

ПУШКИН О РУССКОМ СТИХЕ

XVIII век оставил русской поэзии и русской науке замечательные теоретические работы по стиху Ломоносова, Тредиаковского, Радищева. В начале XIX века, уже во времена Пушкина, о стихе писал А. Востоков. В 1821 году вышел изданный Н. Остолоповым «Словарь древней и новой поэзии», который при всех его недостатках в теоретическом смысле был в известной мере итоговим. Пушкин — теоретик русского стиха не был в России ни единственным, ни первым. Больше того, в отличие от названных его предшественников и современников у Пушкина нет работ, специально посвященных вопросам стихосложения. Его мысли о стихе носят внешне случайный характер. Они разбросаны по его статьям — печатным и чаще ненапечатанным; их можно найти в его художественных произведениях, программных по своему заданию («Домик в Коломне»), они встречаются в его дружеской переписке. Пушкин говорит о стихе много, но нигде не высказывается до конца и не заключает своих мыслей в сколько-нибудь законченную и легко обозримую систему.

Еще в 1820 году в письме к Вяземскому Пушкин писал: «...век наш не век поэтов — жалеть, кажется, нечего — а все-таки жаль. Круг поэтов делается час от часу теснее — скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу на ухо».¹ Эта же мысль повторяется Пушкиным и в более поздние годы. Пушкин часто и всегда с сожалением говорит об ограниченности поэтической аудитории. Стихи существуют для немногих; тем более немногим, только узкому кругу поэтов и ценителей поэзии, можно и нужно говорить о стихе. Именно этим, очевидно, объясняется отсутствие у Пушкина специальных статей, посвященных вопросам стихосложения — статей, которые всегда адресованы более или менее широкой аудитории. Высказывания, замечания Пушкина о стихе содержатся главным образом в письмах, в черновых набросках, в заметках на случай. Свои взгляды на стих, на особенности стиховой речи Пушкин чаще всего высказывает для немногих, свои мысли и раздумья о стихе он излагает походя, мимоходом, порой точно вполголоса, точно не вслух, а «на ухо».

Однако ни то обстоятельство, что Пушкин не был первооткрывателем в области теории стиха, ни сама фрагментарность и до некоторой степени случайность высказываний Пушкина о стихе не делают их менее ценными и поучительными. Ценность их определяется прежде всего тем, что это высказывания величайшего из русских стихотворцев, что в них — обобщение и осмысление его собственного поэтического опыта, что они содержат в себе мысли, характерные для современного Пушкину состояния и понимания русского стиха и во многом соответствуют тенденциям его дальнейшего развития.

Вместе с тем фрагментарный характер высказываний Пушкина о стихе, обращение его со своими мыслями к немногим знатокам определяют и одну

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. X, изд. 2-е, Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 16 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

очень важную особенность Пушкина как теоретика стиха. Говоря о стихе, Пушкин часто только намечает свою мысль, не заботясь о ее развитии, не считая нужным излагать ее во всех логических связях. Многие суждения высказываются доверительно, и потому они для «постороннего» читателя не совсем, не до конца, прояснены. Иные высказывания Пушкина и по сию пору остаются загадкой. Он пишет в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова»: «Мне показалось излишним замечать некоторые явные ошибки, простительные иностранцу, например. . . мнимая неспособность языка нашего к стихосложению совершенно метрическому и проч.» (VII, 32). Что имеет в виду Пушкин под «совершенно метрическим стихосложением»? Мысль здесь брошена, но не разъяснена.

Пушкин не только не объяснял, но и не считал нужным это делать. И так не в одном этом случае. Замечания Пушкина всегда богаты подтекстом, богаты не только высказанной, но и недосказанной мыслью. Ведь со своими мыслями он обращается главным образом к ограниченному кругу друзей-поэтов: им-то не нужно все разъяснять, они поймут и сами домыслят недосказанное.

Но для историка литературы мысль Пушкина требует возможно более полного раскрытия, пушкинские замечания нуждаются не только в их простом учете, регистрации, но и в смысловом комментарии. Может быть, это обстоятельство и делает разговор о Пушкине — теоретике стиха особенно интересным и нужным.

Одна из первых и основных проблем стиховедения — проблема соотношения стиха и прозы. Как влияет стиховая форма произведения на его поэтику в целом, чем принципиально отличается стиховая речь от прозаической, в чем специфика стиховой речи — все это вопросы, которые не могли не занимать Пушкина, тем более, что они имели для него не только теоретический интерес. Пушкин нигде не формулирует прямо ответы на эти вопросы, но явный и скрытый смысл его суждений позволяет в конечном результате выявить общий принципиальный взгляд поэта на эту важнейшую проблему стиховедения. При этом взгляд Пушкина выявляется лишь в контексте его частных замечаний о стихе.

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 отличия: это и иной художественный мир, подчиненный своим правилам и подлежащий иному суду, нежели проза.

Пушкин требует, чтобы говоря о стихах, не забывали, что это стихи. «У вас ересь, — пишет он в 1825 году в письме к брату Льву. — Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? проза? должно заранее истребить это гонением, кнутом, колыями, песнями на голос *Один сижу во компании* и тому под.» (X, 128). Пушкин неоднократно, часто одними и теми же словами, подчеркивает принципиальную разницу между стихом и прозой. В черновом наброске статьи «О прозе», излагая свои требования к языку прозы, он добавляет: «Стихи дело другое. . .» (VII, 16). В письме к Вяземскому от 4 ноября 1823 года Пушкин сообщает: «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница» (X, 70). И буквально теми же словами пишет он в письме к Вяземскому от 13 сентября 1825 года: «. . . лишают меня права жаловаться (не в стихах, а в прозе, дьявольская разница!)» (X, 181).

В чем же видит Пушкин «дьявольскую разницу» между стихами и прозой? Несомненно, что эта разница для него очень важна: недаром он считает необходимым напоминать об этом при всяком удобном случае. Но прямого ответа на вопрос, по крайней мере, в приведенных высказываниях, Пушкин не дает. Ответ этот, очевидно, недвусмыслен для самого Пушкина и для его адресатов — но не для нас. Для нас он нуждается в дополнитель-

ном прояснении, и такое прояснение окажется возможным лишь после сопоставления этих высказываний Пушкина с другими его высказываниями — да и не только с одними высказываниями.

Интересный комментарий к словам Пушкина из письма к Вяземскому от 4 ноября 1823 года дает Б. В. Томашевский. Б. В. Томашевский пишет: «Пушкин в поэзию переносит художественные тенденции, свойственные прозе, что и отмечает тем, что называет свое произведение „роман в стихах“, хотя первоначально предполагал назвать „Онегина“ просто поэмой (в черновой рукописи к III строфе первой главы приписано: «Евгений Онегин поэма в»; новое определение находим в письме Вяземскому от 4 ноября 1823 г.: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница»)».² Как видно из приведенного замечания Б. В. Томашевского, его интересует главным образом вопрос, почему Пушкин называет «Евгения Онегина» романом — и на этот вопрос он дает убедительный ответ. Вопросы о романе в стихах Томашевский не касается вовсе. Между тем у Пушкина акцент падает именно на слово «в стихах» — и «дьявольская разница» соотносится в высказывании Пушкина со словом «в стихах», а не со словом «роман». Главное здесь — это проблема стиховой формы и ее влияния на поэтику произведения, на его художественную природу и его возможности. Как же в целом решает Пушкин эту проблему?

Прежде всего язык стиха для Пушкина — язык условный, необычный, в известном смысле «неправдоподобный». В отличие от прозы, он не только допускает больше авторского вымысла, фантазии, но и от читателя требует усиленной работы воображения. Имея в виду не вообще трагедию, а трагедию в стихах. Пушкин пишет в своей незавершенной статье «О трагедии»: «Из всех родов сочинений самые неправдоподобные (*invraisemblables*) сочинения драматические, а из сочинений драматических — трагедия, ибо зритель должен забыть, по большей части, время, место, язык; *должен усилием воображения согласиться в известном наречии — к стихам, к вымыслам*» (курсив мой, — Е. М.) (VII, 37—38). Интересно, что у Пушкина стихи и вымыслы стоят в одном ряду. Пушкин никогда не забывает, что искусство вообще в значительной мере условно, и он особенно подчеркивает условность в стихах. Само по себе говорить стихами есть уже факт, выходящий за пределы обычной нормы. Невозможно воспринимать стихи, без того чтобы усилием воображения не отвлечься от обыденных представлений, от привычных мерок и понятий. Смердяков у Достоевского рассуждает: «Это чтобы стих-с, то это существенный вздор-с. Рассудите сами: кто же на свете в рифму говорит? И если бы мы стали все в рифму говорить, хотя бы даже по приказанию начальства, то много ли бы мы наказали-с? . . .» Замечательно, что с точки зрения обычного рассудка, с точки зрения плоского понимания того, что есть «натурально», Смердяков едва ли не прав! Стих не может подлежать обычному, «домашнему» измерению. Но эта необычность, сугубая условность стиховой речи и открывает перед поэтом неожиданные и большие возможности. Стихи, по природе своей связанные с вымыслом, и допускают больше вымысла, больше поэтической свободы. То, что не позволено в прозе, становится возможным в поэзии. Само понятие жизненной правды, правды характеров, правдоподобия в стихотворном произведении оказывается иным, нежели в произведении прозаическом. Все это, очевидно, и имел в виду Пушкин, говоря Вяземскому о своем романе в стихах. Делая упор на различии между стихами и прозой, Пушкин больше всего настаивал на свободной форме своего романа. Роман стихотворный, в отличие от прозаического, в меньшей мере требует строгой последовательности, сюжетной выдержанности, даже выдержанности характеров; он допускает легкий, непринужденный разговор и свободную игру фантазии. Но это-то Пушкину как раз и нужно.

² Б. Томашевский. Пушкин, кн. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 615.

«Искреннего и свободного хода» требовал он от истинно романтической поэзии (VII, 74) — и к этому же стремился он в «Евгении Онегине», которого по тому самому почитал он романтическим произведением.

В пору завершения «Евгения Онегина», в 1830 году, в статье о «Юрии Милославском» Пушкин так определял содержание понятия романа: «В наше время под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» (VII, стр. 102). Это написано и вообще о жанре романа, и, разумеется, о романе самого Пушкина, ибо, как и многие другие высказывания Пушкина, и это тоже явилось в значительной мере результатом осмысления собственного поэтического опыта. Несомненно, что и в «Евгении Онегине» Пушкин ставил перед собой задачу изобразить в вымышленном повествовании целую историческую эпоху. И этой основной авторской задаче подчиняется в романе все остальное — в частности особенности в обрисовке главного героя. Весьма показательны: многие современные Пушкину критики отмечали недостаточную определенность в характере Онегина. Особенно резко это выразил Н. Полевой: «Герой романа есть только связь описаний».³ Менее резко, но, по существу, о том же писал И. Киреевский: «Сам Пушкин, кажется, чувствовал пустоту своего героя и потому нигде не старался коротко познакомить с ним своих читателей. Он не дал ему определенной физиогномии, и не одного человека, но целый класс людей представил он в его портрете: тысяче различных характеров может принадлежать описание Онегина».⁴ Замечания в адрес Онегина не лишены известных оснований. Но эти замечания не мешали даже самим критикам Пушкина достаточно высоко оценивать роман в целом. Некоторая «вольность», неопределенность в обрисовке главного героя осознаются в стихотворном произведении Пушкина не как недостаток, а как одно из условий той максимальной свободы повествования, без которой в рамках небольшого сравнительно романа едва ли возможна была бы историческая полнота картины. Установка на свободу, позволившая Пушкину быть одновременно и экономным в средствах, и щедрым в изображении, касается произведения вообще — в том числе и лепки характеров. Но эта максимальная поэтическая свобода оказалась возможной именно в романе в стихах. Пушкинские слова из письма к Вяземскому 1823 года — «дьявольская разница» — относятся в конечном счете не только к стиховой форме, но и ко всей художественной структуре стихотворного романа.

Интересно, что когда Пушкин принимается за роман в прозе — это одинаково относится и к «Арапу Петра Великого», и к «Капитанской дочке», и к «Дубровскому» — он чувствует себя более связанным строгими жанровыми границами, он не считает возможным отходить от строго сюжетного построения, больше заботится о цельности и определенности характеров.

Отношение Пушкина к стиху, пониманию им стихотворного произведения как художественной структуры особого рода, многое определяет и в оценке Пушкиным других поэтов. В частности, Расина. В отношении к Расину Пушкин не меняется на протяжении всей своей жизни. В неоконченной статье 1830 года «О пародной драме и драме „Марфа Посадница“» Пушкин пишет: «Со всем тем, Кальдерон, Шекспир и Расин стоят на высоте недосыгаемой, и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов. . .» (VII, 212). В статье 1836 года «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной» он говорит о Расине как о гордости французского народа (см. стр. 402) и пр., и пр. Между тем в трагедиях Расина Пушкин видит и немало слабостей — причем слабостей, казалось бы, особенно недопустимых для трагиче-

³ «Московский телеграф», 1825, ч. II, № V, стр. 46.

⁴ «Московский вестник», 1828, ч. VIII, № VI, стр. 192.

ского писателя. Он пишет в письме к брату: «А чем же и держится Иван Иванович Расин, как не стихами, полными смысла, точности и гармонии! План и характеры „Федры“ — верх глупости и ничтожества в изобретении — Тезей не что иное, как первый Мольеров рогач. . . Расин понятия не имел об создании трагического лица» (X, 80—81). Расин не умел создавать трагические характеры — и трагедии Расина «держатся», более того, они стоят «на высоте недосыгаемой!» Здесь только видимость противоречия. Пушкин готов простить недостатки Расина не просто за хорошие стихи: было бы невероятным, если бы неудачу в создании трагических положений и трагических лиц Пушкин прощал ради хорошей прозы. Для Пушкина действительно очень важно — и это решает его конечную, очень положительную, оценку Расина, — что трагедии его написаны стихами. Но важно не только потому, что стихи Расина полны «смысла, точности и гармонии», но и потому еще, что произведение в стихах требует иных измерений и критериев оценки, нежели произведение в прозе. Не то чтобы трагедии в стихах больше прощались, но она в силу своей сугубой условности допускает больше отступлений от прямой жизненной логики, она по природе своей может быть и должна быть более свободной. Пушкин может этого специально и не оговаривать, но это непосредственно вытекает из его общей концепции стиховой речи. Он это всегда чувствует, это постоянно присутствует в его сознании и определяет его частные суждения — даже тогда, когда особо он этого и не высказывает.

Не случайно такой же подход, что и к Расину, наблюдается у Пушкина и к другим поэтам, например к Хомякову. Говоря о драме Хомякова «Ермак», Пушкин замечает: «„Ермак“ А. С. Хомякова есть более произведение лирическое, чем драматическое. Успехом своим оно обязано прекрасным стихам, коими оно писано» (VII, 165). Общая оценка драмы Хомякова здесь явно положительная, хотя и отрицаются ее прямые драматические ценности. Оказывается, что драма в стихах может быть хорошей, даже не удовлетворяя вполне условиям драматического жанра. И опять-таки это «не удовлетворяя» понимать здесь следует лишь относительно. Просто к драме в стихах и возможен и требуется иной подход, чем к драме в прозе. У нее свои законы, свои особенности — и эти законы и особенности обуславливаются прежде всего той стиховой формой, в которую она облечена.

Та принципиальная важность, которую придает Пушкин языку стиха, определяет и его интерес к элементам стиховой речи, т. е. к тому самому, что в своей совокупности и делает язык стиха отличным от языка прозы.

Для Пушкина главное, что формально отличает язык стиха, это его ритмическая правильность, гармонизация речи. Гармония, строгая мера стиха — это то, что и внешне и внутренне характеризует стих и без чего стих лишается одного из основных своих качеств. Пушкин с явным осуждением пишет о тех, кто в стихах не чувствует стиха: «Поэзия скользит по слуху их, не досягая души; они бесчувственны к ее гармонии; примечайте, как они поют модные романсы, как искажают стихи самые естественные, расстраивают меру, уничтожают рифму» (VII, 54).

Там, где есть гармония, там есть стих, и это для Пушкина всегда хороший стих. Гармония для него несомненное достоинство стиха. Он пишет о Баратынском: «Гармония его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения должны поразить всякого хотя несколько одаренного вкусом и чувством» (VII, 221). Не случайно «гармония» здесь оказывается на первом месте. Пушкин говорит о «Греческой песне» и «К одесским друзьям» Туманского: «. . .отличаются гармонией, точностью слога и обличают решительный талант» (VII, 49). О стихотворениях В. Теплякова: «Тут есть гармония, лирическое движение, истина чувств!» (VII, 422). И дальше, с явным одобрением: «. . .езде гармония, везде мысли. . .» (VII, 430). То же мы находим в пушкинских заметках на полях стихотворений Батюш-

кова: «последние стихи славны своей гармонией», «по чувству, по гармонии, по искусству стихосложения, по роскоши и небрежности воображения — лучшая элегия Батюшкова» (об элегии «Разлука»), «звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков», «слог так и трещет, так и льется — гармония очаровательна», «вот батюшковская гармония» (VII, 567—586).

Звуковую гармонию Пушкин чувствует и отмечает даже в мелочах, даже тогда, когда в целом не принимает стиха. Он замечает по поводу стихов Вяземского «Сердитой влаги властелин» — «*Вла Вла* звуки музыкальные, но можно ли, напр., сказать о молнии *властительница небесного огня?*» (X, 170). О стихах Батюшкова «Ни быстрый лет коня ретива» Пушкин замечает уже только с одобрением: «усечение гармоническое» (VII, 570).

При всей важности, которую придает Пушкин гармонии в стихе, его требование гармонии не носит абсолютный и безусловный характер. Гармонию он любит, видит в ней достоинство стиха, но он готов принять и стихи другого рода, если в них есть другие поэтические ценности. Так, он пишет о стихах Катенина: «. . . в ее (Семеново́й, — Е. М.) устах понравились нам славянские стихи Катенина, полные силы и огня, но отверженные вкусом и гармонией» (VII, 10).

Суждения Пушкина как здесь, так и в других случаях, никогда не страдают излишним педантизмом: его мысль всегда конкретна и в конечном своем выводе определяется не готовыми теоретическими предпосылками, а сложным, живым и противоречивым фактом поэзии.

Известно, что Пушкин охотно и широко пользовался в своей практике так называемыми переносами: достаточно вспомнить хотя бы его поэму «Медный всадник». Однако и переносы он одобряет не всегда и не безусловно. По поводу стихов Батюшкова «Все дар его, и краше всех Даров надежда лучшей жизни!» Пушкин замечает: «Неудачный перенос» (VII, 564). О переносе в других стихах Батюшкова «И годный ум не победит Любви, холодными словами» он говорит: «Смысл выходит — холодными словами любви — запятая не поможет» (VII, 570). Пушкин выступает против переносов там, где они затемняют смысл, создают, помимо смысла, каламбурную игру. Он за переносы, которые мотивированы художественно, оправданы авторским заданием. Когда такая оправданность отсутствует, и создается впечатление неловкости, прямого поэтического просчета. Формальные элементы стиха только тогда и вызывают положительный интерес у Пушкина, когда они имеют художественное оправдание, когда они осмысленны. Недаром и гармонию в стихах — то, что Пушкин особенно любит и ценит, — он отмечает лишь тогда, когда она сочетается со «смыслом», с «точностью выражения».

В сознании Пушкина форма стиха никогда не существует сама по себе и сама для себя. Она должна соответствовать жанру произведения, избранной теме, в конечном счете замыслу поэтического создания. Чисто формальные изыски Пушкину глубоко чужды. Он со всею резкостью выступает против искусственных, т. е. не оправданных художественно, украшений стиха в романтической школе французской поэзии. «Нам показалось, — пишет он, — что Делорм слишком много придает важности нововведениям так называемой *романтической школы французских писателей*, которые сами полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т. п. Все это хорошо; но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества» (VII, 242—243). В статье «О ничтожестве литературы русской» Пушкин говорит о Малербе и Ронсаре: «Но Малгерб ныне забыт подобно Ронсару, сии два таланта, истощившие силы свои в борении с механизмом и усовершенствовании стиха. . . Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова,

нежели о мысли, истинной жизни его. . .» (VII, 310). О том же пишет Пушкин в черновом наброске к статье «О поэтическом слоге»: «. . . поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» (VII, 81).

Пушкин выступает против излишнего внимания к форме, против искусственных формальных украшений. Но он понимает, как необходимо помнить о механизме стиховой речи, о тех формальных особенностях стиха, которые неотделимы от выраженной поэтом художественной мысли. Одно, разумеется, не противоречит другому. В статье о сочинениях Катенина Пушкин замечает: «Знатоки отдадут справедливость ученой отделке и звучности гекзаметра и вообще механизму стиха г-на Катенина, слишком пренебрегаемому лучшими нашими стихотворцами» (VII, 267).

Когда Пушкин заботится о форме стиха, он прежде всего заботится о силе и естественности поэтического выражения. Он пишет о пятистопном ямбе, который использовал для «Бориса Годунова»: «Я сохранил цезурку французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия» (VII, 166). Пушкин видит свою ошибку не в чисто формальном просчете: он сознает, что лишил избранный им размер всех его ритмических возможностей, его потенциального богатства, — и это-то его и сокрушает. В письме к брату он пишет о Кюхельбекере: «Читал стихи и прозу Кюхельбекера — что за чудак! Только в его голову могла войти. . . мысль воспевать Грецию, великолепную, классическую поэтическую Грецию, Грецию, где все дышит мифологией и героизмом, — славяно-русскими стихами, целиком взятыми из Иеремия» (X, 43—44). И здесь опять-таки дело не просто в форме стиха. Пушкин считает обязательным подчинять стихотворный метр теме произведения, художественному материалу; в противном случае происходит явная натяжка в выражении поэтической мысли, некая ненатуральность. В другом месте Пушкин говорит о Кюхельбекере: «О стихосложении скажу, что оно. . . не всегда натурально. . .» (X, 194).

Пафос пушкинской критики Кюхельбекера станет особенно очевидным, если сопоставить ее с тем, что замечает Пушкин по поводу Тредиаковского: «Его (Тредиаковского, — *Е. М.*) филологические и грамматические изыскания очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков. Любовь его к Фенелонову эпосу делает ему честь, а мысль перевести его стихами и *самый выбор стиха* (курсив мой, — *Е. М.*) доказывает необыкновенное чувство изящного» (VII, 284). Пушкин хвалит Тредиаковского за его «понятие» о русском стихосложении и в качестве примера такого понятия приводит удачный выбор размера для перевода «Тилемахиды». Сюжет из античной жизни требует и античного стиха, каковым и является гекзаметр. Тредиаковский понимал то, чего не понял Кюхельбекер.

Борьба Пушкина за смысловую значимость стихового языка, за большую силу и естественность поэтического выражения прямо связана с его борьбой за реализм в литературе — да и не в одной литературе только. В этом смысле весьма показательны его высказывания в письме к брату Льву от 4 сентября 1822 года: «Кстати об стихах: то, что я читал из „Шильонского узника“, прелесгь. С нетерпением ожидаю успеха „Орлеанской ц. . .“. . . 5-стопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драматургический рев *Глухо-рева*. Трагедия будет сыграна тоном „Смерти Роллы“. Что сделает великолепная Семёнова, окруженная так, как она окружена? Господи защити и помилуй — но боюсь» (X, 43).

Замечательно, что Пушкин говорит как будто бы о чисто формальных вещах: не о трагедии, переведенной Жуковским, а о пятистопном безрифменном ямбе, которым она переведена. Но пятистопный ямб в данном

случае для Пушкина является фактом, внутренне решающим поэтику трагедии в целом. Через несколько лет Пушкин сам обратится к пятистопному ямбу, и, говоря в письмах о «Борисе Годунове» (см., например, письмо к Жуковскому, написанное в 20-х числах апреля 1825 года), он также будет выделять то, что считает столь важным и определяющим — избранный им размер для трагического стиха. Но уже и теперь он понимает, как много новых и больших выразительных возможностей несет с собой этот размер, он видит в самой замене традиционного для трагедии александрийского стиха пятистопным безрифменным ямбом один из путей к реализму как в поэзии, так и на сцене.

Пушкин требует от стиха не только большей естественности выражения, большего реализма, но и большей свободы. Стремление к свободе, преодоление стеснительных правил для Пушкина одно из непреходящих условий жизни поэзии. В статье «О трагедии» он пишет: «Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства?» (VII, 38). Не будем понимать слишком буквально слова «отсутствие всяких правил» — они нужны лишь для заострения мысли. Сама же мысль Пушкина ясна: это утверждение свободы в поэзии, отрицание всякого рода стесняющих ограничений, слепого следования традициям. Пушкин критикует французскую рифму именно за то, что она бессмысленно, вопреки живым законам языка, следует раз и навсегда установленным правилам: «. . . как можно вечно рифмовать для глаза, а не для слуха? Почему рифмы должны согласоваться в числе (единственном или множественном), когда произношение в том и в другом одинаково? Однако ж нововводители всего этого еще не коснулись. . .» (VII, 243). В своем стремлении к освобождению стиха Пушкин заходит так далеко, что готов даже вовсе отказаться от рифмы — несмотря на традиционность рифмованного стиха в русской книжной поэзии. «Думаю, — пишет он, — что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. . .» (VII, 298).

Свобода в поэзии не просто необходима, она тесно связана с самим понятием поэзии. Пушкин говорит о Вольтере: «. . . наконец и он, однажды в своей жизни, становится поэтом, когда весь его разрушительный гений *со всею свободой* (курсив мой, — Е. М.) излился в цинической поэме. . .» (VII, 312—313). Свобода и поэзия у Пушкина становятся почти синонимами.

Однако приведенные высказывания характеризуют только одну сторону воззрений Пушкина на стих. Тот же Пушкин, который утверждал необходимость для стиха свободы, который выступал против стеснительных правил, ставит в укор Державину его отступление от принятых норм стиховой речи: «Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. Он не только не выдерживает *оды*, но не может выдержать и строфы. . .» (X, 148). С явным осуждением пишет он о стихах Кюхельбекера: «. . . о стихосложении скажу, что оно небрежно» (X, 194). Он замечает о состоянии современной французской поэзии: «Долгое время покорствовав своенравным уставам, давшим ей слишком стеснительные формы, она ударилась в крайнюю сторону и забвение всяких правил стала почитать законною свободой» (VII, 404).

Кажется, что Пушкин противоречит сам себе. Но это видимое противоречие объясняется не только одновременностью пушкинских высказываний. Пушкин никогда не выступал за *абсолютную* свободу в стихе, и он боролся не против всякого «стеснения». Говоря о свободе, требуя подчинения законам, Пушкин, по существу, остается верен своему пониманию двойственной природы стиховой речи, пониманию самой диалектической сущности поэтического творчества.

Мысль, заключенная в стих, есть мысль стесненная и бунтующая одновременно. Одинаково обязательными условиями жизни стиха являются и заранее определенные границы стиховой речи, и стремление преодолеть эти границы, порыв к свободе. Слепое следование раз и навсегда установленным правилам ограничивает возможности поэзии. Но в самом существовании правил, в существовании определенных границ для стиха заключается неисчерпаемый источник поэтических открытий. «. . . Победенная трудность всегда приносит нам удовольствие. . .» — замечает Пушкин (VII, 34). Форма стиха, всегда ограничивающая поэтическую речь, в столкновении с живым словом, в самом акте творчества способна порождать поэтические ценности. Без правил, вне ограничений невозможна была бы и свобода в поэзии. Пушкин не решает вопрос плоско, ибо плоскости нет и в стихе.

В письме к издателю «Московского вестника» Пушкин писал: «. . . так и быть, каюсь, что я в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону. Обряды и формы должны ли суеверно поработать литературную совесть? Зачем писателю не повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка? Он должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как он обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы» (курсив мой, — Е. М.) (VII, 71—72). В этих словах ключ к пониманию кажущихся противоречий Пушкина. Он и стремится к максимальной свободе поэтического выражения, и сознает не только неизбежность, но и благотворность ограничения. Утверждение свободы и признание необходимости «стеснения», «законность» в самых вольных поэтических поисках — это для Пушкина органически связано, это две стороны единого. «Мысль, великое слово! . . . — писал Пушкин. — Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек: в пределах закона, при полном соблюдении условий, налагаемых обществом» (VII, 301).

Следует сказать, что отмеченная у Пушкина двойственность в отношении к стиху вообще характерна для русской теоретической мысли. Еще Ломоносов говорил в «Письме о правилах российского стихотворства»: «Не знаю, чего бы ради иного наши гексаметры и все другие стихи, с одной стороны, так запереть, чтобы они ни больше, ни меньше определенного числа слогов не имели, а с другой — такую волю дать, чтобы вместо хорей свободно было положить ямба, пиррихия и спондея. . .»⁵ Внутренний пафос мысли Ломоносова явно близок Пушкину. У Пушкина это выразилось только определеннее, полнее и резче. И не в одних лишь его теоретических высказываниях, но и в самой его поэтической практике. Один из наглядных тому примеров — отношение Пушкина к строфическим композициям.

Отношение к строфическим формам у Пушкина было сложным и в известном смысле противоречивым. В теоретическом плане он не был сторонником строфических построений. В статье «О поэзии классической и романтической» Пушкин писал: «Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явились *virelai*, баллада, рондо, сонет и проч.

От сего произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство, вовсе неизвестное древним; мелочное остроумие заменило чувство, которое не может выражаться триолетами. Мы находим несчастные сии следы в величайших гениях новейших времен» (VII, 34).

Показательно, что той же точки зрения придерживался и близкий Пушкину Вяземский: «Теперь и в школах уже не пишут сонетов. Слава их

⁵ М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 12.

пала вместе с французскими кафтанам. Условная красота имеет только временную цену. Хороший стих в сонете перейдет и к потомству хорошим стихом; но сонет, как ни будь правилен, оставлен без уважения». ⁶ В словах Вяземского очень заметно желание отказаться от всякого рода условных форм во имя большей естественности и свободы выражения. К тому же стремился и Пушкин.

Однако в поэтической практике Пушкина все-таки встречаются произведения, выдержанные в строгих строфических рамках. Так, в 1830 году он пишет сонетами три стихотворения: «Сонет», «Мадонна», «Поэту». Правда, этими тремя стихотворениями его сонетный репертуар и ограничивается. Пушкин пишет и октавами. И тоже в трех случаях: стихотворение 1821 года, посвященное Крыму («Кто видел край, где роскошью природы. . .»), поэма «Домик в Коломне», стихотворение «Осень» (1833). Пушкин блестяще овладел формой октавы, но пользовался ею тем не менее редко и преимущественно в виде опыта. Единственное большое произведение Пушкина, написанное октавами, «Домик в Коломне» имеет во многом экспериментальный характер. Любопытно, что, переводя отрывки из «Непостоянного Орлаанда» Ариосто, Пушкин отказывается от октавы, отказывается от строфического построения подлинника и прибегает к вольной стиховой композиции.

Сонеты и октавы в творческом наследии Пушкина занимают столь незначительное место, что они, по существу, и не ставят перед исследователем никакой проблемы. Значительно более интересным и на первый взгляд прямо парадоксальным является обращение Пушкина к строфическим формам в романе «Евгений Онегин». Пушкин задумал свободный роман (то, что он свободный, Пушкину было очень важно, он неоднократно и усиленно это подчеркивал) — и он же использовал для своего романа строфическую композицию, которая, казалось бы, должна стеснять, ограничивать всякую свободу!

Строгая строфическая форма «Евгения Онегина» — факт необычайно любопытный, до некоторой степени загадочный, но он не мог быть и не был случайным. Строфика «Евгения Онегина» определяется прежде всего той художественной задачей, которую Пушкин перед собою поставил. Уже отмечалось, что роман «Евгений Онегин» — при всем том, что в нем есть сюжетная основа, — мало похож на традиционное сюжетное произведение. Это мастерски воспроизведенные картины русской жизни, это разговор о многом, о разном и очень важном. Роман Пушкина по заданию своему многотемен. Но для многотемного романа строфа, созданная Пушкиным, как раз и оказалась очень удобной. Каждая строфа в «Евгении Онегине» есть маленькая главка, притом формально законченная; каждая строфа заключает в себе свою тему и потенциально способна ее завершить. Это в максимальной степени облегчает переход от темы к теме, это позволяет легко и непринужденно уходить в сторону от сюжета, возвращаться к нему и пр. В то же время единая схема строфы, повторяющаяся на протяжении всего произведения, сама в себе уже несет идею единства. Разнообразное в пушкинском романе объединяется и общим замыслом, и формально: создается то ощущение многообразия в едином, которое есть одна из примет прекрасного.

Но еще важнее для нас другое. Строфическое построение «Евгения Онегина» как-то связано и с установкой Пушкина на максимальную поэтическую свободу. Чем сильнее было это желание свободы, тем большей должна была быть и потребность самоограничения. Строгие композиционные рамки оказались особенно необходимыми именно для свободного романа. Сама двойственная, диалектическая природа языка стиха обусло-

⁶ П. А. Вяземский. Записные книжки (1813—1848). Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 27.

вила то, что формы ограничивающие помогли Пушкину создать свободную форму в высшем ее поэтическом выражении. И в этом смысле опыт Пушкина оказывается весьма поучительным.

В поэзии невозможна абсолютная свобода без разрушения поэзии как таковой. Чем более зыбкими становятся границы стиха, чем менее определены его законы, тем рискованнее, тем опаснее делается всякая формальная вольность, всякое отступление от этих законов. Свобода в стихе скорее и полнее достигается именно в пределах, в границах заданного. Пушкин утверждал это в теории. Он подтвердил это и на практике, написав «Евгения Онегина», написав свой свободный роман в заранее определенных стрóфических формах.

