

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

В. В. ГИППИУС

От Пушкина

до Блока

до Блока

В. В. ГИППИУС

От Пушкина



В. В. ГИППИУС

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
О Т Д Е Л Е Н И Е Л И Т Е Р А Т У Р Ы И Я З Ы К А
К О М И С С И Я П О И С Т О Р И И Ф И Л О Л О Г И Ч Е С К И Х Н А У К

В. В. ГИППИУС

От Пушкина
до Блока



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА ~ ЛЕНИНГРАД

1 9 6 6

Ответственный редактор

Г. М. Фридлендер



Чернышевский-стихoved

Мнение, что эстетика Чернышевского не была «разрушением эстетики» (как формулировал ее содержание Писарев), можно считать общепризнанным после убедительной мотивировки Плеханова. И все-таки, несмотря на произведенную переоценку, заглавие предлагаемой статьи рискует прозвучать парадоксом, хотя, намереваясь говорить о Чернышевском как стиховедe, я имею в виду материал не новый, а вошедший в собрание его сочинений и, стало быть, общедоступный. Очевидно, теоретическое наследие Чернышевского не во всем приведено в должную ясность; а потому, во избежание ошибок при оценке предлагаемого материала, следует припомнить основные линии теоретической поэтики Чернышевского, поскольку она намечается в его эстетической диссертации и других высказываниях на ту же тему.

Реабилитация «прекрасной действительности», на которой построена диссертация Чернышевского, еще не обязывала к отрицанию художественно-прекрасного или, по удачной формулировке Плеханова, «сама по себе, его эстетическая теория не исключала интереса к эстетическим достоинствам художественных произведений»¹ (курсив Плеханова). Однако самое понятие «эстетического достоинства» с неизбежностью должно было подвергнуться в эстетике Чернышевского переоценке, а за этой переоценкой, с тою же неизбежностью, последовала переоценка значения отдельных искусств. Вряд ли возможно поэтому отрицать, что значительная доля «разрушительного» элемента в эстетике Чернышевского все же заключалась. Вспомним такие, например, полемические утверждения «Эстетических отношений искусства к действительности»: «произведений архитектуры ни в каком случае мы не решимся назвать произведениями искусства... Архитек-

¹ Г. В. Плеханов. Н. Г. Чернышевский. Сочинения, т. V, ГИЗ. М., 1925, стр. 312.

тура... отличается... от мебельного мастерства не существенным характером, а только размером своих произведений... Живое тело не может быть *удовлетворительно* передано мертвыми красками... Инструментальная музыка — подражание пению, его аккомпанемент или суррогат (курсив мой, — В. Г.)».² Цитаты эти — не случайно вырванные из контекста фразы; это сгущенные формулировки мыслей, нашедших там же исчерпывающее обоснование; при этом при выборе цитат, я оставил в стороне все, что сказано об относительных недостатках искусства по сравнению с действительностью и взял лишь недвусмысленные осуждения целого искусства (архитектура) или его части (инструментальная музыка; портретная живопись — за исключением только старых и больных лиц, удовлетворительность которых в лучших образцах признает и Чернышевский).

Наиболее точной формулой для теоретической позиции Чернышевского было бы «разрушение романтического идеализма в эстетике»; но попутно под ударами Чернышевского-полемиста «разрушались» и некоторые области художественного творчества, некоторые искусства. Это никак не относится, однако, к поэзии.

Сам Чернышевский не раз выделяет в ряду искусств именно искусство словесное — поэзию. В его рецензии 1854 г. на перевод поэтики Аристотеля есть место, отдельные выражения которого могут быть (и отчасти были) истолкованы в узко-утилитаристическом смысле: взятое без купюр, оно говорит только об идеологической актуальности искусства — и прежде всего словесного. Искусство «содействует распространению образованности, ясных понятий о вещах — всего, что приносит умственную, а потом принесет и материальную пользу людям. Искусство *или, лучше сказать, поэзия* (одна только поэзия, потому что другие искусства очень мало делают в этом отношении) распространяет в массе читателей огромное количество сведений» (II, 273; курсив мой, — В. Г.). Приведенные строки говорят о тех общеидейных основаниях, какие были у Чернышевского для защиты именно поэзии (поэзии — в смысле словесного искусства вообще). Если за окончательным решением обратимся к диссертации Чернышевского, то увидим, что параллель между поэзией и действительностью привела к выгодам не в пользу поэзии. Равносильно ли это «разрушению эстетики» в применении к поэзии? Внимательное чтение этих страниц диссертации убеждает в том, что упреки Чернышевского направлены не на существо поэзии, а только на

² Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в 15 томах, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 55, 57, 63. (Далее произведения Чернышевского цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте). — Интересно сопоставить точку зрения Чернышевского с реакцией против романтической эстетики в начале 1830-х годов, когда архитектура и музыка — искусства, наиболее выдвигавшиеся романтическими теоретиками, тоже были взяты под сомнение. См. об этом в кн.: В. В. Гиппиус. Гоголь. Изд. «Мысль», Л., 1924, стр. 43 и сл.

определенные формы поэтического искусства, на определенные традиции, которые, с его точки зрения, должны быть преодолены. Так, исходя из понятия «общеинтересного», как должной основы искусства, Чернышевский осуждает преобладание любовной интриги в повествовательной и драматической динамике (II, 65, 83—84), но ведь над любовной интригой еще в начале 40-х годов издавался Белинский,³ и тогда же Гоголь⁴ противопоставил ей интригу социально-экономическую, независимо от какого бы то ни было «разрушения эстетики». Дальше — сурово осуждает Чернышевский не изжитое до тех пор типологическое деление на «героев» и «злодеев» и защищает «портретность», но тот же Белинский в 1840 г. смеялся над «злодейственными лицами» сярлычками на лбу,⁵ а «портретность» еще в 1825 г. защищал Грибоедов.⁶ Если Чернышевский считает, что «монологи и разговоры в современных романах немногим ниже монологов классической трагедии» (II, 84),⁷ то и этим скрытым композиционным требованием он только примыкал к переживаемому в половине 50-х годов моменту эволюции самой литературы: упрек Чернышевского, очевидно, не относится к таким произведениям, появившимся одновременно с работой его над диссертацией, как «Отрочество» Л. Толстого, «Фанфарон» Писемского, «Испытание» Хвоцинской. Наконец, слова — «а если выводимое лицо сделает какой-нибудь инстинктивный, необдуманый шаг, автор считает необходимым оправдывать его из сущности характера этого лица, а критики остаются недовольны тем, что „действие не мотивировано“» (II, 84) являются выражением уже наметившейся к половине 50-х гг. реакции против психологизма в литературе; реакция эта вскоре была поддержана Добролюбовым, и вслед за ним Ткачевым, а в самой литературе нашла таких приверженцев, как Писемский и Салтыков.⁸

Таким образом, в своих отношениях к поэзии Чернышевский является лишь представителем «натуралистической» поэтики,

³ В. Г. Белинский. Русский театр в Петербурге. («Князь Даниил Дмитриевич Холмский». Драма Н. В. Кукольника). Полн. собр. соч., т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 494—496.

⁴ Н. В. Гоголь. Театральный развезд. Полн. собр. соч., т. V, Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 142—143.

⁵ В. Г. Белинский. Александринский театр. («Иоанн, герцог финляндский». Драма г-жи Вейсентурн). Полн. собр. соч., т. IV, 1954, стр. 15.

⁶ А. С. Грибоедов. Письмо к П. А. Катенину. Первая половина января 1825 г. Сочинения, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 557—558.

⁷ По стилю, а не по качеству; смысл — «столь же изысканный».

⁸ Ср. письмо М. Е. Салтыкова-Щедрина к П. В. Анненкову от 25 ноября 1875 г. о Гонкурах (М. Е. Салтыков-Щедрин, Полн. собр. соч., т. XVIII, М.—Л., 1937, стр. 323—325) и письмо А. Ф. Писемского к Ф. И. Буслаеву от 4 ноября 1877 г. с воспоминаниями о литературе 1840-х годов (А. Ф. Писемский. Письма. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 364—367). Оба натиска настолько резки, что без пропусков не могут быть напечатаны.

а отнюдь не отрицателем и разрушителем.* Но и эта позиция сама по себе еще не обязывала к признанию стиховых форм в поэзии, напротив, в натуралистической поэтике всегда потенциально заключались элементы реакции против них. Реакция эта началась еще в 30-х годах вместе с укреплением позиций повести и романа и сказалась к концу 40-х годов в почти полном отказе журналов печатать у себя стихи.⁹ Герой первой повести Салтыкова («Противоречия», 1847 г.) провозносит такие знаменательные слова: «Пора нам стать твердою ногою на земле, а не развращать себя праздными созданиями полупьяной фантазии»... и вскоре после этого — «Неужели всю жизнь сочинять стихотворения, и не пора ли заговорить простою, здоровою прозою?»¹⁰

В 1846 г. Л. Н. Толстой, если верить воспоминаниям Назарьева, заметив в руках у своего товарища «Демона», «иронически отнесся к стихам вообще».¹¹ Правда, это не мешало Толстому в 1852—1854 гг. самому приняться за писание стихов, но, с другой стороны, и собственное стихотворчество не помешало ему отрицать Пушкина до тех пор, пока «Цыганы» не были им прочитаны в прозаическом французском переводе. Когда в 1864 г. Писарев объявил «стихотворение» — «при последнем издыхании»,¹² то с этим, как с фактом, согласился и Тургенев; в 1866 г. в разговоре с тем же Писаревым он говорил: — «поход против стихов в 1866 году! да ведь это антикварская выходка! архаизм!».¹³ И действительно, журналы 60—70-х годов, сохраняя техническую традицию заполнять пробелы в журнальных книжках стихами, печатают по преимуществу переводы.

В половине 50-х годов поход против стихов, во всяком случае, еще не был архаизмом, но критики — пятидесятники в этом походе не участвовали. Чернышевский, прежде всего, неоднократно рецензирует стихотворцев, и к целому ряду их (Некрасову, Огареву, Щербине, отчасти Плещееву) относится с сочувствием. Уже из этого видно, что сама по себе стиховая форма не вызывала со стороны Чернышевского никакого отпора. Даже в наиболее ути-

* Об особом смысле термина «натурализм» в статьях В. В. Гиппиуса см. во вступительной заметке «От редакции» (Примечание редактора).

⁹ См. об этом в ст.: Д. Благой. «Из прошлого русской литературы (Тургенев — редактор Фета)». «Печать и революция», 1923, № 3, стр. 45—64.

¹⁰ М. Е. Салтыков-Щедрин. Полн. собр. соч., т. I, 1941, стр. 92.

¹¹ В. Н. Назарьев. Жизнь и люди былого времени. В кн.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. I. Изд. 2-е. Гослитиздат, М., 1960, стр. 61; См. также: П. И. Бирюков. Биография Л. Н. Толстого, т. I. ГИЗ, М.—Пгр., 1922, стр. 133, 255, 309; Запись Толстого в дневнике от 27 декабря 1852 г. Полн. собр. соч., т. 46, ГИЗ—Гослитиздат, М.—Л., 1934, стр. 154.

¹² Д. И. Писарев. Цветы невинного юмора. Сочинения, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 359.

¹³ И. С. Тургенев. Литературные и житейские воспоминания. (Воспоминания о Белинском). Собр. соч., т. X, Гослитиздат, М., 1956, стр. 287.

литаристическую из своих статей (уже цитированную рецензию на перевод Аристотеля) Чернышевский определенно включил защиту стихов: «из чтения романов, повестей, по крайней мере исторических, *даже стихотворений*, которые пишутся людьми, во всяком случае стоящими по образованности выше, нежели большинство их читателей, масса публики... узнает многое» (II, 274; курсив мой, — В. Г.). Ограничительное «даже» относится к так называвшемуся «чистому» искусству, но, — продолжает несколько ниже Чернышевский, — «много было поэтов, которые сознательно и серьезно хотели быть служителями *нравственности и образованности*» (II, 274; курсив мой, — В. Г.). Здесь одновременно повышается интенсивность признания ценности поэзии и вместе с тем дается более широкое толкование прежнему выражению «новые сведения»: Если же принять в расчет не эту одну статью, а совокупность всех высказываний Чернышевского о поэзии, то будет очевидно, что его критические мнения не сводятся к публицистике. Никитин и Бенедиктов были осуждены им, как художники: первый за «мозаики, составленные по книгам, а не с натуры» (III, 500), второй за недостаток фантазии, натянутость выражений и безжизненность картин (III, 610). А в 1857 г. в рецензии на стихотворении Щербины он так формулирует свою критическую позицию: «Автономия — верховный закон искусства... Пусть только он (— поэт) блюдет свободу своего таланта от всяких насилований; пусть всю фантазией своею предается тому, чем переполняет жизнь душу его: от избытка сердца, должны говорить уста поэта» (IV, 544).

Наконец, появившийся в 1863 г. роман Чернышевского «Что делать?» был в некоторых главах пересыпан стихотворными цитатами (см. четвертый сон Веры Павловны и конец пятой главы). При одновременном натиске так называвшегося «нигилизма» на стихи, это стихотворство Чернышевского не могло не обратить внимания современников. В «Отечественных записках» 1863 г. (старой редакции) есть любопытное «обличение» Чернышевского. Приведем отрывок из четвертого сна Веры Павловны с цитатами — «И сладкие речи, как говор струй...» «Милый друг погаси...», «Wie herrlich leuchtet...»; дальше торжествующим курсивом набраны такие слова Веры Павловны, как «нега любви», «любовь золотая, прекрасная» и т. п. Цитате придан характер мистификации; раскрытие авторства Чернышевского приберегается к концу для максимального эффекта. Выписка эта дает рецензенту повод отмежевать сотрудников «Современника» от сотрудников «Русского слова»: «Странно, что и Добролюбов, в последний год своей жизни, заговорил как будто что-то недобролюбовское, тоже бросился в идеальность чувства, даже начал писать лирические стихи... Нет, это не новые люди, г. Чернышевский, и вы сами, и ваша Вера Павловна, и Лопухов, и Кирсанов, и Добролюбов — вот гг. Зайцев и Бурбонов — те, действитель-

тельно, новые люди...».¹⁴ Рецензент ломился в открытую дверь: имея все права называться *новым человеком* в подлинном смысле этого слова, Чернышевский в нарочитой погоне за этим названием вовсе не нуждался.

Мы убедились, что стиховая форма не только не отрицалась Чернышевским, но и пользовалась его расположением. Однако и этого еще не достаточно для зачисления Чернышевского в стиховеды. Можно ценить стихи, но ценить в них не то, что делает их стихами; ценить их тематику и семантику и оставаться равнодушным к фонике и ритму. К такому отношению близок был Добролюбов. Сам писавший стихи, он в качестве теоретического требования выдвигал минимум расстояния между стихами и их мыслимым прозаическим переводом. «При переложении этого описания в прозу», — так комментирует Добролюбов понравившееся ему стихотворение Жадовской, — «не было бы надобности изменять ни одного выражения. Нам это кажется большим достоинством». Очевидно, что все собственно *стиховое* в рецензируемом поэте не займет внимания Добролюбова; если он и предъявляет технические требования, то минимальные: — не быть небрежным в отделке, т. е. не отступать от общепринятого технического канона, «лучше бы было, если бы среди рифмованных стихов не встречалось стиха без рифмы, если бы стих не оканчивался на „но“ в рифму с „суждено“ (против enjambement, кстати сказать, неоднократно у Лермонтова, — В. Г.) ... иногда даже ударения ставятся довольно произвольно: это обстоятельство весьма важно для нашего стиха, которого вся звучность основана на ударениях».¹⁵ Последнее замечание представляет собою случай максимальной для Добролюбова стиховедческой наблюдательности.

Знакомясь с критическими статьями Чернышевского, мы очень скоро настраиваемся на ожидание, что в области собственно стиховедческого интереса Чернышевский не пойдет дальше Добролюбова. Настроение это питается главным образом рассеянными у Чернышевского параллелями между формой и содержанием: параллель эта обставляется, как водится, метафорами и притом наименее выгодными для формы. Поэтическая форма уподобляется то *покрою платья* (предпочтение, естественно, оказывается прочности материала и точности мерки), то *полировке мебели* (II, 458) (что, очевидно, не соответствует суги дела, так как мебель без полировки возможна, а поэзии без формы не бывает). Надо однако заметить, что первая метафора (покрой платья), при всей ее неизбежной приблизительности, была все же шагом вперед по сравнению с такими расхожими метафорами, как

¹⁴ Рецензия на «Стихотворения» А. Фета (М., 1863) в отделе «Литературная летопись». «Отечественные записки», 1863, № 10, отд. II, стр. 217. Бурбонов — псевдоним Д. Д. Минаева.

¹⁵ Н. А. Добролюбов. Стихотворения Ю. Жадовской. Полн. собр. соч., т. I, ГИХЛ, Л., 1934, стр. 374—375.

форма — сосуд, содержание — жидкость, из которых с очевидностью вытекало *безразличие* формы. «Покрой платья» не безделица: и если Чернышевский выражал готовность «примириться скорее с недостатками формы» (покроя), чем с недостатками содержания, то и эта позиция предполагала известный максимум терпимых «недостатков формы», предполагала «портного», воспитанного в определенных традициях «покроя», такого, при котором ценный материал не был бы испорчен.

Разгадывая смысл метафор Чернышевского, я имею в виду единственно устранение «противоречий», так как для знакомства с суждениями Чернышевского о поэтической, в частности, стихотворной форме, мы располагаем материалом несравненно более ценным. Материал этот дает, прежде всего, статья в «Современнике» 1855 г. об анненковском издании Пушкина (кстати, та же самая, и даже та же самая вторая глава ее, где находится и сравнение поэтической формы с полировкой мебели!). Пушкинская версификация дает Чернышевскому повод поднять и своеобразно разработать общий вопрос — о свойственном русскому языку стихотворном *размере* и о наиболее пригодной для русского стиха *рифме*.

Самая постановка темы была в 1855 г. фактом совершенно исключительным. Ведь уже в 1835 г. литературный учитель Чернышевского — Белинский — заявлял: «конечно, странно в наше время с важностью рассуждать о таких мелочах как стихотворные размеры, октавы, или о больших и малых буквах, и придавать этим вздорам какую-нибудь важность» (курсив мой, — В. Г.).¹⁶ С тех пор за все двадцатилетие интерес к стихосложению не повышался.¹⁷

Попытка Чернышевского пересмотреть вопросы русской версификации вдвойне интересна тем, что, обнаруживая неожиданное для своего времени внимание к стихотворной технике, Чернышевский вместе с тем пытается идти по пути наибольшего, а не наименьшего сопротивления. Вместо того чтобы безоговорочно осудить стиховую форму вообще, как стеснительную, или наоборот, — безоговорочно преклониться перед стиховым каноном Пушкина, «художнический гений» которого сам же Чернышевский называл «великим и прекрасным» (II, 516),¹⁸ Чернышевский пытается противопоставить пушкинским метрическим тенденциям новые принципы, более, по его убеждению, соответствующие духу

¹⁶ В. Г. Белинский. О жизни и произведениях сэра Вальтера Скотта. Сочинение Аллана Каннингама. Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 346.

¹⁷ Вышедшая в 1837 г. «Теория русского стихосложения» Алексея Кубарева возникла и частично печаталась в конце 1820-х годов. «Русское стихосложение» (1853) Перевлесского тоже никаких горизонтов не открывало (зато чуть не сбило с прямого пути юношу Ф. М. Решетникова).

¹⁸ Преклонение перед гением Пушкина не помешало, впрочем, Чернышевскому приписать Пушкину стихи Вяземского (Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. в 15 томах, т. II, 1949, стр. 474, 859).

русского языка и, стало быть, более передовые в эволюции стихотехники.

Выдвигая положение, что принятая со времени Ломоносова версификация «не так естественно приходится к свойствам нашего языка, как, например, к свойствам немецкого, из которого была заимствована без всяких перемен и принословлений» (II, 469)¹⁹ — Чернышевский подверг его основательному (для своего времени) исследованию.

«Пересмотрев любой стихотворный сборник», — пишет Чернышевский, — «мы будем поражены преобладанием ямба над всеми остальными размерами в русской поэзии» (II, 469). Так, Пушкиным с 1818 по 1830 г. написано (лицейских стихов Чернышевский не считает):

ямбом	— 175	стихотворений
хореем	— 29	»
амфибрахийем	— 7	»
дактилем	— 6	»
анапестом	— 1	стихотворение

«Мы видим, что из остальных размеров, кроме ямбического, Пушкин писал почти только хорейским (особенно с 1828 г., как бы утомясь однообразием ямба); а размеры, имеющие трехсложные стопы (дактиль, амфибрахий и анапест), употреблял чрезвычайно редко. Но замечательно то обстоятельство, что эти немногие стихотворения все принадлежат к лучшим или любимейшим, по общему правилу, что все редкое бывает или особенно удачно, или особенно неудачно» (II, 470).²⁰

Задавшись вопросом о причинах преобладания ямба (и хорей)²¹ в русской поэзии, Чернышевский объясняет это явление законами немецкого языка, из которого наше стихосложение заимствовано: «Двусложные стопы (яmb и хорей) господствуют в немецкой версификации, потому что немецкая речь, говоря вообще, сама собою укладывается в двусложные стопы, имея равное число слогов с ударениями и без ударений. Не то в рус-

¹⁹ Ср. слова Надеждина [Летописи отечественной литературы (Отчет за 1831 год. «Телескоп», 1832, № 1, стр. 152—153)]. — «поэтический наш метр выкован на германской наковальне» и Гоголя (может быть и повлиявшего на Чернышевского) — «впопыхах занял он (Ломоносов, — В. Г.) у соседней-немцев размер и форму, какие у них на ту пору случились, не рассмотрев, приличны ли они русской речи» (Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, 1952, стр. 371).

²⁰ Чернышевским сделаны примечания: «Черная шаль», «Песнь о вещем Олеге», «Подражание корану» («И путник усталый...»), «Узник», «Кавказ». — «Вакхическую песню» Чернышевский почему-то считает «исключением», хотя в этой же статье приводит из нее цитату.

²¹ Причин преобладания ямба над хореем Чернышевский не касается и в дальнейшем, забывая о своем первоначальном наблюдении, рассматривает двусложные метры в совокупности.

ской речи. Наши слова вообще многосложнее; мы не ставим более одного ударения на сложных словах (курсив мой, — В. Г.); гораздо реже, нежели немцы, делаем ударение на местоимениях и частицах» (II, 470). Как видим, Чернышевский довольно близко подходит к определению действительной разницы между немецкой и русской акцентовкой как основой метрики.

«Чтобы видеть, в какие стопы всего естественнее должна ложиться русская речь», Чернышевский пробует «сосчитать количество ударений, в ней находящихся» (II, 470). Для этого он с необычной для своего времени наивностью пользуется статистическим методом. Он берет 8 строк из повести Писемского «Винвата-ли она» и еще по $3\frac{1}{2}$ строки из двух других отрывков и просчитывает в них число слогов и число ударений. Атонированные слова в расчет не принимаются, в чем можно видеть скорее внимание к языковым фактам, чем тенденциозную переделку, так как в ряде случаев, где ударение необязательно, оно все же отмечено.²²

Соединив итоги всех трех отрывков, Чернышевский получает на 351 слог — 118 ударений, т. е. одно ударение на 3 слога с уклонением от этой нормы, равной только $\frac{1}{120}$. «Нам кажется», — заключает Чернышевский, — «что из этих цифр нельзя не извлечь заключения, что ямб и хорей, требующие в 30 слогах 15 ударений, далеко не так естественны в русском языке, как дактили, амфибрахии, анапесты, требующие в 30 слогах 10 ударений» (II, 471).

Сама по себе мысль Чернышевского — возвести законы чередования метрических ударений к естественной языковой акцентровке и для этого запастись статистическими данными из анализа немерной речи — была и смелой, и в конечном счете плодотворной. Подлинное осуществление она нашла только в стихологической литературе нашего времени, в работах Б. В. Томашевского и Г. Шенгели. Новейшие стиховеды — через 60 с лишним лет после попытки Чернышевского, естественно, могли обставить свою работу всеми необходимыми научными гарантиями. И, конечно, в свете научного стиховедения метод Чернышевского никакой критики не выдерживает.

Ясно, прежде всего, что сам по себе *средний* арифметический итог ничего не доказывает, раз не принято во внимание взаимоотношение между *различными* акцентными типами слов. Затем — прозаическая речь может, конечно, быть материалом для наблюдений над акцентовкой, но *нормой* для стиха быть не может; современный стиховед пользуется сравнительно-статистическим методом не для нормальных выводов, а для эмпирических наблю-

²² Например, в случаях: «не знаете-ли кого-нибудь из ваших товарищей», или «в приемах его видна была беспечность». «Он» и «я» в именительных падежах у Чернышевского всегда атонированы.

дений над особенностями той и другой формы. Можно также заметить, что 351 слог — материал, недостаточный для выводов; если воспользоваться значительно большим материалом, собранным в книге Г. Шенгели²³ (50 000 слов и 134 273 слога), — средняя цифра получится несколько иная — 2.68, а не 3.

Но самая крупная ошибка Чернышевского заключалась в том, что подсчет слогов и ударений он произвел только в одном из двух сравниваемых рядов — в прозаическом. Стихотворная речь, по его мнению, в таком просчете не нуждалась, так как в ней взаимоотношение слогов и ударений предопределено метром. На самом деле это, разумеется, не так. Если, воспользовавшись статистическими данными Б. Томашевского²⁴ (процентное отношение слов разного акцентного типа в «Евгении Онегине»), вычислить отношение числа слов к числу ударений у Пушкина (в «Евгении Онегине»), то окажется, что оно равно 2.6 (на 45 000 слогов — 17 300 ударений), т. е. получается цифра, почти совпадающая с цифрой нормального отношения числа слогов к числу ударений в прозе (2.68). Объяснение заключается в той же таблице Томашевского, из которой видно, что около 15% в «Евгении Онегине» составляют слова длиннее трехсложных, и свыше 36% — слова трехсложные, причем процент амфибрахических слов всего на 0.3% ниже процента слов ямбических (26.5 и 26.8).

Это возражение отчасти предвидел и сам Чернышевский и сделал оговорку, которая лишний раз показывает его внимательное отношение к вопросам стихосложения, но и лишний раз свидетельствует о трудности индивидуальных занятий стихотехникой в периоды коллективного понижения стихологических интересов. Согласно замечанию Чернышевского, «если в ямбических и хорейческих стихах принято разрешение некоторые стопы оставлять без ударений, то это признавалось „вольностью“, которой по мере возможности старались избегать; следовательно, затруднительность размера не отстранялась этим. Кроме того, допускаясь без всяких определенных правил, эта вольность разрушает стройность стиха: в наших так называемых четырехстопных ямбах, собственно читаемых с двумя ударениями (всегда?, — В. Г.) как двухстопные стихи (двухстопные пеонические), беспрестанно встречается необходимость считать и три ударения, а иногда и все четыре; этот беспорядок не оскорбляет нас только потому, что слишком привычен нам» (II, 471).

Замечание, что пропуски ударений считались «вольностью», что их «старались избегать», характеризует не пушкинское время,

²³ Г. Шенгели. Трактат о русском стихе, ч. I. Изд. 2-е, ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 20.

²⁴ Б. Томашевский. Ритмика 4-стопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина». В кн.: Пушкин и его современники, вып. 29—30. Пгр., 1918, стр. 155.

а время Чернышевского — время обеднения ямбического ритма, когда неизбежные в ямбе безударные стопы в сознании среднего читателя, действительно, могли казаться «вольностью». Ритмически обедненный ямб отучал читательское ухо ценить самый принцип ритмического разнообразия в пределах одного метра. Чернышевского, как видим, это разнообразие даже раздражает; свои реформационные надежды он связывает с обновлением не ритма, а самого метра.

Вторая оговорка, которую делает Чернышевский — о гекзаметре [«из наших слов не следует, чтобы гекзаметр (по преимуществу дактилический стих) был сродни русской версификации» (II, 471)], интересна тем, что резюмировала мысль, которая вскоре, по другому поводу, была Чернышевским распространена. В «Современнике» была помещена рецензия Чернышевского на сборник П. Леонтьева «ПроPILEИ», где Чернышевский — как видно, решительно заинтересованный в этот год вопросами стихосложения, — ставит вопрос, следует ли переводить Гомера на русский язык гекзаметром.

Исходя из верной по существу мысли, что русский гекзаметр не равен и не может быть равен гекзаметру греческому, основанному на иной версификационной системе, Чернышевский отказывается называть гекзаметр Жуковского — гекзаметром. Это — чистый дактиль с редкими хорейми, которые чем реже, тем менее уместны («довольно частые для того, чтобы раздражать ухо неправильным нарушением дактилического размера, но слишком редкие для того, чтоб ухо привыкло к этому нарушению и ожидало его, как чего-нибудь правильного»; II, 554). Поэтому Чернышевский советует переводить Гомера каким угодно размером — «из тех, музыкальность которых понимает русское ухо: ямбом, хореем, дактилем, амфибрахием, анапестом; если угодно, правильным смешением ямба с анапестом или хорей с амфибрахием...» (II, 555).²⁵

Это борьба с гекзаметром, воскрешающая полемику 1815 г. Капниста с Уваровым, на первый взгляд кажется мало убедительной. Истинный смысл ее вскрывается в том месте статьи, где Чернышевский высказывается против enjambement в гекзаметре с точки зрения требований *мелодики*: «Беспрестанное перенесение фразы из одного стиха в другой, совершенно противное духу нашего стихотворения, окончательно убивает всякую возможность читать гекзаметр, как размер, понятный русскому уху. Мы не знаем, как пели рапсоды свои гекзаметры; но ни один русский не скажет, чтобы возможно было петь следующее:

²⁵ Чернышевский не заметил, что «правильное смешение хорей с амфибрахием» — тот же самый дактилохорей, только более однообразный (что, впрочем, было для Чернышевского достоинством).

Но когда наконец обращением времен приведен был
Год, в который ему возвратиться назначили боги
В дом свой, в Итаку (но где и в объятиях верных
друзей он

Все не избег от тревог) преисполнились жалостью боги
Все. Посидон лишь единый упорствовал гнать Одиссея...

А стихи, которых невозможно пропеть, едва ли заслуживают имени стихов...» (II, 554—555; в стихотворной цитате курсив Чернышевского, остальной курсив мой, — В. Г.).

В связи с выдвиганием в диссертации Чернышевского *вокальной музыки* на первое место, в связи с выбором именно песенных цитат в романе, в связи с подобным заявлением Добролюбова (см. выше) — эти строки, думается, проливают новый свет на основные черты литературного сознания пятидесятников. В связи с этим и в анализе мелодики Некрасова главное ударение должно быть сделано на его *песенных тенденциях*.²⁶ Что же касается, в частности, отношения Чернышевского к enjambement, то признание его «противным духу нашего стихотворения» не соответствует литературным фактам. Enjambement'a не чуждался ни Пушкин (в поэмах), ни Лермонтов (в 5-стопных «размышлениях»), ни даже — в некоторых случаях — Некрасов (в «Филантропе», «Саше» и др.). Заявление Чернышевского и здесь характеризует прежде всего его самого и те литературные тенденции, выразителем которых он был.

Важно также и то, что, выражая недовольство нерешительностью дактилохорейческих сочетаний у Жуковского, Чернышевский не затрудняется рекомендовать принцип *комбинации* метров (хотя примерные комбинации предлагает, как мы видели, неудачно). Это лишний раз указывает на стремление Чернышевского обновить классическую версификацию, в которой до того времени (и даже до времени значительно позднейшего) индивидуальные и групповые тяготения к созданию разноstopного метра²⁷ канонизованы не были. Стремление Чернышевского к метрическому «порядку», сказавшееся в его суждениях о ямбе и о гекзаметре, несколько этой реформационной тенденции не противоречит. Конечной (хотя бы и смутной) целью его было, как видно, обращение к новым версификационным принципам, а не простое узаконение розничных «вольностей». Но педантичен

²⁶ Это отчасти сделано Б. М. Эйхенбаумом в его интересной статье: Некрасов (Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Изд. «Academia», Пгр., 1924, стр. 233—279). Исчерпывающего объяснения мелодики Некрасова не дано ни в этой статье, ни в специальном труде того же автора по мелодике. Надо думать, что такое объяснение и невозможно без привлечения к делу современной Некрасову эстетики и литературной критики.

²⁷ Они обнаруживаются еще в XVIII веке, особенно в лирике Сумарокова, необычайное метрическое разнообразие которой, к сожалению, до сих пор ускользало от внимания исследователей. Об опытах первой трети XIX века и их теоретическом обосновании см. в кн.: Б. М. Эйхенбаум. Лермонтов (Опыт историко-литературной оценки). ГИЗ, Л., 1924, стр. 35—39.

Он тоже не был, и допускал спорадические «вольности», если только их можно было мотивировать. Это видно из интересной позднейшей заметки Чернышевского по поводу собрания стихотворений Некрасова:

«Вообще по поводу „Примечаний“ должно пожалеть о претензии составителя их поправлять стихи Некрасова, кажущиеся ему неправильными. Напрасно он испортил текст своими поправками. — Обыкновенный повод к поправкам дает ему „неправильность размера“; а на самом деле размер стиха, поправляемого им, правилен. Дело в том, что Некрасов иногда вставляет двусложную стопу в стих пьесы, писанной трехсложными стопами; когда это делается так, как делает Некрасов, то не составляет неправильности. Приведу один пример. В „Песне странника“ (в «Коробейниках») Некрасов написал:

Уж я в третью: мужик! Что ты бабу бьешь?

В „посмертном издании“ стих поправлен:

...Что ты бабу-то бьешь?

Некрасов не по недосмотру, а преднамеренно сделал последнюю стопу стиха двухсложною; это дает особенную силу выражению. Поправка портит стих. Так и в других случаях» (I, 751; курсив мой, — В. Г.).

Как видим, «нигилист» и «разрушитель эстетики» Чернышевский обнаруживает гораздо большую стихологическую чуткость, чем, например, такой представитель «чистого» искусства, как Тургенев, который в интересах умеренности и аккуратности «Тютчева заставил расстегнуться и Фету вычистил штаны» (его слова), т. е. изуродовал, на правах редактора, их выбивавшиеся из шаблона, ритмически и семантически смелые стихи.

В приведенной заметке Чернышевского о Некрасове можно видеть намек на точки соприкосновения между теоретической позицией Чернышевского и практикой Некрасова.

Он подтверждается тем историческим экскурсом, которым Чернышевский заключает свое рассуждение о размерах:

«У Жуковского было гораздо более разнообразия в размерах, нежели у Пушкина; амфибрахий встречается у него гораздо чаще; попадает и дактиль (мы говорим не о гекзаметрах, которые, как бы ни были прекрасны, все-таки дурны), и анапест; Пушкин возвратился к исключительному господству ямба. А между тем, кажется, что трехсложные стопы... и гораздо благозвучнее и допускают большее разнообразие размеров, и, наконец, гораздо естественнее в русском языке, нежели ямбы и хорей... Не можем не заметить, что у одного из современных русских поэтов — конечно, вовсе не преднамеренно — трехсложные стопы, очевидно, пользуются предпочтительною любовью перед ямбом и хореем» (II, 471—472; курсив мой, — В. Г.).

Историческая перспектива, намеченная Чернышевским, в общем верна; но если некоторые явления в прошлом опущены им, очевидно, по их малой заметности, то лишь полемическими соображениями можно объяснить упоминание имени Фета. Аноним последней фразы — конечно, Некрасов, действительно воскрешавший трехдольные размеры²⁸ — впрочем, без особых для широких путей поэзии последствий, так как никакие индивидуальные усилия не властны были удержать русский стих от предвостановившей ему летаргии; когда же с начала 80-х годов началась новая стиховая эпидемия,²⁹ расхожим размером остался тот же — только многостопный — ямб и, кажется, только 4-стопный анапест пытается с ним соперничать. Позднейшие трехдольники символистов примыкали не к некрасовской, а к фетовской традиции.

В той же статье о Пушкине Чернышевский затронул и другую, не менее значительную, стихологическую тему — о рифме. Это замечательное место я приведу с самыми незначительными пропусками:

«Обычай нашего стихосложения также очень стеснительны для русских рифм. Было бы слишком долго доказывать здесь исчислениями и сличениями, что в немецком, французском и английском языке находится гораздо большее, нежели в русском, число рифмующих слов для каждого слова...³⁰ Вообще, самое беглое сравнение убеждает, что в немецком (не говоря уже о французском и английском) слова рифмуют по принятым ныне правилам в гораздо большем количестве,³¹ нежели у нас, потому рифмы могут быть менее стеснительны для поэта и для достинства стихов.

«Поэтому нам кажется, что и *рифма* в русском языке должна существовать с некоторыми особенными условиями, вытекающими из сущности языка. Один шаг к этому сделан уже поэтом, о котором говорили мы выше и который также любит *дактилическую* рифму — это, по крайней мере, разнообразит рифмы. Но младость-радость, ночи-очи и т. д., кажется, нуждаются в большей свободе,

²⁸ Наблюдение Чернышевского подтверждается статистикой некрасовских размеров. Из 3304 строк стихотворений, датированных в «Стихотворениях» под редакцией К. Чуковского (ГИЗ, Пгр., 1920) временем с 1845 по 1855 г. включительно, относительно большая часть (43.25%) падает на трехдольные размеры (в совокупности). Второе место (43.04%) принадлежит ямбу и третье (13.71%) — хорю. Надо заметить, что в итог вошла и неопубликованная в свое время поэма «Белинский» (192 строки четырехстопного ямба), а также, что в общей процентной цифре я объединяю как традиционные ямбичные строки, так и сравнительно свежие размеры «Пяницы», «Прекрасной партии» и т. п.

²⁹ См.: Н. К. Михайловский. Заметки о поэзии и поэтах. Сочинения, т. VI, Изд. «Русское богатство», СПб., 1897, стр. 590—620.

³⁰ Следует пример легкости подбора рифм на слово «Vand» по алфавиту: fand, Hand, kannт и т. д.

³¹ В выноске Чернышевский касается причин богатства немецкой рифмы. Главные причины: 1) однообразие в расположении ударений; 2) близость ударений к концу; 3) самая краткость слов.

чтобы разорвать свой несносный союз. Русская рифма, нам кажется, могла бы довольствоваться не одинакостью, а подобностью звуков, как это бывает иногда у Кольцова. Конечно, это созвучие должно быть сильно, резко, чтобы быть заметным» (II, 472; курсив мой, — В. Г.).

Замечательна здесь одновременная защита двух возможностей обновления стихового канона: 1) дактилическая рифма и 2) неточная рифма. На Некрасова Чернышевский ссылается только как на любителя дактилической рифмы; для рифмы неточной ему понадобилось обращение к прошлому — к Кольцову, хотя и здесь он мог бы отчасти опереться на того же Некрасова.³² Еще с большим основанием мог бы он опереться на Никитина, пользовавшегося уже в это время неточной рифмой с исключительной настойчивостью;³³ удержали Чернышевского, очевидно, и здесь полемические соображения литературно-общественного характера.

Трудно сказать, что имел в виду Чернышевский в словах «созвучие это должно быть сильным, резким, чтобы быть заметным». Может быть, он предвидел будущий путь неточной рифмы, ориентирующийся на совпадение предударных согласных. Во всяком случае некрасовская рифмовка была компромиссной и в смелости уступала рифмовке Никитина, представлявшей разнообразнейшие случаи «подобности звуков». Из 23 случаев неточной рифмы, отмеченных мною у Некрасова (до 1855 г.), все, кроме одного («мерещится—мечется»), представляют собою рифмовку заударного глухого с соответствующим ему звонким.³⁴ Интересно, что значительная часть неточных рифм падает на рифмы дактилические — что отчасти объясняется их сравнительной редкостью, а вместе с тем и меньшей стертостью в поэтическом обиходе. Для ожидаемого Чернышевским обновления версификации такой факт, как неточная дактилическая рифма, мог быть особенно плодотворен.

³² Из 56 известных за 1845—1854 гг. стихотворений Некрасова (разного размера) дактилическая рифма встречается в восьми, причем в большей части проходит через все стихотворение в чередовании с мужской. Из того же числа неточная рифма (имею в виду только несоответствие заударных гласных) встречается спорадически в тринадцати стихотворениях всего 23 раза, из которых 9 пар мужских, 5 — женских и 9 — дактилических. Следует отметить стихотворение «Влас», единственное, где встречаются 3 неточные рифмы (все дактилические), причем одна в первой же рифмующейся паре строк («воротом—городом»).

³³ В 76 рифмованных стихотворениях, написанных за 1849—1854 гг., наблюдается 93 случая неточной рифмы (у Некрасова за то же время — 13 случаев). На рифмику Никитина впервые обратил внимание С. М. Городецкий (доклад его в Обществе ревнителей художественного слова «Об ассонансах у Никитина» в 1912 г.). См. также: В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Изд. «Academia», Пгр., 1923, стр. 194 и сл.

³⁴ В десяти случаях это соответствие д—т (типа ходиг—колотит), в четырех случаях — б—п (типа судьбы—толпы), в трех случаях — з—с (типа картузы—усы), в трех случаях — ж—ш (типа ничтожную—роскошную) и, наконец, в двух случаях — г—к (смыглой—куклой, мыкаю—книгою).

Теоретическая защита неточной рифмы под пером Чернышевского — факт очень значительный. Известное письмо Ал. Толстого, датируемое 1859 г., отстаивало только свободу безударных гласных; рифмы же типа «грузно—дружно» — Ал. Толстой осуждал.³⁵ И вот оказывается, что еще за 4 года до этого письма выдвигается — притом не в интимной переписке, а на страницах распространенного журнала, еще более смелое требование «не одинакости, а подобности звуков», причем, как видно из ссылки на Кольцова, не исключаются и согласные. Это заставляет и к *практике* неточного рифмования в 50—60-е годы (у Некрасова и Никитина) отнестись не как к «поэтической вольности» или небрежности, а как к закономерному в эволюции стиха факту, нашедшему соответствие и в литературном сознании современников.

Свое «отступление» Чернышевский защищает защитой самого *принципа рифмы*. Защита в устах «разрушителя эстетики» даже неожиданная, если вспомнить, что борьба с рифмой не прекращалась в течение всей первой трети XIX века и, стало быть, задолго до самого возникновения проблемы «разрушения эстетики» и борьбы со стихом. Еще Карамзин утверждал, что «русский язык не сотворен для поэзии, а особливо с рифмами», обещающая «начав писать белыми стихами, всех заставить подражать себе»,³⁶ и Востоков называл рифму «побочной прикраской» и советовал употреблять ее «не так часто и не во всяком роде поэзии».³⁷ Если во втором десятилетии века Бобров и Павел Львов в своей «безрифменной» позиции успеха не имели,³⁸ а сам Карамзин еще раньше обратился к стихам рифмованным, то в начале 20-х годов Кюхельбекер в «Аргивянах» и Жуковский в «Орлеанской деве»³⁹ усваивают «пятистопные без рифм» — драме, за ними

³⁵ Письмо А. К. Толстого к Б. М. Маркевичу от 4 февраля 1859 г. Собр. соч., т. IV, Изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 107—109.

³⁶ Разговор с Карамзиным о белом стихе приводит Г. П. Каменев в письме к С. А. Москотильникову от 10 октября 1799 г. В кн.: Вчера и сегодня. Литературный сборник, составленный В. А. Соллогубом. Кн. 1. СПб., 1845, стр. 50.

³⁷ А. Х. Востоков. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е, доп. и испр. СПб., 1817, стр. 88.

³⁸ Ср. в «Послании к Галичу» А. С. Пушкина (1815):

И трубку разжигают
Безрифминным лихим!...

Раньше у К. Н. Батюшкова в «Послании к стихам моим» (1804—1805):

Зачем Безрифмину бумагу не марать?
Всяк пишет для себя: зачем же не писать?

³⁹ «Орлеанская дева» закончена в 1821 г.; отрывки из «Аргивян» были опубликованы в альманахе «Мнемозина», ч. II (М., 1824, стр. 1—28). Но Пушкин в наброске предисловия к «Борису Годунову» (1829) писал: «У нас

последовал и Пушкин. Позднейшие возражения Пушкина против рифмы и предсказание, что «со временем мы обратимся к белому стиху»,⁴⁰ общеизвестны. Если в пору расцвета стиха раздавались такие — и достаточно громкие — голоса, то в годы натурализма и преобладания прозы естественно было бы ожидать со стороны натуралистов, даже и мирящихся со стихом, возражений против стихов рифмованных. Отчасти такие возражения и раздавались: известно, например, остроумие Салтыкова: «Это все равно, что кто-нибудь вздумал бы вдруг ходить не иначе, как по разостланной веревочке, да непременно еще на каждом шагу приседая».⁴¹ Чернышевский не был, однако, в числе разрушителей рифмы; интересна и его мотивировка: «Но в том, что рифма должна остаться необходимою принадлежностью русского языка, невозможно сомневаться; вся история русского народного стихосложения показывает его стремление приучить себя к рифме» (II, 472; курсив мой, — В. Г.). Думаю, что современная наука не откажется подписаться под последним положением Чернышевского. Сам Чернышевский имеет в виду, прежде всего, соприкосновение устной поэзии с книжной («стихосложение нашей народной поэзии само покидает свои прежние правила, учится новым, принятым нашею литературою со времени Ломоносова и тем само изобличает свою слабость сравнительно с новою версификациею»; II, 473) — факт, всецело подтверждаемый новейшими записями. Но «стремление приучить себя к рифме» сказывается не только в этом, а и в тех следах «эмбриональной» былинной рифмы, для изучения которой ценный материал и комментарий дает названная выше работа В. М. Жирмунского.⁴²

В заключение я хочу иллюстрировать стихологические взгляды Чернышевского (в частности на рифму) собственными его стихотворными опытами. О существовании этих опытов известно давно, но внимания исследователей и они до сих пор не привлекали. Это, прежде всего, «Гимн деве неба» (т. е. Артемиде) — экзотическая поэма в 444 строки, с исторической декорацией и сюжетом (действие — в Сицилии, во время войны с Газдрубалом). Написанная в ссылке в 1870 г., она появилась в печати только в 1885 г. под псевдонимом «Андреев»; первоначально предполагался псевдоним «Дэнзиль Элиот» и помещение поэмы в «Вестнике Европы»; но

первый пример оному (белому стиху, — В. Г.) находим мы, кажется, в «Аргивянах». (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 141). Вероятно, «Аргивяне» написаны раньше и в литературных кружках были известны.

⁴⁰ А. С. Пушкин. Путешествие из Москвы в Петербург. (Беловая редакция). Полн. собр. соч., т. XI, Изд. АН СССР, М.—Л. 1949, стр. 263.

⁴¹ А. М. Скабичевский. Несколько воспоминаний о М. Е. Салтыкове. В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. Гослитиздат. М., 1957, стр. 281.

⁴² В уже цитированной рецензии на «Прописан» Чернышевский также говорит: «русские стихи без рифмы вялы, тяжелы, скучны, потому необходимы в переводе Гомера рифмы» (II, 555).

Стасюлевич либо забраковал поэму, либо уклонился от сотрудничества Чернышевского по другим причинам. Взглядов Чернышевского на метрику поэма не поясняет: она написана «испанским» размером — 4-стопным белым хореем с чередованием женских и мужских окончаний, т. е. тем размером, который был известен еще в 1790 г. с баллады Карамзина «Граф Гваринос». Но для отношения Чернышевского к рифме «Гимн» кое-что дает. Хорей его — белый, но при внимательном рассмотрении значительная доля стихов оказывается связанною разными типами созвучий. При этом случайной рифмовки, которая скорее всего свидетельствовала бы о технической небрежности, почти нет; на всем протяжении длинной поэмы встречается всего 2 раза (холмами—рвами, поспешат—освободят). Зато встречаем разнообразные типы звуковых повторов, приближающихся к рифме и часто настолько сложных, что высказанные в 1855 г. теоретические соображения Чернышевского невольно вспоминаются. Вот — важнейшие: 1) неточная рифма в тесном смысле слова (ассонанс с относительным совпадением согласных): «разъяренных—Кархедону», «длилось—было», также «площадь—ходят», «полемарх—враг»; 2) ассонанс с совпадением опорных предударных согласных: полный — типа «вождь—его»; и неполный — типа «остановил—рвы»; 3) ассонанс в широком смысле слова — типа «храмом—запад»; 4) консонанс в широком смысле слова — мужской, типа «лук—враг», и женский, типа «нет вам—кротком»; 5) консонанс с анафорой — «лик—лук», «ваш—вождь» (в обоих случаях также совпадения заударных); 6) консонанс со сложным согласным повтором: «храма—время», «полночи—Панôрмы»; 7) смысловой параллелизм или контраст: «его—их», «день—ночь».

Иногда попадаются очень сложные фонические узоры, распространяющиеся не только на крайние слова строки:

Светлы веют предков тени
 На пурпурных облаках,
 И в объятья принимают
 Тени павших в этот день.

(XV, 915)

(инструментовка на «е» в первой и на «а» в третьей строке; ассоцирование второй строки с третьей; женско-мужская рифмовка крайних строк при внутренней рифме последней строки — «тени—день»).

Кроме того, широко пользуется автор и повторением слов (иногда группы слов) как мелодико-фоническим эффектом:

Выходили в поле наши;
 Выходил к ним Гамилькар;
 Осторожно бились наши;
 Бился слабо Гамилькар.

(XV, 911)

Рядом с внутренней рифмой и внутренним ассонансом пользуется он и *внутренним повторением*:

Воздевая к небу руки,
Возвышая к небу взгляд,
С силой грома в звуках слова
Воскликает Эмпедокл. . .

(XV, 915)

В письме от 18 марта 1875 г. к жене Чернышевский приводит первые 4 строки из другой своей (и тоже экзотической по теме)⁴³ поэмы:

Волоса и глаза твои черны, как ночь;
И сияние солнца во взгляде твоём,
О, царица сердец и в царстве солнца святом,
В стране гор, стране роз, равнин полночи дочь!

(XIV, 596)

Четыре строки — материал для каких-нибудь выводов недостаточный. На основании их можно только сказать, что, не отступая на этот раз от традиционной рифмовки, Чернышевский прибегает к одному из тех трехсложных метров, которые за 20 лет до того пропагандировал в «Современнике». Кстати — четвертая строка собственной поэмы должна была бы убедить Чернышевского, что и трехдольный метр не всегда означает сочетание одного ударного слога с двумя безударными: здесь на 12 слогов приходится вместо нормальных четырех — целых семь ударений. У Некрасова Чернышевский мог бы найти примеры обратные: 4-стопные дактили с тремя ударениями.

Приведенный материал, думается мне, говорит сам за себя. Он должен убедить еще не убежденных, что в отношениях своих к поэзии (и именно к ней) Чернышевский был не разрушителем эстетики, а лишь выразителем натуралистической поэтики 50-х годов, выразителем стремлений не к отмене, а к обновлению поэтических и, в частности, стиховых форм. Словом, и здесь, как и во всей своей литературно-общественной деятельности, Чернышевский был идеологом не анархического разрушения, а революционного созидания.

⁴³ «Леила» въезжает в столицу Персидского царства — Шираз. Ее встречает хор «девушек, служительниц в храме Солнца», и поет. . . (XIV, 596).



Содержание

	Стр.
От редактора	3
Повести Белкина	7
Творческий путь Гоголя	46
Первый период жизни (1809—1836)	47
«Ганц Кюхельгартен» и философские диалоги	58
«Вечера на хуторе близ Диканьки»	61
Бытовые повести «Миргорода»	71
Петербургские повести 1833—1835 гг.	75
Статьи «Арабесок»	85
Исторические повести	90
Драматургия	97
Гоголь в «Современнике»	112
Первые годы заграничной жизни (1836—1842)	117
«Мертвые души»	123
«Шинель»	148
«Рим» и «Портрет»	152
Творческие итоги	161
Последние десять лет жизни	170
«Выбранные места из переписки с друзьями»	182
Второй том «Мертвых душ»	192
Ф. И. Тютчев	201
Некрасов в истории русской поэзии XIX века	225
Чернышевский-стиховед	276
Люди и куклы в сатире Салтыкова	295
Встречи с Блоком	331
Библиография научных трудов В. В. Гиппиуса	341

Василий Васильевич Гиппиус

ОТ ПУШКИНА ДО БЛОКА

*Утверждено к печати
Бюро Отделения литературы и языка
Академии наук СССР*

Редактор издательства *В. А. Браиловский*
Художник *М. И. Разуевич*
Технический редактор *Н. Ф. Виноградова*
Корректоры *К. И. Видре, Л. Я. Комм и А. Х. Салтанаevi*

Сдано в набор 5/XI 1965 г. Подписано к печати
19/I 1966 г. РИСО АН СССР № 11-142В. Формат
бумаги 60×90¹/₁₆. Бум. л. 10¹/₁₆. Печ. л. 21³/₄ + 1 вкл.
(¹/₈ п. л.) = 21⁷/₈ усл. печ. л. Уч.-изд. л. 23,94.
Изд. № 2786. Тип. зак. № 576. М-23006. Тираж 10000.
Бумага типографская № 1.

Цена 96 коп., переплет 20 коп.

Ленинградское отделение издательства „Наука“
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства „Наука“
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12