

Русская литература

№ 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1964

Год издания седьмой

СОДЕРЖАНИЕ

Александр Прокофьев. Поэт большого сердца и могучего таланта	3
Ф. Прийма. Поэт совершенно народный	7
В. Кирпотин. «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского	27
Б. Бухштаб. Об источниках «Левши» Н. С. Лескова	49
В. Хализев. Драма А. П. Чехова «Иванов»	65

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Болдур (Румыния). Ярославна и русское двоеверие в «Слове о полку Игореве»	84
В. Адрианова-Перетц. Об эпитете «тресветлый» в «Слове о полку Игореве»	86
Г. Моисеева. Новый список повести об Александре Невском	87
Неизвестная повесть XVIII века о хвастливом книжнике (публикация В. Малышева)	97
И. Серман. Из литературной полемики 1753 года	99
В. Смолицкий. Песни о разбойнике Григории Репке	104
В. Базанов. Федор Герман и муравьевский вариант «Рассуждения» Д. И. Фон-визина	109
А. Белоусов. К вопросу о публикации двух стихотворений Пушкина в журнале «Современник»	124
М. Гиллельсон. Пушкин в дневниках А. И. Тургенева 1831—1834 годов	125
Е. Рыский. Пушкин или Гоголь? (О заключительной заметке к отделу «Новые книги» в пушкинском «Современнике»)	134
М. Альтман. Заметки о Пушкине	138
В. Мещеряков. «Школа гостеприимства» Д. В. Григоровича как эпизод из литературных отношений 50-х годов	142
Н. Павлюк. Стихотворение Шевченко в переводе шлиссельбургского узника	145
А. Батюто. Тургенев и Паскаль	153

(См. на обороте)

Ф. Кутищев. Некоторые комментарии к роману И. С. Тургенева «Новь»	162
Неизданное письмо Н. Г. Помяловского (публикация Н. Бельчикова)	163
Ф. Кузнецов. Г. Е. Благосветлов и «охранители»	165
В. Вильчинский. Из истории журнала «Дело» (неизвестные письма Н. В. Шелгунова)	178
А. Нинов. Бунин в «Знании»	184

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Пятый Международный съезд славистов (сообщения участников съезда А. С. Бушмина, Г. М. Фридлендера, П. Н. Беркова, Д. С. Лихачева, Я. С. Лурье, В. Е. Гусева)	202
В. Бочкарев. Герцен и Чернышевский	214
А. Жовтис. Ритм и смысл	216
К. Давлетов. Новая книга томского фольклориста	220
А. Панченко. Некоторые проблемы изучения древнеславянских литератур	223
В. Ковалев. Книга о стиле Федина	226
ХРОНИКА	229
В. Адрианова-Перетц. Памяти Игоря Петровича Еремина	239

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), *А. С. БУШМИН*,
Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ, *В. А. КОВАЛЕВ*, *К. Д. МУРАТОВА*, *Ф. Я. ПРИЙМА*,
В. В. ТИМОФЕЕВА

Отв. секретарь редакции *М. Д. Кондратьев*

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. 4. Тел. А 2-42-24

Журнал выходит 4 раза в год

РИТМ И СМЫСЛ *

Не так давно в Издательстве Академии наук СССР под редакцией проф. Д. Д. Благого вышла книга С. В. Шервинского «Ритм и смысл. К изучению поэтики Пушкина».

В этой работе предлагается качественно новый, оригинальный метод анализа поэтической формы, в основе которого лежит сформулированная автором «теория временных компенсаций».

Мысли Шервинского не стали предметом особого внимания критиков. Небольшую заметку под заголовком «Странная теория» посвятил его работе А. Квятковский («Вопросы литературы», 1962, № 8), целиком зачеркнувший книгу «Ритм и смысл». Мне хочется вернуться к затронутым А. Квятковским проблемам. Было бы очень досадно, если бы высказанное уважаемым ученым мнение стало «истиной в последней инстанции».

Открывая книгу, ожидаешь найти в ней анализ ритмического строя стиха, подобный тому, который продемонстрировал когда-то И. Виноградов, рассматривая «Зимнюю дорогу» Пушкина. Наблюдения И. Виноградова над пеоническими ходами стихотворения дали ему возможность показать, как поэт использовал ритм для «упорядочения тематического движения» в лирике. Ритмическое движение соотносилось с содержанием. В этом аспекте намечались определенные перспективы в изучении стихотворного произведения.

Но как раз в то время (середина тридцатых годов) стихология уже становилась «забытой наукой». В последние годы в этой области науки о литературе наблюдается оживление. Появились фундаментальные «Очерки по теории и истории русского стиха» Л. И. Тимофеева (частичный итог многолетней работы автора) и некоторые другие работы, преимущественно статьи. Труд С. В. Шервинского по необычности подхода к материалу относится к числу самых интересных из них.

Сформулировав в первых главах принципы своего метода, ученый применяет его к лирике Пушкина, к «Скупому рыцарю» и двум сценам из «Бориса Годунова». Тексты анализируются полностью — строка за строкой.

Суть выдвигаемой С. В. Шервинским «теории временных компенсаций» коротко сводится к следующему.

В русском языке ударенный слог всегда протяженнее неударенного. Без особой натяжки можно считать, что по длительности звучания они соотносятся друг с другом как 1,5 к 1. Это не «допущение С. Шервинского», как думает А. Квятковский, а факт, констатированный академиком Л. В. Щербой, Н. С. Усовым и другими лингвистами, но не принимавшийся во внимание стиховедами. Связь ударенности и протяженности становится особенно ощутимой, когда мы имеем дело с выразительной речью (когда ударение становится эмфатическим). Если учесть указанное обстоятельство в отношении стихотворной речи, то следует признать, что в строке, содержащей гипостасы в виде облегченных стоп, должна наблюдаться «убыль во времени» в сравнении с метрически равновеликой строкой, содержащей все схемные ударения. Так, строчка четырехстопного ямба, несущая два ударения вместо четырех, должна была бы занимать в процессе произнесения меньше времени, чем та, в которой схема метра выдержана. В действительности же такая строка звучит не убыстренно, а замедленно, ибо убыль времени должна компенсироваться. Шервинский обосновывает эту необходимость тем, что «с первобытных форм до нынешних дней *равновеликость* (курсив мой, — А. Ж.) стихов остается эстетической основой стихосложения различных поэтических традиций» (стр. 27). Компенсация происходит за счет равномерного растяжения строки (растяжения неударенных гласных), за счет пауз (находящихся для себя место в словоразделах), наконец, за счет увеличения временной протяженности ударенных гласных (т. е., добавим от себя, за счет эмфатичности ударения).

Убыль во времени и компенсация этой убыли в живом организме стиха есть некая формальная данность, а «наличие известной формальной данности» «обязывает... исследователя... искать и в *содержании стиха* (курсив мой, — А. Ж.) тех или иных смысловых оттенков, которые соответствовали бы этим не случайным, а зависимым от смысла формальным явлениям» (стр. 8). Справедливо полагая, что произведения великого поэта могут служить образцом и являть собой высокое единство содержания и формы, Шервинский рассматривает с этой целью стихи Пушкина, написанные четырехстопным и пятистопным ямбом. «Совершенство стихов Пушкина, — справедливо говорит он, — должно обеспечить возможность принципиального теоретического вывода, относящегося к просодии русского классического стиха» (стр. 34). Собственно, такой вывод уже сделан в начале книги, а весь дальнейший материал ее, материал конкретного анализа, лишь делает его для непредубежденного читателя неопровержимо убедительным.

* С. В. Шервинский. Ритм и смысл. К изучению поэтики Пушкина. Изд. АН СССР, М., 1961.

Излагая рассуждения Шервинского, А. Квятковский приписал ему следующую мысль: «... пушкинский четырехстопный ямб с четырьмя ударными слогами («Порá, порá! Порá трубáт!») нужно принять за эталон долготы этого стиха; если же *ямбическая строка держится на двух акцентах* («Как мимолётное виденье»), то она по времени вдвое короче *четырёхакцентной строки* (курсив мой, — А. Ж.). Ничего подобного, как видно из нашего изложения «теории временной компенсации», у Шервинского нет. Нет в этой теории и «принципов художественного чтения, из которых исследователь исходит при анализе элементов содержания стиха». У Шервинского речь идет о том, что понимание структуры стиха (наличие «формальной данности») позволяет правильней понять содержание стихов и, следовательно, правильней их прочитать. На протяжении всей работы автор и делает это.

Анализирует С. В. Шервинский умно и вдумчиво, раскрывая в своем понимании пушкинского текста и эрудицию ученого, и чуткость поэта, мастера стиха, для которого каждый нюанс в движении стиха — *значаш*. Соображения его по поводу смысла отрывков (автор употребляет слово «смысл», разумея под ним содержание, заключающее начала рациональное, эмоциональное и образное) весьма пространны. Цитировать их здесь не представляется возможным. Поэтому для иллюстрации авторского метода приведем в конспективном изложении аргументацию, относящуюся к истолкованию одной из центральных строф «Анчара».

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

«Норма» ударений здесь — четыре. Следовательно, первая строка, состоящая из двух пеонов четвертых, требует временной компенсации (не хватает) двух ударений). Стих дан после пяти строф, содержащих описание «древа яда», и предваряет идейное развитие всей вещи. Это переломная строка, в ней зерно главной пушкинской мысли. Внимание читателя должно задержаться на ней, чему способствует ритмический рисунок предшествующих строф. Формальным моментом является и «убыль времени». Компенсация должна произойти за счет паузы:

Но человека √ человек. . .

Пауза, необходимость которой выводится из анализа структуры, есть здесь момент содержания. И это содержание не привнесено извне, а задано поэтом и, значит, должно быть реализовано в чтении.

Во второй строке — четыре ударения («Послáл к анчáру влáстным вглáдом»). Чистый ямб (таков ход рассуждений Шервинского) как бы предостерегает от повышенной эмфатичности в произнесении, он требует произнесения строгого, без «слезы». «Каждый ударенный слог будет достаточно значительным, чтобы до слушателя дошло все содержание стиха с его „властным взглядом“ угнетателя, а краткость ударений обеспечит ему надлежащую скупость в соответствии с фактичностью содержания» (стр. 52).

В третьей строке — норма. И надо ей подчиниться. Не нужно атонировать «тот» в пользу «послушно» («И тот послу-у-шно в путь потек. . .»), ибо это «увело бы нас от скупой строгости в сторону драматизации» (стр. 52).

В четвертой строке необходима компенсация во времени. Если дать ее за счет паузы после «к утру» или перед «с ядом», то одно или другое понятие будет неуместно подчеркнуто. Автор предлагает такой вариант произнесения, при котором вся строка оказывается эмоционально подчеркнутой, т. е. произнесения всех трех слов с одинаковым (минимальным) растяжением ударного слога:

И к ўтру возвратѣлся с ѣдом. . .

Рассматривая в этом аспекте пушкинские стихи, С. В. Шервинский убеждает в правомерности такого подхода к выявлению оттенков содержания, ибо, не вдаваясь в рассуждения о природе самой системы стихотворной речи, он исходит из ее особенностей. На протяжении всей книги речь идет о слове произносимом. И это правильно, поскольку наличие ритмической организации и звукового оформления предполагает, что мы, даже не произнося стихи вслух, воспринимаем и ритм и явления эвфонии, причем воспринимаются они в их эстетическом значении. Хорошо сказано об этом у Брюсова: «Измерение стихов не на слух, а иными способами, есть искажение существа стиха» («Основы стиховедения», М., Госиздат, 1924). И удивительно, что А. Квятковский, процитировав тезис исследователя о «самослушании», остановился перед ним в некотором недоумении. Ведь совершенно ясно, что любая схема, отражающая или ритмическое движение, или систему аллитераций, основана на том, что мы слышим и слышал поэт. Автор книги «Ритм и смысл» в своем «слушании» стиха опирается на то, что очевидно, убедительно, а в ряде случаев видит и возможность иных толкований.

К сожалению, рецензент, говоря о теории и практике Шервинского, иронизировал, а не анализировал. Тут речь шла и о «таинственных интересах декламации», которыми якобы руководствовался автор, и об «обработке», которой подверглись тексты, и о «смысловых комментариях, носящих порой комический характер». И все же во второй части рецензии А. Квятковский. . . неожиданно принял исходное положение книги «Ритм и смысл»! «Возвращаясь к „теории компенсации“, нужно сказать, — пишет он, — что она имела бы реальное основание, если бы стих рассматривался иначе. . .» А. Квятковский считает, что в каждом стихе есть «концевые структурные паузы определенной долевой длины; они *восполняют* „пространство“ стиха до уровня контрольного ряда». Приведя две строки из «Домика в Коломне», он восполняет «пространство» двумя паузами в конце строки вместо обычной одной (конец стихового ряда):

В ней/вкус был обра/зованный. О/па /\/
Чи/тала сочи/ненья Эми/на. /\/

Такое уравнивание А. Квятковский считает опирающимся на структурное понимание ритма в метрическом стихе. То, что в первой строке — перенос, а во второй — синтаксическая пауза, совпадающая с концом стиха, и что уже одно это обстоятельство наталкивает на мысль о различной «глубине» паузы, им не учитывается. Критик ссылается на свой внутренний слух («мы совершенно отчетливо чувствуем»). Смысл стихов не принимается во внимание вовсе. А ведь здесь ирония: «образованная» Параша читает сочинения не Вольтера, не Руссо, а. . . бульварные романы Эмипа («Непостоянная Фортуна. . .» и проч.). Для меня, например, очевидно, что двойная пауза в конце интонационного периода (после «Эмина») бессмысленна, но очень пужна перед «Эмина». Тогда несоответствие между «вкусом» и предметом будет комически подчеркнуто. И неужели предлагаемое рецензентом чисто механическое понимание стиха даст читателю больше, чем предлагаемое Шервинским, то, которое названо А. Квятковским «чисто эстрадным» (!).

Строку «В пустыне чахлой и скупой», исходя из своих принципов, Шервинский интонирует (думается, вслед за Пушкиным) так:

В пустыне √ чахлой и скупой. . .

По А. Квятковскому ее следовало бы прочитать:

В пустыне чахлой и скупой. . . /\,

решиительно отрубив строку от последующих. Никто, конечно, так читать не станет, потому что против этого — содержание стихов. Не обременяя себя поисками, не пытаясь проникнуть в авторский замысел, фиксировать паузы «большей или меньшей длины» (/\ или /\/) в конце строки — значит, если позволено так выразиться, задать смысл авторитетом стиховедения. Но тогда к чему весь этот авторитет?

В отличие от Шервинского А. Квятковский даже не упоминает о конкретном содержании. Между тем знаки пауз, поставленные автором книги «Ритм и смысл» в сотнях пушкинских строк, интонируют их в соответствии с замыслом великого художника, отраженным в структуре, понимаемой исследователем не столь прямолинейно.

Для автора книги «Ритм и смысл» реалистический стих поэта ориентирован на реалистическую манеру чтения, при которой соблюдение эвфонических норм не нивелирует смысл, а наоборот — помогает раскрыть его.

Все сказанное не означает, что в ряде случаев трактовки Шервинского не могут быть ошибочными, ибо речь идет о таких сложных взаимоотношениях содержания и формы, о таких оттенках смысла, что говорить о безусловности всех предлагаемых решений и требовать такой безусловности было бы совершенно неверно. Да автор на это и не претендует, о чем говорит на страницах книги не раз и не два. Конечно, приводимое А. Квятковским рассуждение о строке «И гад морских подводный ход» неудачно, а подсчет мор (или долгот) в другой строке являет пример непужной и неубедительной скрупулезности. Но разве в этом дело?

Если мы доверяем академику Щербе и другим фонетистам, то мы не можем отделаться от проблемы долготы ударенных и неударенных слогов тем, что ударенный слог «чутьючку протяженнее» неударенного (это ли не дилетантизм!). Точно так же нельзя априори уравнивать все стиховые ряды равновеликими паузами в конце строк. Это непродуктивно. И принципиально неверно.

С нашей точки зрения, метод Шервинского, проиллюстрированный на материале пушкинских стихов, может и должен быть применен также и к произведениям других художников слова, может стать подспорьем в стиховедческом анализе (не претендуя на всеобщность!) и в то же время приобрести практическое значение. Для учителя-исполнителя метод Шервинского — это превосходный инструмент, с помощью которого можно проникнуть в святая святых произведения — его интонационную структуру.

Книга наталкивает на размышления о путях дальнейшего исследования и, в частности, о возможностях применения найденного метода к разностопным силлабо-тоническим стихам, а также к стихам тонической системы, например к паузникам. Если принять в качестве исходной мысль о том, что метрически параллельные строки и в катрене паузника также в принципе изохронны, то истолкование их ритмического строя может основываться на некоторых дополнительных соображениях.

Возьмем, к примеру, строфу из тихоновского «Перекопа»:

Дельфины играли вдали,
Чаек качал простор,
И длинные серые корабли
Поворачивали на Босфор.

Еще Ю. Тынянов справедливо указывал на то, что в системе паузника строки «непогрешимых» трехсложных размеров воспринимаются тоже как паузник «с выделенными словами». («Проблема стихотворного языка», Л., 1924). Ритм приведенной строфы теснейшим образом связан со словоразделами, на местах которых — паузы. При этом совершенно ясно, что пауза перед «корабли», являющаяся леймой на месте отсутствующего ударного слога, не «глубже», не протяженнее других. Анализ по методу Шервинского помогает понять — почему.

Если считать, что ударенный слог протяженнее неударенного по крайней мере в полтора раза и условно принять время произнесения слога за единицу, то в первой строфе — 9.5 единиц, во второй — 7.5, в третьей — 11.5, в четвертой — 10. Пауза между словами — тоже временная единица, и одной такой единицы в четвертой строке не хватает.

Вторая, третья и четвертая строки должны уравниваться во времени с первой, задающей норму. Во второй строке требуется компенсировать убыль времени. Компенсация эта может произойти либо (если учесть и фиксировать леймы) в начале строки (где не хватает нормы) и после слова «качал», либо если прочитать строку так:

Чаек $\wedge$ качал $\wedge$ простор. . .

Именно такое произнесение соответствует образу и эмоциональной настроенности стихотворения. Короткие, не отягощенные согласными слова не дают материала для равномерного растяжения строки, для растяжения неударенных гласных. Нет оснований и усиливать эмфатическое ударение на словах («Чаек качал простор. . .»). В таком случае образ был бы неоправданно подчеркнут, «чайки» заняли бы неподобающее им место.

Третья строка длиннее первой. Здесь мы сталкиваемся с явлением, которое, видимо, не имеет столь важного значения в силлаботонике, где колебаний числа слогов в метрически параллельных строках нет и где спондей, например (если речь идет о гипостасах в ямбах), часто сочетается в пределах строки с пиррихием. В стихе

И длинные серые корабли. . .

нужна не компенсация убыли во времени, а, наоборот, убыстрение в произнесении строки, рифмующейся с

Дельфины играли вдали. . .

Вот почему пауза-лейма после «серые» оказывается короче, чем паузы на месте словоразделов в первой строчке.

Убыстрение оправдывается, находит себе обоснование в том, что вся строка не изображает, как в ряду стоящих, действия, а представляет собой как бы образ-клетку художественного целого, оформленную подлежащим с двумя определениями. Связь между словами оказывается весьма тесной. Лейма на месте ударенного слога (после «серые») ощущается только как обычный словораздел.

В последнем стихе строфы, поскольку мы учитываем отсутствие одного ударения, должна компенсироваться небольшая убыль времени. Смысл и звуковой состав строки требуют компенсации за счет растяжения на слове «поворачивали». Обычная пауза, разграничивающая слова-доли, разумеется, остается.

Конечно, такой анализ не лишен субъективной окраски. Но ведь и тогда, когда, следуя традиционным приемам, мы отмечаем, к примеру, проклитику в стихе, наш подход к материалу не лишен субъективности в восприятии.

Если в приведенной строфе расставить знаки пауз в соответствии с метрической схемой и считать, что тчет должен подчиниться им, то строфу придется читать:

Дельфины играли вдали,
 $\wedge$ Чаек качал $\wedge$ простор,
И длинные серые $\wedge$ корабли
Поворачивали на Босфор.

Выделение, а значит и подчеркивание слов «корабли» и «простор», сколько бы стиховед ни опирался на наличие лейм, неоправданно. Метод Шервинского дает возможность более гибкого подхода к истолкованию структуры в интересах «прояснения» смысла.

Попробуем с тех же позиций подойти к нескольким строчкам из стихотворения Маяковского для детей:

Для принятия строгих мер —
К Пете милиционер. . .
— Где живешь,
мальчишка гадкий?
— На Собачьей
площадке. . .

Эти простые по смыслу строчки чтец интерпретирует очень легко. Он подчеркнет в первой строке появление стража порядка строгостью произнесения стиха и несколько увеличит конечную паузу, как бы подготавливая слушателя к дальнейшему. Во второй «нажмет» на слово «милиционер», в четвертой имитирует плачущий детский голос. Все это ясно из самих слов, стоящих здесь, не правда ли?

Но ведь интересно, что анализ по методу Шервинского теоретически обосновывает подобную интерпретацию. В самом деле. Третья строка не требует временной компенсации. Она метрически четкая (только ослабление ударения на слове «где» компенсируется небольшой паузой после «живешь»). В первой строке необходима компенсация (не хватает одного ударения). Во второй — всего два ударенных слога вместо четырех. Можно дать незначительную паузу перед словом «милиционер», а также сочетать его с растяжением («ми-ли-ци-о-нер»). В четвертой требуется компенсация убыли времени, которая может произойти только за счет равномерного растяжения строки:

На Со-ба-чье-вой пло-щад-ке. . .

Плач толстого Пети как бы задан в структуре строки!.. Заполнять «пространство» усилением конечной паузы значило бы решительно игнорировать смысл. . .

Из всего сказанного следует, что зачеркивать книгу «Ритм и смысл» нет смысла. Ничего «странного» в теории Шервинского нет. Просто она несколько необычна для нас, привыкших зачастую к традиционной методологии, достижения которой, кстати сказать, не столь уж велики и существенным недостатком которой всегда был определенный разрыв между установленной структурой и конкретным содержанием.

Установка на выявление гармонии формы и содержания в произведениях высокого совершенства, гармонии во всем — плодотворна.

«Гармонии стиха божественные тайны» разгадываются сейчас не только с помощью законов, имевших хождение при Андрее Белом, но и с помощью методов физических и математических. Диапазон, как видно, велик. Оставим в этом ряду место и для «теории временных компенсаций»!