

Русская литература

№ 3

И С Т О Р И К О - Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Й Ж У Р Н А Л

1978

Год издания двадцать первый

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
Н. И. Пруцков. Л. Н. Толстой, история, современность	3
Г. Я. Галаган. Путь Толстого к «Исповеди»	23
Я. С. Лурье. «Дифференциал истории» в «Войне и мире»	43
Е. К. Демиховская. Лев Толстой и Эдуард Род (из истории русско-французских литературных связей)	61
В. Е. Багно. Лев Толстой в оценке испанских писателей XIX века	72
В. Э. Рецпер. О композиции «Русалки»	90
К. Н. Григорьян. К вопросу о музыкальной природе лирической поэзии	106

П У Б Л И К А Ц И И И С О О Б Щ Е Н И Я

Д. М. Буланин. К изучению переводческой деятельности Максима Грека	119
С. А. Матяш. Неопубликованные главы поэмы В. А. Жуковского «Рустем и Зораб»	125
И. С. Чистова. Чернышевский и Бутков (комментарий к «Повестям в повести»)	131
В. А. Мысляков. К полемике Чернышевского с «Экономическим указателем» (об авторе «Письма к редактору»)	136
Б. Л. Бессонов. К истории «огаревского дела» (по вновь найденным материалам) Из писем о Льве Николаевиче Толстом (публикация Л. П. Архиповой, Г. Г. По- ляковой, И. М. Юдиной)	139
В. Е. Кельнер. Письмо австралийских социалистов Л. Н. Толстому	144
М. М. Калантарова. Из литературной жизни 1920—1930-х годов. (По архивным материалам С. Ф. Буданцева)	154
В. А. Ковалев. В. А. Десницкий о советской литературе	155
А. И. Метченко. Учитель	167

(См. на обороте)

Л Е Н И Н Г Р А Д

« Н А У К А »

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Ф. М. Прудников. К ленинской оценке творчества Н. А. Некрасова	169
В. П. Плотников. Когда Лев Толстой начал писать свой трактат об искусстве?	170
В. К. Лебедев. Об одной неточности, повторенной в «Летописи жизни и творчества Л. Н. Толстого»	172

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Ю. К. Руденко. Чернышевский-художник (основные тенденции и итоги изучения)	174
Зыгмунт Збыровский. (Польша). Русская советская поэзия в Польше (1918—1939)	187
Ю. Д. Левин. Три книги канадских русистов	199
Л. Н. Назарова. Новые материалы о И. С. Тургеневе во французском бюллетене	208
Т. М. Вахитова. Вопросы метода и мастерства Л. Леонова в учебных пособиях для вузов	241
ХРОНИКА	246

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор)
В. Г. БАЗАНОВ, А. С. БУШМИН, Л. Ф. ЕРШОВ, В. А. КОВАЛЕВ,
К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА, Н. И. ПРУЦКОВ

Отв. секретарь редакции *М. Д. Кондратьев*

Адрес редакции: 199164, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

Журнал выходит 4 раза в год

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*

Корректоры *Л. М. Бова* и *О. И. Буркова*

Сдано в набор 03.05.78. Подписано к печати 18.07.78. М-31882. Формат 70×108¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 14=19.60 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 25.13. Тираж 16280. Тип. зак. № 369.

Издательство «Наука», Ленинградское отделение 199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1

Редакция журнала «Русская литература», тел. 218-16-01

Ордена Трудового Красного Знамени Первая типография издательства «Наука»
 199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1978 г.

К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРИРОДЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

1

Проблема построения истории литературы в ее связях с другими искусствами, живописью, музыкой, встала перед наукой за последние два десятилетия с особой остротой. Чаще стали обращаться к комплексному аспекту. Однако на этом пути множество преград. Исследователя здесь ожидают трудноодолимые «подводные течения», если он не станет довольствоваться регистрацией и описанием однородных явлений в различных искусствах, опираясь лишь на их внешние признаки.

Разумна и своевременна мысль о стыке и взаимодействии различных областей знания, о необходимости комплексного рассмотрения целого ряда проблем, возникающих при изучении историко-литературного процесса. Художественная литература по природе своей толкает исследователя на вторжение в другие, в первую очередь социальные науки: историю, философию, лингвистику, психологию.

Использование литературоведением достижений других наук может быть плодотворным лишь в том случае, если при этом не теряется специфика предмета, не стирается грань между художественным мышлением и другими формами общественного сознания.

«Наука о литературе, — пишет А. С. Бушмин, — должна открывать новые возможности для более точных методов исследования в самом своем предмете, в его специфике, а не в неразборчивых заимствованиях из других наук».¹

Комплексное изучение историко-литературных проблем предполагает не механическое перенесение методики и терминологии технических наук в литературоведение, а установление более органических связей со смежными, родственными областями, прежде всего с искусствоведением и музыковедением.

Мысль о комплексном изучении видов искусства в их связях и взаимодействиях, в их совокупности как целостного явления не нова. «Идея сравнения различных искусств, — пишет Ян Мукаржовский, — давно уже высказана в теоретических трудах Лессинга. Однако, несмотря на давность своего существования, сравнительная наука об искусстве до сих пор не вышла из подготовительного периода».²

«Законы» искусства — одни и те же во всех искусствах. «Определить поэзию, — писал Белинский, — значит определить искусство вообще,

¹ Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 83.

² Мукаржовский Ян. О современных задачах исследования межлитературных отношений. — В кн.: Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения (конец XVIII—нач. XX в.). М., 1968, с. 13.

т. е. столько же определить и архитектуру, и скульптуру, и живопись, и музыку, сколько и поэзию, потому что последняя от первых разнится не сущностью, а способом выражения». Отмечая общие закономерности искусства, Белинский выделял поэзию как «особенное искусство, имеющее свои, только ей свойственные законы».³

Параллельное изучение образов словесных, живописных и музыкальных с целью выяснения родственных моментов (черт) в различных искусствах откроет путь к постижению некоторых общих закономерностей в развитии искусства вообще.

В литературоведческих трудах часто встречаются термины: «картинность», «живописность» образа, «мелодика», «музыка» стиха, «живописность», «музыкальность» мышления поэта. Заимствование литературоведением этих и аналогичных категорий («тон», «гамма полутонов», «гармония», «звуковой строй», «ритмический рисунок», «палитра красок» и т. д.) из словаря искусствознания и музыковедения вызвано, с одной стороны, недостаточностью литературоведческой терминологии, с другой — тем, что в этих заимствованных понятиях отражаются свойства, роднящие между собой поэзию, живопись и музыку. В то же время общность отнюдь не исключает их различие не только по способам выражения, как полагал Белинский, но и в специфике содержания.

Существуют преимущественно «живописные», «музыкальные», «поэтические» идеи, темы — такие сферы духовной жизни человека, которые требуют соответствующих форм и средств выражения, доступных данному искусству, данному жанру.

Но возможно ли точно указать, что входит в круг поэзии (или живописи, или музыки), с чем, каким другим родом искусства она соприкасается и что следует исключить из ее круга?

В иерархической системе искусств первое место Белинский отдавал поэзии, которая обладает, по его мнению, синтетическими свойствами, как бы объединяет выразительные и изобразительные возможности других искусств. «Живописи доступен весь человек, — писал Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды», — даже внутренний мир его духа; но и живопись ограничивается схватыванием одного момента явления. Музыка — по преимуществу, выразительница внутреннего мира души; но выражаемые ею идеи неотделимы от звуков, а звуки, много говоря душе, ничего не выговаривают ясно и определенно уму. Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собою всю целостность искусства, всю его организацию, и, объемля собою все его стороны, заключает в себе ясно и определенно все его различия» (V, 8—9).⁴ Таким образом, по Белинскому, поэзия с точки зрения всеобъемлющих границ ее изобразительных и выразительных возможностей противостоит ограниченности сферы действия живописи и музыки. Границы эти условны. Они зависят от индивидуальности художника, поэта, музыканта. Музыка, как и поэзии, доступна живописность. Общепризнана, например, живописная красочность музыки Э. Грига, Н. А. Римского-Корсакова, который, по словам Б. Асафьева, «мыслил»

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX. М., 1955, с. 158. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

⁴ Эти же идеи о месте литературы, ее организующей и синтезирующей роли в системе искусств развивал М. Е. Салтыков-Щедрин. Он писал: «... без литературы не существовало бы ни живописи, ни музыки, ни искусств вообще, потому что она все разложила, и свет и звук, и она же все сочетала. Не будь того светоча, который она всюду приносит с собой, и звуки, и краски, и линии — все было бы смешение, хаос» (Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. XIII. М., 1972, с. 458).

не только «музыкально», но и в «цвете», «слышал и видел тональность одновременно». А А. Н. Скрябин «мыслил параллельно цвето-слуховыми образами».⁵

У музыки есть несомненно свои изобразительные средства, способность музыканта создавать, наряду со «звуковыми — музыкальными», «живописные образы». И живописи не чуждо «звучание», «звуковые образы». В картине А. И. Кунджи «Ночное» цветовыми средствами, гаммой «спокойных», «мягких» тонов передано ощущение тишины, полного покоя в природе.

Точки сближения живописи с музыкой следует искать в насыщенности пейзажа лиризмом. В этом видел Б. Асафьев, например, пафос картин А. К. Саврасова, который, по его словам, подошел к русской природе именно со стороны «лиризации» пейзажа «с тончайшей живописной, глубоко музыкально-мелодической чуткостью».⁶ Б. Асафьев отмечает «лирический строй» и «элегический тонус» в картинах И. И. Левитана.⁷ Однако более всего «музыкальности» он находил у Ф. А. Васильева, названного им «пейзажистом несомненно живописно-мелодического дарования», в «лирическо-напевных» картинах которого «новизна — в музыкальном настроении, в такой чуткости сопоставления зримого, когда видимое в природе переходит в душевное состояние и скорее ощущается как слышимое внутри, чем видится. В этом и заключается лиризм новой живописной эпохи, предчувствуемой тут Васильевым, лиризм, давно уже — в первой четверти века — достигнутый в музыке Шубертом».⁸

Утверждение Белинского о том, что «звуки много говоря душе, ничего не выговаривают ясно и определенно уму», вызвано желанием как можно ярче оттенить мысль о просторах поэзии, о силе поэтического слова, о его безграничных возможностях. Именно в этом аспекте музыка противопоставляется поэзии, «ясность представлений» в образе, созданном при помощи «свободного человеческого слова», — смутности и неопределенности музыкального образа. У Белинского понятие «музыкальности» равносильно «неопределенности». «Лиризм, — писал он, — выражает природу неопределенно, и, так сказать, музыкально» (I, 79).

О какой «ясности» и «определенности» речь? Если в смысле конкретности, цельности, единства чувства, «мысли» («мысль» в музыке имеет особый оттенок, особое содержание), то все это не чуждо музыке. Несмотря на большую отвлеченность, абстрактность форм выражения с точки зрения материальной осязаемости по сравнению с цветом, графическим изображением слова, музыкальный образ обладает такой же строгой конкретностью, как и в других искусствах, выражает определенное ощущение, чувство, настроение, «музыкальные идеи» и «музыкальные мысли».

Другое дело, что специфическая сфера музыки — преимущественно движение внутренней жизни чувства с ее бесконечными переходами и оттенками тончайших душевных состояний — представляет исключительную трудность для выражения словом, даже языком поэзии. Если речь идет о «неопределенности» в смысле неуловимости содержания музыкального произведения, невыразимости его словами, точно подобная же «неопределенность» свойственна и высшим достижениям лирической поэзии. «Рассказать» содержание элегии Пушкина «Для берегов отчизны дальной» представляет такую же трудность, как «рассказать», перевести на обыкновенный язык содержание «Серенады» Шуберта, «Ноктюрна» Шопена или «Сентиментального вальса» Чайковского.

⁵ Асафьев Б. В. (Глебов Игорь). Русская живопись. Мысли и думы. М.—Л., 1966, с. 78.

⁶ Там же, с. 198.

⁷ Там же, с. 203—204.

⁸ Там же, с. 194.

Музыкальный образ по сравнению с поэтическим имеет свои преимущества: он безграничен, открывая широчайшие просторы для индивидуального восприятия, бесконечно богатого своими оттенками. Музыка не знает национальных барьеров, нет необходимости «перевода» ее на другие языки.

2

Внутренние связи между поэзией и музыкой могут быть изучены с разных позиций. Известный музыковед Б. Асафьев писал о том, что не знает «высшего музыкального наслаждения вне самой музыки, чем слушание стихов Блока». ⁹ Но почему Блока, а не Пушкина? У Асафьева свой специфический аспект, целая концепция, по которой он делит искусство на «мир звучащих образов» (поэзия и музыка) и «мир безмолвных образов» (живопись, скульптура).

Назначение музыки и поэзии он видит в «наполнении жизни звучанием» и разницу между музыкой и поэзией находит в том, что если первой свойственны «непрерывность и заполненность звучания», то для второй оно «вовсе не обязательно». ¹⁰ Отсюда определение «музыкальности» поэзии Блока: «Мир, им созданный, *заполняет* не столько пустоту беспредметности, сколько *пустоту беззвучия* и своим бытием *отрицает мир вне музыки, мир в безмолвии*» (курсив мой, — К. Г.). ¹¹

С этих позиций Б. Асафьев подходит к проблеме «музыкальности» Пушкина. Для него как музыканта становится существенным вопрос: «Чем был Пушкин в своем творчестве для музыки... как стихийно-творческой силы, *преодолевающей*» (курсив мой, — К. Г.) *безмолвие*. ¹²

Даже мысленно трудно представить абсолютную тишину. «Но сознание ужаса перед подобным состоянием, — пишет Асафьев, — внедрено в человеке». ¹³ Но почему «ужаса»? Сознание «тишины», «покоя», именно желание полной тишины, полного покоя нередко звучит в поэтических мечтаниях, получая в индивидуальном выражении самую различную окраску.

Предложенный Б. Асафьевым принцип деления искусств на «звучащие» и «безмолвные», несмотря на объективную основу, все же заключает в себе и момент условности. Несправедливо было бы вовсе лишить права на «звучание» не только живопись, но и скульптуру и архитектуру в своих высших достижениях как «застывшую музыку». Вопрос о «зримом» и «слышимом» находится в прямой зависимости от личности воспринимающего и поэтического текста. Так, например, Б. Асафьев, приводя известный отрывок из «Полтавы» Пушкина («Богат и славен Кочубей»), замечает: «Как великолепно *a*, переводимое из начальных стоп стиха в рифму. Впрочем, „Полтава“ вся — сплошное полноволие, широкий беспредельный разлив прекрасного звука, русского звука *a*, то в ласковых и трепетных, то в суровых его созвучиях». И далее: «И зато как становится жутко и темно, когда вступает стиснутое *e*:

Нет, дерзкий хищник, нет губитель!
Скрежеща мыслит Кочубей. . . и т. д.» ¹⁴

⁹ Г л е б о в Игорь (А с а ф ь е в Б. В.). Видение мира в духе музыки. (Поэзия А. Блока). — В кн.: Блок и музыка. Л.—М., 1972, с. 14.

¹⁰ Г л е б о в Игорь. У истоков жизни. Памяти Пушкина. — В кн.: Орфей. Книги о музыке, кн. I. Пб., 1922, с. 8, 11.

¹¹ Г л е б о в Игорь. Видение мира в духе музыки, с. 14.

¹² Г л е б о в Игорь. У истоков жизни, с. 13.

¹³ Там же, с. 9.

¹⁴ Там же, с. 14.

Мысль о потенциальном эмоциональном заряде в самих звуках, обозначенных буквами, не нова. Она глубоко интересовала еще Ломоносова. Он, говоря о звуковом богатстве «российского языка», писал: «...а способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха; учащение письмен *e, u, ъ, ю* — к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей; чрез *я* показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность; чрез *o, y, ы* — страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боязнь и печаль... Мягкие *ж, з* и плавкие *в, л, м, н* имеют произношение нежное и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий...»¹⁵

Важна не конкретизация, точное определение выразительных функций того или иного графически-буквенного обозначения звука, важно признание заложенной в них эмоциональной окраски. Признание же этого факта широко открывает дверь для субъективных толкований поэтического текста.

Проблема ассоциативности и индивидуального восприятия приобретает особую остроту в музыке. Трудно передать состояние, в котором находится человек, когда он погружен в мир ее звуков. А. В. Луначарский писал о том, как он пытался передать «художественно-прозаическим языком» свое восприятие музыки Дебюсси, и что из этого получилось. «Я чувствовал непреодолимую потребность, — писал он, — рассказать то, что я переживаю в образах при слушании этой музыки...»¹⁶ я не нашел для них атмосферы соответственного звучания, и они от этого блекли, переставая быть хотя бы сколько-нибудь похожими на то, что я действительно видел внутренним оком, слушая музыку.»¹⁷

Едва ли найдется такой человек, который открыто признается, что не любит музыку. Как бы слабо ни был развит его интеллект, все же он понимает, что в музыке есть что-то красивое, привлекательное, возвышенное. «Музыку слушают многие, а слышат немногие», — писал Б. Асафьев.¹⁸ Нередко встречается полная глухота к музыке, чаще поверхностное отношение, когда музыка служит лишь развлечением, украшением, когда ей не придается того значения, которого она заслуживает, не занимает того места, которое она призвана занимать в жизни человека.

Романтики, как известно, предпочтению отдавали музыке, ставили ее выше других искусств, находя в ней в наибольшей чистоте отражение «идеальной стороны» природы человека. Они отмечали возвышающую силу музыки, ее свойство уносить из «скучной земли» в «мир иной». Они глубоко верили в музыку, в ее безграничные возможности выражать «таинственным языком» звуков переливы и оттенки мгновенных, неуловимых состояний души. Эта вера была и у Гоголя, который с тревогой вопрошал: «Если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?»¹⁹

Выдающийся представитель раннего немецкого романтизма Генрих Вакенродер один из первых обосновал романтический взгляд на музыку. Герой его повеллы «Жизнь композитора Иосифа Берглингера» «постоянно живет в прекрасных мечтах и небесных грезах». Дни его проходят в трагическом борении между страстным порывом к «небу» и «земными страданиями». Очищение своего «внутреннего существа» от «житейской грязи» он находит в музыке, под воздействием которой «точно тело тоже превраща-

¹⁵ Ломоносов М. В. Полн. соб. соч., т. VII. М.—Л., 1952, с. 241.

¹⁶ Речь идет о квартетах Дебюсси.

¹⁷ Луначарский А. В. Собр. соч., т. VII. М., 1967, с. 429—430.

¹⁸ Асафьев Б. (Глебов Игорь). Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 215.

¹⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII. Л., 1952, с. 13.

ется в душу». Берглингер мечтает «в поэтическом опьянении» превратить всю свою жизнь «в сплошную музыку».²⁰

Вслед за Вакенродером романтическую концепцию музыки развивал Э. Т. А. Гофман. Он назвал музыку «единственно подлинно романтическим из всех искусств» и свою мысль обосновал тем, что музыка, как и романтизм, «имеет своим предметом только бесконечное», что она «открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним чувственным миром... Душа возносится к небу и там обретает все любимое, отнятое у нее здесь, на земле». Гофман, восторгаясь этим свойством музыки, выражал и свое сожаление: «Какое все же удивительное, чудесное искусство музыка, и как мало человек сумел проникнуть в ее глубокие тайны».²¹

Романтический взгляд на музыку, помимо того, что он отражает определенный тип поэтического мирозерцания, имеет и объективную основу. Во все времена величайшие поэты, живописцы, ваятели и зодчие стремились к музыкальности, в ней искали высшую эстетическую норму, искали гармонию. Поэт — в слове, живописец — в красочных гаммах, ваятель и зодчий — в застывших формах.

Из всех искусств одна музыка непосредственно «говорит» сердцу, и нигде с такой остротой не встает вопрос об индивидуальности воспринимающего. Наряду с поэтическим чутьем, развитым внутренним миром, огромное значение имеет воображение и ассоциативность восприятия, когда под звуки музыки оживает перед «внутренним оком» целая вереница видений. Это состояние передано в поэтических строках Лермонтова в ощущениях узника, слушающего в сумерках, «мрачной тишине» грустные напевы:

О чем они — не знаю; но тоской
Исполнены, и звуки чередой,
Как слезы, тихо льются, льются. . .

И лучших лет надежды и любовь
В груди моей все оживает вновь,
И мысли далеко несутся,
И полон ум желаний и страстей,
И кровь кипит — и слезы из очей,
Как звуки, друг за другом льются.

(«Сосед», 1837)

Между субъективным восприятием художественного произведения и заключенным в нем объективным содержанием не лежит глухая стена. «Каждый человек, — писал Белинский, — есть отдельный и особенный мир страстей, чувства, желаний, сознания: но эти страсти, это чувство, это желание, это сознание — принадлежат не одному какому-нибудь человеку, но составляют достояние человеческой природы, общее всех людей» (IV, 486).

При бесконечных оттенках индивидуальных переживаний под воздействием «Реквиема» Моцарта, в восприятии его скорбных звуков есть нечто общее, объединяющее людей. Без этого общего, общечеловеческого, начиная с языка, основного орудия общения между людьми, была бы исключена всякая возможность взаимопонимания.

Да и слово далеко не всегда может быть надежным средством общения, хотя и его «внешняя форма проникнута объективной мыслью независимо от понимания отдельных лиц».²² Нет полного совпадения между тем, как

²⁰ Ва к е н р о д е р Г. Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера. — В кн.: Немецкая романтическая повесть, т. I. М.—Л., 1935, с. 150—153, 165.

²¹ Г о ф м а н Э. Т. А. Избр. произв. в 3-х т., т. III. М., 1962, с. 18—19, 27.

²² П о т е б н я А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 106.

человек сам представляет свою собственную мысль (то, что Потенбня называет «внутренней формой» слова),²³ и тем, как воспринимается содержание этой же мысли в слове другим. «Посредством слова, — говорит Потенбня, — нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную».²⁴ Люди понимают друг друга только тогда, когда посредством слова, как утверждает Гумбольдт, «затрагивают друг в друге то же звено цепи чувственных представлений и понятий, прикасаются к тому же клавишу своего духовного инструмента, вследствие чего в каждом восстают соответствующие, но не те же понятия».²⁵ Без этого созвучия, совпадения «одного и того же звена цепи чувственных представлений и понятий», без одновременного звучания одних и тех же струн души было бы невозможным и восприятие художественного произведения.

Природа великих поэтических произведений такова, что восприятие их не только допускает, но и предполагает бесконечное многообразие. В этом Тургенев видел «особенное преимущество» произведений, «которым гений их творцов вдохнул неумирающую жизнь».²⁶ А. А. Потенбня утверждал, что «заслуга художника не в том минимуме содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание».²⁷

Об этом же писал В. Г. Короленко в письме к начинающему поэту: «. . . еще Лессинг ставит требование, чтобы поэтическая речь возбуждала больше *представлений*, чем в ней заключено *слов*. Мне сейчас приходит на память пример, который приводил покойный Тургенев из Пушкина.

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной. . .

Посмотрите, как тут 3-мя, 4-мя штрихами нарисована целая картина. Воображение читателя тронуту, возбуждено этими меткими штрихами, и оно само уже рисует остальное. Вы как будто видите и цвет песка, и безоблачное горячее небо, и мрачный профиль дерева, — хотя об этом прямо не упоминается. Вот это называется *силой* стиха. Сила эта состоит в том, что в данной комбинации слов каждое слово, кроме прямого представления, влечет за собой еще целый ряд представлений, невольно возникающих в уме. . . Тут. . . является некоторое невысказанное дополнение, которое можно бы назвать чем-то вроде психической аберрации. Прямое и непосредственное впечатление стихотворения падает на подготовленную почву, расширяет сферу своего влияния, захватывая прежде полученные впечатления, окрашиваясь ими».²⁸

Для того чтобы *так* воспринимать строки из пушкинского «Анчара», нужна «подготовленная почва», нужны чуткость к поэтическому слову и развитое воображение, чтобы дорисовать то, о чем нет прямого упоминания, чтобы *видеть* «внутренним оком» «цвет песка, и безоблачное горячее небо, и мрачный профиль дерева».

Слова не превращаются в «пустой звук» и «поэтическая мысль» получает полную силу выразительности для тех, кто, как писал Белинский, «в самой натуре своей, внутри самого себя, в таинственном святилище духа своего носит. . . возможность, которая называется *предощущением, предчувствием, чувством, внутренним созерцанием, внутренним ясновидением истины*. . .» (IV, 201).

²³ Там же, с. 115.

²⁴ Там же, с. 181.

²⁵ Там же, с. 140.

²⁶ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Соч., т. VIII. М.—Л., 1964, с. 171.

²⁷ Потенбня А. А. Указ. соч., с. 181—182.

²⁸ Короленко В. Г. Избр. письма, т. III. М., 1936, с. 16—17.

Все эти психологические категории находятся в одном ряду единой цепи, занимая исключительно важное место в эстетической системе Белинского. Прекрасное можно «понять» только через непосредственное восприятие, через «сердце». Белинский, не без раздражения, говорил о «сухих резонерах», «грубых натурах, чуждых божественной поэзии» (V, 237). «Для них, — писал он, — „Россиада“ Хераскова выше лирического стихотворения Пушкина, потому что *больше*. За недостатком внутреннего ясновидения, они осматривают глазами, забыв, что глаза есть и у быков, да еще преобладающие, а внутреннее чувство только у человека. . .» (IV, 175).

Содержание и характер художественного восприятия находятся в прямой зависимости от личного жизненного опыта воспринимающего, запаса душевных впечатлений, накопленных годами (того, что Потебня называет «приобретениями души»), а также унаследованных от предков смутных, неосознанных представлений. Нельзя не принимать во внимание и изменчивость душевного состояния воспринимающего. Восприятие — процесс, в котором действуют постоянно психологические колебания, источником которых являются как внешние воздействия (непосредственная и социальная среда), так и внутренние стимулы.

Поэтические тексты могут быть восприняты с крайне субъективных позиций. Примером может служить суждение Андрея Белого о кавказских стихотворениях Пушкина и Лермонтова. «Полемизируя» с их «видением», А. Белый воспринимал Дарьяльское ущелье не как «дикую природу», а как «старость культуры», как «храмовую галерею, ведущую в первую залу храма космоса», как «сплошной готический портал», «храм, которого купол — небо», как «место паломничества». Он писал: «Стихотворение Пушкина „Монастырь на Казбеке“ (до неприличия бледно отражающее ландшафт) показывает явно, что Пушкин (как и Лермонтов) не увидел „Лица“: и стало быть: не был введен в „космический храм“; ощущения не случилось в Дарьяльских „теснинах“, не ставших „глубинами“ в восприятии: глубинами недр земли, родивших недра прапракультуры».²⁹

Все эти суждения по ярко индивидуальной окраске характера восприятия поэтического текста, возможно, оригинальны, безусловно интересны для понимания личности и мирозерцания Андрея Белого. Однако в них не затрагивается по существу объективное содержание стихотворений Пушкина и Лермонтова. Они понадобились Белому, влюбленному в собственные мысли, лишь для отталкивания, для изложения собственной «концепции» Дарьяльского ущелья и Казбека, которая может быть понята только в контексте его антропософических, мистических построений о «прапракультуре».

Бесконечное многообразие индивидуального восприятия художественного произведения не может служить основанием для отрицания его объективного содержания, т. е. того, что хотел выразить в своем произведении поэт, художник, музыкант. Все дело в том, насколько наше личное, субъективное восприятие отражает объективное содержание.

3

Вопрос о музыкальной природе лирической поэзии может быть поставлен и изучен с разных точек зрения. В одном случае музыкальный элемент связывается с богатством ритма и рифмы, благозвучием, плавным чередованием звуков, напевностью, сближающей стих с песней, романсом, противопоставленной «разговорному» или «пластическому» стиху. В другом — исследователь музыкальность ищет прежде всего в *специфике содержания*

²⁹ Андрей Белый в Грузии (публикация К. Григорьяна). — Дружба народов, 1966, № 2, с. 233, 235.

лирического стихотворения, выраженного в нем поэтического настроения, когда «смысловый вес каждого отдельного слова и смысловый принцип в соединении слов» приобретают преобладающее значение.³⁰

Этот второй аспект приводит к задаче целостного анализа лирического стихотворения, которая была и остается одной из кардинальных проблем историко-литературной науки. Все дело в средствах, способах, методе и методике анализа. Но что значит анализ такого специфического жанра, каким является лирическое стихотворение? Как осуществить его, чтобы не пострадала художественная ткань, не разрушалась его внутренняя гармония? Это ведь не анатомирование трупа. Нож литературоведа должен идти по живому телу. К тому же «инструменты», которыми он пользуется, слишком несовершенны и грубы по отношению к такому изящному и тонкому предмету, каким является лирическое стихотворение.

За последние два десятилетия особенно настойчиво пишут о структурном или системном анализе. Но что подразумевается под этим? В самом понятии структуры (или системы) нет ничего нового. Структура, единство элементов, их соподчиненность друг другу и целому — объективное свойство художественного произведения. Но как изучать структуру, которая может быть истолкована по-разному? Требуется пояснения и само понятие «элемента» (в поэзии — от образа до звука). Возникают все новые и новые вопросы. Есть ли связь между размером стиха и содержанием в лирическом стихотворении?³¹ Между композицией, строфикой, ритмико-звуковой системой и всем богатством его психологического содержания? Насколько оправданы понятия «внутренней формы» и «внутреннего содержания»? Из каких составных элементов складывается понятие формы в лирическом стихотворении? И, наконец, как при анализе элементов избежать «ключковатости», «лоскутности», разорванности их, когда каждый из них живет только в зависимости от других и от соотношения к целому?

Белинский, для подтверждения своей мысли о высоком положении поэзии в иерархии искусств, о ее синтетических свойствах, писал о «Ночном зефире» Пушкина: «Что это такое? — Волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд, раздавшийся с вышины и пролетевший над утомленной нею и желанием головою обольстительной испанки?.. Звуки серенады, раздавшиеся в таинственном, прозрачном мраке роскошной, сладострастной ночи юга, звуки серенады, полной томления и страсти, которую лениво слушает прекрасная испанка, небрежно опершись на балкон и жадно впивая в себя ароматический воздух упоительной ночи?.. В гармонической музыке этих дивных стихов не слышно ли, как переливается эфир, струимый движением ветерка, как плещут серебряные волны бегущего Гвадалквивира?.. Что это — поэзия, живопись, музыка? Или то и другое, и третье, слившиеся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, вьются образами, звучат гармонией 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?..» (V, 12).

Белинский здесь говорит подробно, касаясь, казалось, и содержания и формы, но эти восторженные строки не подтверждают его положения о том, что в поэзии, в «свободном человеческом слове» «определенное — ясно выговоренное представление» и в этом смысле поэзия выше музыки. Слова Белинского хотя и содержат ключ для восприятия эмоционального богатства пушкинского стихотворения, но тем не менее в них нет ответа на

³⁰ Ж и р м у н с к и й В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 61.

³¹ Одним и тем же размером написаны Пушкиным два совершенно различных, если не сказать противоположных, по сюжету и стилю стихотворения: «Жил на свете рыцарь бедный» (возвышенно-романтическое) и «Возвратился ночью мельник» (с нарочито приземленным, бытовым содержанием).

вопрос: что же конкретно в нем выражено? «Определенности» в суждениях Белинского нет, но ее нет и в самом стихотворении, которое принадлежит к тому разряду произведений словесного искусства, где грань между поэзией и музыкой почти стирается, где, хотя и выражено конкретное, цельное, по природе музыкальное ощущение поэта, точное определение содержания которого при помощи слов невозможно. Этим оправдано обращение Белинского к средствам художественной речи, заимствованиям из поэтического словаря Пушкина. Заманчивой мечтой рисовалась ему возможность раскрытия содержания лирики при помощи языка критики, научного анализа. Однако при первом же соприкосновении с внутренней тканью, тончайшей художественной структурой лирического стихотворения, он ощущал недостаточность терминологии, понятий, категорий, которыми обычно оперирует историк литературы. И по мере все большего погружения во внутреннюю жизнь лирики Пушкина спокойное течение мысли уступало место восторженным восклицаниям — Белинский начинал говорить языком поэзии.³² Он безусловно понимал преимущества более строгого метода и методики анализа поэзии, большей определенности и точности терминологии, но он не мог не видеть и препятствия, стоящие на этом пути, — препятствия, вызванные спецификой, объективными свойствами исследуемого предмета. Он писал: «В лирическом произведении, как и во всяком произведении поэзии, мысль выговаривается словом; но эта мысль скрывается за ощущением и возбуждает в нас созерцание, которое трудно перевести на ясный и определенный язык сознания» (V, 15).

В суждениях о сущности лирики Белинский постоянно ощущал неточность и неполноту определений, не раз возвращался к ним, дополнял и уточнял с целью выявления свойственных лишь лирике специфических свойств, в поисках более ясного обозначения ее границ. В ней, лирике, он искал разгадку внутренних закономерностей художественного мышления, проявления его в наиболее тончайших формах и наиболее чистом виде.

Насыщение, обогащение специального словаря литературоведения, в особенности при анализе лирической поэзии, психологическими понятиями и категориями — неизбежный, естественный, закономерный процесс.

Эмоциональная окрашенность, манера изложения, «художественность» стиля в статьях Белинского вызваны, конечно, не стремлением к «занимательности». Они характеризуют личность Белинского и сознание недостаточной гибкости обычного языка или языка, который принято называть языком науки, при анализе поэзии, в особенности лирической.

Затруднения, испытываемые Белинским, хорошо знакомы исследователям музыки. И в этом есть своя закономерность. Эти две сферы художественного творчества по природе своей близки, родственны. «Все, что хочется высказать в связи с музыкой, — жаловался Б. Асафьев, — так трудно поддается выражению. Термины музыкальной схоластики тут не помогут».³³

Терминологические затруднения, поиски нужных средств словесного выражения подстерегают каждого исследователя музыки, если он не ограничивает свою задачу чисто формальной стороной (технологией), а пытается заглянуть в глубинные тайники ее содержания. Один из талантливых наших музыковедов Ю. А. Кремлев в «анализе» содержания ноктюрна Шопена (ор. 37, № 2) писал: «Чудесна образность, основанная на противопоставлении изящной, капризной кокетливости и ласковой сердечности.

³² За «ненаучность» языка не раз доставалось Белинскому от тех, кто претендует об этом же сказать «точным, научным языком». И что же? Опыт показал, что критикам Белинского приходится довольствоваться общими, отвлеченными рассуждениями или, еще хуже, математическими выкладками, убивающими всякое живое содержание поэзии.

³³ Г л е б о в Игорь (А с а ф ъ е в Б. В.). Видение мира в духе музыки, с. 57.

Все это на фоне покачиваний баркарольного ритма». ³⁴ В попытке определения «постоянного фона» ноктюрнов Шопена: «Это ласковые шелесты и журчания ночи, на которых волнующе и мучительно выделяются интонации печальных чувств и тревожных дум». ³⁵ О Колыбельной Des-dur (ор. 57) Шопена: «Причудливые, узорчатые образы, мелькавшие в воображении на грани сна и бодрствования, исчезают, растворяются в спокойном, сладком забытии. Как все чисто и целомудренно в этой колыбельной!» ³⁶

Во всех этих и аналогичных «определениях» содержания музыки отражено личное восприятие исследователя, и, идя по этому пути, легко впасть в крайний субъективизм и произвольные толкования. Можно отказаться вообще от задачи анализа произведений музыки, особенно тех, где музыкальная образность находит свое наиболее чистое выражение, к которым относятся и ноктюрны Шопена. Но Ю. Кремлев не желает встать на позиции скептиков, отрицающих, в конечном счете, определенность, конкретность содержания музыки. Можно не соглашаться с его толкованием того или иного ноктюрна Шопена, но нельзя не сочувствовать ему в том, что он упорно ищет пути, средства для того, чтобы дать хотя бы приблизительное представление о заключенных в звуках музыки эмоциях, чувствах, настроениях.

Согласно эстетической концепции Белинского лиризм — «общий элемент поэзии», лирика — «основная стихия всякой поэзии» (V, 14). Лиризм — живительный элемент во всех родах поэзии: «Без лиризма эпопея и драма были бы слишком прозаичны и холодно равнодушны к своему содержанию. . .» (V, 14). Лиризм становится критерием поэтичности, художественности. Определение Белинским лирики непосредственно вытекает из понятия «лиризм». «Лирика есть жизнь и душа всякой поэзии; лирика есть поэзия по преимуществу, есть поэзия в поэзии. . .» (V, 14). Белинский, все больше углубляя свои теоретические исходные положения, приходит к выводу, что лирику невозможно рассматривать лишь в рамках литературного развития, что она по своей природе и специфическому содержанию, как и музыка, «по преимуществу выразительница внутреннего мира души». «*Лирическая поэзия*, — писал Белинский, — выражает субъективную сторону человека, открывает нашему взору *внутреннего* человека, и потому вся она — ощущение, чувство, музыка» (III, 434).

Лирику роднит с музыкой мгновенная непосредственность ощущений и неуловимость содержания. «При всем богатстве своего содержания, лирическое произведение как будто лишено всякого содержания, — писал Белинский, — точно музыкальная пьеса, которая, потрясая все существо наше сладостными ощущениями, совершенно невыговариваемо в своем содержании, потому что это содержание не переводимо на человеческое слово» (V, 14—15).

Не приходится сомневаться в том, что мысли Белинского о синтетических свойствах поэзии, о лирике и лиризме, о близости поэзии к музыке зародились под непосредственным воздействием поэтического мира Пушкина и Лермонтова. Чем больше он погружался в этот «мир», тем настоятельнее появлялось желание понять, осмыслить, хотя бы в контурах обозначить его. В лирике находят отражение и наиболее устойчивые и наиболее сложные формы психической деятельности человека в их специфическом преломлении в поэтическом творчестве. И чем больше законы лиризма входили в свои права, тем больше Белинский ощущал трудность анализа произведений поэзии, несовершенство средств этого анализа, недостаточность специальной терминологии, бедность языка. Белинскому были чужды

³⁴ Кремлев Ю. А. Фредерик Шопен. Очерк жизни и творчества. Л.—М., 1949, с. 298.

³⁵ Там же, с. 229.

³⁶ Там же, с. 340.

отвлеченно-умозрительные построения. В нем было сознание сложности предмета изучения, и он не увлекался внешней стройностью концепции. Мысль его упорно искала законы, определяющие внутреннее движение искусства.

Выдвинув на первый план поэзию в иерархической системе искусств, Белинский отдавал должное музыке как «по преимуществу выразительнице внутреннего мира души» (V, 9).

Лирика, поэзия, лиризм, поэтичность, художественность у Белинского стоят в одном ряду, нередко употребляются как синонимические понятия. В лирике и лиризме он находил высшее проявление художественности.

Именно с этих позиций Белинский пытался охарактеризовать личность Пушкина как «художника по преимуществу», «художника в полном значении этого слова», «слишком поэта, слишком художника», в натуре которого не было «ни капли прозаической крови, но все был чистый огонь поэзии» (VI, 295, VII, 34, 316, 320, 323, 330, 338). В этом видел Белинский «преобладающее значение» и «высочайшее достоинство» Пушкина (VI, 295).

Подобное понимание личности Пушкина находим и у Гоголя. «Пушкин дан был миру на то, — писал он, — чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше».³⁷

В лиризме искал Белинский разгадку тайны художественности и долговечности поэзии Пушкина. «Натура Пушкина, — писал он, — была внутренняя, созерцательная, художническая» (VII, 338).

В оценке произведений лирики критерием Белинскому служила музыка. Высшее проявление лиризма он видел там, где почти уничтожаются границы, отделяющие поэзию от музыки. Но это счастливое редчайшее соединение в истории поэзии Белинский находил *только в лирике Пушкина*. Исключение составляет Лермонтов. И когда Белинский говорил о «музыкальности» Пушкина, то он имел в виду не столько звуковое богатство и гармонию стиха, сколько *музыкальную природу* выраженных в его поэзии ощущений и чувств.

Белинский, отмечая отсутствие названий у многих лирических стихотворений Пушкина, объяснял причину этого факта свойством лирических произведений, «содержание которых неуловимо для определения, как музыкальное ощущение» (V, 49). В этот специфический жанр лирики Пушкина, наряду с такими стихотворениями, как «Зимний вечер», «Зимняя дорога» и др., Белинский включал элегии, названия которых обозначены первой строкой: «Погасло дневное светило», «Редеет облаков летучая гряда», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «Пенальный день потух», «Не пой, красавица, при мне», «На холмах Грузии лежит ночная мгла». Белинский особо выделял элегию «Для берегов отчизны дальней» как образец «грациозности», «чистоты» и «святости» чувства (VII, 342), «музыкальности, легкой, прозрачной формы». «Это мелодия сердца, — писал Белинский, — музыка души, неперевожимая на человеческий язык и тем не менее заключающая в себе целую повесть, которой завязка на земле, а развязка на небе. . .» (V, 49, 50). Как другой образец лирического стихотворения, в котором выразился «мелодия сердца», он указывал на элегию Лермонтова «Мне грустно, потому что я тебя люблю». «Это вздох музыки, — писал Белинский, — это мелодия грусти, это кроткое страдание любви, последняя дань нежно и глубоко любимому предмету от растерзанного и смиренного бурю судьбы сердца» (IV, 532).

Мысли Белинского о родстве поэзии и музыки, о синтетических свойствах поэтического слова, заключающего в себе выразительные возможности и поэзии, и живописи, и музыки, родились под непосредственным воздействием лирики Пушкина. Ее величайшее достижение Белинский видел в том, что в ней нашли выражение «немые», «таинственные», «невыв-

³⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 381.

разимые», музыкальные по своей природе ощущения и чувства, для которых «нет слов на вседневном языке человеческого» (V, 49, 257).

Вопрос о границах выразительных возможностей того или иного искусства, того или иного жанра, во многом зависит от индивидуальности художника, поэта, музыканта, силы и масштабности его дарования.

П. И. Чайковский писал к Н. Ф. фон-Мекк о том, что Пушкин «силою гениального таланта очень часто врывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки». В самом стихе Пушкина, в его «звуковой последовательности» Чайковский находил «*что-то* проникающее в самую глубь души. Это «*что-то*», по словам композитора, «и есть музыка».³⁸ Один из его ближайших друзей вспоминает: «Чайковский в разговоре со мной сказал однажды, что не может почти писать романсы на слова Пушкина, потому что у поэта все выражено так ясно, полно и прекрасно, что музыке договаривать нечего».³⁹

Связь между поэзией и музыкой — внутренняя, органическая. Из всех лирических жанров поэзии элегия ближе других к музыке. От элегии естественным представляется переход к такой чисто музыкальной форме, как ноктюрн. Ночной песней, ноктюрном, вероятно, можно было бы назвать элегию Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», если бы мы пытались озаглавить ее.

В лирике Пушкина находим образцы гармонического слияния «музыки» стиха с музыкальностью содержания, что так редко встречается в истории поэзии.

³⁸ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, т. I. М.—Л., 1934, с. 26.

³⁹ Яковлев В. Чайковский и Пушкин. — В кн.: Чайковский и театр. М.—Л., 1940, с. 2.

