

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 преобразование 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 неизменной 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 уравнишенность» 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! Двухложный, 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 ямба»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 абсолютистичности. 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 прибаутчного, 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 искусства 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, ответственность 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 влачился.
И шестикрылый Серафим
На перепутье мне явился.

Величавая эпическая простота этих строк вполне соответствует суровым в своей бедности и скромности рифмам: «влачился — 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.

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

Ученые записки, т. № 434

ПУШКИН
И
ЕГО СОВРЕМЕННОКИ

ПСКОВ · 1970