведений Гофмана, а выступают как своеобразное выражение и отражение современной писателю психологии. Но сама эта психология вбирала в себя гофмановский взгляд на мир и толкала художника к ее воспроизведению.

Открытие фантастического элемента в жизни было сделано романтиками. Пушкин осваивает этот элемент, трактует его серьезно и трагически, но включает в реалистическую систему мира. Полемизируя с романтизмом, он не отказывается от его открытий, но переосмысляет и углубляет их. Вступив в соревнование с Гофманом и другими романтиками, Пушкин в «Пиковой даме» на почве их художественных открытий нащупывает новую форму эстетического освоения действительности, гораздо более емкую и глубокую. Сила связи с традицией здесь равна силе отталкивания от нее.

³⁰ См. П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. М., 1913, т. I, часть первая, стр. 378—379.

Так возникает новый тип связи: полемика с определенным литературным источником, но не сводящаяся к полному снятию и отрицанию его, а включающая в себя объяснение и истолкование объекта полемики.

Формы литературных взаимосвязей, намеченные нами на сопоставительном анализе творчества Пушкина и Гофмана, разумеется, не исчерпывают всех возможных типов литературных взаимоотношений между различными творческими индивидуальностями. Вопрос этот требует дальнейших исследований. Но нам хотелось здесь подчеркнуть, что при его решении необходимо учитывать не только сходство приемов или сюжетные совпадения, но и особенности поэтического мира каждого художника и ту духовную атмосферу, которая его формирует.

Л. И. ВОЛЬПЕРТ

«АДОЛЬФ» БЕНЖАМЕНА КОНСТАНА В ПЕРЕВОДАХ П. А. ВЯЗЕМСКОГО и Н. А. ПОЛЕВОГО

В отделе смесь первого номера «Литературной газеты» за 1830 г. небольшая заметка без подписи извещала читателей о скором выходе в свет перевода романа Б. Констан «Адольф», выполненного П. А. Вяземским. «С нетерпением ожидаем появления сей книги <...> Перевод будет истинным созданием и важным событием истории нашей литературы»¹, — писал анонимный автор. С января 1831 г. в «Московском телеграфе» действительно начал печататься перевод «Адольфа», но принадлежал он перу не Вяземского, а Н. А. Полевого. «Мой «Адольф» пропал без вести, а между тем Полевой, всегда готовый на какую-нибудь пакость, печатает своего «Адольфа» в Телеграфе. Была ли моя рукопись в цензуре?» — спрашивал Вяземский Плетнева в письме от 12/1 1831 г. и просил его: «Поверьте с моим переводом перевод Телеграфа. Помилуй боже и спаси нас если будет сходство. Я рад все переменить, хоть испортить — только не сходиться с ним»². Забегая вперед, скажем сразу: он тревожился напрасно, сходство переводов ему не угрожало. В сентябре 1831 г. вышел в свет и его перевод.

Почти одновременное появление двух переводов «Адольфа», выполненных с явной полемической идеей в острый момент борьбы за реалистическую прозу, придали этому событию особую значимость. Этот небольшой драматический эпизод истории русского перевода отразил многие веяния времени, собрал как в фокусе тенденции литературной борьбы эпохи.

Автором анонимной заметки «Литературной газеты», как установил в 1910 г. Н. О. Лернер, был А. С. Пушкин. Несколь-

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, изд. 3-е, изд. АН СССР, т. 7, 1964, стр. 97. Далее ссылки даются на это издание.

² «Известия Отд. русского яз. и слов. Ак. Наук», 1897, т. 11, кн. 1, стр. 92.

ко строк заметки решительно вводили перевод «Адольфа» в русло национальной борьбы за создание русской прозы: «Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо князя П. А. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного»³.

Понятие «метафизический язык» было, по-видимому, заимствовано Пушкиным у Жермены Сталь⁴. С его легкой руки оно вошло в моду в 20-е гг. в России (им пестрят письма, заметки Вяземского, Баратынского и др.) и с ним связывалась тогда целая система взглядов и требований, предъявляемых прозе. Выдвигая задачу создания «метафизического языка», способного выражать отвлеченные понятия, Пушкин имел в виду язык русской философской и научной прозы.

Однако к концу 20-х гг. понятие «метафизический язык» расширяется, оно начинает применяться также по отношению к художественной прозе, означая, как пишет А. А. Ахматова, язык, раскрывающий душевную жизнь человека⁵. Такой язык предстояло создать.

С этой точки зрения перевод психологического романа Констанана, написанного «стройным, метафизическим «языком», мог стать определенным стимулом в формировании русской прозы. Благородное соревнование с гораздо более развитой французской прозой, покоящейся на богатейшей традиции, стремление создать достойный русский эквивалент французского шедевра, могло явиться своеобразной школой для русских переводчиков, некоторой проверкой гибкости русского языка, богатства его стилистических возможностей. Именно эту задачу ставил Пушкин в своей заметке о переводе «Адольфа» Вяземским, об этом же писал Вяземскому и Баратынский: «Чувствую, как трудно переводить светского «Адольфа» на язык, которым не говорят в свете, но надобно вспомнить, что им будут когда-нибудь говорить и что выражения, которые нам теперь кажутся изысканными, рано или поздно будут обыкновенными»⁶.

Некоторое отставание прозаического перевода от поэтического в России 20-х гг. являлось отражением более широких процессов русской литературы. Прозаический перевод занимал большое место в культурной жизни России уже с середины 18-го века, но его качество было весьма невысоко. Если перевод поэтического текста почитался делом почетным и трудным, то за прозаический перевод считал себя в праве взяться каждый, и русский книжный рынок был наводнен переводной

³ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. 7, 1964, стр. 97.

⁴ См.: А. А. Ахматова, «Адольф» Бенжамена Констанана в творчестве Пушкина. Пушкин, Временник, АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 98.

⁵ Там же.

⁶ «Старина и новизна», кн. 5, стр. 50.

макулатурой. «Судя по сочинениям, над которыми страсть сия к переводам учинила ужаснейшие опустошения, можно думать, что корыстолюбие, бесплодное воображение и испорченный вкус составляют ее главные основания»⁷, — писал в 1809 г. большой знаток европейской литературы князь Б. Голицын. За истекшие с того времени два десятилетия появилось, естественно, немало хороших переводов (и в первую очередь Карамзина), но и очень много дурных, часто так называемых «переделок», где очень мало оставалось от оригинала.

Одной из таких «переделок», учинивших «ужаснейшие опустошения» был первый перевод «Адольфа», изданный в Орле в 1818 г. под названием «Адольф и Элеонора или Опасность любовных связей. Истинное происшествие». Переводчик, предусмотрительно не указавший своего имени, сохранив сюжетную канву, решительно изгнал из своего перевода все, что отличалось психологической сложностью, т. е. самую душу романа Констана⁸. Естественно, что такой перевод мог вызвать у почитателей «Адольфа» только сильное раздражение и стремление восстановить честь Констана.

В соревнование вступили Полевой и Вяземский. После опубликования обоих переводов возникла журнальная полемика. «Телескоп» (1831, № 17), дав высокую оценку переводу Вяземского, резко отрицательно высказался о переводе Полевого: «Мы особенно благодарны ему (Вяземскому — Л. В.) за то, что прекрасный перевод его искупил вполне оскорбление, нанесенное произведению Б. Констана недавней пародией «Московского телеграфа»⁹. Автор заметки в «Дамском журнале» похвалил перевод Вяземского и обошел молчанием перевод Полевого. «Московский телеграф» (1831, № 20) ответил язвительной, не лишенной остроумия и справедливых упреков, но в целом крайне необъективной рецензией самого Полевого, который давал резкую оценку переводу Вяземского («Нет! Перевод кн. Вяземского не хорош: тяжел, неверен, писан дурным слогом») ¹⁰ и без ложной скромности писал: «Даже перевод «Адольфа», помещенный в Телеграфе, ближе к подлиннику нежели перевод кн. Вяземского...» ¹¹.

Не только в рецензии Полевого, но и в выше приведенных оценках переводов журналами заметна явная тенденциоз-

⁷ Нравственные рассуждения герцога де ла Рошфуко, СПб, 1809, стр. VIII.

⁸ Например, мысль Констана, которая не показалась интересной переводчику и потому была опущена «...tout en ne m'intéressant qu'à moi, je m'intéressais faiblement a moi-même». (Занимаясь только самим собой, я все же собой занимался довольно мало). Б. Констан, Адольф, ГИХЛ, М., 1959, стр. 16.

⁹ «Телескоп», 1831, № 17, стр. 104.

¹⁰ «Московский телеграф», № 20, октябрь, стр. 544.

¹¹ Там же, стр. 539.

ность, (например, в оценке «Телескопа» чувствуется отношение Надеждина к Полевому и «Московскому телеграфу», а для «Дамского журнала» Вяземский — почетный сотрудник), сказывались литературные страсти эпохи. У Вяземского тоже чесались руки от желания драться, и он спрашивал у Пушкина в письме от 17/1 1831 г. «Надобно ли в замечании задрать киселем в... Адольфа Полевого, или пропустить его без внимания, сомте ипе chose поп авенпе»¹² (как если бы ничего не случилось — Л. В.) и выбрал последнее. Вяземский посвятил свой перевод Пушкину и отдавал свою работу на его суд («...в борьбе иногда довольно трудной мысленно вопрошал я тебя как другую совесть»¹³, — писал он в посвящении). Но Пушкин ни звуком не отозвался о переводе после его выхода в свет. Составить объективное представление о ценности переводов, опираясь лишь на свидетельства современников — вряд ли возможно.

В научной литературе укрепилось мнение, что перевод Вяземского — большая удача, а Полевого — лишь «переложение», как назвал его мимоходом автор монографии, посвященной П. А. Вяземскому, австрийский славист Гюнтер Витженс¹⁴. Современный исследователь Е. Н. Феоктистова, касаясь лингвистических проблем перевода «Адольфа» Вяземским, утверждает: «Перевод Полевого не может идти в сравнение с переводом Вяземского»¹⁵. О. Холмская характеризует перевод Полевого, как «грамотный и что называется бойкий»¹⁶ и утверждает, что в литературном отношении он заметно уступает переводу Вяземского. Однако до сих пор не делалось попытки обстоятельного изучения обоих переводов, их сопоставительного анализа.

Известно, что для уяснения творческой идеи перевода (речь идет о переводе, сделанном писателем), правильной его оценки, понимания причин того или иного неизбежного сдвига, допущенного переводчиком в передаче оригинала, нужно учитывать его общественную и литературную позицию, широту его образования, особенности его собственного стиля, как прозаика, его взгляды на задачи перевода и мн. др.

¹² А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т., изд. АН СССР, т. 14, 1941, стр. 146.

¹³ П. А. Вяземский. Собрание сочинений в 10 т., СПб, 1886, т. 10, стр. 111.

¹⁴ Gonther Wytrzens, Piotor Andreevit Vjazemskij, Wien, 1961, s. 127. Говоря о переводе Вяземского, Витженс употребляет только слово «die Übersetzung», тогда как по отношению к «Адольфу» Полевого исследователя использует всегда «die Übertragung».

¹⁵ Е. Н. Феоктистова. «Адольф» Бенжамена Констан в переводе П. А. Вяземского, сборник работ аспирантов. Кафедра филологических наук. Львов, 1960, стр. 112.

¹⁶ О. Холмская. Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры, «Мастерство перевода», изд. «Советский писатель», М., 1959, стр. 360.

Вяземский прозаические переводы (если не считать переведенные им прозой в 1828 г. «Крымские сонеты» Мицкевича) до «Адольфа» не публиковал. Но еще в 1822 г., в Остафьево, Вяземский с увлечением, «для себя», переводил прозу французских просветителей XVIII в. (Рейналь, Дидро, Руссо, Фенелон и др.). В основном это были отрывки гражданской прозы, передовой общественной мысли, а не художественная проза¹⁷. «Я сижу теперь на прозаических переводах с французского, — писал он А. И. Тургеневу 18/XI 1822 г. — Во-первых, есть тут и для себя занятие полезное»¹⁸.

Полевой к началу 30-х гг. — опытный профессиональный переводчик, помещающий в каждом номере своего журнала какой-либо переводной прозаический отрывок. (Он переводил Гофмана, Ирвинга, Клаурена, Г. Смита и мн. др.).

Вяземский — крупный теоретик перевода. Его взгляды составили некий этап в развитии русской переводческой мысли. Продолжая традиции Карамзина в усвоении чужих языковых форм, он, однако, выдвинул два принципа, решительно противостоящих карамзинской линии: требование точности в передаче подлинника и сохранение национального духа оригинала. Оба принципа в эпоху весьма свободного обращения с подлинником были прогрессивны. Но, требуя строгого следования оригиналу, Вяземский, в пылу борьбы, впадает в другую крайность — буквализм. «Есть два способа переводить, — пишет он, — один независимый, другой подчиненный. Следуя первому, переводчик, напитавшись смыслом и духом подлинника, переливает их в свои формы, следуя другому, он старается сохранить и самые формы <...> первый способ превосходнее, второй невыгоднее, из двух я избрал последний»¹⁹. Блестяще, совсем в духе сегодняшнего дня, определив смысл «независимого» перевода Вяземский парадоксальным образом отдает предпочтение переводу «подчиненному». В этом взгляде сказались и споры о переводе, и личное отношение Вяземского к «Адольфу» и слабое развитие русского «метафизического языка». Как справедливо отмечает Ю. Д. Левин, буквализм свойственен кризисным эпохам в переводческой практике, когда стилистические ресурсы родного языка перестают удовлетворять и переводчик ищет выход в максимальном формальном сближении перевода с оригиналом²⁰.

Полевой, в отличие от Вяземского, не оставил заметного

¹⁷ См.: В. Стефанович. Французские просветители XVIII в. в переводах П. А. Вяземского. «Русская литература», изд. «Наука», Л., 1966. стр. 82—92.

¹⁸ Остафьевский архив, т. II, стр. 280.

¹⁹ П. А. Вяземский. Собрание сочинений в 10 томах, СПб., т. 10, 1886, стр. XI.

²⁰ Ю. Д. Левин. Об исторической эволюции принципов перевода. Сб. «Международные связи русской литературы», изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 30.

следа в теории перевода. Но он придавал огромное значение переводческому труду в России, всячески популяризировал его, «Московский телеграф» откликался на каждую новинку в этой области дельными, тонкими, в целом благожелательными, но и весьма требовательными анализами, принадлежащими перу Полевого. Он также сторонник точного перевода, но ему чужда идея «подчиненного», формального перевода, в чем он современнее Вяземского. Однако, он не сторонник прогрессивного требования сохранения национальной специфики оригинала, выдвигаемого Вяземским.

И Полевой и Вяземский — писатели-романтики, но этот факт отнюдь не означает единства их литературной позиции. Еще Ю. Н. Тынянов в исследовании «Архаисты и Пушкин» писал о полной условности понятия русского романтизма, прилагавшегося к самым разнородным явлениям²¹. Карамзинист Вяземский больше романтик в теории, чем в художественной практике. В романтизме его привлекал политический либерализм, выдвинутый французской и английской прогрессивными романтическими школами, и интерес к внутренней жизни человека; Полевого, страстного поклонника Гюго — столкновение сильных характеров, контрасты, бурные страсти.

И, наконец, последнее что надо иметь в виду, приступая к анализу переводов — особенности слога Вяземского и Полевого.

Для прозы Вяземского (эпистолярной, мемуарной, полемической, критической) характерен слог смелый, яркий, свободный. «Образы у Вяземского <...> всегда иллюстрация мысли, характер их интеллектуален, а не эмоционален, за ними чувствуется вековая культура французского умения рассуждать»²². При этом его слог отличался иногда и вызывающей оригинальностью. Сказывались некоторая архаичность его эстетических воззрений (пристрастие к культуре XVIII в.) и стремление обогатить русский язык за счет языков европейских. Как пишет Л. А. Булаховский, многие (Карамзин, А. И. Тургенев, Блудов, Жуковский) с неодобрением наблюдали за новаторскими поисками Вяземского, опасаясь за чистоту русского языка. Иной была позиция Пушкина, одобрительно высказывавшегося о слоге Вяземского. «Образ его мыслей и их выражения резко оригинальны: он мыслит, сердит, и заставляет мыслить и смеяться»²³, «Проза князя Вяземского чрезвычайно жива. Он обладает редкой способностью оригинально выражать мысли»²⁴. «Критические статьи кн. Вязем-

²¹ Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 23—24.

²² Л. А. Булаховский. Русский литературный язык первой половины XIX века. Киев, 1967, стр. 181.

²³ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах, т. 10, стр. 235.

²⁴ Там же, т. 7, стр. 66.

ского носят на себе отпечаток ума тонкого, наблюдательного и оригинального...»²⁵. В трех высказываниях Пушкиным подчеркнуты, как главные качества, оригинальность выражений и насыщенность мыслью.

Слог критических статей Полевого — живой, несколько цветистый, но без назойливости, избилующий тропами яркими, но не безвкусными. «Это обыкновенно живая, без особенной развязности или крикливости манера с большим пристрастием к перифразам и фигурам, к риторическим интонациям, к оживляющей «литературности»²⁶. Все эти качества свойственны и стилевой манере Полевого-художника. Причем, если для его романтических повестей («Живописец», «Аббадонна») характерны некоторая натянутость и сентиментальность, примат чувства над мыслью, то стиль «Рассказов русского солдата», в которых Полевой мастерски воссоздает образ мысли, психологию и живую речь простого крестьянина, этих недостатков лишен.

В те годы, когда «Московский телеграф» смелой критикой авторитетов вызвал яростные нападки на Полевого, когда, по словам Белинского, «раздались ожесточенные вопли: да что он, да кто он, где он учился, где его аттестаты, какие его ученые звания? он торгаш, купец, самоучка, всезнайка»²⁷, было пущено в ход утверждение о якобы «подъяческо-купеческой» манере Полевого. Однако, несмотря на некоторые элементы разночинства в его языке (выражения, не принятые в дворянском кругу, метафорически употребленные профессионализмы и пр.), Полевой придерживался языка образованного дворянского общества. Таким было и его собственное требование: «Автор обязан выражаться языком хорошего общества»²⁸, — писал он.

Обычно, при первом знакомстве с переводом удачи переводчика замечаются слабо, они воспринимаются как норма, зато неудачи и ошибки бросаются в глаза. Таких неудач в обоих изучаемых переводах довольно много. Вяземского с первой минуты хочется упрекнуть за некоторую вычурность, сложность, злоупотребление галлицизмами, архаизмами, Полевого — за снижение стиля, аффектацию, неизящество фразы. Можно привести изрядное число примеров неудач обоих переводчиков, что, однако, мало поможет выяснению принципиальной ценности переводов, их способности передать самый дух романа Констана.

Место «Адольфа» в мировой литературе определено свое-

²⁵ Там же, стр. 127.

²⁶ Л. А. Булаховский. Русский литературный язык первой половины XIX в., Киев, 1967, стр. 181.

²⁷ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Изд. АН СССР, т. 9, стр. 688.

²⁸ «Московский телеграф», 1829, № 15, стр. 154.

образом его аналитического психологизма. Сложная, противоречивая, неоднозначная психика анализируется не в романтической системе туманных формул, ассоциаций, намеков, а облечена в кристально-ясную, обнаженно рационалистическую форму. Для Константа, наследника рационалистической традиции XVII—XVIII вв., нет вопроса о невыразимости ощущений, иррациональное выражено предельно рационально — в этом обаяние романа. Интеллектуальная проза Константа афористична, весь роман — как бы развернутый афоризм, в ткань романа органически вплетены десятки сентенций в духе Ларошфуко. Перевод афоризма, лаконичного, изящного, подчиненного строгому внутреннему ритму, в котором сгущенная мысль отлита в отточенную форму — вообще сложнейшее испытание для переводчика, а в период слабого развития прозы — трудно преодолимое. Не случайно все переводы максимов Ларошфуко конца XVIII — начала XIX в. были мало успешны²⁹. Однако афоризм — высшая форма метафизической мысли, в романе Константа отвлеченные рассуждения выступают и в форме размышлений, воспоминаний, прямой речи, событийного повествования.

Каждый из вариантов русского «Адольфа» по-своему интерпретировал своеобразие психологизма «Адольфа» французского, каждый из двух переводчиков «по-своему» прочел роман и на свой манер воплотил метафизическую мысль Константа. Огромное значение приобрели при этом проблемы языка, выработка лексических и синтаксических средств психологической прозы, стилистических приемов самопознания. Многое в этом плане было уже сделано Карамзиным, но в центре внимания карамзинской психологической традиции было сознание однозначное, непротиворечивое. Русская литература еще не встречалась с рефлектирующим героем, подобным Адольфу, русский язык — с задачей воплощения метафизического языка такой сложности.

Рассмотрим пример перевода периода, выражающего столь характерный для Константа процесс самопознания героя, вечного столкновения подсознательного с сознанием.

«Je parvins à me contraindre; je renfermai dans mon sein

²⁹ Первый русский перевод «Нравоучительные мысли герцога де ла Рошфуко», М., 1798, перевод Е... Т... (Елизаветы Татищевой) был очень не полон (из соображений нравственности молодая дама-переводчица опустила афоризмы о любви) и не совершенен. (Напр.: «Мы обещаем обыкновенно другому, надеясь чего-нибудь, а исполняем свои обещания, опасаясь чего-нибудь» стр. 38). Второй перевод, изданный в типографии Новикова в «Духе изящнейших мнений» отдельных афоризмов, анонимный, был не лучше. Самый удачный перевод Дмитрия Пименова «Нравственные рассуждения герцога де ла Рошфуко» М., 1809 выгодно отличался от всех предыдущих. Однако и в этом переводе мысль часто затемнена, а форма неизящна (Напр.: «Сумасшедшие и глупцы не иначе видят, как посредством расположения своего духа» стр. 143).

jusqu' aux moindres signes de mécontentement, et toutes les ressources de mon esprit furent employées á me créer une gaieté factice qui pût voiler ma profonde tristesse. Ce travail eut sur moi-même un effet inespéré. Nous sommes des créatures tellement mobiles, que les sentiments que nous feignons, nous finissons par les éprouver»³⁰.

Вяземский: «Я успел приневолить себя и заключил в груди своей малейшие признаки неудовольствия, и все способы ума моего стремились созидать себе искусственную веселость, которая могла бы прикрывать мою глубокую горестъ. Сия работа имела надо мною действие неожиданное. Мы существа столь зыбкие, что под конец ощущаем те самые чувства, которые сначала выказывали из притворства»³¹.

Полевой: «Мне удалось принудить себя. Затаивши в душе своей малейшие признаки неудовольствия, все силы ума употребил я на то, чтобы скрыть свою глубокую грусть под покровом искусственной веселости. Это усилие приобрело надо мною неожиданное действие. Люди, столь превратные создания, что начав показывать какое-нибудь ощущение, они, наконец, в самом деле испытывают его»³².

Перевод Вяземским метафизической мысли Констанана в целом довольно точен. Однако, как известно, при переводе важна не только смысловая точность, но и стилистическое, экспрессивно-эмоциональное соответствие оригиналу. Вяземский прежде всего стремится передать типичное для классицистической прозы благородство стиля «Адольфа». Этой задаче служат отбор лексики (архаизм «сия»³³, «приневолить себя», «горестъ») и синтаксические средства («действие неожиданное»). Удачен перевод заключающего периода афоризма. Вяземский сам мастер изящных, сжатых сентенций, отлично владеет искусством афоризма, понимает его структуру, закон внутреннего ритма. Здесь находка — перевод узлового эпитета («mobiles») определением «зыбкие», точным, выразительным, тончайшего оттенка.

Все же в переводе Вяземского заметен и некоторый «сдвиг» интонации Констанана. Бросается в глаза нарочитая усложнен-

³⁰ Benjamin Constant, Adolphe, Paris, 1959, p. 89. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте статьи с указанием страницы (С., p. 89).

³¹ П. А. Вяземский. Адольф. Полное собрание сочинений в 10 томах, СПб., т. 10, стр. 79. Далее ссылки на это издание даются в тексте (В. стр. 79).

³² «Московский телеграф», 1931, часть 37, февраль № 3, стр. 337. Далее ссылки на это издание даются в тексте (П. стр. 337).

³³ Местоимение «сия», вокруг которого в начале 30-х годов разворачиваются подлинные сражения в России, воспринимается в это время не только как знак архаичности, но и просто литературности. О соотношении русских и французских архаизмов см. Е. Эткинд. Перевод и сопоставительная стилистика «Мастерство перевода», изд. «Советский писатель», М., 1959, стр. 71—87.

ность, утяжеленность речи, свойственные скорее языку науки («все способы ума моего стремились созидать себе»). Галлицизм «все способы ума», лексика высокой научной речи («созидать себе») оставляют ощущение некоторой вычурности, наукообразности, что глубоко чуждо светски-непринужденной, разговорной интонации Констанана. В синтаксисе Вяземский следует за Констананом, сохраняя двучленную конструкцию («Я успел приневолить себя») и место прилагательного после существительного («действие неожиданное»). Последнее, правда, в это время уже не воспринималось как синтаксический галлицизм; узаконенное Карамзиным, оно стало нормой русской благородной речи («Повести Белкина»).

Иной характер носит перевод Полевого. В нем тоже мысль Констанана интерпретирована довольно точно. Трудный для перевода перифраз («*toutes les ressources de mon esprit furent employées*»), переданный Вяземским столь сложно, Полевой переводит очень складно, очень по-русски («все силы ума употребил я на то...»), слово «*travail*» он перевел «усилие», что точнее предложенного Вяземским первого словарного значения «работа». Стремясь приблизить язык размышления к языку разговорной речи, Полевой, по сравнению с переводом Вяземского, снижает лексику (нейтральное «грусть» вместо «горесть», «эта» вместо «сия») и упрощает синтаксис («неожиданное действие»). В синтаксисе Полевой чувствует себя вообще свободнее Вяземского, охотно заменяет двучленную конструкцию столь характерным для русского языка безличным оборотом.

Но перевод афоризма Полевому удался меньше. Эпитет «*mobiles*» он перевел «превратные» (в смысле «изменчивые», возможно, с оттенком «испорченные»), по выразительности и точности заметно уступающему переводу Вяземского «зыбкие». Констанановское «*pous*» («мы»), повторяющее знаменитое «*pous*» афоризмов Ларошфуко, Полевой перевел менее выразительным «люди». В его переводе утрачен внутренний ритм, афоризм несколько расплывчат.

Однако нельзя считать, что перевод афоризмов всегда и безусловно удаётся Вяземскому лучше, чем Полевому. Рассмотрим следующий пример: «*Les sots font de leur morale une masse compacte et indivisible pour qu'elle se mêle le moins possible avec leurs actions et les laisse libre dans tous les détails*» (С., р. 29). «Глупцы образуют из своей нравственности какой-то слой твердый и неразделимый с тем, чтобы она как можно меньше смешивалась с их деяниями и оставила бы их свободными во всех подробностях (В. стр. 5). «Глупцы превращают свою нравственность в какой-то твердый, неделимый состав, для того, чтобы она как можно менее мешалась в их поступки и не стесняла их подробностях». (П. стр. 58).

Сложность самой мысли и оригинальное сравнение делают

сентенцию весьма трудной для перевода. Интерпретация Вяземского не совсем удачна, утрачен внутренний ритм, стройность афоризма. Причина, на мой взгляд, в следовании принципу «подчиненного перевода», дословном повторении оригинала («с тем чтобы она как можно менее мешалась с их действиями», «оставила бы их свободными»), и неудачном отборе лексико-фразеологических средств («какой-то слой твердый и неразделимый»).

Перевод Полевого лаконичнее, проще и выполнен более по-русски («не стесняла их», «состав» удачнее, чем «слой»). Снижение лексики (нейтральное «поступки» вместо «деяния», «мешалась» вместо «смешивалась») точнее воплощает мысль Констанана. Рассмотрим еще один пример перевода аналитической мысли Констанана, отражающей тончайшие психологические наблюдения героя, его стремление осознать роль тайных мотивов, подавляемых чувств в поведении человека. «Je ne savais pas alors ce que c'était que la timidité, cette souffrance intérieure qui nous poursuit jusque dans l'âge le plus avancé, qui refoule sur notre coeur les impressions les plus profondes, qui glace nos paroles, qui dénature dans notre bouche tout ce que nous essayons de dire, et ne nous permet de nous exprimer que par des mots vagues ou une ironie plus ou moins amère, comme si nous voulions nous venger sur nos sentiments mêmes de la douleur que nous éprouvons à ne pouvoir les faire connaître». (С. р. 24). «Я тогда не знал, что такое застенчивость, сие внутреннее мучение, которое преследует нас до самых поздних лет, отбивает упорно на сердце нашем впечатления глубочайшие, охлаждает речи наши, искажает в устах наших все, что сказать покушаемся, и не дает нам выразиться иначе, как словами неопределительными, или насмешливостью более или менее горькою как будто на собственных чувствах своих мы хотим отомстить за досаду, что напрасно стараемся их обнаружить». (В. стр. 8).

«Тогда я не знал робости, этого душевного страдания, терзающего нас до самых преклонных лет. Да! Робость тяготит сердце, не позволяя нам выразить самых глубоких наших впечатлений; она леденит наши слова, обезображивает все, что хотим мы сказать, и дозволяет нам выражаться только словами неясными или смешанными с горькой несмешливостью: мы как будто хотим отомстить на наших чувствах за ту горесть, которую испытываем, не смея, не будучи в силах выразить их». (П. стр. 53). Оба переводчика довольно точно передают мысль Констанана, но их экспрессивно-эмоциональная трактовка текста весьма различна.

Вяземский верен своему стремлению передать сдержанно-благородную манеру Констанана. Высокая лексика («уста», «речи», «сие», «покушаемся»), прилагательное после существительного («впечатления глубочайшие», «словами неопреде-

лительными», «насмешливостью более или менее горькою»), создают интонацию высокой прозы. Однако перевод периода, в целом, усложнен, тяжел, нестроен. Галлицизм («отбивает упорно на сердце»), синтаксис, строго повторяющий оригинал («иначе, как словами неопределительными»), неудачный перевод инфинитивного оборота («отомстить за досаду, что...») — создают это впечатление тяжеловесности и усложненности.

Перевод Полевого — стройнее, современнее, проще. Отбор лексики удачнее («леденит» вместо «охлаждает», «неясными» вместо «неопределительными»), по сравнению с переводом Вяземского лексика несколько снижена («этого», а не «сия», «слова» а не «речи», «хотим мы сказать» вместо «что сказать покушаемся»). Его синтаксис гибче, он легко прибегает к инверсии, столь частой в русском языке («Тогда я не знал...»), прилагательное может поместить как перед существительным («горькою насмешливостью»), так и после существительного («словами неясными»). Однако Полевой вносит в свою интерпретацию долю повышенной взволнованности, некоторую аффектацию, чуждую суховаато-сдержанной манере Константа. Введение восклицательного междометия («Да! Робость тяготит сердце»), отбор слов, стилистически окрашенных, эмоционально насыщенных («терзающего», «леденит», «обезображивает»), введение усиления, градации, отсутствующей у Константа («не смея, не будучи в силах») — все эти приемы создают интонацию не холодного аналитического размышления, а «крика сердца».

Рассмотрим другой пример.

«Mes souvenirs reparurent, d'abord confus, bientôt plus vifs. Mon amour propre s'y mêlait. J'étais embarrassé, humilié, de rencontrer une femme qui m'avait traité comme un enfant».
(С. р. 44).

«Мои воспоминания мне явились снова, сперва смутно, потом живее. Мое самолюбие к ним пристало: я был расстроен, унижен встречей с женщиной, поступившей со мной как с ребенком» (В. стр. 14).

«Воспоминания мои воскресали, сначала смутно, вскоре с полною жизнью. И тут было самолюбие! Мне казалось страшно и стыдно встретиться с женщиною, которая обошлась со мною как с ребенком» (П. стр. 72).

Мысль здесь, сама по себе менее метафизическая, чем в предыдущих примерах, более приближена к практическим отношениям.

Перевод Вяземского строго эквивалентен французскому тексту. Удачна передача французских определений, выраженных прилагательными («confus», «vifs») наречиями, что, впрочем, есть и у Полевого. Трудные для перевода французские эпитеты («embarrassé», «humilié») переведены точными, передающими тончайшие оттенки настроения, определениями

«расстроен», «уничужен. Для Вяземского передача оттенков, нюансов, полутонов в описании душевного состояния — важнейшая и первостепенная задача. В синтаксисе, как всегда, Вяземский послушно следует за оригиналом, сохраняя двучленную конструкцию. Несколько неуклюжий оборот («Мое самолюбие к ним пристало»), по-видимому, связан с стремлением Вяземского вводить в русский язык новые конструкции, которые могли бы стать нормой в дальнейшем.

Перевод Полевого — заметное смещение интонации Констанана, представляет типичную для переводчика, уже отмеченную выше интерпретацию. И здесь он вносит известную долю аффектации, взволнованности, чуждой сдержанно-благородной интонации Констанана. Спокойную констатацию («Mon amour pour elle s'y mêlait») Полевой переводит восклицательной конструкцией («И тут было самолюбие!»), прилагательное в сравнительной степени «plus vifs» насыщено-эмоциональным «с полною жизнью». Создается впечатление, что оттенки и нюансы его интересуют мало, что он сознательно выбирает слова полного объема, так сказать, то же значение, но только в суперлативе. Так, французские эпитеты «embarrassé», «humilié» он переводит безоттеночными, полнообъемными «страшно» и «стыдно». Констанановское «qui m'avait traité comme un enfant» у Полевого — «которая обошлась со мной как с ребенком» — перевод удачный, очень русский, но с добавочным экспрессивным оттенком. Таким образом, мы видим, что Полевой огрубляет нюансы, усиливает эмоции, стремясь создать интонацию непосредственного переживания.

И, наконец, последние примеры, уже совсем не связанные с отвлеченными понятиями метафизического языка, а целиком обращенные к практической жизни:

«J'étais forcé de précipiter toutes mes démarches, de rompre avec la plupart de mes relations». (С. р. 62).

«Я был принужден торопить все мои поступки и разорвать почти все мои светские сношения» (В. стр. 25).

«Я был принужден спешить во всех своих действиях, и разорвать большую часть своих сношений» (П. стр. 215).

Вяземский воспринимает героя романа как человека глубоко светского. В его представлении вообще носителем утонченной психологии может быть только человек, принадлежащий к высшему кругу образованных людей. И в переводе он всегда подчеркивает аристократизм героя, даже тогда, когда речь идет о течении обыденной жизни. Здесь эта интонация создается галлицизмом («я был принужден торопить все мои поступки») и добавлением к слову «сношения» определения «светские», которого в тексте Констанана нет.

Полевому же все вовсе не важно, что герой аристократ, ему интересны большие страсти, и такие характеры он находит скорее среди людей простых. Он намеренно снижает героя,

включает его в обычную жизнь «неаристократов». Отсюда сугубо деловая лексика («действий» «*démarches*», «сношения» «*relations*»). Это стремление Полевого «снизить» язык аристократических героев приводит иногда к явной переводческой неудаче. Так, например, слова крупного дипломата, глубоко светского человека, друга отца Адольфа, желающего предупредить героя о широкой известности его интимных дел:

«*Les faits sont positifs, ils sont publics*». (С. р. 102)

Полевой переводит: «Дело явное, публичное». (П. стр. 349)³⁴.

Использование сугубо деловой, нарочито сниженной лексики в данном случае весьма неуместно.

Перевод Вяземским этой фразы также мало удачен: «Действия положительные, они гласны» (В. стр. 50). Причина неудачи — стремление Вяземского экспериментировать, попытка ввести в русский язык новый смысл слова «положительны» в значении «установлены», «неоспоримы»³⁵.

В трактовке «Адольфа» Вяземским сказалось отношение переводчика к Констану и его роману. Вяземский — горячий поклонник Констан-политика, вождя французской либеральной партии. «Мы были учениками и последователями преподавания, которое оглашалось с трибуны <...> такими учителями, каковы были Бенжамен Констан, Ройе Коллар...»³⁶. «Адольф» для него, как и для многих его современников (Симонди, Стендаль, Сент-Бев) «роман века сего», подлинное открытие «сына века». «Трудно в таком тесном очерке <...> более выказать сердце человеческое, перевернуть его на все стороны, выворотить до дна и обнажить на-голо во всей жалости и во всем ужасе холодной истины...»³⁷. В стиле романа Вяземский улавливал отзвук слога Констан-политика, ту же ясность и силу мысли, выраженной в сдержанной, суховатой манере. «Автор «Адольфа» силен, красноречив, язвителен, трогателен, не прибегая никогда <...> к цветам красноречия, <...> к слезам слога <...> вся сила, все могущество дарования его — в истине. Таков он в «Адольфе», таков на ораторской трибуне, <...> в литературной критике»³⁸. Его восхищение

³⁴ Этот пример заимствован из статьи А. Андрес «Дистанция времени и перевод» («Мастерство перевода», Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 120), посвященной новейшему блестящему переводу «Адольфа», выполненному А. С. Кулишер. На основании этого примера А. Андрес делает, на наш взгляд, не совсем обоснованный вывод о языке «Охотного ряда» Полевого.

³⁵ Неудачи обоих переводчиков особенно заметны на фоне перевода этой фразы А. С. Кулишер, сделанного в камертоне пушкинской прозы: «Факты непреложны. Они суть достояние всех» (Бенжамен Констан), «Адольф», ГИХЛ, М., 1959, стр. 91.

³⁶ П. А. Вяземский. Собрание сочинений в десяти томах, т. 10, стр. 292.

³⁷ Там же, стр. VI.

³⁸ Там же, стр. X.

стилем «Адольфа» безмерно: «О слоге автора <...> и говорить нечего: это верх искусства»³⁹.

Констан очень близок Вяземскому, в романе он видит одно из проявлений личности Констана, узнает в герое знакомый облик, он стремится бережно и точно передать душевное состояние героя.

Естественно, что такое восторженное отношение к автору, его роману, к стилю оригинала не могло не сказаться на переводческой позиции Вяземского и, в частности, на злополучном принципе «подчиненного перевода». Это вполне сознавал и сам Вяземский: «Из мнений моих... легко вывести причину, почему я связал себя *подчиненным переводом* (курсив П. А. Вяземского — Л. В.). Отступления от выражений автора, часто от самой симметрии слов, казались мне противоестественным изменением мысли его»⁴⁰. Надо отдать справедливость Вяземскому, на практике он гораздо свободнее по отношению к оригиналу, чем он это демонстрирует в теории.

Русский «Адольф» Вяземского — в значительной степени экспериментальный роман. Его экспериментаторская направленность была связана прежде всего с задачей создания русского метафизического языка. Работа эта мыслилась как создание новых оборотов, фразеологии, введение оттеночных эпитетов, понятий, способных выражать полутона, нюансы. «Должно было заимствовать обороты из языков уже созревших и прививать их рукою искусною к своему языку»⁴¹, — писал Вяземский в 1823 г.

Вяземский оказался той фигурой, на которую единодушно «возложили миссию» создания русского метафизического языка и Пушкин⁴² и Баратынский⁴³ и М. Ф. Орлов⁴⁴. И выбор был отнюдь не случаен. Именно Вяземский с его знанием языков, глубоко интеллектуальной прозой, оригинальностью слога, смелым новаторством, острым чувством неудовлетворенности русской прозой больше всего годился для такого эксперимента. Он отнесся к этой задаче чрезвычайно серьезно: «Имел я еще мою собственную цель, — пишет он в предисловии к «Адольфу», — изучивать, ощупывать язык наш, производить над ним попытки, если не пытки, и вывести, сколько

³⁹ Там же, стр. IX.

⁴⁰ Там же, стр.

⁴¹ Цит. по О. Холмская, Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры, «Мастерство перевода», Изд. «Советский писатель», 1959, стр. 359.

⁴² «...образуй наш метафизический язык...», писал Пушкин Вяземскому в письме от 1/IX 1822 г. (т. 10, стр. 42).

⁴³ «Старина и новизна», кн. 5, стр. 50.

⁴⁴ М. Орлов писал в 1821 г. Вяземскому, что тот призван «сделать оборот в прозе нашей и дать ей более точности и остроты», «Литературное наследство», т. 60, кн. 1, 1956, стр. 33.

может он приблизиться к языку иностранному, разумеется, опять, без увечья, без распятыя на ложе Прокрустовом»⁴⁵.

Экспериментаторская позиция Вяземского определила сильные и слабые стороны его интерпретации. Принцип «подчиненного перевода», стремление приблизить язык литературы к языку науки, построить литературный психологизм на основе научной терминологии — привели к некоторой тяжеловесности, иногда архаичности, иногда неоправданному новаторству, к появлению оборотов очень «не русских», что особенно ощущается в области синтаксиса, усложненного, полного галлицизмов, иногда раболопного.

Однако стремление к эксперименту определило и многие достижения Вяземского. Находки в лексике, воплощение тончайших оттенков переживаний, удачный перевод афористической мысли, благородство стиля — все это удачи перевода. Вяземский стремился создать образец не «смирненной прозы», относимой обычно в России к «низким жанрам», а модель высокой, благородной прозы; он прочел роман Константа, как почитатель Ларошфуко, Паскаля, французских моралистов-мыслителей. Его «Адольф» — светская повесть с углубленным психологическим анализом аристократических характеров, от которой тянутся нити к Одоевскому и Лермонтову.

Говоря о русском «Адольфе» Полевого, следует прежде всего подчеркнуть, что это полноценный, точный, вполне литературный перевод, а вовсе не переделка. В его переводческой манере также сказалось отношение к Константу и его роману. Для Вяземского светский Констант — «свой», для демократа Полевого «чужой», он относится к нему почитательно, но не восторженно, человеческий облик автора «Адольфа» для него не значим. Он не ощущает и огромное новаторство Константа, для него «Адольф» не «роман века сего», а одно из многих переводных произведений, постоянно печатавшихся в «Московском телеграфе» для развлечения и просвещения публики, «верный список с невымышленной сцены — не более»⁴⁶. Не разделяет он восхищения Вяземского и стилем романа, который на его взгляд, хорош, но отнюдь — не совершенство. «Как бы то ни было, но никогда не нужно впадать в такое детское подобострастие, каким ознаменован перевод кн. Вяземского»⁴⁷, — иронически замечает он.

Задача выработки «метафизического» языка представляется ему и нескромной и утопической: «Даже смешно в переводе небольшого романа, анекдота, видеть какой-то шаг к преобразованию, эпоху»⁴⁸. На его взгляд, Вяземский несколько за-

⁴⁵ П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. 10, 1880, стр. XI.

⁴⁶ «Московский телеграф», 1831, № 20, октябрь, стр. 535.

⁴⁷ Там же, стр. 537.

⁴⁸ Там же, стр. 538.

поздал со своим реформаторским пафосом. Если учитывать, что к 30-м годам XIX в. русский литературный язык уже фактически сложился, в нем самом были заложены все качества будущего усовершенствования, то нельзя отказать Полевому в рациональном подходе. Путь развития мог стать в значительной степени отысканием того, что было в самом языке, скрытых его ресурсов, и усовершенствованием достигнутого, чему лучшее доказательство — пушкинская проза. Полевой с его непосредственным чутьем языка, хорошим «языковым ухом», чутко улавливает эту тенденцию. В своем переводе он ориентируется на осовременивание языка. Не связанный теоретическими установками, трепетной бережностью по отношению к оригиналу, Полевой чувствует себя в переводе гораздо свободнее Вяземского, его синтаксис разнообразнее и гибче, лексика лишена архаичности, его язык современнее, ближе к нашему. (Но не следует забывать, что образованный, светский современник Полевого мог воспринимать как некоторое снижение стиля то, что нам представляется нормой).

Однако и в интерпретации Полевого «Адольф» Константа претерпел известный сдвиг. Полевой прочел «Адольфа», как романтик, почитатель Гюго. Для него это роман «слишком холодный»⁴⁹, он вносит в перевод долю взволнованности, аффекта, чуждую сдержанной манере Константа, передает не «метафизику сердца», а «крик сердца» и создает романтическую повесть. Если Вяземский стилистически чуть-чуть усложняет Константа, воплощает его текст, так сказать, на полрегистра выше, то Полевой чуть-чуть упрощает, передает на полрегистра ниже. Демократическая языковая ориентация Полевого (в целом весьма прогрессивная, имеющая целью приобщить широкие слои читательской публики к ценностям культуры) мешала, подчас, передать благородство стиля «Адольфа».

Каждый из двух переводчиков считал свой путь единственным возможным и был в чем-то прав и в чем-то не прав.

Пушкинская проза, которая вобрала в себя, переплавив и превратила в новое качество все лучшее из психологической прозы Карамзина, светской повести, народно-демократической традиции, впитала и лучшее из достижений Вяземского и Полевого и явилась органическим завершением всех этих исканий.

⁴⁹ Там же, стр. 536.

И. И. ЧЕРНОВА

МУЗЫКА НА ЗАНЯТИЯХ ПО ЛИРИКЕ А. С. ПУШКИНА

В своей речи о Пушкине А. Н. Островский говорил об очищающем и облагораживающем воздействии поэзии на человеческую душу. Поэт ведет за собой «в страну изящного, в какой-то рай, в тонкой и благоуханной атмосфере которого возвышается душа, улучшаются помыслы, утончаются чувства». От знакомства с творениями Пушкина «умнеет все, что может поумнеть»¹.

Вот почему встреча с Пушкиным должна состояться именно в юности, в те годы, когда складывается человеческая личность. Для учащихся нет лучше наставника в мире чувств, чем Пушкин, ибо, по словам Белинского, «мы не знаем на Руси более НРАВСТВЕННОГО, при великости таланта, поэта, как Пушкин»².

Чтобы поэт предстал перед школьниками живым, а не «мумией», чтобы ученики ощутили обаяние его личности, нужно, чтобы на каждом уроке по творчеству Пушкина звучали его стихи, в том числе и те, которые не названы программой. Какие-то из прочитанных стихотворений станут любимыми, будут приняты близко к сердцу. Это «увлечение поэтом» Белинский считал «первым и необходимым моментом в процессе изучения», ибо «изучить поэта значит не только ознакомиться, через усиленное и повторяемое чтение, с его произведениями, но и перечувствовать, пережить их... Нельзя понять поэта, не будучи некоторое время под его исключительным влиянием»³.

Учителя ищут такие формы работы, которые бы усиливали это влияние. В одних случаях это вдумчивое перечитывание

¹ А. Н. Островский. Собрание сочинений в десяти томах, т. 10, М., 1960, стр. 149—150.

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Издательство АН СССР, т. VII, М., 1955, стр. 342—343.

³ Там же, стр. 310.

стихотворений поэта, знакомство с исполнением, трактовкой отдельных произведений мастерами художественного слова, в других — беседа о глубоком психологическом и образном строе лирики Пушкина, организация пушкинских праздников поэзии.

Яркие эстетические впечатления оставляют уроки и внеклассные занятия, на которых сопоставляются поэтические и музыкальные произведения. Подобные сопоставления закономерны и целесообразны: музыка — душа поэзии, проясняет и открывает ее. «Музыка, — пишет М. В. Исаковский, — это то, что с помощью мелодии устанавливает особый контакт между человеческим сердцем и поэтическим словом. Связывая сердце человека и слово поэта, она заставляет биться это сердце по-другому и слово заставляет звучать тоже по-другому. Она — музыка — как бы делает поэтическое слово более глубоким по смыслу и более легким по восприятию... Она несет поэтическое слово на своих могучих крыльях»⁴.

Особенно глубока и органична связь с музыкой в поэзии Пушкина. Более двухсот стихотворений поэта переложено на музыку. Нередки случаи, когда к тексту одного и того же лирического произведения обращалось несколько композиторов. Такой глубокий интерес к произведениям поэта не случаен.

Пушкинская лирика ПО СВОЕЙ ПРИРОДЕ музыкальна. Она отличается не только пластичностью и образной законченностью, но и мелодической гибкостью, певучестью стиха. Стих сам ложится на музыку.

Музыкальную природу лирики Пушкина очень тонко чувствовал П. И. Чайковский. В письме к Н. Ф. фон Мекк Чайковский подчеркивал, что Пушкин «силою таланта очень часто врывается из тесных сфер творчества в бесконечную область музыки. Это не пустая фраза. Независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть ЧТО-ТО, проникающее в самую глубину души. Это ЧТО-ТО и есть музыка»⁵.

Мелодическое богатство пушкинского стиха и определило глубокий интерес к нему крупнейших композиторов XIX и XX веков. Все это делает понятным и естественным обращение учителей к творчеству русских композиторов, которых вдохновляла муза Пушкина.

Учителя города Пскова практикуют уроки, внеклассные занятия, на которых чтение стихотворений Пушкина сочетается с прослушиванием музыкальных произведений на тексты поэта. Так, Л. Г. Ротгенгер (школа № 1) провела урок на тему «Пушкин и Глинка», Н. В. Карабачинская (школа № 18)

⁴ М. В. Исаковский. Вернуть песне музыку и поэтическое слово! «Вопросы литературы», 1967, № 8, стр. 47.

⁵ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, 1934, т. I, стр. 26.

закончила изучение лирики Пушкина уроком «Романсы русских композиторов на слова Пушкина». Вместе со студентами-практикантами Псковского педагогического института мы подготовили внеклассные занятия на темы: «Лирика Пушкина в музыке», «Песни на пушкинские тексты», «Вольнолюбивая лирика Пушкина в музыке».

Некоторый опыт, накопленный словесниками г. Пскова, позволяет говорить о специфике таких занятий, о методике их проведения.

Знакомство с музыкальной трактовкой лирики Пушкина можно органично включить в обычные уроки по творчеству поэта. Тема урока подскажет выбор музыкального произведения. Так, на уроке о южной ссылке поэта можно прослушать романс Н. А. Римского-Корсакова «На холмах Грузии», песню А. Г. Рубинштейна «Узник»; на уроке о жизни Пушкина в Михайловском познакомить с романсами Н. К. Метнера «Зимний вечер», Г. В. Свиридова «Няне», А. К. Глазунова «Вакхическая песня»; на уроке по теме «Любовь и дружба в лирике Пушкина» — с романсами М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье», Н. А. Титова «Талисман», А. С. Даргомыжского «Я вас любил», А. П. Бородина «Для берегов отчизны дальней» и т. п. Так как учитель ограничен временем, то на таком уроке целесообразно сосредоточить внимание школьников лишь на одном-двух романсах, с тем, чтобы ученики могли поделиться своими впечатлениями о прослушанном, о выразительных средствах музыки, о том, насколько она созвучна лирическому произведению.

Так, пейзажная лирика Пушкина наиболее интересное решение нашла в романсах Н. А. Римского-Корсакова; поэтому на уроке целесообразно познакомить учащихся с одним из произведений композитора.

Римскому-Корсакову, как и Пушкину, было свойственно необычайно живое и непосредственное чувство природы; сам он говорил, что в своих произведениях он «поклонялся природе или же воспевал это поклонение»⁶. В пушкинской пейзажной лирике Римский-Корсаков нашел возможность передать мир своих лирических размышлений («На холмах Грузии», «Ненастный день потух», «Редеет облаков летучая гряда»). Преобладающий характер таких произведений — сдержанный лиризм, глубокая и спокойная задумчивость, светлая печаль. Показательна в этом отношении элегия «Редеет облаков летучая гряда». Знакомство с этим романсом обогатит урок о пейзажной лирике Пушкина.

Элегия Пушкина начинается картиной спокойной, умиротворенной природы. Воображение рисует и «дремлющий за-

⁶ Цитируется по книге А. Соловцова «Римский-Корсаков», М., Музгиз, 1960, стр. 94.

лив», и «черных скал вершины», и «летучую гряду» редеющих облаков, и одинокую «вечернюю звезду», слабый свет которой «осеребрил увядшие равнины». Доминирует в этой картине образ «печальной звезды». Он-то и рождает воспоминание о том, что «сердцу мило». Все стихотворение написано в форме развернутого обращения к одинокой звезде. Этот мотив обращения усиливает эмоциональный подтекст стихотворения, его лирический настрой, рождает идущие от сердца слова, которые поражают удивительной простотой, плавностью и мягкостью звучания:

Люблю твой слабый свет в небесной вышине.
Где стройны тополи в долинах вознеслись,
И сладостно шумят полуденные волны.

Звуковой строй стихотворения передает внутреннюю гармонию, общую музыкальность пушкинской элегии, окрашенной настроением легкой, просветленной грусти и задушевной мечтательности.

Музыкальная интерпретация еще больше углубляет эти настроения. Стихи поэта окрашиваются неповторимым обаянием живого чувства, заключенного в мелодии романса. Поэтому эстетическую оценку этого музыкального произведения лучше всего начать с оценки его мелодии. Целесообразно прослушать романс дважды.

После первого знакомства с романсом ученики смогут определить лишь общий эмоциональный тон музыкального произведения. Вторичное прослушивание грамзаписи должно углубить восприятие произведения. С этой целью ученикам можно предложить вопросы: каков характер мелодии? Как в ней отражается настроение пушкинского стихотворения?

Как показывает опыт, ученики могут интересно определить эмоциональный тон мелодического рисунка. Вот что говорили по этому поводу ученики одного из классов 18 школы г. Пскова:

— Мелодия романса плавная, спокойная, красивая. Она выражает глубокие чувства поэта, зачарованного красотой природы.

— Картина, которую наблюдал Пушкин, вызвала у него воспоминание о прошлом. Ему было приятно вспоминать о том, что сердцу мило, поэтому и мелодия звучит мягко, задушевно, как проникновенная песня.

— Мелодия романса Римского-Корсакова спокойная, грустная.

— Задумчивая, плавная музыка передает настроение ночного покоя. Движение облаков, свет далекой звезды привлекает внимание поэта, вызывая в его душе воспоминания о пережитом.

— Когда долго смотришь на высокое небо, наплы-

вущие облака, всегда появляется какое-то особое настроение. Это состояние композитор передает в музыке. Мелодия романса какая-то одухотворенная, певучая, плавная.

Судя по ответам учеников, музыка Римского-Корсакова вызвала ответный душевный отклик. Понятны попытки школьников связать мелодическое своеобразие романса с образным строем стихотворения Пушкина. В одном из классов, где есть музыкально подготовленные ученики, было сделано интересное наблюдение. Ритм и общий характер интонации вокальной мелодии тот же, что и в стихе. При чтении стихотворения делаются те же акценты, что и при исполнении романса, выделяются те же слова. Но насколько богаче звучат эти слова в пении: плавная, певучая мелодия «следит» за «изгибами текста», подчеркивая выразительность каждого слова. Это и позволило Римскому-Корсакову передать глубину и искренность чувства, лежащего в основе стихотворения Пушкина.

В сильном классе можно обратить внимание учащихся на выразительность фортепианной партии в романсе Римского-Корсакова. В стихотворении Пушкина много описательных, образных моментов. Как они переданы в романсе? Этот вопрос заставляет учащихся обратить внимание на характер музыкального сопровождения. Партия фортепиано подчеркивает звуковой фон, на котором разворачивается действие. Легкое однотонное повторение аккордов ассоциируется с тихими всплесками волн, с медленным течением облаков. Музыкальное сопровождение удивительно тонко передает смену настроений.

Ускоренное звучание фортепианной партии подчеркивает эмоциональное насыщение музыки, говорит о волнении, охватившем поэта, когда он вспоминает:

Там некогда в горах, сердечной думы полный,
Над морем я влачил задумчивую лень,
Когда на хижину сходила ночи тень —
И дева юная во мгле тебя искала
И именем своим подругам называла.

Таким образом, в романсе «Редет облаков летучая гряда» вокальная партия и фортепианное сопровождение звучат как выразительный одухотворенный дуэт, тонко передающий настроение элегии Пушкина, ее поэтическую завершенность.

Сопоставление стихотворного произведения с музыкальным углубляет восприятие лирики Пушкина, эстетически обогащает учащихся.

Интересно может пройти урок, на котором дается сравнение разных музыкальных интерпретаций одного и того же пушкинского текста. Так, рассказывая о настроениях Пушкина периода кишиневской ссылки, учитель читает стихи, напи-

санные поэтом на юге. Одно из них — стихотворение «Узник». В нем выражены заветные мысли поэта, его страстный порыв к свободе. Получив исключительно широкое распространение, это стихотворение стало одной из популярнейших народных песен, спутницей нескольких поколений русских революционеров. К тексту «Узника» обращались и крупнейшие русские композиторы, в том числе А. А. Алябьев, А. Г. Рубинштейн.

Грампластинки дают возможность познакомиться с различной музыкальной трактовкой пушкинской песни: интересно сопоставить народную мелодию (обработка А. В. Свешникова, исполняет Государственный академический русский хор СССР) и музыку А. Г. Рубинштейна (исполняет Ф. И. Шаляпин). Цель подобного сопоставления — показать школьникам, какой глубиной и емкостью обладают поэтические образы, которые допускают многообразие музыкальных интерпретаций одного и того же произведения. Само сопоставление вызывает активность восприятия, которая так необходима на уроках литературы.

В основе романса А. Г. Рубинштейна лежит поэтическая идея свободы. Текст Пушкина позволил композитору сопоставить вольнолюбивые помыслы узника и мрачную действительность. Романс строится на ярком контрасте: орел — символ свободы — в неволе. Этот поэтический образ в центре романса. Сурово, сдержанно и сосредоточенно звучит начало музыкального произведения. Но даже здесь, в первых фразах романса, нет интонаций тоски и безнадежности. Композитору дорог порыв к свободе, страстное желание вырваться из неволи, поэтому вторая и третья строфы стихотворения решаются Рубинштейном в энергичном, активном, приподнятом тоне. Особенно сильно мятежный дух «орла молодого», его непобежденная воля выражены в страстном призыве: «Давай улетим!».

Мелодии романса сообщается широта, свобода, полнота звучания. Вдохновенно и призывно звучит голос Ф. И. Шаляпина:

Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синеют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!

Этот мужественный призыв становится эмоциональным центром романса, и композитор снова повторяет его:

Давай улетим!
Пора, брат, пора!

Обращает на себя внимание богатство интонаций, с которыми произносит эти слова Ф. И. Шаляпин. В голосе певца слышится страстная решимость вырваться из неволи, убеждающая сила, стремление увлечь своим порывом.

По контрасту с этим призывом звучит последняя фраза романа: «Сажу за решеткой в темнице сырой». Она снова возвращает нас к мрачной действительности.

Так завершается развитие внутренней темы стихотворения в романсе А. Г. Рубинштейна.

Иное музыкальное решение эта тема получает в народной песне. Здесь на первом плане узник, его думы и настроения, его рассказ о своем «грустном товарище», «орле молодом». Это определяет особую задушевность, проникновенность мелодии. В протяжном напеве переплетаются два основных лирических мотива: тоска тюремного заточения и стремление вырваться на волю.

В исполнении академического хора под руководством А. В. Свешникова эти мотивы звучат особенно выразительно. В задушевной, скорбной мелодии запева («Сажу за решеткой...») преобладают низкие мужские голоса. Со слов «Зовет меня взглядом...» вступают сильные женские голоса хора. Исполнение окрашивается в светлые, колоритные краски. Мелодия все более и более становится свободной, окрыленной. С особой вдохновенной силой и широтой хор произносит заключительные слова песни:

Туда, где синют морские края,

Туда, где гуляем лишь ветер... да я!

Воображение слушателя дорисовывает образ свободной дали, простора, который влечет к себе смелые сердца. Именно с этим народно-поэтическим образом связаны богатая, напевная мелодия, насыщенная радостным ощущением жизни, пафосные интонации, которые усиливают революционно-героический характер песни.

Здесь дана лишь примерная оценка различной музыкальной интерпретации стихотворения Пушкина. Практически на уроке учитель будет полагаться не только на свои собственные суждения, но и на впечатления учащихся, будет направлять и обогащать непосредственное восприятие школьников. Только тогда сопоставление откроет в стихотворении Пушкина какие-то новые грани, новые особенности, поможет глубже понять его. Ученики не только наслаждаются красотой голоса исполнителей, но и учатся понимать, каков индивидуальный стиль певца, в чем особенности его исполнения, как композитор и певец понимают произведение.

Анализ поэтического произведения, сопоставление его с музыкальным не терпит спешки. Работа, если привлекать к активному участию по возможности всех учащихся, требует большого количества времени. Нередко возникает потребность прослушать запись дважды, обменяться впечатлениями. Отобранный материал часто не укладывается в рамки обычного урока, поэтому целесообразно, кроме уроков по лирике

Пушкина, провести внеклассные беседы о музыкальных произведениях на тексты поэта. Такие беседы, уроки внеклассного чтения по лирике чаще всего носят обзорный характер. Что включить в этот обзор? Тут могут быть самые разные решения, все зависит от конкретных условий работы. Каждый учитель определяет, о каких лирических произведениях пойдет речь на уроке, о каких фактах из истории творческого содружества поэта и композиторов узнают ученики, с какими романсами они познакомятся. Прослушивание грамзаписи нужно сочетать с чтением стихов. Это не только обеспечит полноту восприятия музыкального произведения, но и — главное — обогатит понимание пушкинской лирики.

Текст стихотворения, данный в непосредственной связи с музыкальным образом, воспринимается живо, обостренно. Кроме того, работа над выразительным чтением стихотворений, высказываний о лирике Пушкина позволит включить в подготовку к уроку большую часть учеников. Так, в классах Н. В. Карабачинской и Л. Г. Ротгенгер одни ученики готовили чтение наизусть стихотворений Пушкина, другие собирали материал о творческом содружестве поэта и композиторов, третьи помогали найти нужные пластинки, готовили плакаты, выставки. Все это обеспечило живое участие каждого ученика в работе на уроке.

Как проходила эта работа? В каждом уроке были свои особенности; многое зависело от уровня развития учащихся, от подготовленности класса, от индивидуальности учителя, от характера отобранного для уроков материала. Вместе с тем было много общего в самом подходе к методическому решению задачи на каждом занятии. Обычно оно строилось в форме музыкально-литературного монтажа. Этот сложившийся в школьной практике методический тип урока позволил привлечь большой материал, создать о нем цельное и законченное впечатление, усилить эмоциональное воздействие его на учащихся. Монтаж включал в себя рассказ учителя, небольшие сообщения учащихся, выразительное чтение стихотворений Пушкина, прослушивание грампластинок с записью романсов на тексты поэта. Почти в каждом классе сейчас есть музыкально подготовленные ученики. Они интересуются музыкой, ориентируются в специальной литературе, могут говорить о произведении искусства. Таким ученикам обычно и поручается подготовка сообщений о творчестве композитора, об отдельных музыкальных произведениях, об их исполнителях.

Все учителя, которые проводят занятия такого типа, считают, что подготовка восприятия произведения искусства — один из основных моментов работы, которая оказывается плодотворной только тогда, когда эстетическое образование осуществляется систематически. Нужно постоянно знакомить учащихся с искусствоведческой терминологией, сообщать им

элементарные сведения об истории русской культуры и, в частности, об истории музыкального искусства, о вокальных и инструментальных жанрах, об аккомпанементе, оркестровке и многом другом.

Немаловажное значение имеет и психологическая подготовка к восприятию произведений искусства. Поэтому важное значение учителя придает началу урока, которое создает особый эмоциональный настрой, определяет атмосферу занятия и его основную задачу.

Так, один из уроков начался с рассказа о том, какую роль играла музыка в жизни поэта. К уроку была подготовлена выставка «Музыкальное окружение Пушкина». Центральный раздел выставки — портреты представителей музыкального мира, с которыми Пушкин находился в дружеских отношениях: А. Н. Верстовского, М. И. Глинки, А. С. Грибоедова, В. Ф. Одоевского, М. Л. Яковлева, М. Ю. Виельгорского, З. А. Волконской. Все это помогало ввести учащихся в музыкальный мир поэта.

На другом уроке вступительная часть была посвящена особенностям лирики Пушкина. Приводились слова П. И. Чайковского, который живо чувствовал музыкальную законченность пушкинской поэзии. Говоря о влиянии творчества Пушкина на русскую музыку, учительница демонстрировала таблицу, на которой были написаны названия музыкальных произведений, созданных на тексты поэта: опер, балетов, песен, романсов. Подчеркивая мысль о богатстве, неисчерпаемости пушкинской темы, учительница приводила слова композитора А. Н. Серова: «Пушкин — неисчерпаемый родник для русских музыкантов». Этот иллюстративный материал объединялся центральной мыслью учителя: Пушкин — вечно живущее явление, развивающееся в сознании общества. Каждая эпоха произносит о нем свое суждение⁷. Такое начало помогало определить основное направление урока, его внутреннюю линию. Показать, что каждый композитор произносил свое суждение о лирике Пушкина, каждый по-своему передавал дух пушкинской поэзии, ее богатство и своеобразие, входило в задачу урока. С этой целью на занятии были особо выделены романсы М. И. Глинки и А. С. Доргомыжского.

Центральную, главную часть занятия составляет чтение стихотворений Пушкина, знакомство с романсами, обмен мнениями о прослушанном. Музыкальные фрагменты композиции обычно даются на конкретном историко-литературном фоне. Изложение фактического материала должно быть по возможности компактным.

Вот как начиналась беседа о пушкинских романсах Глин-

⁷ См. об этом: В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, изд. АН СССР, т. V, М., 1954, стр. 555.

ки. Рядом с портретами А. С. Пушкина и М. И. Глинки на доску вывешивался плакат, выполненный учащимися. На плакате — слова А. М. Горького: «Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце его родило десятки великих художников слова, звуков, красок. Гигант Пушкин величайшая гордость наша и самое полное выражение духовных сил России, а рядом с ним волшебник Глинка»⁸. Эти слова сделали эмоциональным начало беседы о композиторе, побуждая школьников вспоминать об эпохе, в которую жили Пушкин и Глинка.

Одна из учениц рассказала об истории творческих взаимоотношений поэта и композитора. Она говорила о личных встречах Пушкина и Глинки, об общем круге знакомых и друзей, о произведениях, написанных Глинкой на пушкинские тексты⁹.

При подготовке и проведении занятий подобного типа нужно заботиться не только об отборе фактического материала из истории творческой связи поэта и композитора. Целесообразно главное внимание уделить тому, в какой мере композитор сумел передать особенности поэзии Пушкина, мелодику и ритмику его стиха, насколько созданные музыкальные образы созвучны поэтическому произведению. Это определит и характер работы класса.

Музыкальные произведения, с которыми знакомятся ученики, неоднородны, поэтому грамзапись по-разному вводится в композицию. В одних случаях в рассказ о музыкальном воплощении пушкинской лирики включается история создания романса, рассказ о его первом исполнении. В других случаях этот фактический комментарий будет отсутствовать. Главное внимание будет обращено на характер музыкального произведения. Иногда учитель ограничится только прослушиванием романса. Содержание романса, его своеобразие подскажут учителю, с какой степенью подробности целесообразно говорить о музыкальном произведении, в каком плане сопоставлять его с литературным.

Вот как проходило знакомство с двумя романсами Глинки — «Не пой, красавица, при мне», «Я помню чудное мгновенье».

Романс «Не пой, красавица, при мне» — это первое обращение Глинки к поэзии Пушкина. Перед прослушиванием этого романса целесообразно познакомить учащихся с историей его создания. Она объединяет вокруг себя три великих

⁸ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, М., 1953, стр. 184.

⁹ При подготовке сообщения можно использовать следующую литературу: В. Яковлев. Пушкин и музыка. М., Музгиз, 1949; А. Глумов. Музыкальный мир Пушкина. М.—Л., Музгиз, 1950; С. Шлифштейн. Пушкин и Глинка. М.—Л., Музгиз, 1950; Г. А. Поляновский. Глинка и Пушкин. М., изд. «Знание», 1957.

имени — А. С. Грибоедова, М. И. Глинки и А. С. Пушкина. В «Записках» Глинки и воспоминаниях современников есть рассказ о встречах Глинки с Грибоедовым весной 1828 года. Грибоедов познакомил своих друзей с фрагментами своей трагедии «Грузинская ночь» и с мелодией грузинской песни, которая своей простотой и пленительностью привлекала внимание Глинки. В своих «Записках» композитор так описывает этот эпизод: «Провел около целого дня с Грибоедовым (автором комедии «Горе от ума»). Он был очень хороший музыкант и сообщил мне тему грузинской песни, на которую вскоре потом А. С. Пушкин написал романс «Не пой, красавица, при мне»¹⁰.

Биограф Пушкина П. В. Анненков, излагая этот факт, сообщил новые интересные подробности: «Знаменитый композитор, хорошо известный публике нашей, играл на фортепиано грузинскую мелодию, с свойственным ему выражением и искусством. На замечание присутствующих, что ей недостает стихов или романса для всеобщей известности, Пушкин написал стихотворение:

Не пой, красавица, при мне
Мне песен Грузии печальной»¹¹.

Комментируя эти факты из творческой истории стихотворения и романса, учительница говорила о музыкальной впечатлительности Пушкина, о его способности отзываться на звучащий мир. Шум волн, гул моря, бури завыванье, жужжание веретена — все это рождало в душе поэта живой отклик. Грузинская мелодия, услышанная от Глинки, вызвала у Пушкина воспоминания о былом, и чувства, которые жили в душе поэта, вылились в стихотворение «Не пой, красавица, при мне».

Один из учеников прочитал его наизусть. «Песни Грузии печальной» составляют эмоциональный центр этого стихотворения. Они созвучны лирическому настроению автора, рождают воспоминания о пережитом.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной.
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.

Многое слышится в этих словах, в напевной мелодике стиха, во всей композиции произведения, в котором повторяющаяся строфа составляет своеобразное эмоциональное обрамление.

Осторожный комментарий стихотворения подготавливает учащихся к восприятию романса. Подробного анализа этого

¹⁰ М. И. Глинка. Литературное наследие. Музгиз, т. I, стр. 110.

¹¹ П. Анненков. Материалы для биографии А. С. Пушкина. Изд. 2-е, 1873, стр. 243.

произведения не проводилось. Замечания учителя носили, главным образом, побудительный характер («Обратите внимание на основное настроение романса, на характер его мелодии». «Вслушайтесь в звучание аккомпанемента» и т. д.). Подобные замечания, не разрушая живого впечатления от произведения, направляли внимание учащихся на то, как в музыке отразился эмоциональный мир стихотворения Пушкина. Школьники почувствовали элегический характер мелодии, мягкий, спокойный ритм романса, который соответствует лирическому строю стихотворения. «Предельная простота сопровождения лишь оттеняет в нем незатейливую прелесть народной мелодии. Свежестью первого чувства, еще не омраченного сомнениями и разочарованиями, веет от этого романса»¹².

Беседу о романсе «Не пой, красавица, при мне» учительница закончила сообщением о том, что стихотворение Пушкина привлекало внимание многих композиторов. Стихи, рожденные музыкой, в свою очередь, явились основой таких произведений, как созданные на этот текст романсы Балакирева, Римского-Корсакова, Лядова, Рахманинова.

Таким образом, знакомство с первым пушкинским романсом Глинки включало выразительное чтение стихотворения, рассказ об истории создания романса, общую характеристику стихотворения и романса.

Иначе подходили к прослушиванию романса «Я помню чудное мгновенье». Стихотворение знакомо учащимся; на уроках они говорили об истории создания произведения, его фактической основе, эмоционально-образном строе, выучили стихотворение наизусть. Новое обращение к поэтическому произведению, новое прочтение должно было открыть незамеченное ранее, углубить понимание замысла поэта.

Говоря о втором рождении стихотворения, о новой жизни, которую дал ему Глинка, следует особо остановиться на музыкальной природе пушкинского произведения.

Не раз отмечалось, что послание «Я помню чудное мгновенье» — одно из самых мелодичных стихотворений на русском языке. «Стихи поют и сияют»¹³, — писал об этом произведении Вс. Рождественский. Певучесть, напевность этого стихотворения Пушкина связана не только с лирической глубиной тона, но и с его безукоризненным звуковым строем. Абсолютный слух, чувство родного языка дали поэту возможность найти самые точные по смыслу и вместе с тем самые мелодичные слова. «Сквозь все стихотворение проходят одни и те же рифмы... На двадцать стихов (из двадцати четырех) при-

¹² Г. А. Полянский. Глинка и Пушкин. М., изд. «Знание», 1957, стр. 14.

¹³ Вс. Рождественский. Читая Пушкина. Л., Детгиз, 1962, стр. 134.

ходится... всего три рифмы (на — енье, ежний, ты), причем в некоторых случаях рифмующиеся слова повторяются (виденье, вдохновенье, нежный, ты, красоты, черты). Эти вариации на одни и те же рифмы придают стихотворению певучий романсный характер», — писал А. Слонимский о звуковом строе стихотворения. И тут же добавлял: «Попробуйте прочесть его с бытовыми интонациями (как это делают некоторые чтецы), и получится пародия»¹⁴. Это замечание исследователя имеет существенное значение, оно помогает найти верный тон чтения.

В этом стихотворении привлекает не только музыка поэтического слова, но и емкость образов, в которых личность поэта выражается полно и непосредственно. В лирическом монологе Пушкина Глинка почувствовал не только радость любви, но и волнения человека, пережившего «бурь порыв мятежный», «глушь и мрак заточения», полноту жизнеощущения поэта, охваченного вдохновением, упоением творчества. И в своем романсе Глинка передал всю гамму чувств поэта, душе которого открыты «и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь». Композитор А. Н. Серов так писал о романсе Глинки «Я помню чудное мгновенье»: «Композитор следит за каждой мыслью поэта, рисует каждую строфу отдельной картиной, не нарушая, между тем, цельности формы и ее простой пластичности»¹⁵.

Эти особенности романса и определили характер знакомства с ним в классе. Беседу о романсе учитель строил так, чтобы ученики могли проследить развитие поэтической мысли в произведении.

После чтения стихотворения наизусть и прослушивания романса учащиеся обменивались мнениями. Далеко не все сразу находили нужные слова, передающие непосредственное впечатление. Учитель внимательно относился к каждому замечанию, помогал школьникам передавать свои наблюдения, уточнял, дополнял эти наблюдения. Таким образом, путем коллективных усилий была дана характеристика произведения.

Романс Глинки передает музыкальную гармонию пушкинского стиха. Задушевно, мечтательно, нежно звучит начало романса. В мягкой, плавной мелодии слышится радость воспоминания о первой встрече. Особенной легкости, воздушности мелодия достигает в той части романса, где рисуется пленительный образ «гения чистой красоты».

Как милолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

¹⁴ А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., ГИХЛ, 1959, стр. 76.

¹⁵ А. Н. Серов. Воспоминания о М. И. Глинке. Музгиз, М.—Л., 1951, стр. 8.

Ученики обратили внимание на повторение этой музыкальной фразы, на мелодическое оформление слова. Романс обнаруживает исключительную чуткость Глинки к пушкинскому слову, к интонационной стороне его стиха. Искренность лирического тона поэта, слова, рисующие возвышенный образ любимой, рожают мягкие, сердечные ноты, которые особенно заметны в конце первой части романса.

Звучал мне долго голос нежный,
И снились милые черты.

Ученики подчеркнули, что голос певца звучит здесь особенно задушевно.

Это делает наиболее ощутимыми эмоциональные контрасты романса. Учитель предложил учащимся сравнить первую и вторую части романса и подумать над тем, как Глинка передает изменение настроений поэта. Такое задание не только заставляло вслушаться в звучание пушкинских стихов, но и ориентировало на внимательное отношение к характеру исполнения романса.

Вот наиболее интересные замечания учащихся:

— Мелодия первой части нежная, мягкая, преобладают светлые, хотя и немножко грустные тона. Музыкальный рисунок второй части резко меняется. Заметнее стали тревожные ноты, мелодия становится какой-то напряженной.

— В воспоминаниях о прошлом много печали, горечи. Особенно сильно это чувство выражено в стихах:

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои.

В исполнении С. Я. Лемешева это самая медленная фраза романса, она подчеркивает настойчивое повторение протяжного «и» в стихе.

— Разные фразы романса певец исполняет по-разному. Сначала преобладают лирические тона, и слова звучат «распевно», широко: чувство переполняет душу поэта. А слова «Без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви» звучат, хотя и приглушенно, очень четко. Певец скандирует текст, а в партии фортепиано появляются резкие аккорды.

Эмоциональное напряжение романса усиливается повтором знакомых мотивов, варьирующих лирическую тему стихотворения. Предлагаем учащимся еще раз прослушать романс, выделить случаи словесного и мелодического повтора и сказать, что нового появляется в звучании повторяющихся частей романса.

Ученики справились с этой работой. Они говорили о том, что в финале вновь звучит мелодия, которую мы слышали в начале романса. Она снова становится легкой и окрыленной.

Повторение основной музыкальной темы передает чувство радости от внезапного возвращения надежды.

Особенно интересен повтор конца четвертой и шестой строф:

Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Учитель обратил внимание школьников на интонационное решение этого повтора. Глинка почувствовал глубокое внутреннее различие четвертой и шестой строфы, которые построены на почти дословном совпадении заключительных стихотворных строчек. Поэтому так резко контрастны по своему мелодическому рисунку вторая и третья части романа. Неясная тоска об утраченном счастье подчеркивается особой интонацией слов: «Без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви».

Ощущение полноты жизни находит свое выражение в окрыленной, радостно-взволнованной мелодии. Финал романа звучит как ликующий гимн любви, радости жизни, творчества, вдохновенья.

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Подводя итог наблюдениям учащихся, преподаватель подчеркнул, что словесные и ритмико-мелодические повторы сообщают романсу законченность, цельность, лирическую глубину. Школьники с пониманием отнеслись к выводу о том, что психологически сложное развитие стихотворного текста находит в романсе Глинки верное и эмоционально богатое решение. Это и сообщило романсу широкую популярность.

Заканчивая первую часть занятия, учитель подчеркнул внутреннюю близость двух мастеров искусства, близость их художественного мировоззрения. «Пушкин и Глинка были художниками, глубоко родственными по своей натуре, обоим был присущ ясный и светлый взгляд на мир, полнота жизненного ощущения»¹⁶. В этом убеждают нас и такие романсы Глинки, как «Адель», «Заздравный кубок», «Мери». Если позволит время, хорошо познакомить учеников с этими романсами. Особого комментария они не требуют, можно ограничиться простым прослушиванием записи. И в этом случае звучащая пластинка явится необходимым звеном в литературно-музыкальной композиции, поможет составить цельное впечатление

¹⁶ В. А. Васина-Гроссман. Глинка и лирическая поэзия Пушкина. В кн.: М. И. Глинка. Сборник статей и материалов, М.—Л., 1950.

о музыкальных произведениях Глинки, наметит внутренний переход к беседе о романсах А. С. Даргомыжского.

Отбирая материал для второй части занятия¹⁷, нужно стремиться к тому, чтобы рассказ о композиторе не уводил учащихся от пушкинской темы. Так, главной мыслью вводного рассказа может быть мысль о том, что великий поэт определил творческое развитие Даргомыжского. Поэзия Пушкина проходит через всю творческую биографию композитора.

Рассказывая об этом, учитель цитировал отрывок из письма композитора 1860 г.: «Опять тетка! ...что делать, не могу шагнуть без него». Комментируя эту запись, учитель назвал оперы, романсы, песни, вокальные ансамбли, которые вошли в «Пушкиниану» Даргомыжского, привел мнение исследователя творчества композитора: «Великий поэт был для автора «Русалки» и «Каменного гостя» не просто любимым автором, на слова которого он написал много различных произведений. Пушкин открыл Даргомыжскому новые пути в музыкальном искусстве. Если проследить процесс художественного развития композитора, то почти каждое сочинение, являющееся этапным в его творчестве, отмеченное чертами образной, языковой или жанровой новизны, связано с пушкинской музой»¹⁸.

Стихи Пушкина привлекали Даргомыжского глубиной содержания и пластической красотой образов, простотой, естественностью и большой психологической правдой. Учитель подчеркнул, что Даргомыжский по-своему подошел к трактовке пушкинской лирики. В связи с этим обращает на себя внимание сам выбор композитором стихотворных текстов. Упоение жизнью, ликующий гимн любви, так заразительно звучащие в таких пушкинских романсах Глинки, как «Признание», «Здравный кубок», «Мери», «Адель», «Я помню чудное мгновенье», у Даргомыжского уступил место лирическим размышлениям. В лирике Пушкина композитор выделяет такие произведения, к которым Глинка не обращался: «Юноша и дева», «Пробуждение», «Я вас любил», «Что в имени тебе моем?». Иной стихотворный материал потребовал нового музыкального воплощения. Учитель стремился показать это на романсах «Я вас любил» и «Ночной зефир».

«Я вас любил» — стихотворение особое. «Здесь говорит одно чувство, которое так полно, что не требует поэтических образов для своего выражения; ему не нужно убранства, не

¹⁷ При подготовке сообщения можно использовать литературу: Т. Хопова и Г. Красногородцева. Александр Сергеевич Даргомыжский. Л., Музгиз, 1959; С. Шлифштейн. А. С. Даргомыжский. М., Музгиз, 1960; И. Ремезов. А. С. Даргомыжский. М., Музгиз, 1963; М. Пекелис. А. С. Даргомыжский и его окружение. М., изд. «Музыка», т. I, 1966.

¹⁸ М. Пекелис. Два очерка о Даргомыжском. «Советская музыка», 1963, № 2, стр. 43.

нужно украшений»¹⁹, — писал о стихах подобного плана Белинский. В этой предельной простоте и заключена основная трудность, с которой сталкивается учитель, знакомя школьников со стихотворением «Я вас любил». Тонкой психологической основы этого произведения многие ученики сразу не улавливают, не чувствуют его настроения, поэтому воспринимается это стихотворение поверхностно.

Опыт убедил нас, что к постижению психологических глубин этого стихотворения, к пониманию его красоты нужно идти через музыку. Романс «Я вас любил» — один из тех слушав, о которых писал Расул Гамзатов: «Чувства рождают музыку, музыка рождает чувства»²⁰. Чтобы включить учеников в эмоциональную атмосферу стихотворения, нужно дать им возможность прослушать романс Даргомыжского. Просто прослушать, и не раз. При этом вряд ли нужны какие-то слова, предваряющие знакомство с музыкальным произведением. Педагогический такт подскажет учителю, как организовать внимание школьников, как добиться особой задушевности самого тона урока.

Прослушав романс, ученики захотят еще раз вернуться к стихотворению Пушкина. Повторное обращение откроет в стихах не увиденные раньше красоты и главное — образ самого поэта, «благороднейшего человека» (Чернышевский), способного на глубокое, бескорыстное чувство. В его лирической исповеди-признании ученикам откроется целый мир душевной чистоты и благородства:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

«Трогающая душу гуманность», сила и глубина нерастратченного чувства, целомудренно-простая, непосредственная форма выражения этого чувства привлекли внимание Даргомыжского. И не только Даргомыжского. К этому стихотворению обращались Алябьев, Кюи, Гурилев, Варламов, Булахов и другие русские композиторы. На текст стихотворения «Я вас любил» написано более двадцати романсов.

В романсе Даргомыжского высота нравственного чувства нашла тонкое музыкальное воплощение. Знакомясь с этим ро-

¹⁹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Изд-во АН СССР, т. IV, М., 1954, стр. 532.

²⁰ Расул Гамзатов. Мой Дагестан. «Новый мир», 1967, № 9, стр. 54.

мансом, ученики обращают внимание на эмоциональный тон лирического монолога, на смену душевных движений, на гибкость вокальной декламации, которая сообщает романсу характер особой углубленности, сосредоточенности, усиливает искренность признания, идущего от самого сердца.

Ставя музыкальное решение темы в зависимость от характера стихотворения, Даргомыжский всегда подчеркивает то лирическое начало, каким пронизано произведение, умеет дать почувствовать, в чем его поэтичность. При этом заметно стремление к драматизации песенной формы. Интересен в этом отношении романс «Ночной зефир».

Стихотворение Пушкина «Ночной зефир» Белинский относил к тем лирическим произведениям, в которых «почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки». Приведя полностью текст стихотворения, Белинский спрашивает: «Что это такое? — Волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд, раздавшийся с вышины?.. В гармонической музыке этих дивных стихов не слышно ли, как переливается эфир, струимый движениями ветерка, как плещут серебряные волны бегущего Гвадалквивира?.. Что это — поэзия, живопись, музыка? Или то, и другое, и третье, слившееся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, вьются образами, звучат гармонию и выражают разумную речь?.. Что такое первый куплет, повторяющийся в середине пьесы и потом замыкающий ее? Не есть ли это рулада — голос без слов, который сильнее всяких слов?»...²¹

Своеобразный рефрен, трижды повторяющийся, на самом деле звучит, как музыка, так много говорит он читателю.

Ночной зефир
Струит эфир,
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.

Знакомя учеников с романсом Даргомыжского «Ночной зефир», учитель старался проследить, как ритм стиха воплощается в музыкальном ритме.

Волшебная картина южной летней ночи является основным музыкальным образом в романсе Даргомыжского. Широкая, плавная мелодия, мерное звучание аккомпанемента передают и прелесть ночного покоя, и неумолчный шум Гвадалквивира, и состояние полной безмятежности.

Даргомыжский строит романс на сопоставлении музыкально-контрастных образов. На фоне прекрасной природы раз-

²¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Изд-во АН СССР, т. V, М., 1954, стр. 12.

вертывается жанровая сценка, полная живого движения. Мелодия утрачивает свою ритмическую плавность. Паузы, восклицательные интонации драматизируют стих:

Вот взошла луна золотая,
Тише... чу... гитары звон...
Вот испанка молодая
Оперлася на балкон.

В мягком ритме пушкинского хорей Даргомыжский услышал танцевальные интонации. Ритм стремительного испанского танца болеро рисует образ грациозной испанки и ее возлюбленного.

Так, акцентируя в стихотворении элементы действия, Даргомыжский превращает романс-серенаду в драматическую миниатюру. Тем самым он открывает новые, более широкие возможности этого жанра.

Ученики прослушали несколько романсов русских композиторов. Каждый из этих романсов является образцом вдохновенного и вдумчивого «чтения» пушкинского стиха. Мы старались показать школьникам, что Глинка, Даргомыжский, Римский-Корсаков, Рубинштейн, каждый по-своему, передавали дух пушкинской поэзии. И каждый из прослушанных романсов неповторим, индивидуален, как и самый поэтический образ, вызвавший его к жизни.

Знакомясь с разным музыкальным истолкованием лирики Пушкина, ученики открывали для себя в стихах поэта что-то новое, не увиденное раньше.

А. И. ГОЛЫШЕВА

ПУШКИН В АМЕРИКАНСКОЙ РУСИСТИКЕ

Настоящие заметки об американской пушкиниане носят преимущественно библиографический характер и в этом смысле являются продолжением тех моих работ, которые были опубликованы¹. Американская пушкиниана с каждым годом пополняется все новыми работами, более или менее спорными, более или менее интересными. Лучшие из этих работ находятся в тесной связи с тем, что делается в науке о Пушкине в Советском Союзе.

Показательно, что книга, носящая итоговый характер и вышедшая недавно в Советском Союзе: «Пушкин. Итоги и проблемы изучения»² — имела большое значение не только для советских, но и для американских пушкинистов. В Америке о ней вышла пространная рецензия Томаса Шоу. «Этот труд, созданный коллективом четырнадцати ученых, — пишет рецензент, — несмотря на значительные шероховатости в отдельных частях, является наиболее полезной большой работой о Пушкине»³.

Отмечая разделы, на которые распадается книга, Шоу внимательно анализирует каждый из них: он указывает, что книга в основном концентрирует внимание на достижениях науки о Пушкине в дореволюционное и советское время. Шоу особо отмечает первую часть: «Пушкин в истории русской критики и литературоведения». Он указывает, что она является наиболее полным и основательным исследованием этого вопроса. Тем не менее, отмечает Шоу, на эту тему была бы чрез-

¹ А. И. Голышева. «Пушкин в Америке». «Ученые записки Псковского пединститута», № 28, 1968. А. И. Голышева. Американская пушкиниана 60-х годов. «Пушкинский сборник» Псковского пединститута, 1968.

² «Пушкин: итоги и проблемы изучения». Под редакцией Б. П. Городецкого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха. М., Л., 1966. «Наука».

³ «The Slavic and East European Journal». Winter, 1967, vol. XI, N 4.

вычайно желательна монография, чтобы свести воедино различные точки зрения в одной работе. Выделяет он и третью часть «Биография».

Помимо этого монографического труда у американских пушкинистов вызывают интерес и другие значительные работы, вышедшие в Советском Союзе в последние годы и связанные так или иначе с темой Пушкина. Одобрение американской научной печати вызвала книга В. И. Кулешова «Литературные связи России с Западной Европой в 19 веке»⁴. Положительный интерес к книге определяется тем, что Кулешов детально исследует взаимоотношения между русской литературой и Германией, Англией, Францией (1800—1850), проявляя широкие и глубокие знания в западно-европейской литературе⁵.

Привлекла внимание американских ученых и книга «Пушкин и его время»⁶. Книга вызывает к себе интерес тем, что в ней собраны результаты многолетних разысканий, сделанных сотрудниками Всесоюзного Пушкинского музея, опубликованы документальные материалы и первоисточники. Привлекает советское издание и хорошими иллюстрациями. Рецензент Джон Полс пишет, что «оно выявляет много неизвестных второстепенных деталей о величайшем русском поэте и будет сердечно приветствоваться каждым пушкинистом»⁷.

Конец 60-х годов отмечен в американском литературоведении появлением ряда заметок и исследований, посвященных творчеству Пушкина, более или менее оригинального характера. С заметкой о Пушкине мы встречаемся в «Энциклопедии поэзии и поэтики»⁸. О поэте говорится в разделе «Русская поэзия». В нем даются сведения о русском поэте, рассчитанные, очевидно, на американского читателя, который не знаком с творчеством Пушкина и с работами о нем.

В книге Эрнеста Симмонса «Введение в русский реализм»⁹ речь идет о «шести главных писателях» (Пушкине, Гоголе, Достоевском, Толстом, Чехове, Шолохове). Он стремится исследовать и проанализировать начало и развитие некоторых аспектов реализма в важнейших произведениях этих писателей. В историко-литературном плане такой подход к вопросу о реализме делает книгу достаточно уязвимой. Исследование

⁴ В. И. Кулешов. «Литературные связи России с Западной Европой в 19 веке (первая половина)». Москва, Изд. Московского университета, 1965. См. рецензию У. Симмонса.

⁵ Books Abroad, Summer 1967. An Introductory Literary Quarterly.

⁶ «Пушкин и его время: исследования и материалы». Выпуск 1. Ленинград: изд. Гос. эрмитажа, 1962.

⁷ «Slavic and East-European Studies» Spring-Summer, 1965, vol. X. Parts 1—2.

⁸ «Encyclopedia of Poetry and Poetics». Ed. by Alex. Preminger. New Jersey, 1965.

⁹ Ernest Y. Simmons «Introduction to Russian Realism». Indiana University Press, 1965.

реализма не может быть основано на знакомстве с избранными писателями без учета сложности литературного процесса. Вместе с тем, для пропаганды русской литературы в Америке, книга оказывается не совсем бесполезной. Значительное место в ней занимает глава о Пушкине. В ней даются сведения о Пушкине, и этим глава интересна. Но некоторым частным обстоятельствам жизни Пушкина Симмонс придает преувеличенное значение. Так, интерес Пушкина к прозе он объясняет финансовыми затруднениями, появившимися в связи с женитьбой. А обращение поэта к роману «Арап Петра Великого» — стремлением Пушкина защитить фамильную гордость, излишне акцентируя последнее.

В 1968 году вышла книга о русской литературе, написанная Руфь Дэвис¹⁰. В ней рассматривается творчество Гоголя, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Белинского, Герцена, Толстого, Чехова, Андреева, Горького. Пушкин интересует Дэвис в той мере, в какой он был предшественником изучаемого ею периода. В книге кратко излагается биография Пушкина, рассказывается о времени, в которое он жил. Автор исполнен к Пушкину высокого уважения и восхищения. «Посещающие ныне Россию, — отмечает Дэвис, — не очень стремятся увидеть памятники и портреты Николая I, хотя его памятник занимает видное место на маленькой площади около знаменитого Исаакиевского собора в Ленинграде. Но Пушкин является кумиром русских людей. Дворец в Царском селе, ныне называемом Пушкин, интересен, прежде всего тем, что одно крыло его превращено в музей, содержащий памятную коллекцию произведений поэта». Дэвис была в Советском Союзе, это дает ей возможность рассказать о пушкинских местах, что очень оживляет главу о Пушкине.

Поэме Пушкина «Медный всадник» посвятил свою статью Пол Колл¹¹, озаглавив ее «Пушкинский «Медный всадник»: поэма движения». Статья в основном посвящена формальным вопросам и по своей методологии имеет заметный формальный уклон. Наблюдения автора над текстом «Медного всадника» в значительной степени сводятся к подсчету глаголов, обозначающих движение, отглагольных существительных, указывающих на движение и т. д. Многие наблюдения и выводы носят спорный характер: наличие глаголов движения в художественном тексте не обязательно обуславливает повышенный динамизм повествования.

Вместе с тем, в своей статье Колл показывает хорошее знание советской научной литературы по интересующему его во-

¹⁰ Ruth Davis «The Great Books of Russia» University of Oklahoma Press, 1968.

¹¹ Paul Call «Puskin's Bronze Horseman: A Poem of Motion». «The Slavic and European Journal», Summer, 1967, vol. XI, N 2.

просу: так, он широко цитирует работы А. Я. Слонимского, Н. С. Поспелова, Б. В. Томашевского.

В 1968 году появляется статья Джона Блайстейна, посвященная «Борису Годунову» Пушкина и «Борису Годунову» Мусоргского¹². Сопоставляя произведения двух великих художников России, автор показывает, как пушкинский текст трансформируется в музыкальном произведении. В работе этой кажется несколько чужеродным большое внимание, которое уделяется трактовке польской темы Пушкиным и Мусоргским.

Особое место в американской пушкиниане занимают переводы Пушкина. В своей деятельности американские переводчики Пушкина так же, как и американские литературоведы, проявляют постоянный интерес к работе советских переводчиков. «На протяжении ряда лет, — пишет Уайл, — русские в дореволюционный период и в советское время далеко обгоняли нас в количестве, качестве и общем уровне поэтического перевода произведений западно-европейской литературы и особенно перевода с английского языка. Я убежден, что исследование этой плодотворной переводческой активности может быть благотворным для американцев, заинтересованных в литературе.

Сравнительное изучение современных американских проблем в свете советско-русской практики и традиций может хорошо продемонстрировать, что нам есть кое-чему поучиться у наших советских собратьев». Уайл отмечает, что по крайней мере у трех поколений русских, вплоть до нашего времени, имеется очень высокое представление об искусстве перевода и умелое его применение. Это подытожено в книге Корнея Чуковского «Высокое искусство»¹³.

Из вышедших переводов следует отметить перевод «Графа Нулина», сделанный Антони Д. Бриггс¹⁴. Перевод интересен тем, что, сохраняя пушкинский размер и особенности строфики, выполнен одними мужскими рифмами. Сделав столь важное отступление от оригинала, переводчик исходил из особенностей английского стиха. «Чередование мужских и женских рифм, — отмечает в своей заметке к переводу Бриггс, — естественное явление в русском стихе так же, как и во французском, но в английском многосложная рифма является навязчивой и обычно предназначается для комического эффекта. Она фактически никогда не употребляется всерьез в систематическом чередовании с мужской рифмой». Хотя не все уда-

¹² Jonah Blustain. Boris Godunov — for Descendants of the Orthodox. «The Russian Review» An American Quarterly Devoted to Russia Past and Present. April, 1968, vol. 27, N 2.

¹³ Irwing Weil. On Soviet and American Translating. «Tri-Quarterly» Nummer eight. Winter 1967. Northwestern University Press.

¹⁴ «Count Nulin» by Al. Pushkin. Translated by Anthony D. Briggs. «Slavic Review», June 1967, vol. XXVI, N 2.

лось в этом переводе, сама попытка сделать «Графа Нулина» доступным американскому читателю заслуживает внимания.

В 1967 году выходит однотомник писем Пушкина в переводе Томаса Шоу¹⁵. Этот однотомник является перепечаткой трехтомного издания, выпущенного Шоу в 1963 году. В предисловии к нему переводчик отмечает, что устранить опечатки и ошибки, имеющие место в первом издании писем Пушкина, ему помогло появление четвертого тома «Словаря Пушкина», вышедшего в Советском Союзе, и «Собрание сочинений» Пушкина в 10 томах (1959—1962).

Однотомник писем Пушкина в переводе Т. Шоу встретил благожелательный прием в американской критике¹⁶.

Переводы Пушкина, сделанные Бэбэтт Дейч, включает в себя антология «Два века русского стиха». (От Ломоносова до Вознесенского)¹⁷.

Пушкин представлен многими лирическими стихами: «К Чаадаеву», «Нереида», «Демон», «Пророк», «Послание в Сибирь», «Арион», и т. д. Крупные произведения даны в отрывках: письмо к Татьяне из «Евгения Онегина», вступление к «Медному всаднику» и другие.

Одним из аспектов проблемы «Пушкин в американской русистике» является использование творчества Пушкина в американской педагогике. В тесной связи с педагогическими задачами, в Америке появляются особого рода работы, связанные с творчеством Пушкина.

Словари для «Евгения Онегина», «Медного всадника» и некоторых пушкинских лирических произведений, используемых студентами, составила Екатерина Волконская¹⁸.

Большим подспорьем в работе преподавателей русского языка становится «Словарь к «Евгению Онегину» Пушкина Фрэнсис Сobotки¹⁹. Откликаясь на его выход в свет, Кеннет Обер указывает, что каждый студент, кому приходилось читать «Евгения Онегина», оценит по достоинству это пособие²⁰.

Стремление расширить возможности лучшего изучения русского языка студентами заставляет преподавателей-славистов активнее использовать технические средства, в частно-

¹⁵ Y. Th. Show. «The Letters of Al. Pushkin. Three volumes in one Translated with Preface, Introductions Notes. The University of Wisconsin Press. Madison 1967.

¹⁶ «Contemporary Review» June 1968, U. S. A. vol. 212, N 1229.

¹⁷ «Two Centuries of Russian Verse». An Anthology from Lomonosov to Voznesensky. Ed. with an Introduction and Notes by Abraham Jarmolinsky. Translation from the Russian by Babette Deutsch, N. Y. 1966.

¹⁸ Catherine Wolkonsky. Russian Majors in American Colleges. «The Slavic and East European Journal», Summer 1957, vol. XY, N 2.

¹⁹ Frances F. Sobotka «Vocabulary to «Evgenij Onegin» by A. S. Pushkin. Letchworth. (Distr. by Russian Language Specialities).

²⁰ Frances F. Sobotka «Vocabulary to «Evgenij Onegin» by A. S. Pushkin. Letchworth, (Distr. by Russian Language Specialities) by Kenneth H. Ober, «The Slavic and European Journal», Summer 1965, vol. IX, N 2.

сти, грампластинки с записью опер и музыки, написанной русскими композиторами на слова произведений Пушкина. Таковы грампластинки с записью «Руслана и Людмилы» Глинки, «Евгения Онегина» Чайковского и др. В заметке, посвященной работе с грампластинками и опубликованной в «Славянском и Восточно-европейском журнале»²¹, отмечается, что для преподавателей языка может быть особенно рекомендован «Евгений Онегин», который является одним из наиболее популярных и достойнейших образцов оперного искусства, основанного на величайшем русском литературном памятнике.

Пушкинские произведения используются преподавателями русского языка не только как подсобный материал, великолепный литературный язык которых помогает привить американским студентам любовь к изучаемому предмету, но и как основное средство расширения знаний учащихся о русской литературе. Этой цели служат «Книги для чтения», составители которых опираются на тексты Пушкина. Так, с пересказом сказок Пушкина мы встречаемся в книге Герхарда Уинза «Русское чтение для начинающих»²². «Это та книга, — пишет в своей рецензии Оррин Финк, — в которой большинство студентов, изучающих иностранный язык, впервые знакомятся с литературным языком, как средством передачи и выражения иного строя жизни»²³.

Внимание славистов привлекает и книга У. К. Мэттьюса «Структура и развитие языка»²⁴, написанная профессором славянских и восточно-европейских языков Лондонского университета. Посвященная проблемам лингвистики, книга в своей третьей части содержит подборку отрывков из русской литературы. Эти отрывки состоят из русского текста на одной странице с соответствующим переводом на другой — особенность, полезная для студентов. Среди представленных извлечений из художественной литературы встречаются и произведения Пушкина.

«Книгу для чтения» создает Горас Д. Лунт²⁵. В книге представлены такие произведения Пушкина, как «Пиковая дама», «Медный всадник» и несколько его стихотворений. Тексты с соответствующими замечаниями перепечатаны из советских изданий.

«Пиковую даму» Пушкина включает «Оксфордская книга

²¹ Recent Russian Vocal Recordings; Folk Recording by Y. T. S. «The Slavic and East European Journal». Spring 1958, vol. XVI, N 1.

²² Gerhard Wiens «Beginning Russian Reader» N. Y. 1961.

²³ «The Slavic and East European Journal». Winter 1962, vol. VI.

²⁴ W. K. Mathews «The Structure and Development of Russian». Cambridge University Press, 1953.

²⁵ Horace G. Lunt. «Kniga dlja ctenija»: An Accented Russian Reader S-Gravenhage: Moun-ton. 1957.

для чтения»²⁶. Произведение печатается со словарем и примечаниями на английском языке.

Внимание к русскому языку в США и повсеместное его распространение обусловило появление целого ряда изданий произведений русского поэта. Такова книга «Пушкин». Избранные произведения с предисловием и прозаическим переводом Джона Феннела²⁷. Целью такого издания является стремление сделать произведения русского поэта доступными читателям, которые не могут иначе, как при помощи перевода, данного в конце страницы, постигнуть их без словаря.

Во введении к книге дается биография и творческий путь Пушкина. Отмечается, что слава Пушкина, как величайшего поэта, часто для тех, кто не умеет читать по-русски, остается пустым звуком.

Говоря о принципе отбора стихотворений Пушкина для сборника, издатель указывает, что русский текст взят из самых последних советских изданий пушкинских произведений²⁸. Томик состоит из русского текста стихов Пушкина и их английского прозаического перевода.

Этой же цели, что и издание стихотворений Пушкина, служит книга «Русские рассказы»²⁹, представляющая собой сборник рассказов русских писателей, текст которых дан параллельно на русском и английском языках. Пушкин представлен в этой книге повестью «Станционный смотритель».

Для студентов предназначаются изданные на русском языке такие произведения Пушкина как «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»³⁰, «Борис Годунов»³¹, «Пиковая дама»³².

В американских учебных заведениях на факультетах русского языка читаются спецкурсы, посвященные Пушкину. Такие специальные курсы, знакомящие с творчеством Пушкина, являются профилирующей дисциплиной в Бруклинском и Гарвардском колледжах и в Вашингтонском университете. В курсах, посвященных поэзии, подобно тому, который читает-

²⁶ Oxford Russian Reader, 1953.

²⁷ «Pushkin». Selected Verse with an Introduction and Prose Translation by John Fennel. Penquin Books. 1964.

²⁸ А. С. Пушкин. Собрание сочинений. Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1959—1962.

²⁹ Russian Stories. Русские рассказы. Ed. by Gleb Struve with Translations, Critical Introductions, Notes and Vocabulary by the Editor. Printed in the United States of America, 1965.

³⁰ А. С. Пушкин. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», Ed. with Intr., Afterword, Notes, and Vocab. by Norman Henley. Chicago: Russian Language Specialities, 1965.

³¹ А. С. Пушкин. «Борис Годунов» with Intr., Notes and Vocab. by Victor Terras, Chicago 1965.

³² А. С. Пушкин. «Пиковая дама» with Intr., Notes and Vocab. by Y. Forsyth. Letchworth, Herts; Bradda, 1963.

ся в Калифорнийском университете, также значительное место отводится Пушкину.

В ряде учебных заведений Пушкин изучается на третьем году обучения, и почти весь первый семестр посвящен его произведениям. В семинарах, посвященных русской литературе, студенты разрабатывают темы, связанные с Шекспиром и Пушкиным.

В специальной американской печати появился ряд методических статей, в которых авторы касаются изучения Пушкина. Так Натан Розен пишет, что его студенты на втором году обучения читают «Пиковую даму» Пушкина³³. На выступление Розена откликнулся своей статьей Джон Кемперс «Обучение русскому: ответ Натану Розену»³⁴. Исходя из собственного опыта, Кемперс отмечает, что после второго года обучения студенты действительно прекрасно работают над повестью «Пиковая дама».

Клинтен Эли в своей статье «Русский: как и почему»³⁵ проводит мысль о том, что при комплексном сочетании чтения, письма, разговора и устного понимания при обучении русскому языку, студенты первого года обучения к ноябрю начинают уже читать Пушкина.

Заключая, следует отметить, что в американской русистике последних лет важное место занимает творчество Пушкина. Пушкин и его творчество привлекает самое пристальное внимание не только литературоведов и переводчиков, но и преподавателей русского языка. Пушкин занимает видное место не только в американской литературе, но и в американской педагогике.

³³ Nathan Rosen. All's Well That Ends Badly. «The Slavic and East European Journal», Spring 1966, vol. X, N 1.

³⁴ John Kempers. The Teaching of Russian: a Response to Nathan Rosen. «The Slavic and East European Journal», Spring 1967, vol. XI, N 1.

³⁵ Clinton Ely, Russian: How and Why? «Slavic and East-European Journal», Winter 1961, vol. 5 (XIX), N 4.

А. И. ГОЛЫШЕВА

ПУШКИН В АНГЛИЙСКОЙ КРИТИКЕ 50—60 гг.

Творчество Пушкина давно вошло в культурную жизнь Англии. Знание русского языка, который преподается сейчас не только в университетах, но и во многих школах, дает возможность значительно большему кругу английских читателей познакомиться с сочинениями Пушкина, требовательнее судить о переводах его произведений на английский язык.

Появилось также немало работ, посвященных творчеству русского поэта. Пушкин в ранней английской критике — этой теме посвящена статья Марии Данилевич¹. В ней говорится о серии очерков, анонимно опубликованных в «New MONTHLY MAGAZINE» в 1829—1830 годах и принадлежащих перу офицера королевского флота Фредерика Шамье. Он привлекает исследовательницу как современник Пушкина, проживший некоторое время в России, как первый англичанин, который познакомился с произведениями русского поэта вне родины и, возможно, встречался с ним. Интересен он для Марии Данилевич и тем, что его очерки, являясь свидетельствами очевидца, содержат живые рассказы о литературной жизни России, в них упоминается Пушкин и другие писатели, с которыми Шамье там встречался. Он указывает на трудности, которые испытывал поэт из-за царской цензуры. Автор статьи подчеркивает, что Шамье относился к Пушкину с большим уважением и почувствовал величие таланта русского поэта. Однако русского языка он не знал и о произведениях Пушкина судил по переводу на английский язык поэмы «Бахчисарайский фонтан», сделанному Козловым, да стихотворению «Кинжал» в переводе на французский язык, что мешало ему почувствовать многообразие творчества Пушкина.

Высокую оценку произведений Пушкина находим в статье

¹ Chamier's Anecdotes of Russia, 1829—30 by Maria L. Danilewicz. «The Slavic and East European Review». London. December, 1961.

Дензила Ингленда «Пушкин и «Евгений Онегин», напечатанной в журнале «Contemporary Review»². Ингленд останавливает внимание не только на оценках романа «Евгений Онегин», но и на других произведениях поэта. В частности, он выделяет прежде всего оду «Вольность», на основе которой он оценивает взгляды Пушкина как друга революционеров, его лозунгом, говорит он, как и Байрона, была «свобода». Вольнолюбивые взгляды Пушкина, по мнению автора, определили и широкую популярность поэзии Пушкина в Советском Союзе. Но главное в статье — оценка романа «Евгений Онегин». Для Ингленда по роману «Евгений Онегин» можно глубже всего понять самого Пушкина. Он подчеркивает, что в этом произведении Пушкин хотел создать сатиру на Россию своих дней; реализовать этот замысел было невозможно, так как он углубил бы и без того сложный конфликт поэта с правительством.

Ингленд останавливается на английских переводах «Евгения Онегина». Трудностями перевода объясняет он то, что, в отличие от Тургенева, Достоевского, Чехова, читаемых во всем мире, Пушкин за пределами России известен еще мало.

Русскому поэту посвящена и статья Бауэра «Пушкин»³. Творчество Пушкина Бауэра стремится понять, исходя из сложной судьбы поэта и трудностей того времени, в которое он жил. Бауэра говорит о сочетании самых противоречивых черт в характере Пушкина, о сложных отношениях поэта с Бенкендорфом, с царем, его зависимости от двора, отмечает жажду свободы, которая пронизывает его творчество. В своей собственной жизни, продолжает Бауэра, Пушкин слишком много страдал от бессердечной прихоти императорской власти, чтобы не почувствовать симпатии к угнетенным.

Бауэра интересует и вопрос взаимосвязи Пушкина с западно-европейской литературой. Сравнивая гений Пушкина с гением Шекспира, Бауэра отмечает свойственную им широту подхода к действительности, умение воссоздать самые различные человеческие характеры и состояния. Касаясь Байрона, Бауэра отмечает, что хотя Пушкин находился под влиянием Байрона и многому у него учился, он не был байронической личностью. Даже когда он писал то, что напоминало Байрона — в «Цыганах» или «Полтаве» — его понимание человеческих характеров и драматических ситуаций давало ему возможность создавать глубоко самобытные произведения. Бауэра ставит Пушкина в один ряд с величайшими европейскими писателями, по классической манере его стиля сравнивает его с Расином и с Вергилием, отмечая необыкновенную

² «Pushkin and «Evgeny Onegin» by Denzil England, «Contemporary Review», January 1951, London, N 1026.

³ Pushkin by C. M. BOWRA «Oxford Slavonic Papers», Oxford, 1950, vol. 1.

простоту и гармоничность как содержания, так и формы пушкинских творений. Эта простота — результат высокого искусства, она исполнена искренности, столь характерной и столь русской. Бауэра считает поэзию Пушкина классической в своей законченности и ясности и связывает ее в этом смысле с античной традицией.

Автор пытается рассматривать Пушкина и в связи с историей русской литературы. Он называет Пушкина отцом русского романа. С пушкинскими образами Лизы из «Пиковой дамы» и Татьяны из «Евгения Онегина» он связывает целую традицию: женские образы Тургенева и Толстого.

Привлекает Бауэра и психологическая глубина пушкинской поэзии. «Подобно тому, как великие русские романисты являются, пожалуй, единственными, кто в состоянии рассказать, что в действительности представляет собой первая любовь, или горе, или угрызение совести, так и Пушкин способен без иронии рассказать о самых разных чувствах с совершенной откровенностью». Выделяя стихотворения Пушкина, посвященные Амалии Ризнич, и высоко оценивая их, автор называет Пушкина великим поэтом любви.

В лирике Пушкина его восхищает пушкинский оптимизм, его любовь к жизни, даже тогда, когда его преследовало сожаление и раскаяние.

И в специальной главе о Пушкине в Литературной энциклопедии, изданной в Лондоне в 1953 году, поэт оценен, как величайший русский поэт и действительно центральная фигура русской литературы. И в этой статье уделяется внимание значимости европейской литературы для развития Пушкина. Но в то же время автор статьи справедливо считает, что он не только в совершенстве овладел европейской литературной техникой, но знал, как сочетать ее с истинно русским духом и создавать произведения, которые были в такой же мере русскими, как и европейскими. В статье подчеркивается, что Пушкин не боялся каких бы то ни было влияний: Парни, Шенье, Байрон, Шекспир, Скотт были лишь творческим стимулом для создания его собственных художественных произведений.

Пушкин и Гоголь, отмечается далее, каждый по-своему, придали русской прозе присущее ей национальное своеобразие и оказали огромное влияние на последующие поколения русских писателей.

В 50-е и 60-е годы в английской печати появляется ряд работ, посвященных частным проблемам творчества Пушкина.

Журнал «Славянское и Восточно-европейское обозрение» за июнь 1954 года печатает статью Д. Джонсона «Пушкин и сербская традиция»⁴. Статья представляет собой полемику

⁴ Pushkin and Serbian Tradition D. Y. Y. Johnson. «The Slavic and East European Review», June 1954, vol. XXIV, N 33.

с существующим мнением о том, что встречи Пушкина с сербами в Кишиневе нашли отражение в двух стихотворениях: «Песня о Георгии Черном» и «Воеводе Милош», входящих в «Песни западных славян».

Не соглашаясь с точкой зрения советских исследователей, считающих, что «Песня о Георгии Черном» написана по устным рассказам, Джонсон доказывает, что оба стихотворения основаны на книжных источниках. Устанавливая книжные источники других стихотворений, Джонсон отмечает, что «по всей вероятности, именно под влиянием Мериме Пушкин возымел мысль ввести гуслира в стихотворение». Однако последнее утверждение не является открытием Джонсона. Об этом говорит сам Пушкин в примечании к «Похоронной песне Иакинфа Маглановича».

Привлекает внимание и статья Б. Холлингворта «А. П. Куницын и социальное движение в России при Александре I»⁵. Работа интересна постановкой проблемы, вниманием к изучению общественных связей Пушкина. Автор останавливает свое внимание на двухтомной работе Куницына о естественном праве, которая определила его жизненную судьбу. Он сопоставляет работу Куницына с политической позицией Пушкина, выраженной в вольнолюбивой лирике поэта, в частности, с одой «Вольность». В работе много спорного, но стремление автора проникнуть в пушкинскую эпоху заслуживает внимания.

В журнале «The Slavonic and European Review» за 1966 год напечатана статья С. Митчелл «Отступления в «Евгении Онегине»»⁶. Митчелл обращается к кругу тех животрепещущих проблем, которые интересуют сейчас многих советских пушкиноведов. Исследователь ставит своей задачей раскрыть специфику романа в стихах и роль лирических отступлений в произведении Пушкина. Митчелл полемизирует с итальянским славистом Ло Гатто, ряд статей которого был посвящен выявлению сущности формы «Евгения Онегина». Ло Гатто пытался, отмечает Митчелл, представить «Онегина» одновременно рассказом как таковым и лирическим дневником, доказывая, что развитие рассказа зависит от отступлений. Не соглашаясь с этим, Митчелл подчеркивает, что характеры в романе развиваются согласно собственной логике (без чего они не могут быть настоящими характерами или принадлежать правдивому рассказу), а не обуславливаются логикой лирических отступлений. Митчелл в своей статье также предпринимает попытку

⁵ A. P. Kunitsyn and the Social Movement in Russia under Alexander by Barry Hollingsworth. «The Slavonic and East European Review». London, December, 1964.

⁶ The Digressions of «Eugene Onegin»: Apropos of Some Essays by Ettore Lo Gatto by Stanley Mitchell. «The Slavonic and East European Review». London, January, 1966, vol. XLIV, N 102.

поместить пушкинские отступления в самый широкий, насколько это возможно, культурный и социальный контекст, чтобы показать, что оценка такого материала должна увести нас далеко за пределы формы у такого совершенного по своему лаконизму поэта, как Пушкин.

Общий тон статей, освещающих творчество Пушкина, доброжелателен. Исследования английских славистов проникнуты искренним желанием познакомить общественность своей страны с творчеством величайшего русского поэта. Статьи и выступления английских критиков и литературоведов способствовали росту интереса читателей к творчеству русского поэта. Соответственно рос и спрос на его произведения. Многие старые переводы из Пушкина перестали удовлетворять английских читателей. И хотя по-прежнему отдается дань уважения таким переводчикам произведений Пушкина, как Морис Бэринг (его переводы приводит в своей статье Бауэра) и Оливер Элтон (высокую оценку его переводу «Евгения Онегина» дает Ингленд), появляется все более настоятельная потребность в новых переводах.

Перед переводчиками встает задача не только более глубокого проникновения в сложное содержание пушкинских произведений, но и овладения лексикой и поэтикой пушкинского стиха. Больших успехов в этом отношении добился Реджинальд Хьюитт, переводы которого из Пушкина («Моцарт и Сальери», «Я вас любил» и первая глава «Евгения Онегина») были изданы в 1955 году⁷. Р. Хьюитт, как писал К. Чуковский, «отлично воспроизвел на своем языке и гибкую дикцию подлинника, и стальную упругость его словесной фактуры, и его богатый разнообразными оттенками стиль»⁸.

В 1958 году появляются переводы «Капитанской дочки» и «Арапа Петра Великого», сделанные Розмэри Эдмондс⁹. В предисловии Эдмондс характеризует русского поэта его собственными словами о В. Скотте: в его произведениях «мы знакомимся с прошедшим временем, не с *épître* французских трагедий, не с чопорностью чувствительных романов, не с *dignité* истории, но современно, но домашним образом». У Пушкина, продолжает переводчица, русский литературный язык достигает своего совершенства. Его проза так же правильна и математична, как fuga Баха. Его предложения кратки и великолепно выточены... Тяжелому, архаичному языку своих предшественников Пушкин придал чистоту, изящество, точность классического языка».

⁷ Reginald M. Hewitt. A Selection from his Literary remains ed. by Vivian de Sola Pinto. Oxford, 1955.

⁸ К. И. Чуковский. Хорошо. «Литературная Россия», 1964, № 3.

⁹ A. S. Pushkin. «The Captain's Daughter», «The Negro of Peter the Great». Translated with an Introduction by Rose-Mary Edmonds. London, 1958.

С новыми переводами повестей Пушкина Розмэри Эдмондс выступила в 1962 году. В новый сборник¹⁰, кроме указанных выше повестей, включены еще «Дубровский» и «Пиковая дама». В предисловии переводчица кратко знакомит читателя с каждым из переведенных произведений и делает целый ряд интересных наблюдений над языком и стилем произведений.

Над переводами лирики Пушкина плодотворно трудится Уолтер Мэй. В создаваемой им «Антологии русской поэзии» будет широко представлена лирика Пушкина¹¹.

Знаменательно, что авторы пособий по русскому языку для высших учебных заведений в Англии прежде всего обращаются к текстам Пушкина, как к источнику, который поможет студентам-иностранцам почувствовать красоту русского языка. Такую «книгу для чтения для студентов-иностранцев»¹² создала в 1961 году профессор славистики Кембриджского университета Элизабет Хилл. Книга представляет собой текст «Медного всадника» Пушкина. В предисловии, касаясь языка произведения, Хилл пишет: «Поэма написана свободно рифмованным восьмисложным ямбом, отделанным и величественным, когда речь идет о грандиозной картине самодержца и его города, и меняющим свой ритм, когда Пушкин хочет создать впечатление простоты и даже будничности, присущей теме Евгения. Поэма искусно скрывает мастерство и совершенное владение звукописью русского языка. Содержание поэмы достойно ее формы. Пушкинская образность, обороты речи, выбор глаголов, прилагательных расширяет горизонты поэтического опыта и многозначительность темы, будоражит мысль и создает свежие образы, переходящие в звук, ласкающий ухо, и в узор, приятный для глаза и разума. И это есть музыка».

В 1965 году «Англо-советский журнал» поместил статью У. С. Бейли «Рог избилия классиков»¹³. В статье говорится о прекрасных изданиях русских классиков в Англии. Среди других отмечается Пушкин, в частности, его «Пиковая дама». Издание снабжено словарем и текстом с ударениями.

¹⁰ Pushkin «The Queen of Spades» and other stories. A new translation by Rosemary Edmonds. London, 1962.

¹¹ С чтением своих переводов из Пушкина Мэй недавно выступил в Пскове на вечере интернациональной встречи трудящихся с писателями СССР и зарубежных стран.

¹² «The Bronze Horseman». Ed. with Introduction, Notes, and a Vocabulary by Elizabeth Hill. London, 1961.

¹³ «Anglo-Soviet Journal». Spring 1965, vol. XXV, Number 3/4 London.

О Г Л А В Л Е Н И Е

В. Н. Голицына. Пушкин и некоторые проблемы развития современной поэзии	3
Ю. Н. Чумаков. Состав художественного текста «Евгения Онегина»	20
А. И. Журавлева. «Песнь о вещем Олеге» Пушкина	20
Е. А. Маймин. Поэт и философ	34
Ю. М. Лотман. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту)	101
Э. В. Слинникова. В. Хлебников о Пушкине	111
Л. С. Сидяков. Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия»)	125
М. Т. Ефимова. Ю. Самарин о Гоголе	135
А. Б. Ботникова. Пушкин и Гофман (к вопросу о формах литературных взаимосвязей)	148
Л. И. Вольперт. «Адольф» Бенжамена Констан в переводах П. А. Вяземского и Н. А. Полевого	161
И. И. Чернова. Музыка на занятиях по лирике Пушкина	178
А. И. Голышева. Пушкин в американской русистике	197
А. И. Голышева. Пушкин в английской критике 50—60-х гг.	205

ПУШКИН И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ

Ученые записки, том № 434

Технический редактор *А. Л. Лаврентьев*

Сдано в набор 1/IV 1970 г.
Формат 60×90^{1/16}.
ТЖ 03526

Подписано в печать 22/V 1970 г.
П. л. 13,25
Цена 85 коп.

Тираж 2000
Заказ 849

Великолукская городская типография Псковского областного управления
по печати, г. Великие Луки, Половская, 13