

ЗАДАЧИ И МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВ

СТАТЬИ:

*Б. Л. Боттаевскою, Игоря Глебова,
А. А. Гвоздева и В. М. Жирмунскою*

„ACADEMIA“
ПЕТЕРБУРГ — 1924

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

Задачи поэтики

ЗАДАЧИ ПОЭТИКИ¹.

I.

Поэтика есть наука, изучающая поэзию, как искусство. Если принять это словоупотребление, освященное давностью, можно смело утверждать, что за последние годы наука о литературе развивается под знаком поэтики. Не эволюция философского мировоззрения или „чувства жизни“ по памятникам литературы, не историческое развитие и изменение общественной психологии в ее взаимодействии с индивидуальной психологией поэта-творца составляет в настоящее время предмет наиболее оживленного научного интереса, а изучение поэтического искусства, поэтика историческая и теоретическая. Тем самым история поэзии становится в один ряд с другими науками об искусстве, совпадая с ними в своем методе и отличаясь лишь особыми свойствами подлежащего ее ведению материала. Рядом с историей изобразительных искусств, историей музыки и театра она занимает место, как наука о поэтическом искусстве.

Вопросы „исторической поэтики“ были выдвинуты в России трудами акад. А. Н. Веселовского (см. Собрание сочинений, т. I, 1913 г.), который оставил незаконченным грандиозный замысел истории литературы, построенной по поэтическим жанрам. Хотя по общему содержанию первых глав своей исторической поэтики он должен был особенно выдвигать вопросы исторического бытования первобытной поэзии, нам ясно из его специальных статей („Из истории эпитета“, „Психологический параллелизм“, незаконченный набросок по „Поэтике сюжета“), что вопросы теоретические должны были занимать и в его построении существенное место. Проблему поэтики теоретической выдвинули работы А. И. Потебни (в особенности книга: „Из записок по теории словесности“, 1905 г.), и если система Потебни, взятая как целое, возбуждает существенные возражения, то самый метод, указанный в его трудах,—сближение поэтики с общей наукой о языке, лингви-

¹ Статья „Задачи поэтики“, напечатанная в 1921 г. в журнале „Начала“, № 1, в настоящем виде переработана и значительно дополнена, в соответствии с общими задачами сборника.

стикой, оказался чрезвычайно плодотворным и получил широкое признание. Наконец, существенную помощь изучению этих проблем оказали современные поэты, нередко более сведущие в вопросах поэтического искусства, чем ученые филологи. Валерий Брюсов, в течение многих лет защищавший самоценность искусства от врагов и друзей, посвятил несколько работ стихотворной технике Пушкина, Тютчева и др. Вячеслав Иванов в своем „Обществе ревнителей художественного слова“ (так называемой „Поэтической Академии“) объединил поэтов и филологов, заинтересованных изучением поэтической формы и общими проблемами поэзии, как искусства (1910—1912 гг.). Андрей Белый в книге „Символизм“ (1910 г.) сдвинул изучение русской метрики с мертвой точки и настойчиво указал на необходимость изучения поэтического искусства. Под этими разнообразными влияниями в годы войны (1915—1917 гг.) вопросы методологии истории литературы сделались предметом общего интереса в университетских кружках Петербурга и Москвы (например, в собраниях пушкинского кружка при Петербургском университете); вопрос о пересмотре методов изучения литературы чаще всего приводил к решению, что поэзия должна изучаться, как искусство, и что обычные построения проблем истории культуры „на материале“ художественной словесности должны уступить место поэтике исторической и теоретической. В этом отношении существенные вехи были поставлены уже в 1914 г. акад. В. Н. Перетцом в его „Лекциях по методологии истории русской литературы“¹. В декабре 1916 г. эти новые темы впервые сделались предметом публичного обсуждения на съезде преподавателей русского языка и словесности в Москве. К концу 1916 и началу 1917 г. относится также первое печатное выступление группы молодых лингвистов и теоретиков литературы („Сборники по теории поэтического языка“, I—II), впоследствии объединившихся в „Обществе поэтического языка“ („Опояз“); работе этого кружка, обострившего методологическую проблему и сделавшего ее предметом широкого публичного обсуждения, принадлежит в течение последних лет особенно заметная роль в разработке новых подходов к явлениям литературы². В частности существенной заслугой кружка является критика того традиционного дуализма „формы“ и „содержания“ в искусстве, который и в настоящее время является важнейшим препятствием для построения науки о поэзии (ср. в особенности сборник „Поэтика“, 1919 г.).

¹ Ср. В. Н. Перетц, Краткий очерк методологии, (Петербург, 1922, изд. „Academia“).

² В Германии вопросы поэзии, как искусства, выдвигает Оскар Вальцель. Ср. его брошюру „Проблема формы в поэзии“, перевод в изд. „Academia“, с библиографическими указаниями (Петербург, 1923). См. также Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste (Leipzig, 1917).

Если отказаться от поверхностного взгляда на „содержание“ литературного произведения, как на сюжет (содержание Отелло: „муж из ревности убивает свою жену“...), то наиболее распространенным пониманием этого противопоставления является следующее: различие формы и содержания сводится к различным способам рассмотрения по существу единого эстетического объекта. С одной стороны, ставится вопрос: что выражено в данном произведении? (=содержание); с другой стороны: как выражено это нечто, каким способом оно воздействует на нас, становится ощутимым? (=форма).

На самом деле такое разделение что и как в искусстве представляет лишь условное отвлечение. Любовь, грусть, трагическая душевная борьба, философская идея и т. п. существуют в поэзии не сами по себе, но в той конкретной форме, как они выражены в данном произведении. Поэтому, с одной стороны, условное противопоставление формы и содержания („как“ и „что“) в научном исследовании приводило всегда к утверждению их слитности в эстетическом объекте. Всякое новое содержание неизбежно проявляется в искусстве, как форма: содержания, не воплотившегося в форме, т. е. не нашедшего себе выражения, в искусстве не существует. Точно также всякое изменение формы есть, тем самым, уже раскрытие нового содержания, ибо пустой формы не может быть там, где форма понимается, по самому определению, как выразительный прием по отношению к какому-нибудь содержанию. Итак, условность этого деления делает его мало плодотворным для выяснения специфических особенностей чисто формального момента, в художественной структуре произведения искусства.

С другой стороны, такое деление включает в себе некоторую двусмысленность. Оно вызывает мысль, что содержание (психологический или идейный факт—любовь, грусть, трагическое мировоззрение и т. п.) существует в искусстве в том же виде, как вне искусства. В сознании исследователя всплывает привычная метафора до-научного мышления: форма—это сосуд, в который вливается жидкость—содержание, с уже готовыми неизменными свойствами, или форма—одежда, в которую облачается тело, остающееся под ее покровом таким, как прежде. Это ведет к пониманию „формы“, как внешнего украшения, побрякушки, которая может быть, но может и не быть, и вместе с тем—к изучению содержания, как внеэстетической реальности, сохранившей в искусстве свои прежние свойства (душевного переживания или отвлеченной идеи) и построенной не по своеобразным художественным законам, а по законам эмпирического мира: к сравнению характера Татьяны с психологией русской девушки и к изучению типа Гамлета по методам психопатологии, к спорам о психологической вероятности какого-нибудь условного сценического положения и т. д. Между тем, в пределах искусства такие факты так называемого „содер-

жания" не имеют уже самостоятельного существования, независимо от общих законов художественного построения; они являются поэтической „темой“, художественным „мотивом“ (или „образом“), они так же участвуют в единстве поэтического произведения, в создании эстетического впечатления, как и другие формальные факты (напр. композиция, или метрика, или стилистика данного произведения). Короче говоря, если под „формальным“ разуметь „эстетическое“, в искусстве все факты „содержания“ становятся тоже явлением формы.

Рассматривая памятник литературы, как произведение художественное, мы будем каждый элемент художественного целого расценивать с точки зрения его поэтической действительности: в пределах поэтики, как науки о поэтическом искусстве, не может быть двойственности между „выражаемым“ и „выражением“, между фактами эстетическими и внеэстетическими. Это не значит, конечно, что к литературному памятнику нельзя подойти с другой точки зрения, кроме эстетической: вопрос об искусстве, как о социальном факте, или как о продукте душевной деятельности художника, изучение произведения искусства, как явления религиозного, морального, познавательного, остаются, как возможности; задача методологии — указать пути осуществления и необходимые пределы применения подобных приемов изучения. Но бессознательное смешение „переживаний поэта“ и „идей“ его современников, как „содержания“ литературного произведения, с приемами искусства, как „формой“, не должно иметь места в научной работе по вопросам поэтики.

Традиционному делению на форму и содержание, различающему в искусстве моменты эстетические и внеэстетические, было противопоставлено другое деление, основанное на существенных особенностях произведения искусства, как объекта эстетического рассмотрения: деление на материал и прием (см. сборник „Поэтика“, статью В. Б. Шкловского „Искусство как прием“). Это противопоставление указывает путь к теоретическому изучению и систематическому описанию „формальных“ элементов поэзии. Однако, как будет показано дальше, оно нуждается в развитии и углублении в связи с телеологическим понятием стиля, как единства приемов.

Всякое искусство пользуется каким-нибудь материалом, заимствованным из мира природы. Этот материал оно подвергает особой обработке с помощью приемов, свойственных данному искусству; в результате обработки природный факт (материал) возводится в достоинство эстетического факта, становится „художественным произведением“. Сравнивая сырой материал природы и обработанный материал искусства, мы устанавливаем приемы его художественной обработки. Задача изучения искусства заключается в описании художественных приемов данного произведения, поэта или целой эпохи, в историческом плане или в порядке сравнительном

и систематическом. Так, материалом музыки являются звуки и которые в музыкальном произведении имеют определенную высоту, относительную и абсолютную, известную длительность и силу, и расположены в той или иной одновременности и последовательности, слагаясь в художественные формы ритма, мелодии и гармонии. Материалом живописи являются зрительные впечатления, располагаемые на плоскости, как сочетание линий и красочных пятен, построенных в живописные формы. Изучение поэзии, как и всякого другого искусства, требует определения ее материала и тех приемов, с помощью которых из этого материала создается художественное произведение.

Долгое время существовало убеждение, недостаточно колебленное и до сих пор, что материалом поэзии являются „образы“. Немецкая идеалистическая эстетика рассматривала художественное произведение, как воплощение идеи в чувственном образе. Если материалом живописи являются зрительные образы по преимуществу, материалом музыки—образы звуковые и т. п., то поэзия, как высший вид искусства, владея красками, звуками, запахами и т. д., знает также и образы внутренних переживаний. Ценность искусства определяется конкретностью изображения, наглядностью (*Anschaulichkeit*) в широком смысле слова: термин этот применяется к образности вообще, а не только к зрительной образности. Чем полнее осуществляется воплощение идеи в образе, тем совершеннее произведение искусства. Эта теория „наглядности“ или „образности“, вне ее первоначального метафизического обоснования, продолжает и в настоящее время свое существование в учении Поттебни и его школы, бессознательно отождествляющих понятия художественности и образности. Оно было подвергнуто критике уже в „Лаокооне“ Лессинга на специальной проблеме зрительного образа в поэзии. Но наиболее последовательную критику таких учений мы находим в книге Теодора Мейера „Законы поэтического стиля“¹. Поясним доводы Мейера на общеизвестном русском примере:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сию ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам... и т. д.

При чтении этого стихотворения в нашем воображении возникает ряд образов, более или менее конкретных, законченных и детальны: шумная улица—храм и молящиеся—пирующие юноши—одинокый задумчивый поэт. В зависимости от характера нашего воображения эти образы—более ясные или более смутные; в них преобладают зрительные

¹ Th. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie (Leipzig, 1904).

элементы, у некоторых читателей, может быть, — слуховые („шумные улицы“ — грохот экипажей, крики разносчиков и т. д.), у других — отвлеченные словесные представления. Разумеется, эти образы, сопровождающие течение слов, в достаточной мере субъективны и неопределенны и находятся в полной зависимости от психологии воспринимающего, от его индивидуальности, от изменения его настроения и пр. На этих образах построить искусство невозможно: искусство требует законченности и точности и потому не может быть предоставлено произволу воображения читателя; не читатель, а поэт создает произведение искусства. С живописью или музыкой образы поэзии в этом отношении соперничать в наглядности не могут: в музыке и живописи чувственный образ закреплен эстетически, в поэзии он является субъективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых им слов.

Остановимся подробнее на поэтической образности пушкинского стихотворения. „Брожу ли я вдоль улиц шумных“ — мы видим одинокого поэта на улице в толпе прохожих. Однако, в каком городе происходит действие — в русском или иностранном? Какие в нем улицы — узкие или широкие? В какое время дня — утром или вечером? В дождь или в хорошую погоду? „Улицы шумные“ — общее представление; словесное представление — всегда общее. В нашем воображении может возникнуть конкретное представление, индивидуальный случай, пример, образ, но опять — в зависимости от субъективных особенностей воспринимающего. Поэт выделяет только один признак — „улицы шумные“. Большая конкретность или „наглядность“ ему не нужна, даже противоречила бы существу его мысли: он хочет сказать — „в каких бы улицах я ни бродил“, т. е. вечером и утром, в дождь и в хорошую погоду. Те же замечания относятся и к образам последующих стихов: „многолюдному храму“ (какой храм?), „безумным юношам“ (кто эти юноши?). Бывают случаи, когда образное, конкретное мышление могло бы даже легко вступить в противоречие с намерениями поэта. Так, метафорические выражения: „промчатся годы“, „сйдем под вечны своды“, „близок час“, — в которых обычно видят повышение „образности“ языка (Потебня и его школа), — только потому и оказывают на нас художественное воздействие, что в процессе развития языка они потеряли конкретный образный смысл, уже не вызывая в нас отчетливых образных представлений. „Мы все сойдем под вечны своды“ означает — „мы все умрем“, и было бы неправильно при этом представлять себе „образ“: длинное шествие, спускающееся под „вечные“ каменные своды.

Итак, поэзия, в смысле наглядности и образности, не может соперничать с живописью или музыкой. Поэтические образы являются субъективным и изменчивым дополнением словесных представлений. Но, будучи беднее, чем образные

искусства в отношении наглядности представлений, слово и поэзия, с другой стороны, имеют свою область, в которой они богаче других искусств.

Сюда относится, прежде всего, обширная группа формально-логических связей и отношений, которые находят себе выражение в слове, но недоступны для других искусств. „Всякий раз, когда я брожу вдоль улиц...“, „одинаково на улице, в храме и среди пирующих друзей“, — эта мысль может быть существенным элементом поэтического произведения, но передать ее в образе невозможно. Поэт спрашивает: „Бродил ли ты на улицах?“ Он отрицает: „Я не бродил на улицах“. Он обозначает длительность действия, его повторность и т. п.: „разговаривал“, „кланялся“, „сказал“, „приступил к чтению“. Все это — область слова, но лежит за пределами наглядного представления — „образа“. С другой стороны, сюда относятся различные факты эмоциональной окраски слова, мыслительной и волевой оценки и т. д. Выражение: „юноши безумные“ (ср. „безумных лет угасшее веселье“) — заключает оценку, высказанную поэтом по поводу данного образа. Выражения: „промчатся годы“, „вечны своды“, „близок час“, означающие неизбежное и близкое наступление смерти, привычно связаны для нас с определенной эмоциональной окраской.

Итак, область поэзии и шире и уже области наглядных представлений и образов. Как всякая человеческая речь, поэтическое слово вызывает в воспринимающем и образы — представления, и чувства — эмоции, и отвлеченные мысли, и даже волевые стремления и оценки (т. е. „тенденция“). Потебня, следуя за старой теорией наглядности (*Anschaulichkeit*), выделил в поэтическом слове „образность“, отождествив ее с „поэтичностью“ и даже „художественностью“ вообще. Овсяннико-Куликовский, занимаясь лирикой и музыкой, вынужден был признать существование в искусстве другого элемента — эмоционального (ср. „Лирика — как особый вид творчества“, в сборнике „Вопросы теории и психологии творчества“, т. II, вып. 2). Мы видели выше, что мотивы чистой мысли и даже волевые оценки и стремления также сопровождают собой поэтическое восприятие. Все стороны душевной жизни человека могут быть затронуты поэзией. Но не в этом, конечно, ее специфическая особенность.

Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово. Поэзия есть словесное искусство, история поэзии есть история словесности. Старый школьный термин „словесность“ в этом смысле вполне выражает нашу мысль.

Потебня, учивший о поэзии, как об искусстве „образов“, является вместе с тем у нас в России родоначальником т. н. „лингвистической теории“ поэзии, которая на Западе была впервые отчетливо формулирована Гердером (особенно „*Fragmente zur deutschen Literatur*“, I и II), В. Гумбольдом и немец-

кими романтиками (А. В. Schlegel, „Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur“, 1801 — 1804; А. F. Bernhardt, „Sprachlehre“, 1801 — 1803). В настоящее время это учение находит неожиданное подтверждение в новых лингвистических теориях, представляющих интерес и для поэзии¹.

Господствовавшее до последнего времени в лингвистике учение „неограмматиков“ стремилось истолковать различные явления истории языка с помощью механически действующих „звуковых законов“ и столь же механически понимаемого принципа „анalogии“, создавая тем самым как бы подобие естественно - исторического построения. Если уже в области исторической фонетики такое механическое объяснение наталкивается на существенные затруднения, то в более сложных вопросах словообразования, семантики и синтаксиса механизация языковых явлений оказывается совершенно невозможной. И действительно Современные лингвистические теории видят в развитии языка некоторую внутреннюю телеологию. Поскольку лингвистика при этом от более внешнего и обобщенного изучения далекого прошлого языка (т. н. „историческая грамматика“) переходит к наблюдению над живыми и текущими явлениями современного языкового сознания, она с неизбежностью выдвигает понятие многообразия речевых деятельностей. „Каждый индивид“, пишет проф. И. А. Бодуэн-де-Куртене (в статье „Les lois phonétiques“, „Revue Slavistique“, III, 1910 г., стр. 70), „может иметь несколько индивидуальных „языков“, различающихся между прочим и с произносительно-акустической точки зрения: язык каждого дня, язык торжественный, язык церковной проповеди или университетской кафедры и т. п. (в соответствии с социальным положением данного индивида). В разные минуты жизни мы пользуемся различным языком, в зависимости от различных душевных состояний, от времени дня и года, от возраста, от прежних навыков речи и от новых приобретений...“ Рассматривая структуру языковой формы, как „деятельности“ (по старинному выражению В. Гумбольта и Потебни), мы находим в языке различные телеологические устремления, которыми определяется самый выбор слов и основные принципы словосочетания. Различие задания может быть использовано для установления особенностей поэтического языка. Еще Потебня (следуя в этом отношении за Гердером и его немецкими последователями) различал два типа речевой деятельности—язык поэтический и прозаический (научный); основную особенность первого он видел в образности, понятие, которое в новейшее время, как мы видели, было подвергнуто справедливой критике. По новому подходит к этому вопросу Л. П. Якубинский (в сборнике „Поэтика“). Предлагая „классифицировать

¹ По этому вопросу ср. в особенности: „Русская Речь“. сборники статей под редакцией проф. Л. В. Щербы, вып. I (Петербург, 1923), предисловие.

явления языка с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своим языковым материалом", он различает „систему практического языка, в которой языковые представления (звуки, морфологические части и пр.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения", и систему языка поэтического, в которой „практическая цель отступает на задний план и языковые сочетания приобретают самоценность" (стр. 37). Хотя понятие самоценной речевой деятельности („высказывания с установкой на выражение", по определению Р. О. Якобсона¹ несомненно слишком широко для определения поэтической речи, и многие примеры такой деятельности, приводимые самим Якубинским, не имеют специально эстетического характера (напр. когда герой романа „грассирует и с видимым удовольствием слушает себя" или солдаты передразнивают французов, лопоча непонятные слова и стараясь „придавать выразительную интонацию своему голосу"), тем не менее Якубинским подмечен один из существенных сопутствующих признаков поэтического, как и всякого другого эстетического высказывания, который Кант обозначил в своей эстетической системе, как „целесообразность без цели". Незаконное обособление этого признака, как единственного, характерно, впрочем, для эстетики и поэтики футуризма². Следует, однако, помнить, что исчерпывающее определение особенностей эстетического объекта и эстетического переживания, по самому существу вопроса лежит за пределами поэтики, как частной науки, и является задачей философской эстетики. Независимо от такого определения, специфические признаки эстетического объекта всегда даны нам в интуитивном художественном опыте, который относит одинаково и Пушкина, и Маяковского, и Надсона к общей категории поэтических (художественных) ценностей, и лишь в пограничных случаях эта оценка колеблется. Наша задача, при построении поэтики, — исходить из материала вполне бесспорного и, независимо от вопроса о сущности художественного переживания, изучать структуру эстетического объекта, в данном случае — произведения художественного слова.

Обособление различных телеологических устремлений, существующих и вступающих во взаимодействие в так называемом „разговорном языке", возможно только в условии отвлечения от конкретной реальности исторической жизни языка. Язык практической речи, в таком обособлении, подчинен заданию как можно более прямого и точного сообщения мысли: экономия средств для намеченной цели — вот основной принцип

¹ Р. О. Якобсон, Новейшая русская поэзия (Прага 1920), 10.

² Ср. мою рецензию на книгу Р. О. Якобсона, в журнале „Начала", n°

такого языка. Практический язык имеет свои „приемы“: стиль деловых телеграмм, современные советские сокращения могут быть названы, как особенно показательные примеры. Родственный практическому языку — язык научный — подчиняется более специальной функции — краткого и точного выражения логической мысли. Иные законы управляют эмоциональной речью, или речью оратора, направленной на эмоциональное и волевое воздействие на слушателя, подчиненной задаче эмоционально-волевой убедительности. К этим последним группам во многих отношениях приближается речь поэтическая, подчиненная функции художественной: недаром риторика и поэтика издавна отмечали те же категории приемов словесного построения. В обычной разговорной речи все эти тенденции сосуществуют одновременно; в истории языка они борются между собой, и их сочетаниями объясняются различные факты в семантической жизни слова, в изменении синтаксических построений и т. д. Мы условно выделим научную речь и речь поэтическую, в предельном и последовательном осуществлении, чтобы на показательном примере отметить различие приемов словоупотребления и соединения слов в той и другой.

Возьмем научное суждение: „Все тела падают“. Логическое содержание этого суждения, единственно существенное для науки, не зависит от его словесного выражения. Мы можем переставить эти слова, сказать: „всякое тело падает“, „падение — общее свойство всех тел“. При этом логическое содержание остается неизменным, хотя психологическое течение мысли меняется с иной расстановкой и иным выбором слов. Мы можем перевести это суждение на любой другой язык без изменения его значения. Научная речь стремится в пределе заменить слова абстрактными математическими значками понятий; в этом смысле идея условного, алгебраического языка, как она предносилась Лейбницу, есть истинно научная идея. За отсутствием такого языка, наука охотно пользуется создать возможность дающими терминами, иностранными условную систему словопонятий, не имеющих в языке уже готовых конкретных значений и привычных, точно неформулированных ассоциаций. Она построяет понятия путем условных определений, приписывая словам то или иное, нужное ей, отвлеченное значение. В сущности научное суждение: „Все тела падают“ может быть заменено формулой: „Все S суть P “, где понятию S приданы признаки „телесности“, а P обозначает совокупность признаков, заключающихся в понятии „падения“. При этом слово играет роль безразличного средства для выражения мысли. В этом отношении научный язык аморфен; в нем нет самостоятельных законов построения речевого материала; своеобразие каждого отдельного слова и сочетания слов не ощущается в нем.

В противоположность этому язык поэзии построен по художественным принципам; его элементы эстетически организованы, имеют некоторый художественный смысл, подчиняются общему художественному заданию. Вернемся к примеру уже цитированного стихотворения Пушкина. Оно прежде всего „построено“ в фонетическом отношении: звуковой материал образует чередующиеся ряды в 9 и 8 слогов с ударениями, расположенными на четных слогах — стихи четырех-стопного ямба; два стиха ($9+8=17$ слогов) составляют метрический период; два периода — строфу, объединенную одинаковыми концовками — рифмами. Строфа служит одновременно единицей смыслового и синтаксического членения: каждое четверостишие относительно самостоятельно по теме и заканчивается более или менее значительной синтаксической паузой (точкой). Вместе с расположением ударений мы замечаем некоторое единообразие ударных гласных („гармония гласных“) не только в концовке — рифме, но также в середине стиха: преобладает ударное „у“ („Брожу ли я вдоль улиц шумных, Вхожу ль во многолюдный храм, Сижу ль меж юношей безумных, Я предаюсь моим мечтам“). Таким образом, звуки поэтического языка не безразличны для художника: в сочетании со смыслом строфы специфический тембр гласного „у“ придает стихотворению унылость и заурядность.

Художественное упорядочение синтаксиса точно также не ограничивается самыми общими границами строфы. Отдельные строфы синтаксически связаны между собой параллелизмом начальных придаточных предложений (Брожу ли я... Гляжу ль на дуб... Ребенка ль милого ласкаю...), который в первой строфе захватывает также последующие стихи (Брожу ли я... Вхожу ль... Сижу ль...); ему соответствует такой же параллелизм главных предложений (Я предаюсь моим мечтам... Я говорю... Я мыслю... Уже я думаю...). Этим ритмико-синтаксическим параллелизмом определяется гармоническое распределение композиционных масс в стихотворении. Внутри каждого стиха единообразие синтаксического построения усиливается присутствием почти во всех стихах обязательного эпитета — прилагательного при существительных (так назыв. „украшающий эпитет“ классической поэтики); течение стихов приобретает в связи с этим более плавный и медлительный характер. И здесь наблюдается некоторый параллелизм в самом расположении слов: характерная для поэзии XVIII в. и пушкинской поры постановка прилагательного после существительного в рифме (улиц шумных, юношей безумных, дуб уединенный, младенца ль милого; ср. дар напрасный, дар случайный, судьбою тайной, Грузии печальной, берег дальний и т. д.), которая исчезла в синтаксически более свободной поэзии середины XIX в. (с точки зрения прозаической расста-

новки слов „инверсия“). Еще менее обычна в прозе инверсия — разделение прилагательного и определяемого им слова: „младая будет жизнь играть“ (ср. „полупрозрачная наляжет ночи тень...“); в таких необычных для прозы инверсиях поэты XVIII в. идут гораздо дальше Пушкина (Ломоносов: „Песчинка как в морских волнах“, Державин: „Скользим мы бездны на краю“, „где мерзлыми Борей крылами...“), а поэты XIX в. еще более приближаются к разговорной речи. Необычен для прозаического языка и самый выбор слов и их употребление: „младая“, „вечны своды“, „уединенный“ (с церковно-славянской огласовкой, как рифма к „забвенный“) представляют архаизмы условно-возвышенного поэтического языка (точнее „славянизмы“); „мой век забвенный“ („короткая жизнь“), „ближе к милому пределу“ („родной земле“) — представляют условно-поэтические, традиционные перифразы. Сложнее прием метонимической перифразы вместо прямого названия предмета в таких выражениях: „мы все сойдем под вечны своды“ вместо: „мы все умрем“, „мне время тлеть, тебе цвести“ вместо: „я скоро умру, ты же должен жить“, или: „и пусть у гробового входа младая будет жизнь играть“, там, где в прозе мы сказали бы: „пусть дети играют над моей могилой“. Метонимический характер имеет также употребление эпитетов: они не ограничивают понятие соответствующего существительного. не сужают его, а выделяют типический видовой признак данного комплекса представлений, характеризующий более общее родовое понятие. Так: „брожу ли я вдоль улиц шумных“, „вхожу ль во многолюдный храм...“, „младенца ль милого ласкаю“ — не означает того, что печальные мысли приходят поэту „только на шумных улицах“, „только во многолюдном храме...“ Напротив, в языке практическом, где каждое слово имеет точный логический смысл, такое понимание было бы обязательным; например: „когда я вхожу во многолюдный храм, мне становится грустно“ — не означает в практической прозе, что то же самое случается в „храме уединенном“. Выбор типического видового признака для эпитета („шумные улицы“, „дуб уединенный“ и т. д.), обобщенного и вместе с тем типичного для данного предмета, играет в поэтическом искусстве Пушкина особенно важную роль. Здесь он в значительной мере предопределяется принципом контраста: на „шумных улицах“, во „многолюдном храме“, среди „безумных юношей“, поэт думает о смерти (ср. в дальнейших строфах контраст между „уединенным дубом, патриархом лесов“ и быстротечностью жизни человека, между „милым младенцем“ и поэтом, осужденным на смерть: „мне время тлеть, тебе цвести“). Такой же метонимический характер имеет выбор глаголов: „брожу ли я вдоль улиц...“, „вхожу ль во... храм“, „сiju ль меж юношей...“ И здесь глагол обозначает типическое действие, а не

ограничение понятия (т. е. те же мысли преследуют поэта и при входе в храм и при выходе и т. д.).

Быть может, при обычном невнимании к особенностям поэтической речи, нам покажется, что эти приемы пушкинского стиля не имеют ничего специфического, что мы подчеркиваем здесь какое-то общее свойство человеческой речи, привычное и трудно осязаемое. Мы могли бы предложить в таком случае для сравнения какое-нибудь стихотворение Фета, например „Мелодию“, где уже первый стих („Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...“) организован по совершенно иному художественному принципу: каждое последующее слово примыкает к предшествующему, как „метафора“. Объяснить художественное значение этих поэтических приемов, их взаимную связь и характерную эстетическую функцию составляет задачу теоретической поэтики. В свою очередь поэтика историческая должна установить их генезис в поэтическом стиле эпохи, их отношение к предшествующим и последующим моментам в развитии поэзии.

То, что было только-что сказано о языке поэтического произведения, относится всецело к его „содержанию“, т. е. к его поэтической тематике. Точнее — в поэтическом произведении его „тема“ не существует отвлеченно, независимо от средств языкового выражения, а осуществляется в слове и подчиняется тем же законам художественного построения, как и поэтическое слово. На языке отвлеченных понятий мы определили бы тему первой части стихотворения Пушкина в логической формуле: „во всякой обстановке поэта неотступно преследует мысль о смерти“. Именно так или сходным образом (выбор слов здесь не имеет значения) должен был бы выразиться тот, кто говорил бы с практической целью — как можно скорее и яснее передать другому свою мысль. К этой же объединенной общей формуле по необходимости сведется все, что мы могли бы сказать об „идейном содержании“ стихотворения. Однако, на самом деле, поэт разворачивает перед нами ряд конкретных примеров, типичных случаев, которые только с логической точки зрения сводятся к этой общей мысли:

1. „Брожу ли я вдоль улиц... 2. Вхожу ль во многолюдный храм... 3. Сажу ль меж юношей... 4. Гляжу ль на дуб... 5. Ребенка ль милого ласкаю...“

Это художественное разворачивание темы происходит также по принципу метонимии (или „синекдохи“) — замена рода его видом или разновидностью. При этом метонимическое разворачивание основной темы придает каждой отдельной теме значение примера для более общего положения, расширяет смысл этих отдельных положений, окружает их как бы „холодком абстракции“. Мы видели уже выше, что такой же расширенный метонимический смысл „типического признака“ имеют в этих отдельных предложениях глаголы и эпитеты.

Соответствие тематического построения с композицией ритмических и синтаксических единиц особенно характерно, как признак художественного развертывания темы: отдельные частные темы связаны между собой смысловым параллелизмом, которому, как было сказано в начале, соответствует параллелизм языковых форм в области ритма и синтаксиса.

Этих разрозненных замечаний достаточно, чтобы показать особенности поэтического языка по сравнению практическим, его особенную художественную телеологию. В дальнейшем, воспользовавшись этим материалом, мы попробуем на примере другого стихотворения Пушкина наметить пути к разрешению более конкретных задач исторической и теоретической поэтики.

II.

Задачей общей или теоретической поэтики является систематическое изучение поэтических приемов, их сравнительное описание и классификация: теоретическая поэтика должна построить, опираясь на конкретный исторический материал, ту систему научных понятий, в которых нуждается историк поэтического искусства при разрешении встающих перед ним индивидуальных проблем. Поскольку материалом поэзии является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика. Каждый из этих фактов, подчиненный художественному заданию, становится, тем самым, поэтическим приемом. Таким образом, каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики. В дальнейшем мы не предлагаем, однако, исчерпывающей научной классификации, поскольку в самой лингвистике до сих пор продолжаются споры о возможных группировках лингвистических дисциплин: при настоящем состоянии науки достаточно перечислить важнейшие проблемы, сюда относящиеся, примыкающие к привычным категориям проблем языковых.

1. Прежде всего, как мы уже видели, звуки языка не безразличны для поэта. Это — не пустые места в художественном произведении, не беспорядочные шумы, сопровождающие течение поэтических „образов“, а существенные средства художественной выразительности. Звуки поэтического языка упорядочены и организованы; особый выбор звуков и особое их расположение отличают поэтическую речь от прозаической. Фонетике, как отделу лингвистики, соответствует поэтическая фонетика или эвфония, как отдел поэтики. В области поэтической фонетики мы различаем, как и в соответствующем отделе лингвистики, три группы явлений.

а. С одной стороны упорядочению подвергается расположение слогов, различных по своей „силе“ (Silbengewicht): в стихах мы замечаем закономерное чередование „сильных“ и „слабых“

слов (schwere und leichte Silben), т. е. в одних языках долгих и кратких, в других ударных и неударных. Эти количественные чередования составляют область метрики. В виду особой важности вопросов метрики для поэзии, эта глава поэтической фонетики выделяется иногда в самостоятельный отдел, соподчиненный другим основным отделам поэтики — стилистике, композиции и тематике; причем нередко термин „метрика“ употребляется в более широком значении поэтической фонетики вообще ¹.

б. С другой стороны источником художественного впечатления является качественная сторона звуков, особый выбор и расположение гласных и согласных — вопросы словесной инструментальности.

с. Наконец, интонационное повышение и понижение голоса, свойственное обычной разговорной речи, в языке поэтическом также подчиняется художественному упорядочению; мы говорим тогда о мелодике поэтического языка.

2. Вопрос о формальном (грамматическом) строении слова, о словообразовании и словоизменении, не может иметь в поэтике того значения, которое он имеет в общей лингвистике: каждая форма слова обычно дана поэту в готовом и законченном виде, и лишь в исключительных случаях дается поэтом „установка“ на факты грамматического строения. К числу таких явлений относится употребление особых морфологических категорий, необычных в практической речи; напр. широкое применение составных слов — Гомеровские „составные эпитеты“, англосаксонское: „flot famiheals“ — „корабль пеннестошейный“ или употребление отвлеченных существительных вместо соответствующего прилагательного-эпитета („отвлечение эпитета“), в своей повторности характерное для поэтов французского классицизма и для современных „модернистов“ („белость плеч“ у Валерия Брюсова вм. „белые плечи“). Впрочем, более специальный вопрос о поэтических неологизмах в области словообразования удобнее рассматривать в связи с другими вопросами „исторической лексикологии“.

3. Слова соединяются в предложения; синтаксис изучает предложение и его части, расстановку слов в предложении, соединение предложений между собой и т. д. Значение синтаксиса для поэтики (синтаксический параллелизм, инверсия и др.) было отмечено выше на примере пушкинского стихотворения. Укажем еще такие вопросы, как напр. употребление безглагольных предложений (в импрессионистической лирике Фета или Бальмонта), значение восклицательных и вопросительных предложений в эмоциональном стиле (хотя бы в эмоционально-окрашенном повествовании лирической поэмы),

¹ Например, в трудах Сиверса и его школы. Ср. Ed. Sievers, Rhythmisch melodische Studien (Heidelberg, 1912).

различные приемы сочинения и подчинения предложений (напр. употребление противительных союзов „а“, „но“ и логических форм подчинения у Ахматовой, в противоположность Блоку,¹ и мн. др. Итак, поэтический синтаксис рассматривает приемы художественного использования синтаксических форм.

4. Отдел лингвистики, изучающий значения слов, получил название семантики (или семасиологии). Как особый отдел поэтики, семантика рассматривает проблему значения слова в поэтической речи.

а. К семантике относится прежде всего изучение слова, как поэтической темы. Каждое слово, имеющее вещественное значение, является для художника поэтической темой, своеобразным приемом художественного воздействия, в то время, как в языке науки оно—лишь отвлеченное обозначение общего понятия. В лирике нередко целое поэтическое направление определяется по преимуществу своими словесными темами; напр. для поэтов-сентименталистов характерны такие слова, как—„грустный“, „томный“, „сумерки“, „слезы“, „печаль“, „гробовая урна“ и т. п. В недавнее время для этого отдела поэтики было предложено название „символики“²; однако, называя „словесные темы“—символами, мы вступаем в противоречие с традиционной терминологией, обозначающей словом символ особый поэтический троп.

б. К семантике относятся вопросы, связанные с изменением значения слова, в частности—с теми новыми значениями, которые слово приобретает в поэтическом языке. Ср. напр. у Лермонтова—„облаков неуловимых волокнистые стада“, у Блока: „снежных вихрей подъятый *молот*“, „*кубок* снежного *вина*“, „и скрипки, тая и слабея, сдаютя бешеным *смычкам*“ и т. п. Учение о тропах (метафора, метонимия или гипербола, ирония и др.) представляет отдел поэтики, разработанный уже в античной риторике, но нуждающийся в пересмотре с точки зрения современного языкознания,

с. Рассматривая различные приемы группировки словесных тем (семантических групп), мы наблюдаем явления повторения, параллелизма, контраста, сравнения, различные приемы развертывания метафоры и т. п.

5. Наконец, язык данной эпохи представляет для говорящего как бы ряд исторических напластований, имеющих для поэта разную ценность и обладающих разной художественной действенностью. Слова устарелые (архаизмы), новообразова-

¹ Ср. В. Жирмунский, Валерий Брюсов и наследие Пушкина (Петербург, 1922), 100.

² В. Виноградов, О символической Анны Ахматовой („Литературная Мысль“ 1923, № 1, стр. 90), а также в статье „О задачах стилистики“ („Русская Речь“, 1923, стр. 196). Термин введен в употребление Женевскими лингвистами Bailly и Sechehaye. Против него интересные возражения у Ferd. de Saussure „Cours de linguistique theorique“ (Paris, 1922).

ния (неологизмы), иностранные заимствования (варваризмы), влияние местных говоров (провинциализмы), различие между языком простонародным и литературным, разговорным и условно-возвышенным—существенны для поэта и могут быть использованы, как художественный прием. В большинстве случаев нам приходится при этом иметь дело с вопросами исторической лексикологии; разумеется, однако, в распоряжении поэта могут быть и фонетические дублеты, и различные конкурирующие формы словообразования и словоизменения, и синтаксические обороты, характерные для того или иного слоя языка.

Все перечисленные выше отделы поэтики составляют вместе учение о поэтическом языке в узком смысле слова. Традиционное словоупотребление обозначает это учение названием стилистики (I). Таким образом, стилистика есть как бы поэтическая лингвистика: она рассматривает факты общей лингвистики в специальном художественном применении. Но содержание поэтики стилистикой не исчерпывается.

Всякая поэтическая речь о чем то рассказывает, и всякое высказывание расположено в известной последовательности, т. е. как то построено. В практической речи содержание высказывания заключает некоторое знание действительности, которое необходимо сообщить слушателю; построение практической речи, по возможности краткой и ясной, в художественном отношении аморфно, и определяется прежде всего принципом экономии средств для достижения указанной цели: в идеале это — прямая линия. В поэзии самый выбор темы служит художественной задаче, т. е. является поэтическим приемом: говорит ли автор о мечтательной Татьяне или выбирает своим героем Чичикова, изображает ли скучную картину провинциального быта или романтические подвиги и приключения благородных разбойников, все это для поэтики — приемы художественного воздействия, которые в каждой эпохе меняются и характерны для ее поэтического стиля. С другой стороны, построение поэтического произведения также подчиняется художественному закону, становится самостоятельным средством воздействия на читателя, закономерно расчлененной художественной композицией: ее идеальный тип — кривая линия, строение которой ощущается¹. Таким образом намечаются тематика (II) и композиция (III), как два самостоятельных отдела поэтики.

В сущности, эта двойственность уже наблюдается в области стилистики, т. е. учения о поэтическом языке. Основа тематического элемента поэзии — в словесных темах, т. е. в поэтической семантике („символике“). Композиционное задание художника, звуковое и смысловое, находит выражение в метри-

¹ Об этом неоднократно — В. Шкловский. См. „Поэтика“, сборник статей Петербург, 1919), 113—115.

ческом и синтаксическом построении словесного материала. Но существуют такие элементы поэтического произведения, которые, осуществляясь в материале слова, не могут быть исчерпаны словесно-стилистическим анализом. Так, принцип контраста, о котором мы упомянули по поводу приемов построения словесных тем („Как ангел небесный прекрасна, как демон коварна и зла“), может определить контрастирующие характеры героев (Медора и Гюльнара — у Байрона, Зарема и Мария — у Пушкина) или контрастную последовательность в развитии сюжета (свидание Лаврецкого и Лизы в саду и приезд жены Лаврецкого; первое и последнее объяснения Онегина и Татьяны). Или принцип параллелизма, осуществляющийся в ритмическом, синтаксическом и смысловом соотношении соседних стихов („Стелется и вьется по лугам трава шелковая. Целует, милует Михайло свою женушку“), может быть развернут в романе и повести, как параллелизм картины природы и душевного настроения героя (ср. описание грозы в „Фаусте“ Тургенева). Во всех таких случаях предметом рассмотрения в поэтике является более обширное художественное единство, тематическое или композиционное, обладающее, как целое, особыми свойствами, не сводимыми на свойства его элементов; напр. описание обстановки в романе, картины природы, изображение внешности героя, его характера („описательные темы“); или развитие действия, его отдельные элементы, их соединение между собой („мотивы“ и „сюжет“) и т. п. Для каждой группы вопросов намечается два разных подхода: с одной стороны — выбор определенных элементов (тематика), с другой стороны — их расположение в некоторой последовательности, развитие и сочетание между собой (композиция). Так, изучая приемы характеристики писателя или описания природы, мы неизбежно различаем тематическое содержание данного описания и его построение; так, в повествовательном произведении приходится говорить о его фабуле, как о совокупности отдельных тем (мотивов), и о сюжетной композиции, как о приеме построения (противопоставление, впервые отчетливо намеченное в работах В. Шкловского¹). С вопросами композиции тесно связано учение о поэтических жанрах — область поэтики, особенно давно привлекавшая внимание исследователей. Каждый поэтический жанр (элегия и ода, новелла и роман, лирическая поэма и героическая эпопея, комедия и трагедия) представляет прежде всего своеобразное композиционное задание, сходное с теми композиционными формами, которые мы находим в музыке (соната, симфония, песня и т. п.). Существенное отличие заключается, однако, в том, что в музыке, как искусстве беспредметном, особенности художественного жанра всецело определяются его композицией; в поэзии (или живописи), вообще — в искусствах тематических, в определение специфических особенностей жанра приходят также тематические

моменты (ср. напр. с этой стороны отличие комедии и трагедии).

Мы исходили при рассмотрении вопросов поэтики из поэтического языка, т. е. из слова, подчиненного художественной функции. Не противоречит ли этому существование в поэтике, наряду со стилистикой (учением о поэтическом языке в узком смысле слова), таких отделов, как тематика и композиция? Композиция и сюжет существуют и в других искусствах (в живописи, музыке), они существуют как будто вне всякого искусства (сюжет какого-нибудь уличного происшествия, записанного газетным хроникером). Однако, в поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией „вообще“, а с особым рода тематическими и композиционными фактами — с сюжетом, воплощенным в слове, с композиционным построением словесных масс; точно также композиция музыкальная и живописная не может быть отделена от особого материала данного искусства и рассматриваться в отвлечении, как тождественная с композицией поэтической. Мы видели уже, что тематические и композиционные элементы поэзии заключены в самом материале человеческой речи и развиваются из особого, художественного употребления этих словесных фактов: „содержание“ речи, элементарные „словесные темы“ и естественная последовательность слов, их „построение“ в более сложное целое, приобретают в поэзии значение особых художественных приемов, тематических и композиционных. Мы видели также на примере пушкинского стихотворения, насколько тесно связаны в поэзии элементы стилистики („поэтического языка“) с тематикой и композицией. Так композиция лирического стихотворения развивается из художественного упорядочения фонетического материала (метрическая композиция: стих, период, строфа) и соответствующего ему синтаксического членения (напр., синтаксический параллелизм строф в стихотворении „Брожу ли я...“) ¹.

Конечно, поставив с одной стороны произведение чистой лирики, с другой стороны — современный роман, сюжетный или психологический, можно легко установить, в пределах самого словесного искусства, существенные оттенки в отношении художника к своему материалу — слову. Внешним критерием более или менее глубокой обработки художественного материала и, тем самым, сравнительной зависимости или свободы художественного замысла от его осуществления в словесной стихии, служит обычно присутствие метрической композиции (стиха), т. е. упорядочение словесного материала со стороны его звуковой формы: лирическое стихотворение, в своем словесном составе, в выборе и соединении слов — как

¹ По этому вопросу см. В. Жирмунский, Композиция лирических стихотворений (Петербург, 1921).

со смысловой, так со звуковой стороны, насквозь подчинено заданию эстетическому. Существует также чисто-эстетическая проза, в которой композиционно-стилистические арабески, приемы словесного „сказа“, иногда—эмбриональные формы ритмического членения, вытесняют элементы сюжета, от слова независимого (в разной степени — у Гоголя, Лескова или Ремизова, Андрея Белого). Однако, именно на фоне этих примеров особенно отчетливо выделяются такие образцы современного романа (Стендаль, Толстой), в которых слово является в художественном отношении нейтральной средой или системой обозначений, сходных с словоупотреблением практической речи и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Впрочем, самая нейтрализация воздействий словесного стиля есть также результат поэтического искусства и может рассматриваться в системе поэтических приемов, рассчитанных на художественное воздействие.

Но изучением отдельных поэтических „приемов“ задачи поэтики еще не исчерпаны. В научной абстракции необходимо обособление отдельных приемов и самостоятельное их изучение. В живом единстве художественного произведения они связаны между собою неразрывно, как связаны в каждом слове его фонетические, морфологические, смысловые и синтаксические свойства. Для некоторых вопросов эти связи особенно существенны.

Так, рифма есть явление словесной инструментовки (как звуковой повтор): вместе с тем рифма служит приемом метрической композиции, определяя границы стиха и связывая стихи в метрические единицы высшего порядка — строфы; для рифмы существенно морфологическое строение слова (рифмы коренные и суффиксальные, грамматически однородные и разнородные); лексический состав рифмующих слов является характерным признаком словесного стиля. Точно также — повторение: мы определили его, как тематический факт (построение тематических групп, смысловый повтор); но повторение слова связано с повторением составляющих его звуков (звуковой повтор, как фактор инструментовки); оно нередко осуществляется в повторении одинаково построенных ритмических и синтаксических групп (ритмико-синтаксический параллелизм)—

¹дар ²напрасный — ¹дар ²случайный...“ ¹„хочу ²быть дерзким, ³хочу ¹быть смелым...“; оно может служить композиционной цели (напр., кольцовое обрамление повторяющимися строфами в таких стихотворениях, как у Пушкина „Черная шаль“, „Не пой, красавица...“ или у Фета „Фантазия“, „Месяц зеркальный...“).

Мы привели только наиболее показательные случаи: на самом деле, в живом единстве художественного произведения все приемы находятся в взаимодействии, подчинены единому художественному заданию. Это единство приемов поэтического

произведения мы обозначаем термином стиль. При изучении стиля художественного произведения его живое, индивидуальное единство разлагается нами в замкнутую систему поэтических приемов.

В чем заключается понятие „единства“ или „системности“ по отношению к приемам данного поэта? Мы понимаем его, как внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилевую систему. В художественном произведении мы имеем не простое сосуществование обособленных и самоценных приемов: один прием требует другого приема, ему соответствующего. Все они определяются единством художественного задания данного произведения и в этом задании получают свое место и свое оправдание.

Такое употребление термина „поэтический стиль“ вполне соответствует обычной терминологии искусств изобразительных. „Готический стиль“, „романский стиль“, „египетский стиль“ обозначают систему приемов зодчества, существующую в ту или иную эпоху, в той или иной стране. Такое понятие стиля обозначает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка *требует* соответствующей формы сводов. И, как ученый палеонтолог, по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля, по строению колонны или остаткам фронтона, может в общей форме реконструировать органическое целое здания, „предсказать“ его предполагаемые формы. Такие „предсказания“, конечно, в очень общей форме, мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов. (Реконструкции потерянных поэтических произведений по немногим сохранившимся свидетельствам, напр. попытки проф. Ф. Ф. Зелинского восстановить строение трагедий Софокла, могут служить подтверждением этой мысли).

Только с введением в поэтику понятия „стиля“, система основных понятий этой науки (материал, прием, стиль) может считаться законченной. Поэтический прием не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественно-исторический факт: прием, как таковой, — прием ради приема, — не художественный прием, а фокус. Прием есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием

в этом задании, т. е. в стилистическом единстве художественного произведения, он получает свое эстетическое оправдание.

Значение стилистического единства для определения художественного смысла тех или иных приемов подтверждается косвенным образом следующим фактом: тот же самый, с формальной точки зрения, прием нередко приобретает различный художественный смысл в зависимости от своей функции, т. е. от единства всего художественного произведения, от общей направленности всех остальных приемов. Так, в повествовательной литературе всех народов, в Ветхом Завете, в Коране, в русской былине и сказке, в старинной хронике и т. д., встречается, как простейший прием синтаксической композиции, простое сочинение (как бы нанизывание) повествовательных единиц, предложений, с помощью союза „и“; ср. отрывок старинной провансальской биографии итрубадура Жофруа Рюделя: „....И сказали о том графине, и она пришла к нему, к его ложу, и обняла его своими руками; и он узнал, что то была графиня, и вернулось к нему зрение, слух и обоняние, и мог он ее увидеть; и так он умер на руках у донны....“

Этот прием медленного, неторопливого повествования в другой стилистической среде, в лирическом стихотворении романтического, песенного типа, становится выражением нарастающего эмоционального волнения, как бы аккумуляции лирических впечатлений, все усиливающихся и бьющих в одну точку; см. у Фета:

.. Еще темнее мрак жизни вседневной,
Как после яркой осенней зарницы,
И только в небе, как зов задушевный,
Сверкают звезд золотые ресницы.
И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира!
И неподвижно на огненных розах....
И все, что мчится по безднам эфира...

С другой стороны, в русской былине мы нередко встречаем прием повторения с нарастанием, связанный с синонимической вариацией, и воспринимаем его по обыкновению, как характерное свойство плавного, замедленного, эпического рассказа. „....Разгорелось сердце богатырское, богатырское сердце молодецкое...“ или „...Из-за гор было, гор высоких, из-за лесов, лесов темных...“ и т. д. Тот же прием—повторения с подхватываниями и синонимической вариацией,—в другой стилистической среде, в романтической лирике Брюсова, подчеркивает эмоциональное волнение, смутное музыкально-лирическое воздействие поэтических строк:

Набегает сумрак вновь,
Сумрак с отсветом багряным. } подхв.

Это ль пламя? Это ль кровь,	} подхв.
Кровь, текущая по ранам?...	
Ночь, как тысяча веков,	} синон. вар.
Ночь, как жизнь в полях за Летой.	
Гасну в запахе цветов,	} синон. вар.
Сплю в воде, лучом согретой....	

Понятие „стиля“ дает возможность точнее провести границу между исследованием данного произведения с точки зрения „поэтики“ и „лингвистики“. Изучение языка данного памятника, как оно установилось в историческом языкознании (язык Летописи, или Ноткера, язык Слова о полку Игореве), по своим натуралистическим методам, имеет очень мало общего с поэтикой, как мы ее понимаем. Оно описывает эстетически безразличные стороны памятника (его „грамматику“), распределяет их по определенным формальным категориям и указывает их происхождение: таким образом мы знакомимся с общими свойствами языкового материала, но не приближаемся к пониманию художественных приемов его использования и обработки, в их специфической телеологической направленности, как фактов известного стилистического единства. Применение подобных методов к поэтическому памятнику (язык Пушкина, как его описал Будде, язык Блока или Ахматовой) несколько не меняет существа вопроса. В этом смысле изучение художественного стиля данного поэта или памятника, как особого „диалекта“, по методам исторического языкознания, предлагаемое некоторыми сторонниками „лингвистической теории“ грозило бы таким же подчинением поэтики внешним задачам лингвистики, каким являлось до сих пор подчинение истории литературы задачам культурно-историческим¹. Правда, поскольку историческое языкознание старого типа утрачивает главенствующее положение в самой лингвистике, и среди новых течений науки о языке обнаруживается повышенный интерес к изучению современных живых языков, многообразие речевых деятельностей, различных типов языкового сознания и т. п. (напр. среди современных французских лингвистов или в петербургской школе проф. Бодуэн-де-Куртенэ), лингвистика расширяет круг своих интересов в сторону вопросов стилистики. Однако, такая лингвистика, объемлющая стилистику, есть наука будущего.

Таким образом, задача поэтики осложняется. Необходимо не только описать и систематизировать поэтические приемы

¹ Ср. Р. Якобсон, Новейшая русская поэзия (Прага, 1920) и мою рецензию („Начала“, 1921 г., 213). По тем же причинам я считаю неудачным отождествление индивидуального поэтического стиля с „языковым сознанием“ поэта в работах В. Виноградова (ср. статью „О символике Анны Ахматовой“, Литер. Мысль“ № 1). Термин „языковое сознание поэта“, в достаточной степени неясный, означает во всяком случае природную данность, тогда как понятие „стиля“ предполагает отбор каких то элементов этой данности по признаку телеологическому (художественной цели).

(„морфология“), но также указать их важнейшие стилевые функции в типологически наиболее существенных группах поэтических произведений.

Мы построили понятие стиля, исходя из художественного единства поэтического произведения. Путем сравнения могут быть установлены существенные особенности стиля поэта или поэтической эпохи, школы и т. д. Историческая поэтика изучает по преимуществу эту смену стилей, индивидуальных или исторических; они составляют момент единства в разрозненных историко-литературных наблюдениях.

Вместе с тем, существование такого эстетического единства для целой эпохи или литературной школы объясняет факт одновременного и независимого друг от друга появления поэтических произведений, сходных по своим приемам и в одинаковом направлении преодолевающих господствующую литературную традицию. Напр., в эпоху романтизма (или у современных символистов) одновременно возникают стихотворения, рассчитанные, по преимуществу, на звуковое, песенное, эмоционально-лирическое воздействие, с характерными внутренними рифмами, песенными повторениями и т. п., причем появление аналогичных приемов наблюдается у поэтов, вовсе между собою не связанных, в разных национальных литературах. Здесь необходимо поставить вопрос об отношении эволюции художественных фактов к другим сторонам культурно-исторической жизни.

Мы полагаем, что духовная культура каждой большой исторической эпохи, ее философские идеи, ее нравственные и правовые убеждения и навыки и т. д. образуют в данную эпоху такое же единство, как и ее художественный стиль. Изменение жизни в этих параллельных рядах различных культурных ценностей происходит одновременно. Между изменениями в области эстетики, морали, философии и религии историки культуры издавна почувствовали трудно уловимую связь, которую часто истолковывают, как зависимость одного ряда от другого, напр., изменения поэтической „формы“ — от эволюции душевного „содержания“ и т. п. Мы думаем, однако, что не односторонняя зависимость определяет связь этих отдельных, намеченных нами единств, а одинаковое жизненное устремление („*élan vital*“, по терминологии Бергсона), одна волна, которая несет с собою все указанные частные изменения в соответствующих ценностных рядах, органически связанных между собою, как различные проявления одной и той же формы культурного творчества. Это не исключает, конечно, в отдельных случаях возможности непосредственного влияния из одного ряда в другой.

Правда, в новейшее время неоднократно делались попытки обособить развитие эстетического ряда и установить его внутреннюю закономерность, не зависящую от общих культурно-исторических условий. В частности, в сборнике „Поэтика“ в

в дальнейших работах его участников (В. Шкловского, Б. Эйхенбаума и др.) была предложена схема литературного развития, в которой факты художественной эволюции объясняются процессом, происходящим в самом искусстве: старые приемы изнашиваются и перестают быть действенными, привычное уже не задевает внимания, становится автоматичным; новые приемы выдвигаются, как отклонение от канона, как бы по контрасту, чтобы вывести сознание из привычного автоматизма. Однако, эта теория не предусматривает того обстоятельства, что принцип контраста сам по себе слишком широк, чтобы определить и объяснить направление конкретного исторического процесса; между тем, новые приемы в искусстве возникают не случайно и разрозненно, как различные „опыты“ отклонения от канона, а сразу объединяются в целую систему стиля, как замкнутого единства взаимно обусловленных приемов, и до некоторой степени предопределяются этим единством в самом своем возникновении. Эволюция стиля, как системы художественно-выразительных средств или приемов, тесно связана с изменением общего художественного задания, эстетических навыков и вкусов, но также — всего мироощущения эпохи. В этом смысле большие и существенные сдвиги в искусстве (напр. Ренессанс и Барокко, Классицизм и Романтизм) захватывают одновременно все искусства и связаны с общим сдвигом духовной культуры. Даже в других искусствах, более обособленных в своих технических средствах, рассматривая самостоятельное развитие эстетического ряда — напр. эволюцию орнамента от Возрождения к Барокко, — мы наблюдаем только ряд внешнеположных фактов, последовательную смену явлений, при которой одни художественные формы следуют во времени за другими на них непохожими: причина этой смены, обуславливающая процесс развития, остается за пределами ряда¹. Впрочем, с чисто методологической точки зрения, условное и искусственное обособление вопросов поэтики может быть чрезвычайно плодотворно, и такие темы, как история классической комедии во Франции или лирическая поэма в эпоху Байрона или композиционная техника романа в письмах, выгодно отличаются внутренним единством и отчетливостью поставленной задачи от эклектических историко-литературных исследований старого типа.

III.

Попробуем иллюстрировать основные задачи поэтики на разборе стихотворения Пушкина. При этом мы будем исходить из сравнения приемов поэтической речи с построением

¹ См. подробнее В. Жирмунский. К вопросу о формальном методе (Предисловие к книге Оскара Вальцеля, Проблема формы в поэзии, Петербург, 1923).

языка практического и научного, и затем постараемся свести эти приемы к единству стилистического задания, воспользовавшись для сравнения разобранным выше стихотворением— „Брожу ли я...“

Для берегов отчизны дальней |
Ты покидала край чужой; ||
В час незабвенный, в час печальной |
Я долго плакал пред тобой. |||
Мои хладеющие руки |
Тебя старались удержать; ||
Томленья страшного разлуки |
Мой стон молил не прерывать. |||

Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: в день свиданья,
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим.

Но там, увы! где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где под скалами дремлют воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой —
Исчез и поцелуй свиданья...
Но жду его: он за тобой!..

Стихотворение распадается на три „больших“ строфы по восемь стихов. Каждая большая строфа состоит из двух малых по четыре стиха, с обычным построением: два периода по два стиха (9 + 8 слогов) с метрическими ударениями на четных слогах связаны перекрестными рифмами. Эта основная „метрическая композиция“ стихотворения связана с необыкновенно гармоничным членением синтаксических масс: каждый стих заключает синтаксически самостоятельную группу слов (знак |); каждый период — законченное предложение (точка с запятой; знак ||); два периода синтаксически примыкают друг к другу, образуя малую строфу (более крупная синтаксическая пауза; знак ||| или точка); только две малых строфы, четвертая и пятая, заключают в себе по одному, более распространенному предложению, без синтаксического членения по периодам. Каждая большая строфа объединена по теме и противопоставлена соседней строфе (внешним признаком служит противительный союз „но“ в начале второй и третьей строфы).

Гармоничное распределение синтаксического материала наблюдается и в пределах каждого предложения — периода. Обстоятельные слова и дополнения вынесены в большинстве случаев в первый, нечетный стих соответствующего пе-

риода; подлежащее и сказуемое поставлены во втором, четном стихе; придаточные предложения обстоятельственные стоят впереди главного. Эта почти последовательно произведенная „инверсия“ создает своеобразный параллелизм в композиционном построении стихотворения: „Для берегов отчизны дальней ты покидала...“, „в час незабвенный, в час печальной я долго плакал...“, „томленья страшного разлуки мой стон молил...“ и т. д. В начало периода выносятся слова в художественном отношении наиболее важные: так словами „для берегов отчизны дальней...“ как будто намечается тема стихотворения: перед нами возникает образ далеких берегов той страны, в которую возвращается возлюбленная поэта. Другая постоянная инверсия — постановка прилагательного после существительного, при которой оно попадает в рифму („отчизны дальней“, „край чужой“, „час незабвенный“ и т. д.); в связи с этим проводится принцип обязательности эпитета при существительном (см. выше: „Брожу ли я...“).

Присмотримся внимательнее к деталям поэтического словоупотребления. „Для берегов отчизны дальней...“ Слово „берег“ употреблено здесь в ином смысле, чем в разговорной речи (ср. „Я стою на берегу реки“). Мы не сказали бы в практическом языке „покидала для берегов...“, но „для страны“, для самой „отчизны“. В метонимическом употреблении (как „си-неклодох“) слово „берег“ заменяет „страну“ (часть вместо целого). Это — поэтическая конкретизация, замена более общего, отвлеченного комплекса его конкретным признаком. Этим приемом поэт вызывает перед нами видение далеких берегов, о котором мы уже говорили. С точки зрения чисто языковой происходит обратный процесс — расширение значения слова „берег“ и вместе с тем — употребление его в более абстрактном значении.

„Отчизны дальней“. — В соединении существительного и эпитета характерно контрастное противопоставление: „родная“, т. е. „близкая“ и вместе с тем „далекая“ страна (так наз. «оксиморон»). Такой же оксиморон представляет сочетание „горькое лобзание“. Пушкин сознательно стремился к этому контрасту: в черновой редакции мы читаем: „чужбины дальней“, это — тавтология, гораздо менее выразительная. Другой контраст образуют сочетания „отчизны дальней“ и „край чужой“, поставленные на самом заметном месте стиха, в рифме. Эти контрасты словесных построений связаны с основным тематическим контрастом всего стихотворения: разлуки и свидания, любви и смерти. Так мы имеем ниже: „Из края мрачного изгнания... в край иной“, „там, где неба своды сияют... заснула ты последним сном...“, „твоя краса, твои страданья исчезли в урне гробовой“.

Выражение „отчизны дальней“ представляет еще другой интерес, именно — в словарном отношении. Поэт пользуется

здесь условно-поэтическим языком поэзии „высокого стиля“. Мы сказали бы в разговорной прозе: „далекой родины“. Вместе с поэтическим облагорожением языка — характерное поэтическое обобщение, метонимическая „перифраза“ вместо прямого названия предмета. В практическом языке мы сказали бы более ясно и точно: „она уезжала в Италию и покидала Россию“. Поэт избегает такого прямого названия; он говорит: „для берегов отчизны дальней ты покидала край чужой“. Такие перифразы повторяются и в дальнейшем течении стихотворения: „из края мрачного изгнания ты в край иной меня звала“, „там где неба своды..., где под скалами дремлют воды“. Вместо слов: „ты умерла“ поэт употребляет перифразу: „уснула ты последним сном“; и дальше: „твоя краса, твои страдания исчезли в урне гробовой“, особенно интересно условное метонимическое обозначение смерти — могилы — „урной“, обычное в поэзии XVIII в. и как бы застывшее в ней в неподвижную традиционную эмблему (см. стилизованное стихотворение Ленского: „пролить слезу над ранней урной...“).

„В час незабвенный, в час печальной...“ В практическом языке, подчиненном принципу экономии средств, мы сказали бы „в час незабвенный и печальный“. Повторение как бы подчеркивает эмоциональное волнение, создает эмоциональное ударение на повторяющихся словах. Первое „в час“, поставленное на метрически неударном месте стиха (нечетный слог), эмфатически выделяется необходимым смысловым ударением. Ударение подчеркивается ритмико-синтаксическим параллелизмом (два полустипа, из которых каждое заключает предлог + существительное + прилагательное). Ср. в дальнейшем „твоя краса, твои страдания“. Другие примеры синтаксических повторений: „где неба своды..., где дремлют воды“, в данном случае, однако, без отчетливого ритмического параллелизма. Чисто словесные повторения: „из края мрачного изгнания ты в край иной...“ „исчезли в урне гробовой, исчез и поцелуй свиданья...“, „заснула ты последним сном“. Лишенные опоры в ритмическом параллелизме, эти повторения служат, по преимуществу, смысловому усилению.

„Мои хладеющие руки...“ В слове „хладеющий“ мы имеем признак условно-поэтического возвышенного языка поэтов XVIII в. — „славянизм“. Ср. в дальнейшем: „лобзанье“ вм. „поцелуй“, „уста“ вм. „губы“. Все выражение, взятое в целом, представляет опять пример метонимии. В практическом языке мы не сказали бы: „руки старались удержать“, но „я старался удержать“. Взамен более отвлеченного целого поэт пользуется одним конкретным признаком: словно руками цепляется он за платье уходящей возлюбленной, словно все дело только в том, чтобы не дать ей уйти, удержать ее здесь (особенно важно сочетание с конкретным словом „хладею-

шие": „мои хладеющие руки... старались удержать"). При этом слово „руки", как и слово „берега", в таком употреблении приобретает более расширенное и отвлеченное значение. Тоже относится к словам: „мой стон молил не прерывать" (вм. „я молил"). Отметим еще в этом стихе выражение „томленья страшного разлуки... не прерывать". В прозе обычнее — „не прерывать томительной разлуки". Такая замена прилагательного отвлеченным существительным очень обычна в поэзии XVIII в. особенно у французов (мы называем этот прием „отвлечением эпитета"). У Пушкина нередко встречаются отвлеченные слова, как подлежащее или прямое дополнение: „твоя краса, твои страдания исчезли" (вм. „ты исчезла", „ты умерла").

„Но ты от горького лобзания свои уста оторвала". В этих стихах мы имеем сложное взаимоотношение различных поэтических приемов. „Оторвала уста от лобзания" (вм. „от уст") — метонимия. „Оторвала" уста — метафора (перенесение смысла, основанное на сходстве). Конкретная насыщенность вызываемого этой метафорой представления еще усиливается другой метафорой „горькое лобзание". Мы почти ощущаем физическую горечь этого лобзания, несмотря на то, что такое сочетание, как „горькие мысли", „горькие чувства", представляет обычную метафору прозаической речи, здесь, в индивидуальном и новом сочетании, чудесно оживленную поэтом. Тем не менее Пушкин в употреблении этой метафоры не позволяет себе никакой особенно необычной и смелой новизны; он не говорит, например, как современный нам поэт-романтик: „горек мне мед твоих слов..." (А. Блок). Самые звуки слова „оторвала" в поэзии, где внимание обращено на звуки, вследствие чего звуки эти осмысляются, в связи с общим значением стиха приобретают необычайную выразительность. И другие метафоры этого стихотворения — простые метафоры языка, оживленные поэтом в том сочетании, в котором они поставлены: „где неба своды сияют в блеске голубом" — „небесный свод" — простая метафора языка, но здесь она оживает в неожиданный образ раздвинутых сияющих „сводов" голубого неба; прибавим еще: „где под скалами дремлют воды"; этим исчерпываются немногочисленные примеры метафоры в стихотворении, нигде не отклоняющиеся от так называемых „языковых метафор".

Попробуем теперь объединить эти разрозненные замечания о поэтических приемах Пушкина, наблюдения более описательного, морфологического характера, в некотором общем художественном задании, указать их место в стилистическом единстве.

В своем стихотворении Пушкин изображает конкретную ситуацию разлуки и смерти возлюбленной, вероятно, связанную с глубоко интимным и личным переживанием, любовью

и г-же Ризнич. Однако, в самом стихотворении это интимное, индивидуальное, неповторимое человеческое переживание не находит себе выражения; поэт дает лишь общий, типический аспект переживания. Отсутствует незаменимо личное своеобразие мгновения пережитого — закреплено что-то основное и общее, неизменное и вечное.

Этому соответствует словесный стиль — обобщающий, типизующий, „метонимический“. „Россия“ и „Италия“, как было сказано, нигде не названы: ведь это только мало существенные биографические подробности. Поэт заменяет эти точные слова метонимической перифразой: „отчизна дальняя“ и т. п. Волюбленная умерла, но и об этом не сказано прозаически точными словами: она „заснула последним сном“... и т. д. С помощью перифразы ее смерть является поэтически облагороженной. Обилие общих слов и понятий должно быть отмечено тут же: „час незабвенный“, „день свиданья“. Мы упомянули уже об употреблении отвлеченных слов в функции подлежащего и прямого дополнения. В связи с этим все построение речи приобретает рациональный и обобщенный характер.

Метонимический стиль и в частности метонимическая перифраза являются характерным стилистическим признаком поэзии французского классицизма. „Nommer les choses par les termes généraux“, таково требование поэтики эпохи рационализма, сформулированное Бюффеном. Поэт ищет типичного и общего, он избегает „mot propre“, т. е. точного называния предмета: в его распоряжении — традиционные приемы благородного стиля, условной генерализации и поэтизации. Как известно, против этого боролись романтики: в Англии — Вордсворт, выступивший против условного метонимического обобщения поэзии Попа и Грея, во Франции — Виктор Гюго, Сент-Бёв и связанная с ними литературная школа. Сюда относятся так и типические примеры из французских и английских поэтов XVIII в. как „l'acier destructeur“ („губительная сталь“) вм. „сабли“, „l'humble artisan“ („смирненный ремесленник“) вм. „сапожника“, „аравийская гуша“ вм. „кофе“, „китайские глины“ (Державин: „из глин китайских драгоценных“) вм. „фарфора“, „крылатое племя“ вм. „птиц“ (ср. Тютчев „Листья“: „мы легкое племя“). Скрывать в поэзии низменные предметы реального мира, пользуясь условными и изящными перифразами, было трудным мастерством, которое воспитывалось литературной традицией в пределах данного языка. Совершенно непередаваемы такие перифразы: „l'animal traître et doux, des souris destructeur“ (=кошки); „le tube qu'on allonge et resserre à son choix“ (=телескоп), „l'aquatique animal, sauveur de Capitoile“ (=гусь) и т. д. ¹⁾

¹⁾ Для французских примеров ср. rellissier, *Le Réalisme des romantiques* и Barat, *Le style poétique et la révolution romantique* (Paris, 1904).

В поэзии Пушкина метонимия и перифраза являются основным элементом стиля, как мы видели уже раньше на примере „Брожу ли я...“ В этом отношении Пушкин продолжает традицию поэтов XVIII века. Сюда относятся прежде всего простые примеры метонимического расширения значения слова по типу „берег“ вм. „море“. „Иди же к невиским берегам, новорожденное творенье“, „Адриатические волны“ (вм. „море“), „и по балтийским волнам“, „все флаги в гости будут к нам“ (вм. „корабли“), „обув железом острым ноги“ (вм. „коньки“ — сужение значения), „оставь же мне мои железы“ („цепи“, ср. фр. „les fers“), „свинца веселый свист“ (вм. „пули“, ср. фр. „plomb“), „и разлюбил он, наконец, и брань, и саблю, и свинец...“ и т. д.

Такое словоупотребление представляет традиционное наследие русской лирики XVIII в., до некоторой степени — и прозаического книжного языка. Сложнее и оригинальнее примеры перифразы: „пчела за данью полевой летит из кельи восковой“ („мед“, „соты“), „моя студенческая келья“, „старинный замок“ (дом Онегина), „высокой страсти не имея для звуков жизни не щадить“ („писать стихи“), „наука страсти нежной, которую воспел Назон“ („любовь“), „когда из капища наук явился он в наш сельский круг“ („из университета“); особенно важно отметить перифразы, основанные на классических и вообще литературных реминисценциях, в частности — мифологические: „на играх Вакха и Киприды“ („пиры и любовь“), „деревенские Приамы“ („старцы“), „озарена лучем Дианы“, „лобзать уста младых Армид“, „бряцать на лире“, „о ком твоя вздыхает лира“ и т. д.

Во многих случаях, особенно в „Евгении Онегине“, где перифраза и метонимия играют чрезвычайно важную роль, мы имеем ироническое подновление обветшалого приема: „Автомедоны наши бойки“ (ямщики), или особенно: — „Меж тем, как сельские циклопы перед медлительным огнем российским лечат молотком изделие легкое Европы“ (кузнецы исправляют дорожную коляску).

Условно-поэтическому языку Пушкина, его славянизмам, ощущавшимся поэтами XVIII в. как наследие „высокого стиля“, во французской поэзии XVIII в. соответствует замена грубых слов разговорной речи „благородными словами“. Обязательны: glaive вм. sabre, siège вм. chaise, pasteur вм. bouvier или porcher и т. д. И здесь, в русской поэзии, как и во французской, существует, как известно, своя традиция, вырабатывающаяся у поэтов XVIII века.

С другой стороны, нигде поэт не выражает непосредственного эмоционального волнения — взволнованными восклицаниями, лирическими вопросами, прерывистой речью. Сдержанно звучит одинокое восклицание: „уву“: только два повторения имеют эмоциональный характер, связанный со звуковым

воздействием, ритмическим параллелизмом. Характерно отсутствие словесных повторов в первом стихотворении, мы сказали бы даже намеренное избегание повторов там, где они под сказываются синтаксическим параллелизмом („Брожу... вхожу... сижу...“ и т. д.). Вообще, перед нами — не лирическая песня, рождающаяся из мгновения переживания (ср. напр. у Фета „Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...“, „Какая ночь, как воздух чист...“ и т. д.), а скорее рассказ, заключающий объективный повествовательный элемент, „сюжет“. Поэзия XVIII в. вообще имела тенденцию к объективным лирическим жанрам: элегия Парни или Андре Шенье всегда заключает рассказ или сцену. Лирика песенного типа возникает уже в эпоху романтизма. Сюжетная лирика занимает особенно важное место в поэзии Пушкина. В этом отношении характерны не только такие стихотворения, приближающиеся к типу лирической баллады, как „Талисман“, „Ангел“, „Заклинание“, но даже произведения, обычно относимые к чистой лирике, как „Не пой, красавица...“ или „Я помню чудное мгновенье“, где повествование о прошлом играет существенную роль. Обычно, как и в данном стихотворении, переживание как бы отошло в прошлое, отстоялось (или оно обобщается, как в стихотворении: „Брожу ли я...“, возводится к вневременному, неизменному). Рассказ ведется в прошедшем времени, и только в конце последней строфы достигает мгновения настоящего. Особенно характерно в этом отношении употребление прошедшего несовершенного, обычного в эпическом рассказе („ты покидала“, „я долго плакал...“ и т. д.). Объективный элемент в стихотворении подчеркивается описательными мотивами, пластическая изобразительность описаний замедляет рассказ. Но описания, как мы уже видели, также имеют типический, обобщенный характер: лишь общие и неизменные свойства южного ландшафта подчеркиваются поэтом, не случайные особенности данного пейзажа („там, где неба своды сияют..., где... дремлют воды..., под небом вечно голубым..., в тени олив...“). Замедленность движения придают поэтическому рассказу и обязательные эпитеты. Вся композиция рассказа представляет медленное, последовательное и плавное движение, с необыкновенно гармоничным членением синтаксических групп, с характерными для рационального языка логическими противопоставлениями („но ты от горького лобзанья“, „но там, увь!...“, „но жду его...“). Основная антитеза дается, как было уже сказано, самой темой: противопоставление разлуки и свиданья, любви и смерти, тематические контрасты, которые искусно распределены по отдельным строфам и стихам.

Еще одно существенное обстоятельство — при благородстве и идеальной возвышенности стиля, язык Пушкина нигде не отклоняется от некоторой нормы простоты и точности, привычной у нас и в разговорном языке. Оттого стилистические

приемы поэта так трудно уловимы: мы невольно начинаем думать, что стихотворный язык ничем не отличается в его поэзии от языка разговорного:

... Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью толим;
Я вас любил так искренне, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим...

В этом смысле особенно важно отсутствие в языке Пушкина необычных и новых метафор, на которых основывается поэтика романтическая. Боязнь необычных метафор характерна для поэтов XVIII в. во французской поэзии XVIII в. новые метафоры, не освященные в „Академическом словаре“ традиционными примерами из классического поэта, считались запрещенными. Обычные языковые метафоры, оживленные особым выбором и постановкой слов — „горькое лобзание“, „неба своды сияют в блеске голубом“ — вот и все, что мы могли отметить в разбираемом стихотворении. Пушкин необыкновенно остро и точно ощущает вещественный смысл слов. Напомним его объяснение метафоры „язвительные лобзания“, показавшейся необычной некоторым критикам („Бахчисарайский фонтан“): „Дело в том, что моя грузинка кусается, и это должно быть непременно известно публике“; или такие сочетания, как: „здесь русский дух, здесь Русью пахнет“, где слово „дух“ внезапно приобретает давно забытый вещественный смысл („дыханье“).

В такой поэзии вещественный, логический смысл слова играет решающую роль. Искусство поэта проявляется в выборе и соединении слов, индивидуальном, неповторимом, синтетическом, где каждое следующее слово прибавляет нечто новое к сказанному прежде, увеличивает смысловую насыщенность речи. Мы указали уже выше на различные частности этого искусства, на тонкие контрасты, оксимороны, на употребление эпитета, которые особенно существенны. В таких сочетаниях, как: „но ты от горького лобзания свои уста оторвала“, это искусство достигает пределов смысловой выразительности. Оно и в этом отношении совершенно противоположно „песенному“, „эмоциональному“ стилю романтической лирики, направленному прежде всего на смутное, скорее звуковое, чем смысловое, музыкально-лирическое воздействие, при сопутствующей ему затмненности элементов вещественного значения.

Мы рассмотрели стихотворение Пушкина в его отдельных приемах и общих стилистических особенностях. Сравнение его с другими стихотворениями поэта дает возможность говорить о стиле Пушкина. Сравнение с современниками и предшественниками — о стиле эпохи и о литературной традиции. В этом смысле ставится существенный вопрос об отно-

шении Пушкина к поэтической традиции XVIII в. к классицизму французскому и русскому (Парни, А. Шенье, — Батюшков). Тема о Пушкине, как завершителе русского классицизма, давно уже стоит на очереди, но требуются многочисленные предварительные работы по русскому XVIII в., которые до сих пор не сделаны. С другой стороны возникает вопрос о „наследии Пушкина“ в XIX веке. Поэты XIX в. не были учениками Пушкина; после его смерти возобладала романтическая традиция, восходящая к Жуковскому и воспитанная под немецким влиянием. В середине XIX в. романтическая поэтика обнаруживается особенно ярко в лирике Фета и поэтов его группы; на рубеже XX в. она находит естественное завершение в творчестве русских символистов: Бальмонт в этом отношении продолжает Фета, А. Блок учится у Вл. Соловьева¹. Мы стоим, таким образом, перед самыми существенными вопросами исторической поэтики; от правильной постановки этих вопросов зависит истолкование основных явлений русской поэзии XVIII и XIX веков. Но обойтись без помощи теории поэзии при их разрешении — невозможно. Только теория поэзии может указать нам основные особенности метонимического стиля и внутреннюю связь между отдельными приемами этого стиля.

IV.

Возьмем другой пример, на этот раз — отрывок художественной прозы. Разбор приемов словесного стиля послужит подтверждением того, что в современной повести художественный замысел, разработка определенной темы, тоже осуществляется в эстетической организации словесного материала. В противоположность стихотворению Пушкина, описание ночи из рассказа Тургенева „Три встречи“ является типичным примером стиля романтического.

„... Я забрел далеко, и уже не только совершенно стемнело, но луна взошла, а ночь, как говорится, давно стала на небе, когда я достиг знакомой усадьбы. Мне пришлось идти вдоль сада... Кругом была такая тишина... Я перешел через широкую дорогу, осторожно пробрался сквозь запыленную крапиву и прислонился к низкому плетню. Неподвижно лежал передо мною небольшой сад, весь озаренный и как бы успокоенный серебристыми лучами луны, — весь благовонный и влажный. Разбитый по старинному, он состоял из одной продолговатой поляны; прямые дорожки сходились на самой ее середине в круглую клумбу, густо заросшую астрами; высокие

¹ По вопросу о смене стилей в русской поэзии XIX в. ср. В. Жирмунский, Валерий Брюсов и наследие Пушкина (Петербург, 1922) и Б. М. Эйхенбаум Мелодика стиха (Петербург, 1922), а также Проблемы поэтики Пушкина („Пушкин — Достоевский“, издание Дома Литераторов, Петербург, 1921).

липы окружали ее ровной каймой. В одном только месте прерывалась эта кайма сажени на две, и сквозь отверстия виднелась часть низенького дома с двумя, к удивлению моему, освещенными окнами. Молодые яблони кое-где возвышались над поляной; сквозь их жидкие ветви кротко синело ночное небо, лился дремотный свет луны; пред каждой яблоней лежала на белеющей траве ее слабая, пестрая тень. С одной стороны сада липы смутно зеленели, облитые неподвижным бледно-ярким светом, с другой — они стояли все черные и непрозрачные; страшный, сдержанный шорох возникал по временам в их сплошной листве; они как будто звали на пропадавшие под ними дорожки, как будто манили под свою глухую сень. Все небо было испещрено звездами; таинственно струилось с вышины их голубое, мягкое мерцанье; они, казалось, с тихим вниманием глядели на далекую землю. Малые, тонкие облака, изредка налетая на луну, превращали на мгновение ее спокойное сияние в неясный но светлый туман... Все дремало. Воздух, весь теплый, весь пахучий, даже не колыхался; он только изредка дрожал, как дрожит вода, возмущенная падением ветки... Какая-то жажда чувствовалась в нем, какое-то мление... Я нагнулся через плетень: передо мной красный полевой мак поднимал из заглохшей травы свой прямой стебелек; большая, круглая капля ночной росы блестела темным блеском на дне раскрытого цветка. Все дремало, все нежилось вокруг; все как будто глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая... Чего ждала эта теплая, эта не заснувшая ночь?.. Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина; но все молчало. Соловьи давно перестали петь, а внезапное гудение мимолетного жука, легкое чмокание мелкой рыбы в сажалке за липами на конце сада, сонливый свист встрепенувшейся птички, далекий крик в поле, — до того далекий, что ухо не могло различить, человек ли то прокричал, или зверь, или птица, — короткий быстрый топот по дороге: все эти слабые звуки, эти шелесты только усугубляли тишину... Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожиданье, не то на воспоминанье счастья; я не смел шевельнуться, я стоял неподвижно перед этим неподвижным садом, облитым и лунным светом и росой, и, не знаю сам почему, неотступно глядел на те два окна, тускло красневших в мягкой полутени..."

Картина ночного сада в рассказе „Три встречи“, как известно, предваряет появление романтической незнакомки. Задача поэта состояла в том, чтобы создать настроение напряженного ожидания, таинственного предчувствия, сгущенную эмоциональную атмосферу. Но, помимо специальной задачи в развитии данного рассказа, эмоциональные элементы этого описания ночи сразу напоминают нам многочисленные другие тургеневские описания природы, очень близкие по своей ма-

нере¹: во всех этих описаниях поэт подбирает какие-то постоянные или родственные по своему эмоциональному тону элементы создающие одинаковое впечатление — смягченных, затуманенных, блеклых тонов, лирической насыщенности, как бы музыкальности господствующего настроения. Передать настроение тургеневских пейзажей, объединяющее их единство эмоционального тона, могла бы, конечно, импрессионистическая критика, задача которой — возбудить в читателе настроение, сходное с тем, которое оставляет прочитанный отрывок. Поэтика, опираясь на непосредственное художественное впечатление, вскрывает те приемы, которые такое впечатление создают. Итак в разборе данного примера наш путь будет идти в обратном направлении — от стилистического единства к его отдельным элементам.

В противоположность пушкинскому стихотворению, отрывок тургеневской прозы не обнаруживает той закономерности в распределении фонетических элементов (сильных и слабых звучаний), которая определяется наличием метрической композиции (стиха). Тем не менее мы замечаем в этом прозаическом отрывке наличие известных ритмических воздействий, отличающих его строение от отрывка научной прозы. Это впечатление создается синтаксическим параллелизмом словесных групп, связанным с повторением начальных слов (анафорой). При этом в смысловом отношении параллельные группы, в большинстве случаев, представляют сходные или близкие по своему значению понятия, „синонимические вариации“ (или — внутренние повторения), с логической точки зрения ненужные, но служащие эмоциональному усилению, нагнетанию впечатления. Такое нагнетание однородно-построенных ритмико-синтаксических групп (колен), характерное для эмоционального стиля, как бы отражает сдержанное волнение рассказчика, сообщаемое описанию особую лирическую окраску. Ср.: „...небольшой сад, *весь* озаренный и как бы успокоенный серебристыми лучами луны, — *весь* благоуханный и влажный...“ (анафора и параллелизм парных прилагательных эпитетов); „...они *как будто* звали на пропадавшие под ними дорожки, *как будто* манили под свою густую сень...“ (синтакс. паралл. и синоним. вариация); „...воздух *весь* теплый, *весь* пахучий“ (анаф. и параллелизм эпитетов-прилагат.); „... *какая-то* жажда чувствовалась во всем, *какое-то* мление“ (анаф., паралл., синоним. вар.); „... *все* дремало, *все* нежилось вокруг, *все* как будто ожидало“ (анаф., синт. паралл.); „...чего ждала *эта* теплая, *эта* незаснувшая ночь“ (анаф., паралл. эпитет.); „... все

¹ Об описаниях природы у Тургенева ср. Н. Т. Salonen „Die Landschaft bei Turgenev“ (Helsingfors, 1915), а также „Творчество Тургенева“ (сборник статей, Москва, 1920).

эти слабые звуки, *эти* шелесты...“ (анаф., паралл., синоним. вар.); „...сердце во мне томилось неизъяснимым чувством похожим *не то* на ожидание, *не то* на воспоминание счастья...“ (анаф., паралл.); „...я не смел шевельнуться, я стоял неподвижно...“ (анаф., паралл., синон. вар.).

Следует особо отметить неоднократно повторяющиеся парные эпитеты-прилагательные, придающие ритмическому строению фразы своеобразное равновесие движения. Некоторые примеры приведены были выше: „весь озаренный и как бы успокоенный... весь благовонный и влажный...“ и др. Ср. также: „ее слабая, пестрая тень...“, „липы... облитые неподвижным, бледно-ярким светом...“, „все черные и непрозрачные“, „странный, сдержанный шорох...“, „голубое, мягкое мерцание...“, „малые, тонкие облака...“, „неясный, но светлый туман...“, „большая, круглая капля...“, „короткий, быстрый топот...“ и пр.

Независимо от более строгих форм синтаксического параллелизма целый ряд соседних синтаксических групп связан повторением одинаковых слов, как бы подхватывающим и развивающим основную тему отрывка или настойчиво возвращающимся к эмоционально-значительной словесной теме: „...он только изредка дрожал, как дрожит вода...“, „...далекий крик в поле, до того далекий...“, „...я стоял неподвижно перед этим неподвижным садом...“, „чего ждала эта теплая, эта незаснувшая ночь? Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина“ (во втором предложении — синт. паралл. и синоним. вариация).

Отдельные предложения или сопоставленные группы предложений, внутренне-объединенные параллелизмом, повторениями и соответствующим движением интонации, резко обрываются, без прямой логической связи с последующим, лирическими многоточиями. Такие многоточия, рассеянные по всему отрывку, обозначают у Тургенева не только эмоционально-выразительную паузу, но служат также интонационным знаком, указывающим на смягчение динамических различий и резких мелодических повышений и понижений тона, на мягкий, лирический тембр голоса и т. п. Вместе с синтаксическими повторениями они создают впечатление растущего, все усиливающегося эмоционального подъема, давая на вершине отрывка эмоциональный прорыв лирического настроения в взволнованном вопросе, непосредственно выражающем эмоциональное участие рассказчика: „Чего ждала эта теплая, эта незаснувшая ночь?... Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина...“ Мы увидим дальше, что эта эмоциональная вершина описания и в других отношениях обозначает точку наивысшего подъема.

То же единство эмоционального тона создается у Тургенева подбором словесных тем (т. е. элементом семантическим).

По сравнению с практической прозой необычным является частое возвращение некоторых слов, образующих в описании характерные стилизующие мотивы. Таково, напр., слово „все“ („весь“), заключающее безусловное обобщение высказывания, лирическую гиперболу, характерную для романтического стиля. Когда Тургенев говорит: „все небо было испещрено звездами“ или, в особенности, с эмоциональным повторением (усилением): „воздух весь теплый, весь пахучий“, он, в сущности, не выдвигает логического, вещественного значения слова „весь“ („все небо“ в противоположность „части неба“ или „весь теплый“ в противоположность „не весь“): он пользуется этим словом, как приемом лирического усиления, повышения эмоциональной экспрессивности. Ср. особенно выразительные повторения этого слова в начале синтаксической группы: „небольшой сад, весь озаренный и как бы успокоенный...“, „весь благовонный и влажный...“, „все дремало, все нежилось вокруг, все как будто глядело вверх...“, а также: „липы... все черные и непрозрачные“, „но все молчало...“, „все эти слабые звуки...“ и др.

Таким же стилизующим мотивом в поэтическом языке отрывка является употребление неопределенных слов. „Какая-то жажда чувствовалась во всем, какое-то мление...“, „... как бы успокоенный серебристыми лучами луны...“, „... как будто звали...“, „как будто манили...“, „все как будто глядело вверх...“, „...они, казалось, с тихим вниманием глядели на далекую землю...“. Что стилизация такого рода могла казаться манерностью для эпохи, преодолевавшей романтизм и сознательно избегавшей шаблонов „романтического стиля“, можно видеть из иронического замечания Л. Толстого: „Говорят, что, смотря на красивую природу, приходят мысли о величии бога и ничтожности человека; влюбленные видят в воде образ возлюбленной, другие говорят, что горы, казалось, говорили то-то, а листочки то-то, а деревья звали туда-то. Как может придти такая мысль! Надо стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу. Чем больше я живу, тем более мирюсь с различными натянутостями (affectation) в жизни, в разговоре и т. д.; но — к этой натянутости, несмотря на все мои разговоры — не могу“¹.

Впечатление чудесного, таинственного, необычайного в романтическом описании ночного сада, предваряющем, как было уже сказано, таинственное появление прекрасной незнакомки, создается другой группой стилизующих словесных тем, которые мы условно обозначаем, как „сказочный эпитет“. Ср.: „странный, сдержанный шорох“, „таинственно струилось с вышины их голубое, мягкое мерцанье“, „неясный, но светлый туман“, „сердце во мне томилось неизъяснимым чувством“,

¹ См. Б. М. Эйхенбаум, Молодой Толстой (Петербург, 1922), 35.

„не знаю сам почему, неотступно глядел на те два окна...“ Такие слова непосредственно выражают настроение рассказчика и придают, как эпитеты, особый оттенок необычайного тем впечатлениям внешнего мира и внутренним переживаниям, о которых говорит поэт ¹.

Общий эмоциональный тон, характерный для тургеневского описания, создается прежде всего обильным употреблением эмоциональных прилагательных-эпитетов и глаголов. Как прием лирического вчувствования в пейзаж (Einfühlung), эмоциональный эпитет и, в частности, одушевляющая метафора играют в описании существенную роль: поэтическое одушевление явлений природы, их созвучность настроению человеческой души осуществляется именно таким путем. Ср.: „сад... как бы успокоенный“, „кротко синело ночное небо“, „дремотный свет луны“, „спокойное сиянье“, „сдержанный шорох“, „чуткая тишина“ и пр. Во многих случаях эмоциональный эпитет-метафора и, в особенности, метафорический глагол развиваются в метафорическое одушевление, очеловечение явлений природы, приписывающее внешнему миру настроения и переживания рассказчика. Однако, Тургенев лишь в редких случаях позволяет себе действительно полное отождествление фактов внешней природы с явлениями духовной жизни (метафора - миф, характерная для поэта-мистика); именно в таких местах он вводит смягчающее: „казалось“, „как будто“ и т. п. „Странный, сдержанный шорох возникал по временам, в их сплошной листве; они *как будто* звали на пропадавшие под ними дорожки, *как будто* манили под свою глухую сень...“; „(звезды) *казалось* с тихим вниманием глядели на далекую землю...“ „Все дремало, все нежилось вокруг, все *как будто* глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая...“ Только после такой подготовки, на эмоциональной вершине описания, Тургенев решается на полное отождествление природы с духовным существом, на очеловечение уже без *reservatio mentalis*: „Чего *ждала* эта теплая, эта не заснувшая ночь?.. звука *ждала* эта чуткая тишина; но все молчало...“

Рядом с эпитетами, в собственном смысле эмоциональными, стоит гораздо более обширная группа полужоциональных слов: слова такого рода не обозначают непосредственно душевных состояний, но их вещественное значение, относящееся к предметному миру, до некоторой степени вытесняется в данном контексте главенствующим эмоциональным признаком. Ср. те случаи, когда Тургенев говорит о „мягком мерцании звезд“,

¹ „Сказочный эпитет“ у немецких романтиков — ср. Н. Petrich, *Drei Kapitel vom romantischen Stil* (Leipzig, 1870), 101 сл. и R. Buchmann, *Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens* (Leipzig, 1910), 29 сл.; у русских символистов — ср. В. Жирмунский, „Валерий Брюсов“, 22, 96.

о „мягкой полутени“ или о „слабых звуках“, о „далеком крике в ночи“ или о „тихом внимании“. Именно подбор таких эпитетов в описаниях внешнего мира предопределяет собою прежде всего эмоциональную стилизацию пейзажа, те прозрачные и нежные лирические тона, которые так характерны для Тургенева. Ясно это станет при рассмотрении соответствующих тематических элементов описания.

В тематическом отношении главенствующие элементы тургеневского пейзажа — впечатления световые, игра света и тени, блеск и сияние. В соответствии с общим эмоциональным тоном всей картины это — блеск неяркий, мягкое мерцание, сияние неясное и нежное, затуманенное, потушенное, что подчеркивается сопутствующими эмоциональными эпитетами. Пейзаж весь залит лунным светом. Ср. „...Сад *весь озаренный* и как бы успокоенный *серебристыми лучами луны*“... „сквозь жидкие ветви (молодых яблонь) *лился* дремотный *свет луны*“; „липы... *облитые* неподвижным, бледно *ярким светом*“; „спокойное *сиянье луны*“; „сад, *облитый* и *лунным светом*, и росой“; „мягкое *мерцанье*“ (звезд); „неясный, но *светлый туман*“; „большая круглая капля ночной росы *блестела* темным *блеском* на дне раскрытого цветка“; „*освещенные* окна“; „два окна, тускло *красневшие* в мягкой полутени“.

Рядом с общим впечатлением пейзажа, залитого бледным спокойным сиянием, выступают отдельные красочные пятна. И здесь характерно смягчение красочных эффектов, не только — подбором эмоциональных и полуэмоциональных эпитетов, но прежде всего — заменой обычного качественного слова, прилагательного, глагольной или причастной формой настоящего времени, имеющей оттенок неопределенной длительности (ср. „белый“ и „белеющий“, „белеет“). Напр.: „кротко *синело* ночное небо“; „на *белеющей* траве ее слабая *пестрая* тень“; „липы смутно *зеленели*“; „окна, тускло *красневшие*“, „*голубое* мягкое мерцание“ и т. п.

Звуки, характерные для ночного пейзажа, создают впечатление напряженной и значительной тишины, таинственного ожидания („Чего ждала эта тихая, эта не заснувшая ночь? Звуча ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина; но все молчало...“). Внезапные звуки, прерывающие молчание, беспричинные и непонятные или робкие и сдержанные, подчеркивают значительность царящего молчания и создаваемого им напряженного настроения. Ср. „странный, сдержанный шорох“, „далекий крик в поле, до того далекий...“, „внезапное гудение мимолетного жука...“, „легкое чмокание мелкой рыбы“, „сонливый свист встрепенувшейся птички“, „короткий, быстрый топот“, — „все эти слабые звуки, эти шелесты...“

Но в тематической характеристике пейзажа участвуют у Тургенева и другие, более редкие темы: запахи — „воз-

„дух... весь пахучий“, „сад... весь благовонный“; осязательные ощущения—„сад... весь благовонный и влажный“, „воздух весь теплый“, „теплая незаснувшая ночь“; даже ощущения физические, телесного самочувствия: „все нежилось вокруг“; „какая-то жажда чувствовалась во всем, какое-то мление...“ Конечно, и в этих последних случаях главенствующий, как бы формирующий элемент—единство эмоционального тона, которому подчиняются, благодаря присутствию определенных стилизующих мотивов, все перечисленные темы.

Сравнение разобранного отрывка тургеневской прозы с другими описаниями, рассеянными в его романах и рассказах, позволило бы нам расширить эти выводы в направлении общей характеристики художественной манеры Тургенева. В описаниях, однако, эта манера настолько постоянна, что даже один характерный пример дает представление о стиле Тургенева, вскрывает те художественные принципы, которые управляют этим стилем. Сравнение с другими современниками Тургенева, его предшественниками или последователями, позволяет указать черты, присущие определенной эпохе или школе, особенности литературной традиции, но вместе с тем — индивидуальные отличия изучаемого писателя.

Возьмем, напр., сходное по теме описание ночи у Л. Н. Толстого („Семейное счастье“ часть I, глава III: „Мы подошли к нему; и точно, это была такая ночь...“). Оно во многих отношениях напоминает Тургенева, к художественной манере которого Толстой приближается всего более в этом романе. Здесь встречается и лирическое „все“, и романтическое „казалось“, и неопределенное „куда-то, туда далеко“, правда, повторяемое не так часто и, может быть, не с той же эмоциональной значительностью; встречается также два-три случая синтаксического параллелизма. Зато, отсутствует то богатство разнообразных впечатлений внешнего мира, объединенных постоянными, многочисленными стилизующими эпитетами, и, с тем вместе, синтетическое единство эмоционального насыщенного описания. Вместо того появляется отсутствовавший у Тургенева рассудочно-аналитический элемент, напр., в подробной и точной пространственной диспозиции пейзажа, с внимательной регистрацией деталей. Ср. „Полный месяц стоял над домом за нами, так что его не было видно, половина тени крыши, столбов и полотна террасы наискось *en raccourci* лежала на песчаной дорожке и газонном кружке. Остальное было светло... Широкая цветочная дорожка, по которой с одного края косо ложились тени георгин и подпорок, вся светлая и холодная, блестя неровным щебнем, уходила в тумане в даль... Из-за дерев виднелась светлая крыша оранжереи... Уже несколько оголенные кусты сирени... Направо в тени дома... Наверху, в ярком свете...“ и т. п. В этом точном перечислении деталей и строгой пространственной их диспозиции—суще-

ственное отличие аналитических описаний Толстого, которые сменили в процессе литературного развития эмоционально-синтетические пейзажи Тургенева.

С другой стороны, описание ночи у Гоголя („Знаете ли вы украинскую ночь?..“), сохраняя существенные черты эмоционально-синтетического пейзажа, усугубляет некоторые его элементы. Так, лирические вопросы и восклицания поэта повторяются в трех местах, образуя как бы композиционный остов описания: „Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!.. Божественная ночь! Очаровательная ночь!.. Божественная ночь! Очаровательная ночь!..“ Элемент эмоциональной оценки, намеченный в этих лирических восклицаниях, проходит сквозь весь отрывок в характерных оценочных эпитетах, которые приобретают особую эмоциональную выразительность, благодаря усиливающим повторениям, напр.: „А вверху все дышит; все дивно, все торжественно. А на душе и необъятно и чудно...“ или: „Еще белее, еще лучше блестят при месяце толпы хат; еще ослепительнее вырезаются из мрака низкие их стены...“ В связи с характером оценочных эпитетов стоит употребление лирической гиперболы; эмоциональное преувеличение присутствует уже в предшествующем примере в самой форме сравнительной степени; ср. также: „Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее; горит и дышит он...“ „Чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий...“ „Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя...“ Перегруженным в том же направлении подчеркнутой, преувеличенной эмоциональной выразительности является круг одушевляющих метафор, с помощью которых достигается романтическое преображение пейзажа. Ср. выше: „Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее; горит и дышит он...“ „Левственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветренник — ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их“. „Сыплется величественный гром украинского соловья, и чудится, что и месяц заслушался его посреди неба...“ Отчетливо выделяются эмоциональные повторения, синтаксический параллелизм, ритмизация поэтической речи, даже появляются, характерные для стихотворного языка, звуковые повторы: „чащи черемух и черешен“, „прекрасный ветренник — ночной ветер“, „лепечут листьями“ и т. п. Зато, весь тематический материал, характерный для Тургенева, материал описательный по преимуществу, как и многие эмоционально-стилизующие мотивы, отсутствует¹.

¹ О поэтическом стиле Гоголя ср. И. Мандельштам, О характере гоголевского стиля (Гельсингфорс, 1902) и в особенности Андрей Белый, Гоголь („Луг Зеленый“, книга статей, 1910).

При таком сравнении с различными авторами целый ряд поэтических приемов Тургенева может оказаться общей принадлежностью художественного стиля поэтов-романтиков. Разумеется, подобные обобщения стоят за пределами данного в этом очерке материала. Они должны опираться на широкое, сравнительно-историческое изучение романтического стиля, в поэзии и в прозе, в России и на Западе, в начале XIX в. и в начале XX века. Лирика Жуковского и Фета, Бальмонта и Александра Блока, проза Марлинского, Гоголя и Тургенева, а в наше время Андрея Белого, менее знакомые русскому читателю произведения Тика, Новалиса, Брентано, Гофмана, несмотря на всевозможные различия, индивидуальные, национальные, исторические, могут дать существенный материал для типологии романтического стиля. Целый ряд таких типологически значительных элементов был установлен нами на примере Тургенева: так, стремление к повышенному эмоциональному воздействию; выбор словесных тем, рассчитанный на определенное единство эмоционального тона, „настроения“, главенствующего и всецело подчиняющего вещественные элементы значения; употребление некоторых стилизующих мотивов, напр. неопределенных эпитетов, лирических гипербола („все“), „сказочного“ словаря; метафорическое преобразование предмета описания, хотя бы в простейшей форме одушевляющей метафоры¹); наконец, в области синтаксической композиции — широкое употребление параллелизма и повторений, в поэзии и в прозе, окрашенных эмоционально и поддерживающих вместе с лирическими вопросами и восклицаниями общую эмоционально-лирическую окраску поэтического стиля. В этом смысле типологическое противопоставление классического и романтического стиля, уже намеченное нами в других работах, могло бы прийти к результатам, до некоторой степени аналогичным с новейшими течениями в области теории изобразительных искусств (напр. противопоставление стиля Ренессанса и Барокко в книге Вёльфлина „Kunsthistorische Grundbegriffe“) ².

В. Жирмунский.

¹ Метафора у немецких романтиков — ср. Н. Petrich, *Drei Kapitel vom romantischen Stil* (Leipzig, 1870); у французских романтиков (Виктор Гюго) — Bara, *Le stile poétique et la révolution romantique* (Paris, 1904); у русских символистов — В. Жирмунский, *Поэзия Александра Блока* (Петербург, 1922).

² Попытки применения методов Вёльфлина к истории поэтического искусства обсуждает Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste* (Berlin, 1917).