

Ю. ТЫНЯНОВ

ПРОБЛЕМА

СТИХОТВОРНОГО

ЯЗЫКА

•

СТАТЬИ

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

Москва • 1965

Книга посвящена вопросам поэтики стиха и поэтической речи, проблемам, находящимся в пограничных сферах литературоведения и лингвистики.

Значение книги Ю. Тынянова, впервые изданной в 1924 году, выходит далеко за пределы специального научного исследования. Она написана ученым и вместе с тем писателем-художником, страстно влюбленным в литературу, глубоко и тонко чувствующим и понимающим поэтическое слово. Она учит любви к слову, раскрывает специфику стиха.

В данное издание включены также статьи о поэзии Блока, Брюсова, Хлебникова, работа «Словарь Ленина-полемиста». В них на конкретном анализе иллюстрируются и развиваются основные положения работы Ю. Тынянова, давно уже ставшей библиографической редкостью.

Ю. Н. ТЫНЯНОВ — ТЕОРЕТИК СТИХА

Среди книг ученых-филологов есть такие, которые не только помогают пониманию общих теоретических проблем или принципов художественного мастерства, но способствуют развитию самой литературы. К их числу принадлежит и работа Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка». С момента ее появления прошло более сорока лет, но и теперь она содействует обогащению поэтической культуры, уяснению конкретных вопросов словесного искусства; анализ особенностей стиха и поэтической речи, свежесть и новизна вопросов, поставленных автором, донные сохранили свое значение.

Особенность теоретических трудов Ю. Н. Тынянова в том, что они исполнены страстной взволнованностью художника, озабоченного судьбами литературы, живущего ее интересами. Эта увлеченность искусством, проникновение в его

художественное своеобразие определяет внутренний пафос книги: «Проблема стихотворного языка» — не сухой академический трактат, а увлекательный разговор о поэзии, о стихе, о поэтическом слове. Обращенная в равной мере как к литературоведам, так и к поэтам, она наглядно демонстрирует богатство поэтических возможностей русского стиха, поэтического слова вообще.

Книга Ю. Н. Тынянова не предназначена для легкого чтения: она требует известной подготовки, заинтересованности в круге проблем, которые в ней выдвигаются. Но она хорошо вознаграждает и обогащает тех, кто оценил содержательность и тонкость наблюдений автора, точность анализа стихотворной речи, жизни поэтического слова.

Ю. Тынянов выступил со своими работами еще в начале 20-х годов. Принадлежал он к сторонникам так называемой «формальной школы», сосредоточившей основное внимание на изучении словесной формы художественного произведения. В условиях господства изжившего себя, измельчавшего академизма, эстетского и импрессионистического краснобайства, мистических «прозрений» и вещаний теоретиков символизма обращение к конкретному и научно обоснованному (прежде всего — подкрепленному достижениями лингвистики) изучению художественной формы оказалось в то время весьма полезным.

Главное внимание исследователя направлено было на изучение специфических особенностей «стихотворного языка», его поэтической семантики, ритмики, метрики, мелодии, синтаксиса, композиции, рифмы и т. д. Борьба со старым либерально-буржуазным литературоведением, игнорировавшим вопросы изучения формы, специфики художественного произведения, во многом определила полемичность ряда формулировок в «Проблеме стихотворного языка», сказавшаяся в отношении

автора к литературному произведению как к «чистому движению», к самостоятельной, замкнутой системе «внутри-литературного порядка». Но сам Ю. Тынянов вносит в эту концепцию существенную поправку, признавая функциональную роль каждого элемента художественного произведения, видя его историческую изменяемость. В дальнейшем Ю. Тынянов, подобно другим представителям «формальной школы», отошел от этих спорных и односторонних положений, обратясь к рассмотрению более широкого круга идейно-художественных проблем.

Современный читатель легко разберется в ошибочности некоторых методологических положений, связанных с трактовкой художественного произведения как обособленного явления, оторванного от всего многообразия исторических и идеологических факторов. Он сумеет открыть для себя в работах Ю. Тынянова богатый арсенал мыслей и наблюдений, поражающих своей остротой и новизной.

Особенностью работ Ю. Тынянова с самого начала были ориентация на смысл, постоянный учет изменяемости литературных явлений. И в «Проблеме стихотворного языка», и в исследовании теории пародии («Гоголь и Достоевский»), и в других своих статьях Ю. Тынянов неизменно выступал как историк литературы, не отрывавший теории от конкретной художественной практики.

Он учил видеть художественную форму не как застывшую словесную оболочку, а в сложной соотнесенности с процессом развития литературы. И это очень важно. Ведь целый комплекс вопросов поэтического языка, затронутых Тыняновым, до сих пор еще недостаточно изучен; тормозящее воздействие догматизма, связанного с культом личности, давало знать о себе и здесь. Нельзя сказать, что проблемы стиха, изучения языковой структуры художественного произ-

ведения в те годы не ставились. Но в их решении, в самой методике исследования чаще всего преобладал чисто количественный, описательный подход (таковы, например, стиховедческие исследования Г. Шенгели). Обращалось преимущественное внимание на те стороны стиха, которые легче всего поддавались наблюдению и описанию. Внутренняя динамика поэтического слова, «химические» процессы, в нем происходящие, во многом еще не учтены.

Проблемам поэтического языка и задачам поэтики посвящена была дискуссия, происходившая несколько лет тому назад, в 1959 году, на страницах журнала «Вопросы литературы». Эта дискуссия особенно наглядно показала, насколько неотчетливы и противоречивы взгляды литературоведов и критиков на природу поэтического образа и слова, насколько необходимо взять на вооружение все то ценное, что было сделано в этой области ранее.

В свое время Ю. Тынянов проложил во многом новые пути изучения ритма, метра, звукописи, рифмы. Оценивая все эти компоненты стиха не по отдельности, не в их «статике», а в их «динамике», взаимодействии и единстве, он открывал тончайшие оттенки, сложные внутренние закономерности поэтического слова. Таковы, в частности, наблюдения Ю. Тынянова над ритмической ролью инструментовки или над «эквивалентами» пропущенных строк — «звуковыми жестами».

Литературный процесс представлялся Ю. Тынянову не постепенным, планомерным развитием, а непрерывной борьбой, столкновением уходящих и новых форм и приемов, вытеснением «младшими», второстепенными жанрами господствующих, канонических. Отсюда и рассмотрение литературных явлений в их диалектике, историзм и конкретность наблюдений над жанром, словом, стихом.

В противовес попыткам оторвать слово от значения, попыткам, зачастую связанным с утверждением «заумного языка» и «слова как такового», Ю. Тынянов отстаивал смысловое слово, содержательную форму. В предисловии к «Проблеме стихотворного языка» он писал: «Самым значащим вопросом в области изучения поэтического стиля является вопрос о значении и смысле поэтического слова». Опираясь на труды русских и западноевропейских ученых (Потебни, Вундта, Бреля, Вандриеса и других), Ю. Тынянов дает на этот вопрос свой ответ, во многом отличный от ответов его предшественников. Он полемизирует с «теорией образа» А. Потебни, надолго определившей пути разработки этой проблемы. Ю. Тынянов видит кризис «теории образа» в отсутствии разграничения, спецификации. Если — как это утверждал А. Потебня — образом в одинаковой мере являются и повседневное разговорное выражение и целая глава «Евгения Онегина», то возникает вопрос: в чем же специфичность пушкинской поэмы как произведения искусства?

Отождествление отдельного слова в его образной функции с целым художественным произведением, механическое перенесение принципов лингвистического анализа в литературоведение было неприемлемо для Ю. Тынянова.

Особенность его работы в том, что, выступая во всеоружии лингвистических знаний, наиболее передовых и авторитетных лингвистических теорий тех лет, он, однако, видел в поэтической жизни слова специфические особенности, рассматривая проблему образа и другие вопросы в их художественном аспекте.

«Проблема стихотворного языка» дает большой и ценный материал для конкретного понимания единства формы и содержания, взаимодействия всех элементов стиля. Анализируя такие явления поэзии, как «звуковая метафора» у Пушкина

(«И в суму его пустую // Суют грамоту другую»), Тынянов пронизательно определяет не «заумный», а «умный», смысловой характер подобной метафоры, основанной на «смещении значения слова». Основная направленность его работы — утверждение единства всех компонентов «формы» в их смысловом значении. В то же время он считает свойства поэтического языка особыми, специфическими свойствами, не совпадающими с функцией языка как средства обычного общения. Именно явления стихотворной речи: ритм и метр, звуковая метафора и т. п. — выражают эти особые, специфические свойства поэтического языка.

По-своему ставит Ю. Тынянов вопрос о звуковой природе стиха — не как о его «инструментовке», а как о музыкальной фонической окраске, о сочетании фонических моментов с метрическим импульсом, с характером рифмы, соотношением звукового фактора и с ритмическим построением стиха.

Его учение о ритмике основано не на механическом подсчете ямбов и хореев, а на реальном звучании стиха, его интонации, мелодии, паузах и т. д. В своем анализе ритма Тынянов постоянно обращался к смысловому значению стиха, показывая, как видоизменяется смысл в условиях различных ритмических импульсов. По-новому подошел он и к изучению *vers libre* (свободного, белого стиха), ритмическая природа которого еще и сейчас мало изучена.

Исходя из динамического понимания самой природы стиха, Ю. Тынянов устанавливает различие между языком художественной прозы и языком поэзии, видя его в различии законов развития сюжета, в разнице «стихового» и «прозаического» времени, в особой функциональной роли ритма, а также наличии в стихе единства и тесноты стихового ряда, отсутствующих в прозе.

Именно Ю. Тынянов ввел само понятие «тесноты стихового ряда», получившее широкое распространение при изучении стиха. Единство и теснота стихового ряда, динамизация слова в стихе, последовательная смена смыслов («сукцессивность») в стиховой речи — как показывает Ю. Тынянов — существенно отличают самую структуру стихового языка от структуры прозаической. В стихе повышается заражающая сила лексической окраски, охватывая стиховой ряд в целом.

Оценки и выводы Ю. Тынянова дают возможность лучше понять своеобразие стиха, поэтической речи как словесно-художественной структуры, как специфического применения слова в его эстетической функции. Ю. Тынянов ставит как раз те вопросы образной, звуковой и смысловой выразительности слова, природы стихового ритма и т. д., к которым за последнее время все чаще и все настойчивее обращаются стиховеды, теоретики литературы, лингвисты, специалисты по математическим методам обработки языка.

Ю. Тынянов никогда не упускал из виду функционального характера всех элементов стиля, ибо без этого невозможно понять роль и значение каждого из них. В чем же значение принципа функциональности? Прежде всего в отходе от механистического подхода к «форме» и слову, в установлении взаимовлияния всех элементов стиха и изменения роли каждого из них в зависимости от смысла и авторского задания: внешне, казалось бы, тождественные «приемы» (размер, синтаксис, тропы и т. д.) при изменении их привычного значения и места приобретают новую функцию, новое значение, переосмысляющее все произведение в целом.

Его подход к метрике, синтаксису, лексике, семантике открывает каждый раз ту новизну, то своеобразие каждого поэтического произведения, которое бессильна уловить мертвая

схема. Уже в своем утверждении: «Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая» — Ю. Тынянов противопоставил это динамическое понимание формы статическому, описательному. Существенным свойством формы для Тынянова является ее изменяемость, борьба с автоматизацией, — «диалектическое развитие формы» Тем самым открывался путь к пониманию исторической изменяемости всей поэтической структуры и соотносительности составляющих ее конструктивных элементов.

Во второй главе книги Ю. Тынянов подвергает всестороннему анализу смысл стихового слова. В поэтической речи слово — хамелеон, в нем каждый раз возникают разные краски и оттенки в зависимости от его места и роли в контексте. Ю. Тынянов приводит примеры изменений лексического тона, внутренней «борьбы» в слове основного и второстепенных признаков значения. Мы здесь входим в лабораторию слова, присутствуем при самом рождении поэтической семантики. Обращаясь к примерам из Ломоносова, Пушкина, Тютчева, Блока, Маяковского, Ю. Тынянов наглядно показывает семантические превращения слов под влиянием окружающей их «лексической среды». Он раскрывает сложную диалектику слова, чудодейственную виртуозность стиха Пушкина, Батюшкова, Тютчева, Блока и других поэтов, к опыту которых многократно обращается. Мы видим, сколь сложна и многозначна структура поэтического произведения, какая поистине огромная творческая работа скрыта за его законченностью и совершенством.

«Единство произведения, — утверждает Ю. Тынянов, — не есть замкнутая симметрическая целостность, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции». О том,

насколько такая постановка вопроса своевременна и не устарела и теперь, свидетельствует определение задач поэтики, данное в недавно вышедшей книге академика В. В. Виноградова «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика». В ней говорится о том, что поэтика, отправляясь от изучения поэтической речи, «не может ограничиться приемами и принципами чисто лингвистического анализа», не может замкнуться в категориях, относящихся только к языку. Она должна расширяться и обогащаться на основе общей теории художественного творчества*.

В «Проблеме стихотворного языка» Ю. Тынянов показывает пример плодотворного содружества лингвистики и поэтики. Он не популяризирует уже известное, вошедшее в науку, а ставит новые вопросы, исследует пути преобразования простого слова в слово поэтическое. В этом его заслуга и своеобразие его книги.

Помимо основной теоретической работы «Проблема стихотворного языка» в сборник включены отдельные статьи Ю. Тынянова, примыкающие к его книге как по кругу ставящихся в них вопросов, так и по времени написания. Такова статья «Словарь Ленина-полемиста», посвященная изучению стиля и языка В. И. Ленина. Это одна из первых работ о стиле статей и речей Ленина, работ, к сожалению весьма немногочисленных и до сих пор.

В основе ее лежит тот же принцип функционального исследования изменения значения слова в зависимости от общего значения фразы, от «фразового единства», определяющего проявление в слове «второстепенных» значений, теснящих основное.

* См. В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 186

Статья «Словарь Ленина-полемиста» явилась первой попыткой научного истолкования особенностей политической, публицистической речи. Функция слова в ораторской речи и в публицистике, однако, иная, чем в поэзии. Ю. Тынянов указывает на важность «лексической окраски слова», определяемой социальной средой. В то же время он подчеркивает, что «каждая речевая конструкция имеет свои внутренние законы, которые определяются ее назначением; слово, в зависимости от того, какая задача на него возлагается, бывает выдвинуто то одной, то другой стороной».

Ораторская речь выдвигает «убеждающую» функцию слова, его эмоциональную сторону. В. И. Ленин широко пользуется «разоблачением» утратившей свое значение фразеологии, обнажая «застывшие» или ложные понятия, «возвращая слову его подлинное конкретное значение». Прослеживая различные типы и виды пересмотра ораторских штампов и «застывших» образов в языке Ленина, полемическую основу его речевой манеры, Ю. Тынянов приходит к выводу о «вышелушивании» конкретного значения слова из-под власти фразы, о борьбе Ленина с гладкостью и привычностью «слов-лозунгов», о снятии с них ложных «ореолов», об «оживлении» в слове его точного, предметного значения. Речь Ленина, по определению Ю. Тынянова необычайно динамичная, «влияющая», являлась «новым этапом» в традиции ораторской речи, «революцией» ее «речевых конструкций». Существенно и, не развернутое впрочем, указание на соотношение стиля Ленина-полемиста и стиля Герцена.

Эта статья Ю. Тынянова, написанная еще в 1924 году, хотя и ставила перед собой частную проблему — изучение словаря Ленина, — далеко вышла за пределы намеченной темы. Она рассматривает слово у Ленина-полемиста не в его ста-

тическом аспекте, а в его смысловой функции, в его динамике, в его полемической роли.

Однако некоторые положения статьи требуют уточнения. Такова характеристика стиля Ленина-полемиста как стиля «сниженного». Ведь стремление к ясности и простоте никак нельзя считать «снижением» или упрощением. Богатство и многообразие ленинской мысли не уместается в такое определение. Здесь можно говорить лишь о частном случае, об одном из стилистических приемов Ленина-полемиста.

Упоминая о том, что деревенские ораторы употребляют не понятные ни им самим, ни их слушателям иностранные слова, Ю. Тынянов счел возможным утверждать, что «в таких непонятных словах не только слабость, но и сила и смысл бессмысленных речей деревенских ораторов». В этом выводе сказалась переоценка эмоционального фактора, противоречащая самой сути агитации в деревне. Напомним неоднократные и широко известные высказывания самого В. И. Ленина, призывавшего бороться с засорением русского языка ненужными иностранными словами.

Конкретным применением теоретических положений, выдвинутых в «Проблеме стихотворного языка», являются статьи Ю. Тынянова о поэтах — А. Блоке, В. Брюсове, В. Хлебникове. И здесь он, во всеоружии своей эрудиции, историко-литературной и лингвистической культуры, говорит о самых существенных чертах поэтического мастерства.

Эти статьи приоткрывают еще одну грань в творческом облике Ю. Тынянова — знакомят с Тыняновым-критиком, соединившим глубину и весомость своих критических суждений с изяществом и афористической точностью стилистической манеры.

Статьи о Блоке, Брюсове, Хлебникове появились вскоре после того, как эти поэты закончили свой жизненный и твор-

ческий путь, в значительной части относящийся еще к дореволюционному времени. Они подводят итог деятельности этих поэтов.

Говоря об А. Блоке, Ю. Тынянов обращает преимущественное внимание на ту роль, которую играет в его стихах лирический образ самого поэта. В небольшой статье, написанной непосредственно после смерти поэта (в 1921 году), Ю. Тынянов наметил многое из того, что в дальнейшем вошло во все характеристики творчества Блока, указав на особую эмоциональность его поэзии, на ее музыкально-романсовую форму.

Статья о В. Брюсове до сих пор остается одной из наиболее ценных работ об этом поэте. В ней уловлены основные особенности поэтики, я бы сказал, принципы поэтического мышления В. Брюсова.

Ю. Тынянов выдвигает здесь свое понимание литературного процесса как функционального изменения роли поэтического произведения: «Вещь остается, работа поэта перед нами, в любой момент она перед глазами у нас, но функция вещи изменчива, и вместе с ее изменением теряется главный пункт, с точки зрения которого мы ценим поэтические вещи, как процесс и направление, а не как сгустки, — пункт, с которого видно историческое значение явления». Именно в свете такого понимания поэзии Брюсова, которая определила собой целое направление — символизм, и рассматривает ее Ю. Тынянов. Брюсов противопоставил эпигонскому измелчанию поэзии 90-х годов, эмоциональной «неприкосновенности» «вдохновения» — «нагой интеллектуальный подступ к слову».

Это изменение в отношении к слову оказалось тем фактором, который определил своеобразие поэзии Брюсова, ее историческую роль. Тынянов, правда, не прослеживает всю сложную цепь взаимодействий словесного выражения с изме-

нением мировоззрения писателя, ограничиваясь рассмотрением лишь тех поэтических средств, которые явились отличительными чертами «интеллектуальной системы» поэзии Брюсова, его рационалистического отношения к теме и слову — в противовес «чистому» лиризму, отличающему поэзию Блока. Вместо характерной для символистов ориентации на музыку стиха, Брюсов ориентируется на живопись и пластику, скульптурность изобразительных средств. Эти и многие другие необычайно точные, весомые наблюдения и выводы Ю. Тынянова — пример проникновенного анализа художественной структуры.

Наконец, статья о В. Хлебникове. В ней Хлебников рассматривается как рыцарь слова, «Лобачевский слова». Его «новое зрение», его инфантилизм явились — по мнению Ю. Тынянова — «новым строем слов и вещей». Ю. Тынянов пересматривает вопрос о «заумности» Хлебникова, указывая, что его языковые поиски «не бессмыслица, а новая семантическая система».

Эта оценка Хлебникова не только включала его творчество в процесс развития русской послеоктябрьской поэзии, но и снимала с него репутацию «заумника», которой его наделила дореволюционная буржуазная критика, видевшая в произведениях поэта удобный предлог для дешевого зубоскальства. Следует учитывать также, что статья Ю. Тынянова предваряла пятитомное собрание произведений В. Хлебникова, в котором последний был представлен произведениями, впервые публиковавшимися, при этом главным образом стихами и поэмами советского периода (1917—1922 гг.). В них он далеко отошел от своих ранних словесных экспериментов (вроде «Смехачей»), создав вещи, проникнутые пафосом современности («Ночь в окопе», «Уструг Разина», «Ладомир», «Ночь перед Советами» и многие другие). В этом издании Хлебников

предстал не в качестве «заумного» поэта-экспериментатора, каким его канонизировали футуристы, а как автор произведений большого социального наполнения, общепонятных стихов и поэм, отразивших события Великой Октябрьской революции. Этим в известной мере объясняется в статье преувеличение роли Хлебникова в становлении советской поэзии. Разумеется, не все выводы Ю. Тынянова по отношению к Хлебникову оправданны. Дальнейшее развитие советской поэзии внесло свои коррективы. Но Ю. Тынянов впервые раскрыл перед читателем эпос Хлебникова периода революции и гражданской войны, во многом и до сих пор недостаточно оцененный.

В статье о Хлебникове Ю. Тынянов говорит и о личности, биографии поэта — бескорыстного, по-детски мудрого, о его поэтическом бесстрашии и поэтической свободе. Так в концепцию Тынянова все шире и настоятельнее включался самый образ поэта как организующее начало поэзии.

В статье о Хлебникове Ю. Тынянов поднимает также вопрос о соотношении поэзии и науки, вопрос, ставший особенно острым в наши дни споров между «лириками» и «физиками». Дело не в создании какой-то особой «научной поэзии», а в сродстве процесса поэтического и научного открытия, так как и литература и наука движутся «новым зрением», открытием. Но вместе с тем полемический характер статьи сказался в ряде положений, в своей категоричности во многом спорных. Едва ли можно утверждать, например, что у читателя-«современника» всегда есть ощущение неудачи по отношению к «новому слову» в литературе. Ведь и Некрасов, и Достоевский, и многие другие писатели, приходившие с «новым словом», не могли жаловаться на отсутствие читательского интереса.

Однако эти и некоторые другие «заострения» не меняют подлинной сути и значения работ Ю. Тынянова. Он проло-

жил путь исследованию поэтического слова в его специфических закономерностях, в его сложной, изменяющейся роли в стихе. В качестве примера такого использования слова напомним страницы, посвященные анализу женских имен у Пушкина, убедительно раскрывающие особую функцию слова, его музыкальное значение. Ю. Тынянов расширил также область изучения поэтики, обращаясь к связям и параллелям из области других искусств (музыки, живописи). Главное же — он утвердил понимание всех элементов стиха как имеющих смысловое значение, меняющихся в зависимости от своей роли в стихе.

При всем внутреннем единстве своих взглядов, Ю. Тынянов все время находился в поисках, в движении. Он не удовлетворялся лишь анализом «формы», а приходил к конкретным историко-литературным проблемам, и чем далее, тем все более настоятельно включал в круг своих исследований образ автора, его идейный мир. Таковы его позднейшие работы о Кюхельбекере, Пушкине, Грибоедове и др.

Советское литературоведение и критика достигли сейчас больших успехов. Однако в изучении стиха, художественной формы вообще имеются еще существенные пробелы. Работы Ю. Тынянова представляют поэтому особенно большую ценность. Они предостерегают от упрощенного подхода к явлениям поэзии, показывают, насколько сложны процессы, в ней совершающиеся, с каким вниманием и тактом следует подходить к поэтическому слову.

Н. А. Степанов

**ПРОБЛЕМА
СТИХО-
ТВОРНОГО
ЯЗЫКА**

ПРЕДИСЛОВИЕ

Изучение стиха сделало за последнее время большие успехи; ему, несомненно, предстоит развиваться в близком будущем в целую область, хотя планомерное начало этого изучения — у всех на памяти.

Но в стороне от этого изучения стоит вопрос о поэтическом языке и стиле. Изучения в этой области обособлены от изучения стиха; получается впечатление, что и самый поэтический язык и стиль не связаны со стихом, от него не зависят.

Понятие «поэтического языка», не так давно выдвинутое, претерпевает теперь кризис, вызванный, несомненно, широтою, расплывчатостью объема и содержания этого понятия, основанного на психолого-лингвистической базе. Термин «поэзия», бытующий

у нас в языке и в науке, потерял в настоящее время конкретный объем и содержание и имеет оценочную окраску.

Моему анализу в настоящей книге подлежит конкретное понятие *стиха* (в противоположности к понятию *прозы*) и особенности *стихотворного* (вернее, *стихового*) языка.

Эти особенности определяются на основании анализа стиха как конструкции, в которой все элементы находятся во взаимном соотношении. Таким образом, изучение элементов стиля, шедшее обособленно, я пытаюсь здесь поставить в связь.

Самым значащим вопросом в области изучения поэтического стиля является вопрос о *значении и смысле поэтического слова*. А. А. Потебня надолго определил пути разработки этого вопроса теорией образа. Кризис этой теории вызван отсутствием разграничения, спецификации образа. Если образом в одинаковой мере являются и повседневное разговорное выражение и целая глава «Евгения Онегина» — возникает вопрос: в чем же специфичность последнего? И этот вопрос заменяет и отодвигает вопросы, выдвигаемые теорией образа.

Задачей настоящей работы является именно анализ *специфических изменений значения и смысла слова* в зависимости от самой *стиховой* конструкции.

Это потребовало от автора обоснования понятия стиха как конструкции; обоснование это он дает в первой части работы.

Части настоящей работы были читаны зимою 1923 года в Обществе изучения теории поэтического языка (Опояз) и Обществе изучения художественной

словесности при Российском Институте Истории Искусств, членам которых, принявшим участие в обсуждении, приношу свою благодарность. Особою благодарностью я обязан С. И. Бернштейну за его ценные указания. Со времени написания настоящей работы вышло несколько книг и статей, имеющих некоторое отношение к ее предмету. Они могли быть приняты во внимание только частично.

Ю. Т.

Разлив, 5/VII 1923

Глава I

РИТМ КАК КОНСТРУКТИВНЫЙ ФАКТОР СТИХА



1

Изучение словесного искусства обставлено двоякими трудностями. Во-первых, с точки зрения оформляемого материала, простейшее условное обозначение которого — *речь, слово*. Во-вторых, с точки зрения конструктивного принципа этого искусства.

В первом случае предметом нашего изучения оказывается нечто весьма тесно связанное с нашим бытовым сознанием, а иногда даже и рассчитанное на тесноту этой связи. Мы охотно упускаем из виду, в чем здесь связь, какого она характера, и, произвольно привнося в предмет изучения все отношения, ставшие привычными для нашего быта, делаем их отправными точками исследования литературы *¹. При этом упу-

* Подстрочные примечания принадлежат редакции. Примечания и дополнения автора вынесены в конец работы (см. стр. 172—194).

скается из виду неоднородность, неоднозначность материала в зависимости от его роли и назначения. Упускается из виду, что в слове есть неравноправные моменты, в зависимости от его функций; один момент может быть выдвинут за счет остальных, отчего эти остальные деформируются, а иногда низводятся до степени нейтрального реквизита. Грандиозная попытка Потебни создать построение теории литературы, заключая от слова как $\tilde{e}v$ * к сложному художественному произведению как $\pi\tilde{a}v$ **, была заранее обречена на неудачу, ибо вся суть отношения $\tilde{e}v$ к $\pi\tilde{a}v$ в разнovidности и разной функциональной значимости этого « $\tilde{e}v$ ». Понятие «материала» не выходит за пределы формы, — оно тоже формально; смешение его с внеконструктивными моментами ошибочно.

Вторую трудностью является привычное отношение к природе конструктивного, оформляющего принципа как природе *статической*. Поясним дело на примере. Мы только недавно оставили тип критики с обсуждением (и осуждением) героев романа, как живых людей. Никто не поручится также, что окончательно не исчезнут биографии героев и попытки восстановить по этим биографиям историческую действительность. Все это основано на предпосылке *статического героя*. Здесь уместно вспомнить слово Гёте о художественной фикции, о двойном свете на ландшафтах Рубенса и двойном факте у Шекспира. «Когда дело идет о том, чтоб картина стала настоящей

* единое, единичное.

** все, целое.

картиной, художнику предоставляется свобода, и он тут может прибегнуть к *фикции*. . . Художник говорит людям при помощи *целого*. . .» Вот почему свет с двух сторон хотя и насилие, «хотя и против природы. . .», но «*выше природы*». Леди Макбет, которая говорит один раз: «Я кормила грудью детей» — и о которой затем говорят: «У нее нет детей», — оправдана, ибо Шекспир «заботился о силе каждой данной речи». «Вообще не следует понимать в слишком уж точном и мелочном смысле слово поэта или мазок живописца»; «поэт заставляет своих лиц говорить в данном месте именно то, что тут требуется, что хорошо именно тут и произведет впечатление, не особенно заботясь о том и не рассчитывая на то, что, быть может, оно будет в явном противоречии со словами, сказанными в другом месте». И Гёте объясняет это с точки зрения конструктивного принципа шекспировской драмы: «Вообще, Шекспир вряд ли думал, когда писал, что его пьесы будут напечатаны, что в них станут считать строчки, сопоставлять и сличать их; скорее, у него перед глазами была сцена: он видел, как его пьесы движутся и живут, как быстро они проходят перед глазами и пролетают мимо ушей зрителей; что тут некогда останавливаться и критиковать подробности, а надо заботиться только о том, чтоб произвести наибольшее впечатление в настоящий момент»².

Итак, статическое единство героя (как и вообще всякое статическое единство в литературном произведении) оказывается чрезвычайно шатким; оно — в полной зависимости от принципа конструкции и может колебаться в течение произведения так, как это

в каждом отдельном случае определяется общей динамикой произведения; достаточно того, что есть знак единства, его категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них как на *эквиваленты единства*³.

Но такое единство уже совершенно очевидно не является наивно мыслимым статическим единством героя; вместо знака статической целостности над ним стоит знак динамической интеграции, целостности. Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою⁴.

На примере героя обнаруживается крепость, устойчивость статических навыков сознания. Точно так же обстоит дело и в вопросе о «форме» литературного произведения. Мы недавно еще изжили знаменитую аналогию: форма — содержание = стакан — вино. Но все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью (вместо того чтобы и пространственные формы осознать как динамические *suī generis* *). То же и в терминологии. Беру на себя смелость утверждать, что слово «композиция» в $\frac{9}{10}$ случаев покрывает отношение к форме как статической. Незаметно понятие «стиха» или «строфы» выводится из динамического

* своего рода.

ряда; повторение перестает сознаваться фактом раз-
ной силы в разных условиях частоты и количества;
появляется опасное понятие «симметрии композици-
онных фактов», опасное, — ибо не может быть речи
о симметрии там, где имеется усиление.

Единство произведения не есть замкнутая сим-
метрическая целость, а развертывающаяся динамиче-
ская целостность; между ее элементами нет статиче-
ского знака равенства и сложения, но всегда есть
динамический знак соотносительности и интеграции.

Форма литературного произведения должна быть
осознана как динамическая.

Динамизм этот сказывается 1) в понятии конст-
руктивного принципа. Не все факторы слова равно-
ценны; динамическая форма образуется не соедине-
нием, не их слиянием (ср. часто употребляемое поня-
тие «соответствия»), а их взаимодействием и, стало
быть, выдвиганием одной группы факторов за счет
другой. При этом выдвинутый фактор деформирует
подчиненные. 2) Ощущение формы при этом есть все-
гда ощущение протекания (а стало быть, изменения)
соотношения подчиняющего, конструктивного фак-
тора с факторами подчиненными. В понятие этого
протекания, этого «развертывания» вовсе не обяза-
тельно вносить *временной* оттенок. Протекание, ди-
намика может быть взято само по себе, вне времени,
как чистое движение. Искусство живет этим взаимо-
действием, этой борьбой. Без ощущения подчинения,
деформации всех факторов со стороны фактора, иг-
рающего конструктивную роль, — нет факта искус-
ства. («Согласованность факторов есть своего рода
отрицательная характеристика конструктивного прин-

ципа». В. Шкловский.) Но если исчезает ощущение взаимодействия факторов (которое предполагает обязательное наличие двух моментов: подчиняющего и подчиненного) — стирается факт искусства; оно автоматизуется.

Этим самым в понятие «конструктивного принципа» и «материала» привносится исторический оттенок. Но история литературы и убеждает в устойчивости основных принципов конструкции и материала. Система метрико-тонического стиха Ломоносова, бывшая конструктивным фактором, примерно ко времени Кострова срастается с определенной системой синтаксиса и лексики — ее подчиняющая, деформирующая роль бледнеет, стих автоматизуется, — и требуется революция Державина, чтобы нарушить сращение, чтобы превратить его вновь во взаимодействие, борьбу, форму. При этом важнейшим моментом здесь оказывается момент нового взаимодействия, а не просто момент введения какого-либо фактора самого по себе. Приводя, например, стертый метр (который стерся именно вследствие крепкого, привычного сращения метра с акцентной системой предложения и с известными лексическими элементами), — приводя его во взаимодействие с новыми факторами, мы обновляем самый метр, освежаем в нем новые конструктивные возможности. (Такова историческая роль поэтической пародии.) То же освежение конструктивного принципа в метре получается в итоге ввода новых метров.

Основные категории поэтической формы остаются непоколебимыми: историческое развитие не смешивает карт, не уничтожает различия между конструктив-

ным принципом и материалом, а, напротив, подчеркивает его. Это не устраняет, само собой, проблемы каждого данного случая с его индивидуальным соотношением конструктивного принципа и материала, с его проблемой индивидуальной динамической формы.

Приведу один пример автоматизации известной системы стиха и спасения конструктивного значения метра путем ломки этой системы. Интересно, что роль ломки здесь сыграла та самая *октава*, которая у А. Майкова является образцом «гармонии стиха»⁵. В 30-х годах четырехстопный ямб автоматизовался. Ср. «Домик в Коломне» Пушкина:

Четырехстопный ямб мне надоел.

В 1831 году Шевырев напечатал в «Телескопе» рассуждение «О возможности ввести италийскую октаву в русское стихосложение», с переводом VII песни «Освобожденного Иерусалима». Отрывок был напечатан в «Московском наблюдателе» за 1835 год со следующим предисловием: «Этот опыт... имел... несчастье явиться в эпоху гармонической монотонии, которая раздавалась тогда в мире нашей Поэзии и еще наполняла все уши, начиная надоедать понемногу. Эти октавы, где *нарушались все условные правила нашей просодии*, где объявлялся совершенный развод мужским и женским рифмам, где хорей *впугивался в ямб*, где две гласных принимались за один слог, — эти октавы, пугающие всю резкостью нововведений, могли ли быть кстати в то время, когда слух наш лелеяла какая-то нега однообразных звуков, когда мысль спокойно дремала под эту мелодию и язык превращал слова в одни звуки?..»⁶

Здесь отлично охарактеризован автоматизм, получающийся в итоге привычного сращения метра со словом; требуется нарушить «все правила», чтобы восстановить динамику стиха. Октавы вызвали литературную бурю. И. И. Дмитриев писал кн. Вяземскому: «Профессор Шевырев и экс-студент Белинский давно уже похоронили не только нашу братию стариков, но, не прогневайтесь, и Вас, и Батюшкова, и даже Пушкина. Г. профессор объявил, что наш чопорный (это модное слово) метр и наш чопорный язык поэзии никуда не годятся, монотонны (тоже любимое слово), для образца же выдал в Наблюдателе перевод в своих октавах седьмой песни «Освобожденного Иерусалима». Желал бы, чтобы Вы сличили его с переводом Раича и сказали мне, находите ли Вы в метрах и поэтическом языке Шевырева музыкальность, силу и выразительность, которой, по словам его, недостает в русской поэзии нашего времени?.. Однако ж... тяжело пережить отцовский язык и приниматься опять за азбуку!»⁷

В этой тяжбе все характерно: отношение старого поэта к «музыкальности» и вообще стиху как к застывшей системе, утверждение, что революция Шевырева возвращает к азбуке (элементарности оснований), и стремление Шевырева восстановить за счет стершейся «музыкальности» динамическое взаимодействие стиховых факторов.

Шевырев сам напечатал провокационную эпиграмму на свои октавы:

Рифмач, стихом Российским недовольный,
Затеял в нем лихой переворот:

Стал стих ломать он в дерзости крамольной,
Всем рифмам дал бесчиннейший развод,
Ямб и хорей пустил бродить по вольной,
И всех грехов какой же вышел плод?
Дождь с воплем, ветром, громом согласился
И страшный мир гармоний оглушился⁸.

Пушкин в свою очередь назвал автоматизированный стих «канаше», а динамизированный новый стих приравнял к *тряской* телеге, мчащейся по кочкам. «Новый стих» был хорош не потому, что он был «музыкальнее» или «совершеннее», а потому, что он восстанавливал динамику в отношениях факторов. Так диалектическое развитие формы, видоизменяя соотношение конструктивного принципа с подчиненными, спасает его конструктивную роль.

2

Все сказанное заставляет нас дать себе отчет о материале литературного изучения. Вопрос этот не безразличен для исследователя. Выбор материала неизбежно влечет за собою как последствие то или иное направление исследования и этим отчасти предопределяет самые выводы или ограничивает их значение. Ясно при этом, что предметом изучения, претендующего быть изучением *искусства*, должно являться то специфическое, что отличает его от других областей интеллектуальной деятельности, делая их своим материалом или орудием. Каждое произведение искусства представляет сложное взаимодействие многих факторов; следовательно, задачей исследования является определение специфического характера этого

взаимодействия. Между тем, при ограничении материала и при невозможности применения опытных методов изучения, легко принять вторичные свойства факторов, вытекающие из их положения в *данном случае*, — за их *основные* свойства. Отсюда — общие ошибочные выводы, применяемые затем уже и к явлениям, в которых данные факторы играют явно подчиняющую роль.

С этой точки зрения самым сложным и неблагоприятным материалом изучения оказывается наружно самое легкое и простое — область *мотивированного искусства*. Мотивировка в искусстве — оправдание одного какого-либо фактора со стороны всех остальных, его согласованность со всеми остальными (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум); каждый фактор мотивирован своею связью с остальными⁹.

Деформация факторов при этом проведена равномерно; внутренняя, содержащаяся в конструктивном плане произведения мотивировка как бы сглаживает их *specifica*, делает искусство «легким», приемлемым. Мотивированное искусство обманчиво; Карамзин предлагал давать старым словам «новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателя и скрыть от них необыкновенность выражения»¹⁰.

Но именно поэтому изучение функций какого-либо фактора наиболее трудно вести на «легком» искусстве. Исследование этих функций имеет в виду не количественно типическое, а качественно характерное, в элементах же, общих с другими областями интеллектуальной деятельности, — специфический плюс искусства. Поэтому в мотивированных произведениях

искусства характерной является самая мотивировка (=затушеванность плюса) как своеобразная отрицательная характеристика (В. Шкловский), а не наоборот, то есть затушеванные функции факторов не могут являться критерием общего литературного изучения.

Это оправдывается и ходом истории литературы. Мотивированное, «точное» и «легкое» искусство карамзинистов было диалектическим отпором ломоносовским принципам, культивировке самодовлеющего слова в «бесмысленной», «громкой» оде; оно вызвало литературную бурю, ибо сглаженность, мотивированность здесь ясно сознавалась как отрицательный признак¹¹. Так рождается понятие «трудной легкости»: Батюшков, противопоставляя выдвинутому «трудному» стиху оды «легкий» стих *poésie fugitive* *, утверждает, что «легкие стихи — самые трудные» (ср. его позднейшие слова: «Кто теперь не пишет легких стихов»).

Для того чтобы оценить равновесие, нужно знать функции уравнивающих друг друга факторов. Поэтому наиболее плодотворным будет в таком изучении исследование тех явлений, где данный фактор выдвинут (не мотивирован).

Сюда же относятся явления, которые являются комбинациями, *сопряжениями* факторов одного (внутренне мотивированного) ряда с факторами другого, чужого (но внутренне тоже мотивированного) ряда, — стало быть, явления смешанного ряда. Простейшим примером такой комбинации является поэтиче-

* «легкая поэзия», поэзия малых, интимных жанров.

ская пародия, где, например, приведены во взаимодействие метр и синтаксис одного (и притом определенного) ряда с лексикой и семантикой другого. Если один из этих рядов нам знаком, был дан уже ранее в каком-либо произведении, то, изучая такую пародию, мы как бы присутствуем при эксперименте, где одни условия изменены, другие оставлены теми же. При расчленении условий и наблюдении за изменившимися факторами можно сделать выводы относительно связанности, зависимости одного фактора от другого (от его комбинаторных функций). Ход истории поэзии, по-видимому, также оправдывает такой выбор. Революции в поэзии, при ближайшем рассмотрении, обычно оказываются фактами сопряжения, комбинации одного ряда с другим (ср. указанное В. Шкловским обращение к «младшим ветвям», частью — к комическим видам). Например, так называемый «тримет», употреблявшийся в качестве комического стиха во французской поэзии XVII века, соединяется у романтиков с лексикой, семантикой и т. д. высокого стиля и становится «героическим стихом» (Граммон). Более близкий пример: Некрасов сливает привычный для высокой лирики метр (балладный) с лексическими и семантическими (в широком смысле) элементами чужого ряда¹², а в наше время Маяковский сливает форму комического стиха (ср. его стих со стихом П. Потемкина и других «сатириконцев») с системой грандиозных образов.

Итак, чтобы не рисковать сделать неправильные теоретические выводы, мы должны работать над материалом с ощутимой формой. Задачей истории лите-

ратуры является, между прочим, и обнажение формы; с этой точки зрения история литературы, выясняющая характер литературного произведения и его факторов, является как бы динамической археологией.

Само собою, обследование фактора не с целью выяснения его функций, а самого по себе, то есть такое изолированное исследование, где конструктивное свойство не выясняется, может быть проведено на широчайшем материале. Впрочем, и здесь есть границы, в конце концов оказывающиеся молчаливо подразумеваемыми границами ряда с одним широким конструктивным признаком. Так, исследование метра как такового не может быть с равным правом проведено и на стихотворном материале и на материале газетных статей.

Выяснение конструктивной функции какого-либо фактора удобнее всего вести на литературном материале выдвинутого или смещенного ряда (немотивированного); мотивированные же виды, как виды с отрицательной характеристикой, менее удобны для этого, подобно тому как функции формальных элементов слова труднее наблюдать в случаях, где слово имеет отрицательную формальную характеристику¹³.

Еще одно предварительное замечание. Конструктивный принцип может быть связан прочными ассоциациями с типической системой его применения. Между тем понятие конструктивного принципа не совпадает с понятием систем, в которых он применен. Перед нами бесконечное разнообразие литературных явлений, множественность систем взаимодействия факторов. Но в этих системах есть генерализирующие

линии, есть разделы, обнимающие громадное количество явлений.

Тот фактор, то условие, которое соблюдается в самых крайних явлениях одного ряда и без которого явление переходит в другой ряд, есть условие необходимое и достаточное для конструктивного принципа данного ряда.

И если не считаться с этими *крайними, на границе* ряда, явлениями, мы легко сможем отождествить конструктивный принцип с системой его применения.

Между тем в этой системе не все в равной мере необходимо и не все в равной мере достаточно для того, чтобы то или иное явление было отнесено к тому или иному ряду конструкции.

Конструктивный принцип познается не в *максимуме условий, дающих его, а в минимуме*; ибо, очевидно, эти минимальные условия наиболее связаны с данной конструкцией, — и, стало быть, в них мы должны искать ответа относительно специфического характера конструкции.

Насколько нам важен конструктивный момент и насколько понятие его не совпадает с понятием системы, в которой он применен, явствует из того факта, что эта система может быть чрезмерной. Простейший пример — *случайная рифма*.

Жуковский, отправляясь от законного в XVIII веке приема, рифмует в своих ранних стихах: небес — сердец, погибнет — возникнет, горит — чтить («Добродетель», 1798), сыны — львы, великосердый — превознесенный («Мир», 1800), неправосудной — неприступной, вознестъ — персть, мечом — сонм («Человек», 1801), — и эти рифмы полноправны, хотя и «не-

точные» (в данном случае полноправны и акустически). А между тем мы отказываемся считать рифмами: составляет — освещает («Благоденствие России», 1797), сооружены — обложены («Добродетель», 1798), рек — брег («Могущество, слава и благоденствие России», 1799), — ибо эти безукоризненные рифмы встречаются в белых стихах. Как внеконструктивный факт — это рифма; как факт ритма, то есть конструкции, такая «случайная рифма» есть явление *sui generis*, необычайно далекое по конструктивным заданиям и следствиям от обычной рифмы.

3

Переживаемый нами за последние десятилетия период литературных революций поставил с необычайной силой вопрос о конструктивном принципе поэзии, — быть может, именно потому, что путь литературных революций лежит через немотивированные и смещенные виды. При этом решающую роль в этот период сыграло повышение акустического момента в стихе. Школа так называемой *Ohrenphilologie**, заявившая, что стих существует только как звучащий, возникла в закономерной связи с общим движением поэзии. В ходе поэзии, по-видимому, существует определенная смена таких периодов: периоды, когда в стихе подчеркивается акустический момент, сменяются периодами, когда эта акустическая характеристика стиха видимо слабеет и выдвигаются за ее счет

* «слуховая филология».

другие стороны стиха. Как те, так и другие периоды характеризуются сопровождающими явлениями в области литературной жизни: необычайным развитием декламации за последнее десятилетие (в Германии и у нас), тесной связью декламационного искусства с поэзией (декламация поэтов) и т. д.¹⁴ (эти явления уже начали слабеть, и им, вероятно, предстоит совсем ослабнуть).

Этот период (и в поэзии и в науке о поэзии) помог обнаружиться факту огромной важности; он поставил проблему конструктивного значения *ритма*.

В 90-х годах Вундт писал: «В древнем стихе ритмическая форма в более высокой степени влияет на словесное содержание; в современном же — это последнее само облекается в свою ритмическую форму, которая в этом случае приобретает все более и более свободное движение, время от времени приспособляющееся к аффекту. Отличие этой формы от обыкновенной речи состоит уже не в том, что она подчиняется известным метрическим законам, а скорее в том, что достигаемый расстановкой слов ритм точно соответствует эмоциональной окраске этих слов и мыслей»¹⁵.

Но еще Потевня писал о том, что «разграничение деятельности вообще не ведет к их умалению». «В индоевропейских языках некоторые музыкальные свойства слов (как... различие восходящего и нисходящего ударения, протяженность, приближающая простую речь к речитативу, повышения и понижения, усиления и ослабления голоса, как средства разграничения отдельных слов) стремятся исчезнуть. Вместе с этим существует и возрастает с одной стороны

благозвучность связной речи и стиха, и развитие песни, вокальной музыки, с другой... Таким образом вообще следы прежних ступеней развития, разделяясь, не изглаживаются, а углубляются»¹⁶.

В то время как Вундт отводит в новой поэзии весьма скромную роль ритму (под которым понимает акцентную закономерность), Потебня указывает, что растущая дифференциация способствует — одновременно с понижением музыкальных, то есть ритмических в широком значении, элементов разговорной речи — усилению тех же элементов в поэзии. (Это указание, впрочем, не имело отношения к общей системе Потебни.) Подход к стиху как к звучащему помог выяснить эту углубляющуюся разницу и привел к необычайно важным последствиям, лежащим уже вне задач и возможностей *Ohrenphilologie*.

Уже Мейман¹⁷ различает две враждебные тенденции произнесения стихов, смотря по способу (а стало быть, и объекту) группировки: «Поэтической декламацией владеют две тенденции, которые то борются друг с другом, то, объединяясь, согласуются, то каждая сама по себе берет на себя создание ритмического впечатления. Я назову их тактирующей тенденцией (*taktierende Tendenz*) и фразирующей (группирующей) тенденцией (*gruppierende, phrasierende Tendenz*). В первой проявляется собственно *ритмическая* потребность (*Bedürfniss*), установка на условия ритмического порядка наших последовательно протекающих переживаний, на равенство временных промежутков между главными ритмическими моментами. Во второй выступает самостоятельный интерес к *содержанию*. А так как характер движения представлений

не допускает полной схематизации своего протекания, то осмысленная декламация принуждает нас к постоянному уничтожению ритмического принципа»¹⁸.

Тенденция выделять объединенные ритмические группы вскрыла специфическую сущность стиха, выражающуюся в подчинении объединяющего принципа одного ряда объединяющему принципу другого. Здесь стих обнаружился как система сложного взаимодействия, а не соединения; метафорически выражаясь, стих обнаружился как борьба факторов, а не как содружество их. Стало ясно, что специфический плюс поэзии лежит именно в области этого взаимодействия, основой которого является конструктивное значение ритма и его деформирующая роль относительно факторов другого ряда (первоначальный комизм тактирующей декламации происходил именно вследствие резкого ощущения этой деформации). Обнаружилась сложность проблемы стиха, в широком смысле — его немотивированность.

Но и другая, противоположная тенденция декламации, как обнаружения стиха, играет свою роль (хотя и отрицательным путем) в определении специфической конструкции стиха. Чисто смысловая фразировка, не совпадавшая с ритмовой, невольно возбуждала вопрос о функциях ритма. Ритм должен был при этом оказаться излишним, связывающим, мешающим началом. Поэзия оказывалась ухудшенной прозой, и *raison d'être* * стиха становился сомнительным. При смысловой фразировке *enjambement* **, на-

* смысл, разумное основание.

** анжамбement, перенос.

пример, переставал существовать не только как ритмический прием, но и как прием вообще: тенденция оттенять только смысловые группы здесь уничтожала самое понятие enjambement, являющегося *несовпадением* ритмических групп с синтактико-семантическими; раз единственным принципом оказывался синтактико-семантический (стремление к объединению в грамматические единства), то о каком же *несовпадении* могла идти речь?

Естественно, что защитники этой тенденции должны были прийти к защите *vers libre*, как более «свободной» ритмической конструкции (Мейман).

При этом упускалось из виду то специфическое, что делает *vers libre* все-таки стихом, а не прозой. Вместе с тем это специфическое должно было быть отнесено к факторам другого ряда — особой, избранной поэтической лексике, к привычным для поэзии приемам синтактической группировки и т. д. Здесь, конечно, стирались границы между стихом и художественной прозой. *Элиминирование ритма как главного, подчиняющего фактора приводит к уничтожению специфичности стиха и этим лишний раз подчеркивает его конструктивную роль в стихе.*

Вместе с тем акустический подход к стиху дал возможность расширить понятие ритма, первоначально обычно ограничивавшееся узкой областью акцентной системы. Понятие ритма необычайно усложнилось и разрослось, что явилось, несомненно, результатом подхода к стиху с наблюдательного пункта акустики, давшего возможность необычайно тонко наблюдать явления. В этом отношении прав Фр. Заран, когда говорит, что «хилая метрика предыдущей эпохи с ее

бумажными определениями и лежащим в основе исключительно схематическим, скандирующим подходом потеряла право на существование со времени (трудов) Сиверса»¹⁹.

Таким образом, акустический подход к стиху обнаружил антиномичность казавшегося уравновешенным и плоским поэтического произведения.

Но, тая сам в себе внутренние противоречия, акустический подход к стиху не может справиться с решением проблемы, им поставленной.

4

Акустический подход не исчерпывает элементов художественного произведения, с одной стороны, и дает большее и лишнее — с другой.

Понимание стиха как звучащего сталкивается прежде всего с тем, что некоторые существенные факты поэзии не исчерпываются акустическим обнаружением стиха и даже противоречат ему.

Таков, прежде всего, факт *эквивалентов текста*. Эквивалентом поэтического текста я называю все так или иначе *замещающие* его внесловесные элементы, прежде всего частичные пропуски его, затем частичную замену элементами графическими и т. д.

Приведем несколько примеров.

В стихотворении Пушкина «К морю» XIII строфа читается обычно следующим образом:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же:

Где благо, там уже на страже
Иль просвещение, иль тиран.

Прощай же, море! . .
И т. д.

Между тем эта строфа, будучи уже совершенно готовой, подверглась любопытным изменениям; в тексте 1824 года были оставлены только 2 слова:

Мир опустел
.
.
.

Далее следовало $3\frac{1}{2}$ строки точек с примечанием: «В сем месте автор поставил три с половиной строки точек. Издателям сие стихотворение доставлено князем П. А. Вяземским в подлиннике и здесь напечатано точно в том виде, в каком оно вышло из-под пера самого Пушкина» и т. д. В издании 1826 года вместо 3 строк:

Судьба людей повсюду та же:
Где благо, там уже на страже
Иль просвещение, иль тиран, —

поставлено 2 строки точек, а в последнем прижизненном тексте 1829 года Пушкин опять оставил только первую фразу:

Мир опустел, —

и затем снова следовало $3\frac{1}{2}$ строки точек. Не будем следовать за посмертным мартирологом строфы, искажаемой, дополняемой и наконец «восстановленной» наукой о Пушкине. Не будем также предполагать, что

Пушкин выпустил строки по нецензурности, ибо тогда он мог выпустить или только последнюю строку, или последние 2, или всю строфу, — словом, нецензурность одной строки могла не отразиться на тех вариациях пропусков, которые несколько раз производил Пушкин; не будем также предполагать, что Пушкин выпустил строфу по нехудожественности, ибо ничто на это не указывает. Для нас интересен самый факт, что Пушкин выпустил строки, оставив один раз первую фразу, а вместо $4\frac{1}{2}$ строк текста поставив $3\frac{1}{2}$ строки точек, в другой же раз дав 2 строки текста, а вместо 3 недостающих строк поставив 2 строки точек.

Что получилось в результате? Подобие строфы, тонко выдержанное. Все стихотворение состоит из 15 строф; только 2 из них (исключая рассматриваемую) 5-строчные, и то эти 2 строфы на расстоянии от нашей в 6 строф; кроме того, не следует забывать, что 4-строчная строфа — обычная, типическая строфа, строфа *par excellence* *. 4 строки, из которых $3\frac{1}{2}$ строки точек, служат эквивалентом строфы, причем Пушкин, совершенно очевидно, не давал указания на определенный пропуск (иначе он проставил бы соответствующее количество строк точками). Звучащим и значащим здесь оказывается только отрезок первого стиха ²⁰.

Точки здесь, само собою, не намекают даже отдаленно на семантику текста и его звучание, и все же они дают вполне достаточно для того, чтобы стать эквивалентом текста. Дан метр в определенном (опре-

* по преимуществу.

деляемом инерцией) строфическом расположении; и хотя метрическая единица далеко не совпадает с синтактической, а вследствие этого качество синтаксиса ничем не указывается, все же в результате предшествующего текста могла отстояться, стабилизироваться некоторая типичная форма распределения в строфе синтаксиса, а вследствие этого здесь может быть дан и намек на количество синтактических частей. Ср. Потебня: «По количеству частей музыкального периода можно судить о количестве синтаксических частей размера; но угадать, каковы именно будут эти последние, невозможно, ибо, например, та же музыкальная фраза соответствует в одном случае определению и определяемому (червоная калинонька), в другом обстоятельстве и подлежащему + сказуемое (там дівчина журилася). Невозможно точное соответствие напева и лексических значений слов песни»²¹. Само собою разумеется, последовательного воссоединения и членения метрических элементов, а также объединения их в полном смысле слова, — не происходит; метр дан как *знак*, как почти не обнаруживаемая *потенция*; но перед нами знак равенства отрезка и точек целой строфе, позволяющий отнестись к стихам следующей строфы («Прощай же, море») именно как к *следующей* строфе. Стало быть, между отрезком, начинающим рассматриваемую строфу, и началом следующей строфы *протекла строфа*, и метрическая энергия целой строфы сообщается этому отрезку. При этом обнаруживается огромная смысловая сила эквивалента. Перед нами неизвестный текст (неизвестность которого, однако же, несколько ограничена, полуоткрыта), а роль не-

известного текста (любого в семантическом отношении), внедренного в непрерывную конструкцию стиха, неизмеримо сильнее роли определенного текста: момент такой частичной неизвестности заполняется как бы максимальным напряжением недостающих элементов — данных в потенции — и сильнее всего динамизирует развивающуюся форму.

Вот почему явление эквивалентов означает не понижение, не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных динамических элементов.

При этом ясно отличие от *паузы*: пауза — гомогенный * элемент речи, ничьего места, кроме своего, не заступающий, между тем как в эквиваленте мы имеем дело с элементом гетерогенным **, отличающимся по самым своим функциям от элементов, в которые он внедрен.

Это решает вопрос о несовпадении явлений эквивалента с акустическим подходом к стиху: эквивалент акустически не передаваем; передаваема только пауза. Как бы ни были произнесены смежные отрезки, какая бы пауза ни оттеняла пустое место, — отрезок останется именно отрезком; пауза же не обозначит строфы, она останется паузой, ничьего места не заступающей, не говоря уже о том, что она бессильна выразить количество метрических периодов и вместе конструктивную роль эквивалента. Между тем приведенный пример не единичен и не случаен. Приведу еще несколько примеров. Очень ощутима роль «эквивалента» в стихотворении «Недвижный

* однородный

** неоднородным.

страж» (1824), написанном канонической строфой оды²².

В III строфе оды в беловом автографе Пушкина на место недостающих 4 строк поставлены 3 строки точек²³.

Строфа читается так:

«Свершилось! — молвил он. — Давно ль народы мира
Паденье славили великого кумира,

.
.
.

Нужно принять во внимание силу метрического навыка в результате канонической, сложной и замкнутой строфы, чтобы оценить силу эквивалента, нарушающего автоматизм метра.

В стихотворении «Полководец» Пушкину принадлежит следующий эквивалент текста:

Там, устарелый вождь! как ратник молодой,
Свинца веселый свист слышавший впервой,
Бросался ты в огонь, ища желанной смерти, —
Вотще! —

.
.

О люди! Жалкий род, достойный слез и смеха!
Жрецы минутного, поклонники успеха!

И т. д.

(Опять-таки ссылка на «неотделанность» немного объясняет и недопустима по отношению к вещам, представленным «неотделанными» самим автором. «Неотделанность» становится здесь эстетическим фактом, и к эквиваленту мы должны относиться не с точки зрения «пропущенного», а с точки зрения «пропуска».)

В этой строфе Пушкин, таким образом: а) выделил отрезок «Вотще» и *паузу*, как бы заполняющую один стих, оставив пустое место, б) дал эквивалент строфы. Первое дало ему возможность с необычайной силой выделить отрезок, второе — факт конструкции. Здесь еще яснее выступает на вид недостаточность акустического подхода в случаях эквивалентов: подчеркнув *отрезок* и *паузу* при нем, ничем нельзя оттенить *строфический эквивалент*.

На динамическом значении эквивалентов отчасти, может быть, основано художественное значение «отрывка», «фрагмента» как жанра.

Ср. «Ненастный день потух», напечатанное Пушкиным под названием «Отрывок»:

Одна... ничьим устам она не предаст
 Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных

 Никто ее любви небесной не достоин.
 Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;

 Но если

Гораздо сложнее характер так называемых «пропущенных строф» в «Евгении Онегине», на которых здесь не место подробно останавливаться. Этот случай особенно интересен, так как относительно него определенно установлено, что 1) частичные отсутствия текста вызваны исключительно внутренними, конструктивными причинами, что 2) значки не суть знаки определенных пропусков, а часто не означают никакого определенного текста («Пропуск ненаписан-

ных строф», — по несколько неудачной формулировке М. Гофмана).

Здесь мы встречаем и частичное отсутствие текста внутри строф-главок, которое подходит к случаям, указанным выше, и пользование динамическими знаками вместо целых строф-главок (цифры). Эти динамические значки имеют двойное значение: они являются и строфическими и сюжетными эквивалентами; здесь играет свою роль принцип *строфы*; в строфе как единице количество метрико-синтаксических периодов более или менее намечено; таким образом, значок играет стиховую роль. Эта же роль значительно усложняет его второе назначение — быть знаком сюжетного звена, как бы *χρόνος ψεύδος* * сюжета. Эта сложность и двойственность основана на сложности самого «Евгения Онегина» как «романа в стихах».

Эквиваленты, как я указал, означают не ослабление, не понижение, не отдых в процессе развивающейся формы, а, напротив, нажим, усиление.

Это основано, между прочим, на следующем факте. Динамика формы есть непрерывное нарушение автоматизма, непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформации факторов подчиненных. Антиномичность формы в данном случае заключается в том, что самая непрерывность взаимодействия (= борьбы) при однообразии его протекания автоматизует форму. Поэтому изменение соотношения между конструктивным фактором и остальными — одно из непререкаемых требований динамической формы. С этой точки зрения форма есть непрерывная уста-

* ложное время.

новка различных эквивалентов, повышающая динамизм. При этом материал может измениться до минимума, нужного для знака конструктивного принципа. Подобно тому как в средневековом театре для декорации, изображающей лес, достаточно было ярлыка с надписью «лес», так и в поэзии достаточно бывает ярлыка какого-нибудь элемента вместо самого элемента: мы принимаем за строфу даже номер строфы — и, как видели, он конструктивно равноправен с самой строфой. Почти всегда при этом эквивалент, протекающий на измененном качественно материале, обнажает с большей силой конструктивный принцип; в приведенных примерах, например, обнажена метрическая сторона стиха²⁵.

5

Если пример эквивалентов текста показывает неисчерпанность стиха акустическим подходом, то другие примеры показывают то лишнее, что привносится в стих акустическим подходом.

Огромной заслугой Ohrenphilologie является расширение понятия ритма. Рассмотрим, однако, содержание и объем понятия ритма, вытекающие последовательно из акустического подхода. Факторами ритма, по Зарану (ранняя работа)²⁶, являются: «1) метр, т. е. прочные отношения, в которых находится длительность (Dauerwerte) сочетающихся друг с другом в различных разрядах звуков и звуковых групп. Метр, таким образом, есть понятие математически прочных отношений длительности в движении звуков. Это понятие не должно быть смешиваемо с

ритмом, 2) динамика, т. е. понятие градации силы (*Stärkeabstufungen*), замечаемой в ряде звуков, 3) темп, 4) *агогика*, т. е. небольшие удлинения или сокращения, которые претерпевает нормальная длительность единицы (*eines Wertes*), без разрушения для сознания основной пропорции, 5) звуковая артикуляция (легато, стаккато и т. д.), 6) мертвая пауза, т. е. иррациональное пустое время, употребляемое в качестве разделов, 7) мелодия с ее значимыми интервалами и заключениями, 8) текст, который синтаксическими делениями и сменой акцентуированных и неакцентуированных слогов существенно способствует образованию ритмических групп, 9) евфоническое текста, напр., рифма, аллитерация и т. п., на чем также основывается ритм».

Такое определение объема ритма, несомненно, слишком широко. (Между прочим, возражение вызывает бесформенный термин «текст»: синтаксические связи текста — несомненно значащий фактор во взаимодействии факторов, образующих ритм; но смена акцентуированных и неакцентуированных слогов текста целиком входит в понятие метра.) Крайне любопытно смешение точек зрения *акустической* и *произносительной* в понятии «градации силы», сохранившееся у Зарана и позже²⁷. Но гораздо большее сомнение²⁸ вызывает ритмическая функция агогики — небольших удлинений и уменьшений нормальной длительности единицы, *не нарушающих в сознании основных пропорций*. Здесь факторы ритма неправомерно расширены последовательным акустическим подходом; ибо эти небольшие изменения, не нарушающие в сознании основных пропорций, значащи

только как свойства акустического момента, но совершенно очевидно не являются факторами ритма. Между тем это расширение не случайно; чрезмерная широта объема в понятии ритма ведет к соответствующей узости в определении содержания понятия: «Ритм — эстетически приятная форма акустического предшествующего момента»²⁸.

Не буду говорить о грубо гедонистической стороне определения (сохраненной Зараном и позже); главным сужающим моментом в данном определении является прикрепление ритма к акустическому моменту, отношение к нему как к акустической системе.

По вопросу о взаимодействии факторов Заран замечает: «Только совместное действие всех этих или большей части этих факторов создает ритм. Они не должны, впрочем, действовать в одном и том же направлении. Некоторые могут и противодействовать; они должны быть компенсированы более сильным действием других. В таких случаях — а они чаще всего — идеальная ритмическая система более или менее затуманена (*verschleiert*). Именно в тонком употреблении противоположных факторов и заключается искусство ритмизирования»²⁹.

Несомненно, таковы *максимальные* условия ритма, но остается еще вопрос: каковы же *минимальные* условия его?

Минимальные условия ритма в том, что факторы, взаимодействие которых его образует, могут быть даны не в виде системы, а в виде *знаков* системы. Таким образом, ритм может быть дан в виде знака ритма, который одновременно является и знаком метра, необходимого фактора ритма, как динамиче-

ской группировки материала. Метр при этом может отсутствовать как правильная¹ акцентная система. Основа метра не столько в наличии системы, сколько в наличии ее принципа. Принцип метра состоит в динамической группировке речевого материала по акцентному признаку. При этом простейшим и основным явлением будет выделение какой-либо метрической группы как *единства*; это выделение есть одновременно и динамическая изготовка к последующей, подобной (не тождественной, а именно подобной) группе; если метрическая изготовка разрешается, перед нами метрическая система; метрическая группировка идет по пути: 1) динамически-сукцессивной^{*} метрической изготовки, 2) динамически-симультанного^{**} метрического разрешения, объединяющего метрические единства в более высокие группы — метрические целые. При этом первая будет, само собою, прогрессивным двигателем группировки, второе же — регрессивным. Изготовка и разрешение (а с тем вместе и объединение) могут идти вглубь, разлагая единства на части (абшниты^{***}, стопы); они могут вестись и на более высоких группах и приводить к осознанию *метрической формы* (сонет, рондо и т. д. как метрические формы). В этом прогрессивно-регрессивном ритмическом свойстве метра — одна из причин, почему он является *главнейшим* компонентом ритма; в инструментовке мы имеем только регрессивный момент; а понятие рифмы хотя и включает оба момента, но предполагает уже наличность метрического ряда.

^{*} динамически-последовательной.

^{**} динамически-одновременного.

^{***} нем. Abschnitt — в теории стиха — цезура.

Но что, если динамическая изготовка не разрешается в подобоследующей группе? Метр в таком случае перестает существовать в виде правильной системы, но он существует в другом виде. «Неразрешенная изготовка» есть также динамизирующий момент; метр сохраняется в виде метрического импульса; при этом каждое «неразрешение» влечет за собою метрическую перегруппировку — либо соподчинение единств (что совершается прогрессивно), либо подчинение (совершающееся регрессивно). Такой стих будет метрически свободным стихом, *vers libre*, *vers irrégulier*. Здесь метр как систему заменяет метр как динамический принцип — собственно, установка на метр, эквивалент метра.

Совершенно исключительное значение получает здесь поэтому понятие *стихового единства* и момент его выделения. Особую роль здесь играет графика, дающая вместе со знаком ритма знаки метрического единства. Графика здесь является сигналом стиха, ритма, а вследствие этого и метрической динамики — необходимого условия ритма. Тогда как в системном стихе существует как мера мелкая единица, выделенная из ряда, — здесь основой, мерой является сам ряд, причем динамическая изготовка распространяется на него целиком, и неразрешение ее в следующем стиховом ряде есть момент, тоже целиком динамизирующий этот ряд. (При этом не исключена возможность *vers libre* как смешения системных стихов, но именно смешения разных систем, — здесь все равно, ввиду целостного неразрешения, мерилом будет целый ряд (не первый, конечно, а каждый предыдущий)).

Таким образом, *vers libre* является как бы «переменной» метрической формой. Важное значение единства заставляет придавать важную роль синтаксическим членениям, происходящим при этом. Все же не могу согласиться с формулировкой В. М. Жирмунского: «Упорядочение синтаксического строения составляет... основу композиционного членения свободного стиха»³⁰. Во-первых, далеко не все формы свободного стиха подходят под понятие *упорядочения* их синтаксического строения (ср. Маяковский), во-вторых, важное значение в *vers libre* фактора синтаксических членений не должно заслонять момента метра как динамического принципа. Любопытно сопоставить с этим мнение Вундта о древнееврейской поэзии, где синтаксические членения играют, как известно, необычайно важную роль. «Здесь, как и везде, *parallelismus membrorum** вовсе не заменяет ритма, как ранее полагали, но сопровождает его как усиление, которое развивается на его основе и уже предполагает его наличие»³¹.

Нетрудно заметить при этом, что тогда как правильность метрической системы — слишком дешево достаемое разрешение — ведет чрезвычайно быстро к автоматизации стиха, момент метрического эквивалента динамизирует его.

Итак, определяет стих в данном случае не систематическое взаимодействие факторов ритма (максимальные условия), а установка на систему — принцип ее (минимальные условия); все равно, дана ли нам системная группировка, или только мы к ней стре-

* параллелизм членов.

мимся — и, стремясь, также создаем группировки *sui generis*, — в итоге получается динамизирование речи. Раз в понятии стиха важным оказывается знак его, динамизирующий принцип, а не способ его проведения, здесь открывается богатейшая область эквивалентности. В эпохи, когда традиционный метр не в состоянии проводить динамизации материала, ибо связь его с материалом стала автоматической, — наступает эпоха эквивалентов.

В наше время *vers libre* одержал большие победы. Пора сказать, что он — характерный стих нашей эпохи, и в отношении к нему как к стиху исключительному или даже стиху на грани прозы — такая же неправда историческая, как и теоретическая.

Vers libre является, собственно, последовательным использованием принципа «неразрешения динамической изготровки», проведенного на метрических единствах. Другие метрические организации используют принцип «неразрешения» частично, на более мелких метрических разделах. За выделением метрического единства следует выделение более мелких метрических единиц внутри единства, которые и кладутся в основу дальнейшего протекания метра. Системный стих основан, таким образом, на выделении более мелкой единицы; каждое частичное неразрешение изготровки этой мелкой единицы динамизирует системный стих. Здесь корни явления так называемого «паузника», в котором нет пауз, а есть момент неразрешения частичной изготровки. Явление *vers libre* в России, по-видимому, восходит к 60-м годам и связано с именами Фета и Полонского (ср. пародии Тургенева в 1859 году), а корни, зачатки его можно ви-

деть у Жуковского («Рустем и Зораб»; отсутствие рифмы и неправильное чередование четырех-, трех- и пятистопного ямба, как установка на неразрешение количественное), — «паузник» в широком смысле появляется в конце XVIII века, а развивается в начале XIX века (Буринский, 1804; Жуковский, 1818). Любопытно, что в 30-х годах, когда исчерпанность системного стиха (в особенности четырехстопного ямба) ощущалась остро, была сделана попытка обосновать «паузник». Ср. статью «Об италийском стихосложении»³², где проповедуется ввод «италийской белой ноты» и «паузы»; «как в музыке, — пишет автор, — часто нота заменяется временем (темпом) и остановкою, что называется паузою, так и в стопе италийской часто мера дополняется приостановкою, которая получает название паузы». К этому месту автор делает выноску: «В старинных русских песнях пауза встречается очень часто. *Жаль, что Ломоносов, составитель правил нашей версификации, не обратил на это внимания; с паузою нам легко бы при переводе италийских поэтов сохранить музыкальность их стихов.*»

6

Явления эквивалентности мы наблюдаем и в других факторах ритма. Укажу здесь еще на эквиваленты рифмы.

С. И. Бернштейн в интересной статье «О методологическом значении фонетического изучения рифм»³³ приходит к заключению, что «неточные» рифмы распадаются на два разряда. К первому относятся не-

точные рифмы, употребленные как акустически действенный прием. Неточная рифма действительно может быть в звуковом отношении действенным приемом. Здесь свою роль играет неполное тождество рифмующих членов как обостряющий момент. Вспомним, что побледнение акустического момента, наблюдаемое в карамзинскую эпоху, сопровождалось одновременно борьбой со «звоном рифм» неточных и введением рифм точных. Ода XVIII века — вид ораторской поэзии, в которой акустический момент *eo ipso** был очень существенен, — уже в литературном сознании Державина была связана с неточными рифмами, по-видимому как более действительными в акустическом отношении³⁴. Но другой вид неточных рифм является «эквивалентом» точных, причем возникает несоответствие между фоническим «планом» стихотворения и материальным его звучанием³⁵.

Здесь своего рода «эквивалент» точной рифмы. При этом здесь имеется несовпадение «фонационного плана» не столько с «материальным звуком» вообще, сколько с акустической стороной этого звука.

Можно указать и другие примеры, которые хотя и являются эквивалентами рифмы, но не будут рифмами при акустическом подходе. Таковы рифмы *далекие*. Возьмем следующую строфу Тютчева:

1. Кончен пир, умолкли хоры,
2. Опорожнены амфоры,
3. Опрокинуты корзины,
4. Не допиты в кубках вины,
5. На главах венки изматы;
6. Лишь курились ароматы

* тем самым.

7. В опустевшей светлой зале,
8. Кончив пир, мы поздно встали:
9. Звезды на небе сияли,
10. Ночь достигла половины.

Последний, 10-й стих рифмует с 3—4-м на расстоянии 5 стихов.

В рифме как факторе ритма мы наблюдаем два момента — момент прогрессивный (1-й рифмующий член) и момент регрессивный (2-й рифмующий член). Рифма возникает, как и метр, в результате динамической прогрессивной изгот~~овки~~овки и в результате динамического регрессивного разрешения. Таким образом, рифма оказывается зависящей от силы прогрессивного момента в равной, а может быть, и большей мере, чем от регрессивного. На этом основана зависимость рифмы от многих факторов, в первую очередь от синтаксиса; 3-я и 4-я рифмующие строки представляют собою законченные предложения:

Опрокинуты корзины,
Не допиты в кубках вины, —

поэтому (а также вследствие рифменной инерции *ав — ав*) прогрессивная сила их равна нулю. Вот почему рифма с 10-м стихом слабо ощущается³⁶.

Итак, при полном отсутствии прогрессивного момента, в рассматриваемом случае мы имеем только регрессивный момент отнесения слова (и, стало быть, метрического ряда) к предыдущим группам. И все же этот регрессивный момент может быть настолько силен, чтобы дать рифму. При этом, однако, акустический подход оказывается здесь недостаточным: перед нами «рифма», почти или совсем не ощущаемая акустически за дальностью рифмующих членов.

Говоря об инструментовке, не приходится говорить об ее эквивалентах в виде знака. И метр и рифма как ритмические факторы знают два динамических момента: прогрессивный и регрессивный, причем эквивалентом метра будет прогрессивный момент (при сравнительно второстепенном значении регрессивного); эквивалентом рифмы может быть регрессивный момент (при сравнительно второстепенном значении прогрессивного), — но в понятии «инструментовки» не содержится вовсе или содержится в минимальной степени прогрессивный момент: звуки не предполагают следования ни тождественных, ни подобных — и каждое подобное предыдущему звучание объединяет в группы регрессивным путем³⁷.

Эквиваленты метра и рифмы непередаваемы при акустическом подходе: *vers libre* при нем сольется с ритмической прозой, далекая рифма исчезнет. И то и другое должно быть осознано как прием, а не как выпад из системы.

На факте же эквивалентов текста можно убедиться, что отправляться от слова как единого нераздельного элемента словесного искусства — относиться к нему как «к кирпичу, из которого строится здание», не приходится. *Этот элемент разложим на гораздо более тонкие «словесные элементы»*³⁸.

7

Между тем понятие ритма как системы, ритма, взятого вне его функциональной роли, становится вообще возможным только при предпосылке ритма в его

функции, ритма как конструктивного фактора. Давно, конечно, установлено, что художественная проза — вовсе не безразличная, не неорганизованная масса по отношению к ритму как системе. Напротив, можно смело сказать, что вопрос о звуковой организации прозы занимал и занимает место не меньшее (хоть и иное), чем вопрос о звуковой организации поэзии. Начиная с Ломоносова русская проза подвергалась звуковой обработке (у Ломоносова — с точки зрения наибольшего ораторского воздействия; ср. главу «Риторики» «О течении слова», всецело относящуюся к прозе и представляющую массу обязательных ритмических и евфонических указаний³⁹).

Каждая революция в прозе ощущалась и как революция в звуковом составе прозы; здесь любопытно вспомнить замечание Шевырева о том, что народная песня с ее дактилическими окончаниями повлияла на прозу Карамзина, определив ее дактилические клаузулы, — замечание, конечно, нуждающееся в проверке⁴⁰.

Иногда (в особенности в периоде сближения прозы и поэзии) поэзия, вероятно, могла заимствовать у прозы те или иные звуковые приемы. Тот же Шевырев пишет о Пушкине: «Из густого раствора речи Карамзинской, укрепленной древним нашим словом, отливал он свой бронзовый пятистопный ямб — эту дивную форму для русской драмы»⁴¹.

И никто не может сомневаться, что проза Флобера или Тургенева «музыкальнее» (даже «ритмичнее»), чем иной *vers libre*⁴².

Последние этапы русской прозы и поэзии как бы сговорились обменяться «ритмичностью» и даже

«метричностью»: тогда как проза А. Белого насквозь «метрична», многие стихи строятся вне метрических систем.

Этому соответствует множество наивных попыток на разных языках отместить границы между прозой и *vers libre*, то есть стихом. Известны эксперименты Гюйо над метрическим членением Раблэ, Золя и т. д. Граммон пишет по поводу *vers libre* Ренье и Суза: «Эти стихи, собственно, могли бы и не быть рифмованными, они были бы, может быть, и тогда «стихами», но только эти стихи ничем не отличались бы от ритмованной прозы. Таковы короткие фразы Флобера, которые мы находим в «Буваре и Пекюше»... Все, что отличало бы эту поэзию от этой прозы,— это то, что в то время как коротким фразам Флобера предшествуют и следуют фразы, отличающиеся по ритму, в поэзии каждая пьеса была бы ритмована разнообразно»⁴³.

Немного далее он же сопоставляет стихи Вьейе-Грифэна и Гюстава Кана с отрывками уже не только из Флобера («Бувар и Пекюше»; «Саламбо»), но и из Золя («Жерминаль»), причем ссылается на Гюйо, подобным же образом оперировавшего уже ранее двумя последними отрывками.

Исследователь Гейне Jules Legras пишет о его *freie Rhythmen* в «Nordsee»: «Неизвестно, смотрел ли сам Гейне на этот *vers libre* как на стихи; следует заметить, что мы могли бы написать эти стихи без всякой трудности в строчку, как пишется проза, и поэт, без всякого сомнения, охотно бы на это согласился. Очень возможно, что эта ритмическая проза возникла под влиянием ритмической прозы Новалиса»⁴⁴.

(Остается удивляться, как об этом не догадался сам Гейне, — и не написал «Nordsee» в строку; и тогда, — так как Гейне, по мнению Легра, было совершенно безразлично, стихи это или проза, — мы не имели бы *freie Rhythmen* Гейне. Вопрос, как видите, решается легко.)

У нас в этом направлении известны опыты Белого, Гроссмана, Шенгели, Н. Энгельгардта и других.

Дело, конечно, это легкое: тем более что утонченная звуковая организация прозы стоит вне сомнений.

Попробуем сопоставить прозу Андрея Белого («Офейра», например, или «Эпопея») с *vers libre*, хотя бы Нельдихена. Эта проза гораздо «метричнее» этих стихов, да и в евфоническом отношении более тонко организована.

Но уже Тредьяковский пошел довольно далеко в определении *специфичности стиха* вне признаков стиховых систем; ср. «Способ к сложению стихов»:

«§ 2. Все, что Стихи имеют общее с Прозою, то их не различает с сею. И понеже Литеры, Склады, Ударение и Сила, коя однажды токмо во всяком слове, и на одном в нем некотором из складов полагается, также оные самые слова, а притом самые члены Периодов, и Периоды, общи Прозе и Стихам: того ради всеми сими не могут они различиться между собою.

§ 3. Определенное число слогов... не отменяет их от Прозы: ибо члены так называемого *Исоколона* Риторического также почитай определенными числами падают; однако сии члены не Стихи...

§ 5. Рифма... равным же образом не различает Стиха с Прозою: ибо Рифма не может и быть Рифмою, не вознося одного Стиха к другому, то есть не

может быть Рифма без двух Стихов (но Стих каждый есть сам собою, и один долженствует состоять и быть Стихом)...

§ 7. Высота стиля, смелость изображений, живость фигур, устремительное движение, отрывистое оставление порядка и прочее, не отличают Стиха от Прозы; ибо все сие употребляют иногда и Реторы и Историки»⁴⁵.

Эти строки ни в малой степени не устарели до сих пор. К ним надо только прибавить и «метричность», — ибо сопоставление прозы Андрея Белого и *vers libre* достаточно убеждает в том, что и акцентная система не является отныне специфическим и достаточным признаком стиха (хотя акцентный принцип и является необходимым следствием стиховой конструкции). Если мы все же считаем стихами стихи без графического знака стиховой установки, то это обычно стихи с максимумом выполненных условий, которые уже известным образом кристаллизовались в систему; стоит сравнить с этим максимумом выполненных условий минимум — знак, чтобы решить, что дело не в системе, а в тех условиях, которые дает нам знак стиха. Это еще и потому, что *vers libre* можно назвать прозой только разве в полемических статьях, а прозу Белого никто не сочтет стихами.

До какой бы фонической, в широком смысле слова, организованности ни была доведена проза, она от этого не становится стихом; с другой стороны, как бы близко ни подходил стих к прозе в этом отношении, он никогда не станет прозой.

И именно *raison d'être* «ритмованной прозы», с одной стороны, *vers libre*, с другой, — в их существова-

нии в первом случае — внутри прозаического ряда, во втором случае — внутри стихового ряда. (Если разбить добрую часть нашего *vers libre* в прозу, вряд ли кто-нибудь стал бы его читать.) «Стихотворение в прозе» как жанр и «роман в стихах» как жанр тоже основаны на глубокой разнице между обоими явлениями, а не на их близости: «стихотворение в прозе» всегда обнажает сущность прозы, «роман в стихах» — сущность стиха. «Пишу не роман, а роман в стихах, — дьявольская разница» (Пушкин). Таким образом, различие между стихом и прозой как системной и бессистемной в фоническом отношении речью опровергается самими фактами; оно переносится в область функциональной роли ритма, причем решает именно эта функциональная роль ритма, а не системы, в которых он дается.

Что получится, если мы *vers libre* напишем прозой?

Здесь возможны два случая: либо стиховые членения *vers libre* совпадают с синтаксическими, либо они не совпадают. Разберемся сначала во втором. Здесь стиховое единство не покрывается единством синтактико-семантическим — при стиховой графике; если разделы не подчеркнуты и не связаны рифмами, в прозаической графике они сотрутся. Таким образом мы разрушаем единство стихового ряда; вместе с единством рушится, однако, и другой признак — те тесные связи, в которые стиховое единство приводит объединенные в нем слова, — рушится теснота стихового ряда. А объективным признаком стихового ритма и является именно единство и теснота ряда; оба признака находятся в тесной связи друг с другом: понятие тесноты уже предполагает наличие понятия

единства; но и единство находится в зависимости от тесноты рядов речевого материала; вот почему количественное содержание стихового ряда ограничено: единство, количественно слишком широкое, либо теряет свои границы, либо само разлагается на единства, то есть перестает быть в обоих случаях единством. Но оба эти признака — единство и теснота стихового ряда — создают третий его отличительный признак — *динамизацию речевого материала*. Единый и тесный речевой ряд здесь более объединен и более стеснен, чем в разговорной речи; будучи развертываемым, стихотворение обязательно выделяет *стиховую единицу*; мы видели, что в системном стихе такою единицею будет часть ряда — абшнит (или даже стопа), что в *vers libre* такая единица переменна — и ею служит каждый предыдущий ряд по отношению к последующему. Таким образом, динамизация речевого материала в системном стихе происходит по принципу выделения мелкой единицы, динамизация его в *vers libre* происходит оттого, что каждый ряд осознается мерилom (иногда с частичным выделением мелкой метрической единицы, встречающей, однако, отпор в следующем стихе, не разлагающемся на эту единицу). В случае *системного стиха*, следовательно, мы имеем динамизацию *слов*: каждое слово служит одновременно объектом нескольких речевых категорий (слово речевое — слово метрическое). В случае же *vers libre* мы обычно имеем динамизацию *групп* (по тем же причинам), причем группу может представлять и отдельное слово (ср. Маяковский). Таким образом, тогда как единство и теснота стихового ряда перегруппировывают членения и связи синтактико-семантические

(или — в случае совпадения стихового ряда с грамматическим единством — углубляют, подчеркивают моменты связей и членений синтактико-семантических), динамизация речевого материала проводит резкую грань между стиховым словом и словом прозаическим. Система взаимодействия между тенденциями стихового ряда и тенденциями грамматического единства, стиховой строфы и грамматического целого, слова речевого и слова метрического — приобретает решающую роль. Слово оказывается компромиссом, *результантой двух рядов*; такой же результатной оказывается и предложение. В итоге — слово оказывается *затрудненным*, речевой процесс *сукцессивным*. Этому и соответствует пример сознания у поэта роли метра как *затрудняющей* речь (см. примечание 38).

Для практической речи (в идеале) характерен момент *симультанности* речевых групп (или, вернее, стремление к ней); это определяет и относительную значимость моментов внешнего знака («Nicht Teile, sondern Merkmale» *, — Вундт; ср. Щерба — «Русские гласные», также Л. П. Якубинский, В. Шкловский). (Здесь, кстати, становится ясна несостоятельность отношения к поэтическому языку как к особому диалекту. Ни в одном диалекте нет своеобразных условий, представляемых по отношению к языку *конструкцией*.)

Нам известны субъективные условия, при которых семантические представления играют ничтожную роль, а центр тяжести соответственно переходит на сукцессивные моменты речи (то есть «Teile» Вундта, —

* не части, а признаки.

ср. Benno Erdmann, Л. П. Якубинский, ст. в «Книжном углу»). Нет надобности, однако, представлять поэзию (вернее и уже — стих) явлением такого рода и связывать ее с явлениями отклонений от нормальных речевых явлений, ища разгадки в субъективных языковых условиях. Их надо искать в объективных условиях стиха как конструкции, к числу которых относится динамизация речи, в результате приложения основных принципов стиха — единства и тесноты стихового ряда — к разворачиванию стихового материала. При этом характерным является здесь не затемнение, не ничтожность семантического элемента, а его *подчинение* моменту ритма — его *деформация*.

Таким образом, если мы передаем прозой *vers libre*, в котором стиховой ряд не покрывается синтактическим, мы нарушаем единство и тесноту стихового ряда и лишаем его динамизации речи. Здесь выступает конструктивный принцип прозы; стиховые связи и членения устранены — место их занимают связи и членения синтактико-семантические.

Передадим теперь прозой *vers libre*, в котором стиховой ряд совпадает с грамматическим единством (или целым); единство стихового ряда при этом уничтожится, но останется совпадающее с ним единство синтактическое; момент тесноты стихового ряда отпадет, но останется существенная связь между членами синтактического единства. И все же такая передача прозой разрушит стих, ибо *отпадет момент речевой динамизации*: стиховой ряд хотя и не потеряет совершенно своих границ, не будет более стиховым; в разворачивании материала не обнаружится стиховой меры, единицы, а с тем вместе отпадет динамизация слова и

словесных групп, что повлечет за собою и отпадение сукцессивной природы стихового слова.

Но на этой тонкой границе выясняется, что, с одной стороны, ритм — еще недостаточное определение конструктивного принципа стиха, что недостаточна характеристика стиховой речи как опирающейся на внешний знак слова, а с другой — недостаточно определение конструктивного принципа прозы как симультанного использования семантических элементов слова.

Все дело — в подчинении одного момента другому, в том *деформирующем влиянии*, в которое вступает принцип ритма с принципом симультанного воссоединения речевых элементов (словесных групп и слов) в стихе и, наоборот, в прозе. Поэтому «ритм прозы» функционально далек от «ритма стиха». Это два разных явления.

Конструктивный принцип любого ряда имеет ассимилятивную силу, — он подчиняет и деформирует явления другого ряда. Вот почему «*ритмичность*» не есть ритм, «*метричность*» не есть метр. Ритм в прозе ассимилируется конструктивным принципом прозы — преобладанием в ней семантического назначения речи, и этот ритм может играть коммуникативную роль — либо положительную (подчеркивая и усиливая синтактико-семантические единства), либо отрицательную (исполняя роль отвлечения, задержания). Слишком сильная «ритмичность» прозы поэтому навлекала на себя в разные эпохи и в разных литературах упреки: не становясь «ритмом», «ритмичность» мешала. Жан Поль писал: «Замечательно, что предвещающая евфония может воспрепятствовать пониманию не в поэзии, а в прозе, и в гораздо большей мере,

чем образы, ибо образы представляют идею, а благозвучие только сопровождает их. Но это может произойти только в том случае, если идеи недостаточно велики и сильны, чтобы поднять нас и держать все время над ощупыванием и рассматриванием их знака, т. е. звуков. Чем больше силы в произведении, тем больше позволяет оно выносить их звон; эхо бывает в больших залах, а не в комнате»⁴⁶.

Здесь отлично отмечено, что ритм, являясь конструктивным фактором стиха (по Жан Полю, «изображая, представляя идеи»), не может мешать в стихе и что, напротив, в прозе он является иногда отвлекающим, мешающим моментом. И. Мартынов писал в начале XIX века: «Проза должна быть прозою; она имеет право повелевать словами, ставить их где угодно, только бы имели они свое действие и силу. Всякая мера в ней несносна; сие можно заметить из того, что хороший Писатель всячески остерегается, дабы в его сочинении не было выражений, похожих на стихи; и ежели по случаю находим мы в какой-нибудь прозе меру стихов, то она производит некоторое к себе отвращение»⁴⁷. Конечно, «отвращение» есть характерное свидетельство эпохи, ни для кого не обязательное; но это свидетельство характерно и для четкого сознания специфичности прозаической конструкции. Так естественно возникает проблема — судить ритм в прозе с точки зрения прозаической конструкции, учесть здесь функциональную роль ритма. Приведу еще характерный отзыв о ритме прозы Андрея Белого, — прозаический ритм, по этому отзыву, напоминает хлопанье ставен в бессонную ночь: все ждешь, когда уж хлопнет. «Хлопанье ставни» — момент раз-

дела единств; в сукцессивной стиховой речи он необходим как основа стиха, и о нем не возникает вопроса, не возникает сознания ритма вне материала, — настолько ритм само собою разумеющаяся конструктивная основа стиха, настолько его «затрудненность» конструктивна и не может являться «помехой».

Таким образом, перед нами два замкнутых конструктивных ряда: стиховой и прозаический. Каждая перемена внутри них есть именно внутренняя перемена. При этом ориентация стиха на прозу есть установка единства и тесноты ряда на необычном объекте и поэтому не сглаживает сущности стиха, а, наоборот, выдвигает ее с новой силой. Так, *vers libre*, признанный «переход к прозе», есть необычайное выдвигание конструктивного стихового принципа, ибо он именно дан на чужом, не специфическом объекте. Будучи внесен в стиховой ряд, любой элемент прозы оборачивается в стихе своей иной стороной, функционально выдвинутой, и этим дает сразу два момента: подчеркнутый момент конструкции — момент стиха — и момент деформации необычного объекта. То же и в прозе, если в нее вносится стиховой элемент. Определенный, систематический характер прозаических клаузул и стиховых разделов между единствами вынуждает к деформации синтактико-семантических единств; но тогда как инверсии определения и определяемого в конце стиха (прием, дошедший до настоящего времени без всяких перемен) слабо ощущаются именно как инверсии, — всякая прозаическая клаузула, построенная на такой инверсии, скажется прежде всего своей синтактико-семантической стороной. Вот почему всякое сближение прозы со стихом на деле есть не сбли-

жение, а введение необычного материала в специфическую, замкнутую конструкцию.

Из сказанного вытекает следствие: нельзя изучать системы ритма в прозе и стихе равным образом, как бы эти системы ни казались близки друг к другу. В прозе мы будем иметь нечто совершенно неадекватное стиховому ритму, нечто функционально деформированное общей конструкцией. Поэтому нельзя изучать ритм прозы и ритм стиха как нечто равное; изучая и то и другое, мы должны иметь в виду их функциональное различие.

Но не обстоит ли дело таким же образом и по отношению к семантическим изучениям в стихе? Тогда как принцип ритма деформирован в прозе и ритм превращен в «ритмичность», не имеем ли мы в стихе деформированную семантику, которую поэтому нельзя изучать, отвлекая речь от ее конструктивного принципа? И, изучая семантику слова в стихе при игнорировании стиха, не совершаем ли мы ту же самую ошибку, что и наивные исследователи, легко и свободно перелагающие прозу Тургенева в стихи, а *freie Rhythmen* Гейне в прозу?

8

Здесь мы сталкиваемся с возражением, которое, по Мейману, формулируется следующим образом: ритмизируемый словесный материал — *rvðmizómevov** — отвлекает от ритма своим «смыслом». Внутреннее противоречие самого понятия *rvðmizómevov* по отно-

* ритмизируемое.

шению к стиху, ясно после сказанного выше. «Ритм» и «материал» здесь приравнены к двум статическим системам, наложенным одна на другую; ритм плавает поверх материала, как масло поверх воды. И в полной последовательности Мейман замечает: «...Общая тенденция, которая препятствует выдвиганию в поэзии ритма, следующая: ритм может достигнуть побочного эффекта (стиховая живопись), ритм получает относительно самостоятельное значение рядом со смыслом стиха. Словом, выдвигание его должно быть всегда мотивировано особыми эстетическими эффектами»⁴⁸.

Таким образом, двойственность конструктивного принципа и материала понимается здесь не в том смысле, что материал подчинен этому принципу, расположен, сгруппирован согласно ему — короче, деформирован им, — а в том смысле, что материал существует в своем независимом от ритма как конструктивного принципа виде, так же как и конструктивный принцип (ритм) существует вне материала, придавая ему время от времени «побочные эффекты». Уже Авг. В. Шлегель протестовал против такого понимания «формы и материала». В своих «Berliner Vorlesungen» он пишет следующее о форме сонета: «Мнение тех, которые утверждают, что форма сонета налагает на поэта гажелые оковы, что она — прокрустово ложе, на котором растягивают или обрубают мысль, не заслуживает возражения, ибо оно касается равным образом всего стихосложения, и, отправляясь от нее, следует рассматривать каждое стихотворение как упражнение, которое сначала написано в бесформенной прозе, а затем по-школьнически пригнано к сти-

хам»⁴⁹. Рудмиζόμενον, в сущности, фикция; в стихе перед нами не материал, который нужно отритмизовать, а уже отритмизованный, деформированный материал; не рудмиζόμενον; а ερρудмиζόμενον*. Он не может «отвлекать» от ритма, потому что он сам уже подвержен его влиянию.

Тем самым вопрос о семантическом элементе в стихе переносится в другую плоскость: где специфичность стихового слова? Чем отличается ερρудмиζόμενον от своего прозаического двойника?

У многих напрашивается сам собою ответ, что слово стиховое отличается от слова прозаического особой эмоциональной окраской. Но этот ответ касается общего вопроса об эмоциональности искусства, — вопроса, который здесь не место ставить и решать во всем его объеме. Что же касается специфического вопроса об эмоциональности стихового слова, то здесь имеется соображение, которое в значительной мере отклоняет этот вопрос. Дело в том, что понятие ритма — решающее в данном случае — вовсе не обязательно связано с эмоциональностью. «Интеллектуальные процессы ритма, — пишет Мейман, — часто налицо без каких-либо определенных сопутствующих эмоций (мы группируем, подчиняем, внутренне динамизируем (betonen innerlich) даже и при безразличных тактах) — и они независимы от эмоциональных изменений. Наибольшая энергия внутренних связей налицо именно тогда, когда (при медленных ритмах) имеется крайне слабое действие эмоций»⁵⁰.

Понятие «художественной эмоции» гибридно, ибо

* отритмизованное.

переносит точку зрения с эмпирической эмоции на понятие «художественности», а стало быть, ждет в первую очередь обоснования этого понятия и обращает нас снова к фактам конструкции. В этих фактах и условиях конструкции и следует искать ответа на интересующий нас вопрос.

Решающим здесь оказывается для словесных представлений то обстоятельство, что они являются членами ритмических единств. Эти члены оказываются в более сильной и тесной связи, нежели в обычной речи; между словами возникает *соотношение по положению*; при этом одна из главнейших особенностей здесь — динамизация слова, а стало быть, и сукцессивность его.

Таким образом, ритмическими факторами являются:

- 1) фактор единства стихового ряда;
- 2) фактор тесноты его;
- 3) фактор динамизации речевого материала и
- 4) фактор сукцессивности речевого материала в стихе.

Глава II

СМЫСЛ СТИХОВОГО СЛОВА

1

Слово не имеет одного определенного значения. Оно — хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но иногда и разные краски.

Абстракция «слова», собственно, является как бы кружком, заполняемым каждый раз по-новому в зависимости от того лексического строя, в который оно попадает, и от функций, которые несет каждая речевая стихия. Оно является как бы поперечным разрезом этих разных лексических и функциональных строев.

Обычен дуализм в определении разных направлений словоупотребления. «Узуальное»* и «окказиональное»** значение у Пауля, «значение» и «пред-

* употребительное (обычное).

** значение в особых случаях.

ставление» у Потебни — эти постановки вопроса исходят из дуализма: слово вне предложения и слово в предложении. Того же характера противопоставление у Б. Эрдманна «Sachvorstellung» * и «Bedeutungsvorstellung» **, причем первое соответствует значению слова в предложении, второе — значению оторванного слова ⁵¹.

Слова вне предложения не существует. Оторванное слово вовсе не стоит во внефразовых условиях. Оно только находится в *других* условиях по сравнению со словом предложения. Произнося оторванное «словарное» слово, мы не получим «слова вообще», чистого лексического слова, но только получим слово в новых условиях по сравнению с условиями, предлагаемыми контекстом. Вот почему семантические эксперименты над «словами», при которых произносятся оторванные слова с целью возбудить в слушателях ассоциативные ряды, — эксперименты над негодным материалом, результаты которых распространены быть не могут.

Терминологический дуализм, охарактеризованный выше, должен быть использован другим путем. Анализируя ряд словоупотреблений, мы наталкиваемся на явления *единства лексической категории*.

Возьмем «слово» земля.

- | | | |
|-------|---|---|
| Земля | { | 1. Земля и Марс; земля и небо (tellus). |
| | | 2. Зарыть в землю какой-либо предмет; черная земля (humus). |
| | | 3. Упал на землю (Boden). |
| | | 4. Родная земля (Land). |

* представление вещи.

** представление значения.

Здесь перед нами, несомненно, разные значения одного «слова» в разных словоупотреблениях. И все-таки, если мы скажем о марсианине, который падает на марсианский Boden *, — «упал на землю», — мы почувствуем неловкость, хотя, по-видимому, «земля» в комплексе «упасть на землю» очень далека по значению от «земли» в предыдущих комплексах. Точно так же неловко будет сказать о марсианской почве — «серая земля».

В чем же здесь дело? Что позволило нам считать слово в этих столь различных словоупотреблениях единым, относиться к нему как к чему-то каждый раз идентичному? Это и есть наличие категории лексического единства. Это наличие назовем *основным признаком значения*⁵².

Отчего мы не могли в данном случае сказать про марсианина, что он упал на землю? Почему это словоупотребление не удалось? Потому что, говоря о марсианине, мы все время двигались в известном лексическом плане:

Земля	{	земля и Марс
		черная земля
		упал на землю
		родная земля

Говоря о нем, мы отправлялись в различных словоупотреблениях от первого значения, даже там, где значение было другое, — мы примешивали его, — мы двигались в данном лексическом плане.

* поверхность.

А возможным стал этот лексический план, потому что слово «земля» сознавалось все время *единым*; несмотря на то что оно каждый раз слагалось из сложных семантических обертонов, *второстепенных признаков*, определяемых особенностями данного словоупотребления и данного лексического плана, — в нем присутствовал все время *основной признак*.

Единство лексической категории (то есть, другими словами, наличие основного признака значения) сказывается с большой силой на осуществимости того или иного словоупотребления.

А. Тургенев писал кн. Вяземскому: «Вместо *противников* ты пишешь всегда *поборников*, а это совсем напротив, ибо *поборать* — значит: способствовать, помогать, споспешествовать (зри все акафисты к нашим заступникам и поборникам сил небесных)»⁵³. Вяземский ответил Тургеневу: «Конечно, ты прав: «*поборник*» употребляется мною неправильно; но в смысле языка оно значит то, что я хочу выразить... Но ты неправ, когда говоришь, что «*поборать*» — значит способствовать. Зри академический словарь; тут есть «поборать кого» и «поборать по ком»: «Поборохом враги Израилевы» (*Маккавеи*). Итак, ты прав, но и я не вовсе виноват. Признаюсь: «*противник*» — слово для меня немного противное, но делать нечего, и я не противлюсь»⁵⁴.

Таким образом, Вяземский употребил слово *поборник* вместо слова *противник* и употребил его в совершенно обратном значении. Вместе с тем Вяземский сознает, что «в смысле языка» это слово «значит то, что он хочет выразить», а слово «*противник*» — ему *противно*. Как это могло случиться?

Случилось это по двум причинам: слово *противник* связывалось у Вяземского со словом «противный» сразу в двух значениях:

противный { adversaire
 rebutant

А могло это случиться, потому что в слове «противный» сознавалось наличие категории лексического единства (основной признак): слово «противный» осознавалось как единое лексическое слово. (Если бы здесь не было категории единства, если бы она распалась и образовалось бы два основных признака, то Вяземский не затруднился бы связать слово «противник» с одним значением слова «противный».)

Но почему Вяземский вместо слова «противник» употребил слово «поборник»? Ведь он же сам признавал, что слово «поборник» связывается опять-таки с двумя значениями слова «поборать»? Дело в том, что лексический план, в котором подвигался Вяземский, не выносил связей со словом «противный» в его втором значении и легко переносил связь с любым значением слова «поборать». Лексический план складывается из многих условий, в том числе и из известных эмоциональных красок. Особая окраска такого рода, связанная со вторым значением слова «противный», нарушала окраску плана, в котором двигался Вяземский (ораторский, высокий — в данном случае), а окраска слова «поборать» вполне ему соответствовала. Эту окраску мы отнесли к второстепенным признакам.

Таким образом, неловкость словоупотребления «противник» была основана на наличии *основного*

признака, выбор же словоупотребления зависел от *второстепенных признаков*.

Основной признак может и раздвоиться и размножиться, категория лексического единства может нарушиться.

Возьмем пример:

«Природа и Охота» (название журнала).

«У него хоть *природа* благодарная, да охоты к ученью никакой».

Нас ничто не заставляет считать слова «природа» и «охота» в обеих фразах идентичными, соотносительными. Здесь нет категории лексического единства, и эти слова в этих двух случаях разносятся по совершенно различным лексическим планам.

Таким образом, есть генерализующие линии *единства*, благодаря которым слово осознается единым, несмотря на его окказиональные изменения. Дуализм может рассматриваться как основное деление признаков значений на два основных класса — на *основной* признак значения и *второстепенные*.

Здесь предварительное замечание: понятие основного признака не совпадает с понятием вещественной части слова так же, как понятие второстепенного с понятием формальной. В основном признаке слова *лежит* содержится одинаково как вещественная его характеристика, так и формальная. В фразах: «Человек — это звучит гордо» и «Человек, стакан чаю» — формальная и вещественная сторона слова одинаковы, а основные признаки разные⁵⁵.

Несколько примеров «второстепенных признаков».

Возьмем слово «человек» в нескольких его употреблении:

1. «Чело-век!.. Это звучит... гордо. Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... Нет! — это ты, я, они...» (М. Горький).

2. Да на чреде высокой не забудет
Святейшего из званий: человек (Жуковский).

3. Да, человек он был; на всей земле
Мне не найти такого человека (Шекспир).

4. Не место красит человека, а человек — место.

5. Молодой человек остановился у окна магазина.

6. «Молодой человек» (обращение).

7. «Когда же этот самый Петер подрос и часто, к пользе своего воспитания и обучения, должен был выслушивать замечания от членов труппы, в которых чаще всего повторялось слово «человек», он получил кличку «человек». Труппа состояла наполовину из немцев, у которых, так же как и у других наций, обращение «человек» в кавычках употребляется как бранное слово, — по меньшей мере, как оскорбительное» (Оге Маделунг, «Человек из цирка»).

8. «Человек из ресторана» (заглавие).

9. Человек — чело века.

Разберемся в этих примерах.

В слове «человек» во всех примерах (за исключением шестого и седьмого) есть общий признак значения — *основной*, но во всех он очень заметно варьируется — *своими* (второстепенными) признаками значения.

В первом примере мы в начале фразы имеем синтаксическое обособление слова «человек»; это обособление способствует тому, что предметные связи представления исчезают, исчезают и те признаки, которые определяются в значении связью с другими членами предложения; остается представление значения; при

этом, в данном случае, большую важность приобретает качество обособляющей интонации — эмоциональные элементы, сопутствующие ей; эти второстепенные (в данном случае эмоциональные) элементы входят в состав «значения».

Дальнейшее поддерживает эту окраску, варьируя ее; «Человек... это ты, я, они...» — это предложение дает как второстепенный признак предметную окраску; здесь важна опять-таки особая интонация «открытого словосочетания» (термин Вундта), значительно ослабляющая предметность. Но тотчас же эта предметность отрицается: «Человек... это не ты, не я, не они», — это предложение стирает предметную окраску.

Еще пример семантической окраски при синтаксическом обособлении (но происходящем не в начале, а в конце грамматического целого), при аналогичной интонации:

Да на чреде высокой не забудет
Святейшего из званий: человек.

Между тем в примере:

Да, человек он был; на всей земле
Мне не найти такого человека —

сказывается сила первого комплекса второстепенных признаков, интенсивность окраски, которая передается на расстоянии. Если взять отдельно фразу:

На всей земле
Мне не найти такого человека, —

перед нами не будет второстепенных признаков, встречавшихся нам в предыдущих примерах «высокого»

словоупотребления (фраза близка к таким фразам, как: «такой человек, как он...», «Такого человека не найти»). Здесь примешиваются второстепенные признаки вовсе не те, которые налицо во фразах, как: «Человек — это звучит гордо» или «Святейшего из званий: человек».

Между тем взятой нами отдельно фразе предшествует следующая:

Да, человек он был, —

где слово «человек» сходно по второстепенным признакам со словоупотреблением во фразах: «Человек — это звучит гордо» и «Святейшего из званий: человек». И здесь в предшествующей фразе окраска настолько сильна, а синтаксическая связь между обоими предложениями так близка, что она сохраняется и во фразе, следующей за этой (то есть рассматривавшейся нами отдельно):

Да, человек он был; на всей земле
Мне не найти такого человека.

Возьмем теперь пословицу:

Не место красит человека, а человек — место

Перед нами как бы совсем другое слово — и это потому, что при сохранении основного признака здесь нет второстепенных признаков, характерных для предыдущих примеров⁵⁶.

Любопытное колебание основного признака и частичное затемнение его мы имеем в группе «Молодой человек стоял у окна магазина». Здесь еще есть возможность сохранить основной признак полностью,

восстановив ряды «молодой человек — старый человек», но ближе к этому словоупотреблению обращение «молодой человек», где оба слова тесно связаны и где значение определения в большой мере стерло основной признак определяемого⁵⁷, что и позволило ему стать обращением к любому *молодому* мужчине (эта тесная связь выражается и в факультативной звуковой деформации второго члена: «чээк»).

Это значение обособляемой группы «молодой человек» может сильно окрасить группу необособленную: «Молодой человек стоял у окна магазина» — таким образом, что в слове «человек», при сохранении самостоятельности, а стало быть, и основного признака значения, может выступить *групповая окраска* в качестве второстепенного признака и несколько затемнить основной признак. И на этот раз второстепенный признак уже не является эмоциональным.

Стертость основного признака слова «человек» в группе «молодой человек» играет групповую роль и является второстепенным отрицательным признаком (так как относится ко всей группе). Но эта же стертость иногда может позволить выступить другим, уже положительным второстепенным признакам. Так происходит в характерном ресторанном обращении предреволюционной эпохи: «человек»⁵⁸, где второстепенные признаки совершенно вытеснили основной, заняли его место и в свою очередь обросли другими, уже эмоциональными, второстепенными признаками (ср. отрывок из Оге Маделунга).

Таким образом, в обособлении, даваемом заглавием «Человек из ресторана», слово «человек» может быть *игрой* значений; «человек» здесь связывается с

двумя противоположными рядами: человек — «Человек», где выступают специфические второстепенные признаки, и человек — «чээк», где место основного признака занято второстепенными признаками (другого, противоположного характера по сравнению с «Человек»). Таким образом, в заглавии «Человек из ресторана» перед нами словоупотребление, в котором место основного признака занято сразу признаками двух рядов, и этот момент взаимного вытеснения необычайно усложняет значение.

Рассмотрим теперь каламбур (Андрея Белого): «Человек — чело века».

Какие оттенки выступают в значении слова «человек»? Благодаря каламбуру в нем происходит как бы *перераспределение частей вещественной и формальной*⁵⁹ и семасиологизация их; ясно, что момент семасиологизации частей известным образом окрашивает слово «человек»; при этом окраска здесь получается не за счет уничтожения основного признака (уничтожение основного признака повлекло бы за собою уничтожение каламбура, именно и состоящего в сопоставлении двух планов), а за счет его устойчивости; перед нами как бы двойная семантика, с двумя планами, из которых в каждом особые основные признаки и которые взаимно теснят друг друга. Колебание двух семантических планов может повести к частичному затемнению основного признака — и выдвинуть колеблющиеся признаки значения, где в данном случае немалую роль играет лексическая окраска слов «чело» и «век» (принадлежность их, в особенности первого, к «высокому» лексическому строю). Таким образом, этот пример показывает, что особенности словоупо-

требления вызывают второстепенные признаки, которые, ввиду их неустойчивости, мы можем назвать *колеблющимися*.

Но бывает и так, что колеблющиеся признаки совершенно вытесняют основной признак значения. Дело в том, что выразительность речи может быть дана и помимо значения слов; слова могут быть важны и помимо значений, как несущие на себе другую выразительную функцию речевые элементы; например, при сильной эмфатической интонации может быть дан ряд слов, безразличных по значению, но несущих служебные функции «восполнения» интонационного ряда словесным материалом (ср. ругательные интонации при безразличных словах). К числу частных явлений этого порядка относится сильная эмфатически-интонационная окраска служебных и второстепенных слов, совершенно затемняющая основной признак их значения. Взамен этого основного признака могут выступить *колеблющиеся* признаки значения.

Здесь, в данном случае, получает необычайную важность самая *лексическая* окраска слова как *постоянный второстепенный признак* значения. Чем ярче в слове лексическая характеристика, тем больше шансов, что при затемнении основного значения выступит в светлое поле именно лексическая окраска слова, а не его основной признак. Здесь крайне характерно употребление в качестве ласкательных слов слов бранных. Эти слова несут функцию восполнения эмфатической интонации речевым материалом; при этом основной признак значения слов стирается и остается как связующее звено *лексическая окраска*, принад-

лежность данного слова к известному ряду. Смысл и сила такого употребления слова с лексической окраской, противоположной интонационной окраске, — именно в ощущении этого несовпадения. Карл Шмидт говорит, что подобно тому, как дорогой елей не льют в пахучий кувшин, чтобы был слышен именно запах елея, а не кувшина, — так и для ласки выбирают бранные слова. Лексический элемент, противоположный эмоциональной интонационной окраске, заставляет ее выступить тем сильнее.

2

Итак, особую важность при рассмотрении вопроса о колеблющихся признаках, выступающих в слове, приобретает лексическая окрашенность слова. При затемнении значения (а стало быть, и основного признака значения) в слове выступает тем ярче его общая окраска, происходящая от его принадлежности к той или иной речевой среде.

Каждое слово окрашивается той речевой средой, в которой оно преимущественно употребляется. Различие одной речевой среды от другой зависит от различия условий и функций языковой деятельности. Каждая деятельность и состояние имеет свои особые условия и цели, и в зависимости от этого то или иное слово получает большую или меньшую значимость для нее — и ею втягивается.

Тем сильнее окраска слова характером той деятельности или среды, которая его впервые изменила и создала. При этом лексическая окраска осознается только вне деятельности и состояния, для которых она

*характерна. В строгом смысле каждое слово имеет свою лексическую характеристику (создаваемую эпохой, национальностью, средой), но только вне этой эпохи и национальности в нем осознается его лексическая характеристика. В этом смысле лексическая окраска — улика; достаточно в берлинском суде одного слова Gaunersprache *, а у нас — «блатной музыки» со стороны подсудимого, чтобы это слово — помимо основного признака значения и несмотря на него — стало уликой (равным образом характер улики имеет иноязычная и диалектная окраска речи — шибболет).*

Каждая речевая среда обладает при этом ассимилятивной силой, которая заставляет слово нести те, а не иные функции и окрашивает их тоном деятельности. Своеобразие и специфичность функций языка в литературе определяет лексический отбор. Каждое слово, попадающее в нее, ассимилируется ею, но для того, чтобы попасть в стих, лексическая характеристика слова должна быть осознана конструктивно в плане литературы.

«Традиционный характер литературы, — пишет Пауль, — окрашивает словесный материал. Народный эпос средневековья, придворный рыцарский роман, миннезанг и т. д. — оставляют незатронутой целую массу слов. Слово входит в литературу при определенных условиях»⁶⁰.

Ссылка на традицию существенна, но не исчерпывает дела. Поэтическая лексика создается не только путем продолжения известной лексической традиции,

* «воровской язык», «жаргон», «арго».

но и путем противопоставления ей себя (лексика Некрасова, Маяковского). «Литературный язык» развивается, и развитие это не может быть понято как планомерное развитие традиции, а скорее как колоссальные сдвиги традиций (причем немалую роль здесь играет частичное восстановление старых пластов).

Гораздо существеннее соображения, приводимые Паулем в другом месте:

«Развитой стиль, один из законов которого: не слишком часто повторять одно и то же выражение, естественно требует, чтобы для одной и той же мысли было как можно больше способов выражения.

В еще большей степени требуют возможности *выбора* из нескольких слов с одинаковым значением слова с определенным звуковым строением — метр, рифма, аллитерация (ибо в противном случае их принудительность (*Zwang*) может стать неприятной). Следствием этого является, что поэтический язык использует одноценную множественность выражений, создавшуюся случайно, употребляет их попеременно там, где разговорный язык прикрепляет употребление каждого к определенным условиям, сохраняет их там, где разговорный язык мало-помалу опять приходит к единству. Легко доказать на поэтическом языке любого народа и любой эпохи, что его богатство стоит в тесной связи с существующей поэтической техникой; легче всего это, пожалуй, сделать на старогерманской аллитерирующей поэзии, которая отличается особым богатством синонимов для самых обычных понятий. Возможность выбора служит здесь для облегчения аллитераций»⁶¹.

Слова не только отбираются, но и впервые создаются. Вельфлин пишет: «*Metri causa* * Лукреций и Виргилий создают формы, которые они вносят в гекзаметр, как *maximitas* вместо *magnitudo*, *nominito* вместо *nomino*. . . Таким образом, *supervacuius* вместо употребляющегося в более старой прозе *supervacaneus* получило распространение через гекзаметрических поэтов, а именно Горация и Овидия»⁶².

С точки зрения обусловленности лексики метром и другими условиями стиха интересны не только явления, сразу бросающиеся в глаза; например, такой языковой факт, как употребление усеченных прилагательных у Пушкина, безусловно вызван если не метром, то условиями стиха. К стиху Батюшкова: «Где беспробудным сном печальны тени спят» (Тибуллова элегия III из третьей книги) — Пушкин сделал примечание: «Стихи замечательные по счастливым усечениям; мы слишком остерегаемся усечений, придающих много живости стихам»⁶³. (Быть может, Пушкин здесь имеет в виду более близкое примыкание эпитета к определяемому.)

Таким образом, ввод известной лексической струи в стих всегда должен быть осознан конструктивно.

Так конструктивно было осознано Ломоносовым употребление церковнославянизмов и диалектизмов.

Строя оду на основе наибольшего эмоционального воздействия, связывая слова не по основным признакам, а таким образом, что при этом получали особую важность второстепенные признаки значения, Ломоносов так аргументирует церковнославянизмы: «По

* «ради метра».

важности освященного места церкви божией и для древности чувствуем в себе к славенскому языку некоторое особое почитание, чем великолепные сочинитель мысли сугубо возвысит» («О пользе книг церковных...»). Здесь, конечно, важно не внесение лексических элементов церковнославянского языка как языка, но именно как языка, связанного с известной деятельностью и ею окрашенного (Пушкин называл церковнославянизмы «*библизмами*»). Так же был осознан у Ломоносова и ввод диалектизмов с точки зрения их функционального действия (комического).

При этом вовсе не нужно было переносить действительный, реальный диалект, достаточно было дать установку на диалект, окраску диалекта — и «литературный», то есть нужный литературе, диалект найден⁶⁴.

Но и сама литературная лексика в качестве традиции является, в свою очередь, лексически окрашенным источником для литературы. Здесь характерна судьба некоторых лексических явлений. Так, слово «Норд» — варваризм у Тредьяковского, Ломоносова и, может быть, Державина, Петрова; но к эпохе середины XIX века слово «Норд» — именно благодаря употреблению у старых писателей — стало архаизмом. Такова его роль у Тютчева — ориентация на архаических поэтов. Любопытна обратная струя в употреблении архаизмов: став традиционными, они стали признаками традиционности, и XIX век употребляет их уже в качестве «иронической лексики»⁶⁵. (Здесь, конечно, сыграла свою роль борьба шишковцев и карамзинистов, давшая пародическую литературу арзамасцев, которая стала литературным источником пароди-

ческой лексики.) Так даже у поэтов-архаистов; ср. Тютчев:

Пушек гром и *музыка!*

(с ироническим оттенком). Лексическая характеристика слова является его постоянным второстепенным признаком, который не следует смешивать с неустойчивыми, колеблющимися признаками.

3

Ритмический стиховой ряд представляет целую систему условий, своеобразно влияющих на основной и второстепенные признаки значения и на появление колеблющихся признаков.

Первым фактором является *фактор единства ряда*. Среди факторов, обуславливающих резкость, определенность единства, нужно учесть и относительно большую или меньшую *самостоятельность* ряда. Как легко заметить, короткие ряды, метрически однообразные, гораздо менее самостоятельны, более связаны друг с другом — и ритмически и синтаксически, чем ряды относительно более длинные или метрически разнообразные, и с ними легко связывается понятие части ряда, получившей самостоятельность и как бы превращенной в ряд. Это ограничение метрической самостоятельности рядов вызывает и более слабую осязаемость их границ, что необходимо принимать во внимание при анализе.

Всякий стиховой ряд выделяет, интенсивирует свои границы. Слабее выделенными, но все же тоже выделенными являются внутренние разделы ряда — границы периодов и т. д.

Как силен момент раздела в стихе, можно наблюдать в следующем случае:

1. Когда зари румяный полусвет
2. В окно тюрьмы прощальный свой привет
3. Мне, умирая, посылает,
4. И опершись на звучное ружье,
5. Наш часовой, про старое житье
6. Мечтая, стоя засыпает. . .

Здесь сила раздела в предпоследнем, 5-м стихе увеличена строфическим характером стихотворения: 4-й стих, совершенно одинаково метрически построенный и рифмующий с 5-м, влияет на резкость раздела. И резкость раздела так велика, что мы почти отсекаем стих от синтаксически с ним связанного последнего. (Этому сознанию раздела способствует также формальная однородность близких слов в 6-м стихе (мечтая — стоя), поэтому трудно разъединимых.) Как бы то ни было, условия раздела — принудительный факт стиха; о том, что несоблюдение его влечет за собой разрушение стиха, я уже говорил. Еще один пример силы стихового единства у Батюшкова:

И гордый ум не победит
Любви, холодными словами.

Пушкин на полях своего экземпляра написал: «смысл выходит: *холодными словами любви*; запятая не поможет»⁶⁶.

(Здесь, легко заметить, сказывается и другой фактор: тесноты связи слов в одном ряде.)

Сюда же пример из Тютчева:

Как бедный нищий, мимо саду
Бредет по жаркой мостовой.

Даже такой опытный чтец стихов, как С. Волконский, был склонен считать здесь членом сравнения не «бедный нищий», а «бедный нищий мимо саду», то есть не: «как бедный нищий — бредет мимо саду», а: «как бедный нищий мимо саду, — бредет... по мостовой».

На силу границ периодов указывает пример лермонтовской строки:

Но не с тобой | я сердцем говорю.

Резкая цезура вызвала здесь (в связи с интонационными ее следствиями) вторичную семасиологизацию:

Но не с тобой, | — я с сердцем говорю.

(Так в тексте Лермонтова в «Отечественных записках», 1843, том 28.)

Всякое подчеркивание этих границ является сильным семантическим средством *выделения* слов. Такое подчеркивание получается обычно в результате: 1) либо важности границы ряда (например, в трехчастных делениях анапестического метра баллады, где конец каждого ряда является одновременно и концом второго периода, усиленного его связью (через рифму) с концом первого периода), 2) либо несовпадения этих границ (ряда и периода) с границами синтаксического единства, то есть при enjambements и внутренних rejets *.

Начнем с последних. Несовпадение ритмического ряда и синтаксического единства отражается в особой

* разновидность enjambement.

интонационной фигуре (недостаточное понижение в начале второго ряда, в связи с паузой). Само собою разумеется, эти моменты могут совпасть с моментами синтаксически обычными — и тогда указать и углубить особые оттенки в сочетании членов предложения. Это доказывают такого рода enjambements:

Все хорошо, мой друг, но то ли |
Моя красавица? Она |
Завоевательница воли
И для поэта рождена.

(Языков)

Enjambement здесь вне сомнения, но он в 1-й строке подчеркивает вопросительный комплекс «то ли», на котором и без того лежит восходящая интонация вопроса, а на слове, кончающем enjambement, — «красавица» — и без того лежит нисходящая интонация, в силу заключения вопросительного предложения с повышением в начале. Во втором же ряде он отделяет слово «она» от сказуемого, то есть происходит обычное обособление подлежащего.

Обособление подлежащего определено и подчеркнуто следующими enjambements:

Прохладен воздух был; в стекле спокойных вод
Звездами убранный лазурный неба свод |
Светился;
Влюбленный юноша и дева молодая |
Бродили вдоль реки...
Для них туманами окрестная долина |
Скрывалась...

(Языков, «Вечер»)

Enjambement как подчеркивание обособления и интонации деепричастного комплекса:

Люблю его, ему внимаю, |
Я наслаждаюсь...

(Языков, «Ручей»)

Но семантическую роль enjambement легче всего проследить не там, где он подчеркивает синтаксическую паузу и интонационную линию, а там, где он не мотивирован. Эту роль легче всего проследить на стихах с прозаической конструкцией фраз, причем обособляющая роль enjambement как бы не принята поэтом во внимание; возьмем примеры из Полонского.

Кура шумит, толкаясь в темный |
Обрыв скалы живой волной...

Здесь отрыв эпитета «темный» от определяемого «обрыв скалы» синтаксически не мотивирован⁶⁷. Вообразим, что перед нами фраза прозаическая (хотя бы из рассказа Чехова):

«Кура шумит, толкаясь в темный обрыв скалы».

Тогда группа «темный обрыв скалы» представляется *симультанной*; наибольшую силу при повествовательной интонации получает при этом определяемое «обрыв скалы» (а в нем последнее слово «скалы»), определяемое, *окрашенное* эпитетом *темный*; при симультанности этой группы эпитет получает более или менее отчетливую предметную характеристику; он мыслится как предметный признак определяемого; между тем в стихе, заканчивая ритмический ряд и будучи отделен от другого ритмического ряда, эпитет

как бы виснет в воздухе; воссоединение его с определяемым, находящимся в другом ритмическом ряду, происходит в настолько ощутительной последовательности, что эпитет, будучи отделен от своего носителя, не выполняет функции предметной окраски; взамен этого выступает с особой силой основной признак слова «темный», а также второстепенные (эмоциональные) признаки; а ввиду тесноты ритмического ряда в слове могут возникнуть и колеблющиеся признаки значения, по тесной связи со словами данного ряда; так, со словом «темный» может вступить в связь, обуславливаемую звуками, слово «шумит».

Замкнутость ряда и особое семантическое значение разделов отчетливо видны на примере из того же стихотворения:

Гляди: еще цела за нами |
Та сакля, где тому назад |
Полвека, жадными глазами |
Ловил я сердцу милый взгляд.

Нетрудно заметить, что синтаксис (да и лексика) здесь нарочито ориентируется на прозаический, как бы не считаясь с разделами (а на деле их подчеркивая, — в чем собственно и заключается главная особенность стиха) ⁶⁸.

Попробуем написать строфу в строку и, позабыв на время про стихи, представить ее в следующем виде:

«Гляди: еще цела за нами та сакля, где тому назад полвека жадными глазами ловил я милый взгляд».

(Позволяю себе из последнего стиха выбросить одно слово, что деформирует этот стих и еще более нарушает стиховые ассоциации.)

Легко заметить в этих прозаических строках слова наибольшего синтактико-семантического веса; ими будут как главные члены предложения, так и члены, заканчивающие грамматические единства; вот наиболее сильные интонационные пункты:

Гляди; та сакля; полвека; ловил я; взгляд.

Разберемся в стихах.

1) Первый ритмический ряд:

Гляди: еще цела за нами...

Синтактическое единство не замкнуто, и это называется в особом повышении тяготения одного ритмического ряда к другому, но это повышение нисколько не нарушает единства и тесноты ритмического ряда. Воссоединение группы: «еще цела за нами та сакля» — совершается сукцессивно, последовательно, причем выдвинуто «за нами», которым оканчивается ритмический ряд; второстепенная роль этих слов не соответствует их выдвинутому положению, и они осознаются как обособленный член; слова повисли в воздухе, обособились — и вместе с тем обособились представления, связанные с ними. Слова «за нами» необычайно усиливают в данном случае свое *пространственное* значение, которое в виде оттенка и переходит при воссоединении со следующим рядом — к нему. Таким образом, разрыв интонационной линии, определенный стихом, влечет за собою окказиональные отличия значений стиховых слов от их прозаических двойников.

2) Второй ритмический ряд:

Та сакля, где тому назад —

выдвигает семантический комплекс «тому назад», так что в связи с оттенком пространственности, выдвинутым в первом ряде, в слове «назад» может несколько побледнеть временное значение, в котором оно употреблено в комплексе, и выдвинуться основной признак слова; таким образом, вместо временного значения комплекса выдвинется отчасти пространственный оттенок; ввиду детерминирования пространственного оттенка словом «тому» он будет, разумеется, неустойчивый, колеблющийся.

Закон семантического выдвигания конца ряда может быть использован иногда для оживления стертой метафоры, так как живость метафоры непосредственно связана с наличием основного признака, подчеркиваемого, как мы видели, в конце ряда.

Возьмем прозаическую строку:

«Гор не видать — вся даль одета лиловой мглой».

Во втором предложении слово «одета» воспринимается очень бледно относительно своего основного признака. Оно претерпело сложнейшую эволюцию. Сначала в этом слове могла ясно осознаваться его семантическая неоднородность с другими. То обстоятельство, что с ним как сказуемым связаны были такие слова, как «даль», «гора», вызывало в слове «одета»: 1) частичное вытеснение основного признака; 2) частичное присутствие значения слов, привычно ассоциирующихся в данном случае в качестве сказуемых со словами «гора», «даль» и стерших уже свой основной признак (например, «покрыта»), — но это, разумеется, входило в состав значения скорее всего в виде отрицательном — в виде связей, вытесняющих

основной признак слова «одета». Эта смещенность основного признака дает всегда семантическую напряженность; но эта семантическая напряженность возникает только в итоге частичного вытеснения основного признака; чтобы метафора осознавалась живой, требуется, чтобы в слове ощущался его *основной признак*, но именно в тесном, смещаемом виде. Как только момент этого вытеснения отсутствует, как только «борьба» кончается, — метафора умирает, становится ходовой, языковой.

Это совершается тем путем, что связи с другим членом метафоры (в данном случае с подлежащим) становятся прочными, привычными — и это до конца вытесняет основной признак значения одного ряда.

Очень побледневшая метафора в разбираемой строке. Это побледнение произошло по трем причинам. Во-первых, по привычности связи. Во-вторых, вследствие характера глагольной формы — причастия, стирающей до известной степени признак глагола как действия и выдвигающей в нем признаки постоянства. В-третьих, в тесное (потому что привычное) сочетание с *нею* вступает дополнение, причем основной признак дополнения, очень веский, еще более вытесняет основной признак глагольной метафоры; фраза: «вся даль одета лиловой мглой» — распределяется обычно таким образом (вследствие стертости, определяемой указанными причинами):

вся даль | одета лиловой мглой, —

где слово «одета» является в роли сказуемого члена (с равным правом мы могли бы сказать «по-

крыта», «окутана» и т. д.). Требуется особая интонация, чтобы расторгнуть привычное сочетание «одета мглой» и подчеркнуть сочетание «даль одета»; чтобы фраза получила вид:

вся даль одета|лиловой мглой.

В стихе, вследствие единства стихового ряда, восстановлена связь между подлежащим и сказуемым, а дополнение, отнесенное в другой ряд, воссоединяется с главными членами предложения только последовательно:

Гор не видать — вся даль одета|
Лиловой мглой...

В результате — *оживление метафоры, обусловленное единством стихового ряда.*

Единство ряда сказывается и не только в обособлении слов и групп, но и в *большей значимости разделов*. Таким образом, если стих ограничивается одним словом, то, во-первых, то обстоятельство, что слово = отдельному стиху, во-вторых, что оно стоит на разделе, — значительно увеличивает его силу и обособляет его, способствуя оживлению основных признаков.

Ср. «Маяковский в небе»⁶⁹:

Оглядываюсь.
Эта вот
зализанная гладь —
это и есть хваленое небо?
Посмотрим, посмотрим!
Искрило,
сверкало,
блестело,

и
шорох шел —
облако
или
бестелые
тихо скользили.

Следует обратить особое внимание на служебные слова и частицы: «и», «или», которые, выдвигаясь, придают совершенно новый вид конструкции предложения; чем незначительнее, малозаметнее выдвинутое слово, тем выдвигание его более деформирует речь (а иногда и оживляет основной признак в этих словах).

Это выдвигание разделом (в связи с рифмой) служебных слов является одним из приемов Пушкина в «Евгении Онегине». Ср. также Лермонтова:

Всегда кипит и зреет что-нибудь |
В моей груди...

Группа «что-ни-будь» имеет групповой смысл, является *groupe articulée**, по терминологии Бреаля⁷⁰, таким образом, что ни первый, ни второй (ни третий) ее член не мыслится отдельно. Из двух членов группы главным является тот, на котором стоит ударение; в данном случае в обычной прозаической конструкции было бы:

«Всегда кипит и зреет что-нибудь в моей груди», —

причем в группе «что-ни-будь» второе слово является по акцентным причинам редуцированным. В стихе

* артикулированная (произнесенная) группа.

раздел с большой силой выдвигает третий член «будь», на котором лежит и метрическое ударение. Таким образом, вместо группы «что-нибудь» мы имеем «что-ниб^{удь}»; это значительно оттеняет слово, «восстанавливает его в правах». Характерно это действие разделов на ту речь, которая возникает в результате прозаизации стиховой лексики и жанров («Евгений Онегин»), ибо то, что в речи разговорной и прозаической является только необходимым служебным реквизитом, здесь, выдвигаясь на разделах, возвышается до степени *равноправных слов*.

То, что ясно на примере однословных стиховых рядов, не так ясно на других примерах (так как здесь отпадает принцип оперирования в качестве ряда одним словом). Все же иногда можно наблюдать это действие *разделов* на обычных стихах и внутри обычных стихов. Например.

В языке есть слова, заменяющие собою группы слов, в которых они являются значащими членами (обычно членом, сильнее интонированным в группе⁷¹). Такая замена, возникающая на основе тесных связей одного слова с другими, может повести к полной утрате словом основного признака своего значения; вместе с тем слово, утрачивая этот основной признак, приобретает значение группы. Розенштейн называет это «ассоциативной заменой значения» (*Assoziativer Bedeutungswechsel*), Вундт — «сгущением понятия через синтаксическую ассоциацию» (*Begriffsverdichtung durch syntaktische Assoziation*), Бреаль и Дармстетер — «заражением» (*contagion*), ввиду того, что здесь слова в группе действуют друг на друга, как бы заражают

друг друга своим соседством, благодаря чему одно слово и может представлять целую группу⁷².

Несомненно, это процесс длительный, и началом его является употребление члена группы в значении всей группы, но при частичном сохранении основного признака собственного значения. Перед нами фраза: «Барон побледнел и засверкал на него глазами»; группа «засверкал глазами» может быть выражена только одним глаголом: «засверкал». «Барон побледнел и засверкал на него». Хотя о замене значения здесь говорить не приходится, но «ассоциативное сгущение его» здесь есть, и есть оно за счет частичного побледнения основного признака в значении глагола «сверкать». Теперь пусть перед нами фраза вроде: «Барон вскипел» — или даже: «Барон кипел», «Барон кипел и горел»; основной признак в значении будет почти столь же бледен, как во фразе «Барон рвал и метал».

Если мы скажем: «Барон и кипел, и горел, и сверкал», — основные признаки глаголов вряд ли интенсифицируются, потому что мы имеем интонацию, даваемую соединительным повторяемым союзом «и», при котором основные признаки однородных членов бледнеют (интонационная линия имеет однотонный характер; это создает оттенок *потенциальной* повторяемости, как бы не ограничивающейся данными членами, что подчеркивает их *однородность*; и это, в свою очередь, бледнит индивидуальные основные признаки в значениях однородных членов).

Теперь перед нами стихи Жуковского:

И Смальгольмский барон, поражен, раздражен,
И кипел, и горел, и сверкал.

Перед нами трехчастный стих баллады; при этом II часть распадается в свою очередь на 2 члена, а III часть на 3 члена. Получаются разделы внутри стиха:

И кипел | и горел | и сверкал.

Эти разделы связаны с некоторой определенной стиховой интонацией, при которой исчезает оттенок потенциальной повторяемости.

При этом так как воссоединение членов предложения идет здесь вследствие метрического членения сукцессивно, а каждый член предложения имеет значимость ритмического члена, то происходит *интенсификация основного признака*, прогрессивно возрастающая, так как интенсификация основного признака в первом члене предложения создает более благоприятные условия для этой интенсификации в следующем. Последнее же слово, находящееся одновременно на разделах периода и ряда, еще более интенсифицирует его — и при замыкании группы до известной степени вторично ее окрашивает. Таким образом происходит нечто вроде *реализации языковых штампов*, что в данном случае придает всему легкую *комическую окраску*.

В равной мере можно наблюдать и действие цезуры, не такое резкое, но все же действительное, в расчленении таких групп, как эпитет и определяемое etc.

Уже в некоторых последних примерах действие единства стихового ряда соединялось с действием более сложного фактора — с выделением слов согласно их *большей ритмической значимости*; этот факт, как я указывал уже, стоит в зависимости от той или иной степени динамизации речевого материала.

Семантическая подчеркнутость и выделение тех или иных слов ритмом останавливали уже внимание древних теоретиков. В основание учения о «распорядке слов» (Περὶ Συνθέσεως) у Лонгина легло учение о «гармонии», в котором нетрудно различить положение об эмоциональных оттенках значения в зависимости от ритма (τῆμᾱ λθ *): «Гармония не только естественно производит в человеке убеждение и удовольствие, но и служит удивительным орудием к возвышению духа и страсти. Ибо не только свирель возбуждает в слушающих некоторые страсти и, как бы лишая ума, исполняет бешенства, и положив в душах их след размера, принуждает идти по оному размером... После сего уже ли будем сомневаться, что *сложение слов, сия гармония* врожденного человеку слова, поражающая не токмо слух, но и самую душу; возбуждающая в нас разные образы имен, мыслей, вещей, красоты, доброгласия, имеющих с душою нашею какую-то связь и сродство; и вместе со смесью и разнообразностью своих звуков вливающая в слушателей

* раздел 39.

страсти оратора и всегда делающая их в оных участниками; и с словосоставлением сопрягающая великость мыслей, — уже ли будем сомневаться, что посредством всего сего совершенно по своей воле располагает духом нашим, то улаживая нас, то подчиняя какой-то гордости, величавости, возвышению и всяким находящимся в ней красотам. . . Таким образом, мысль, произнесенная Демосфеном, по прочтении своего определения, весьма высока. . . Но и гармония красоте сей мысли не уступает, ибо весь период составлен из стоп Дактилических. . . Если только одно слово переставить с своего места на другое. . . или хотя один склад отсечь. . . то легко усмотреть можно, сколько гармония способствует к высокому. Ибо сии слова (клаузальные. — Ю. Т.) ὥς νεφός*, опираясь на первой долгой стопе, измеряются в четыре приема; так что ежели один склад отнять: ὥς νεφός**, то вдруг с таковым отсечением исчезнет величие. И напротив, ежели продлить оный. . . то хотя значение в сих словах будет то же, но не то же падение; потому что утесистая высота, длиною последних складов, разрушается и слабеет»⁷³.

Здесь отметим любопытное определение ассимилятивной силы метра: «положив в душах след размера, принуждает идти по оному размером»; «словесная гармония поражает не токмо слух, но и самую душу»; «со словосоставлением» и «гармонией» «сопряжена великость мыслей».

* как облако (туча).

** как облако (туча)

Буало воспринял формулу: «L'harmonie ne frappe pas seulement l'oreille, mais l'esprit» *, но сузил ее до неузнаваемости:

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blessée **.

Понятие «взаимодействия», «гармонии слов» отступило на задний план перед понятием «соответствия», «мотивировки ритма» — Ср. Marmontel в его отзывах о Fléchier.

Понятие «гармонии» было воспринято переводчиком Лонгина, Мартыновым, через призму Буало, и он значительно сузил и исказил его в своих примечаниях, приравняв «гармонию» к ораторскому ритму. Любопытно, что у Батюшкова, изучающего Лонгина, понятие «гармонии» возрождается в его сложном виде. Делая выписку из Ломоносова, он подчеркивает в стихах некоторые слова:

Иной, от сильного удара убега,
Стремглав на низ слетел и *стонет* под конем;
Иной пронзен *угас*, противника пронзая;
Иной врага поверг и *умер* сам на нем —

и прибавляет при этом: «Заметим мимоходом для стихотворцев, какую силу получают самые обыкновенные слова, когда они поставлены на своем месте» («Ариост и Тасс»).

По-видимому, это было одним из главных пунктов работы Батюшкова над поэтическим языком. Совре-

* «Гармония поражает не только слух, но и душу».

** «Стих, наиболее наполненный, с мыслью самой благо-
родной, Не может быть приятен, когда он ранит слух».

менники сознавали особенности его языка — помимо области лексики и евфонии — именно в тонком семантическом использовании взаимодействия ритма и синтаксиса.

При этом возродился и полный объем понятия «гармонии». Плетнев писал о Батюшкове и Жуковском в 1822 году: «Чистота, свобода и гармония составляют главнейшие совершенства нового стихотворного языка нашего. . . Прежде всего надобно отличить гармонию от мелодии. Последняя легче достигается первой: она основывается на созвучии слов. Где подбор их удачен, слух не оскорбляется, нет для произношения трудностей, — там мелодия. Она еще имеет высшую степень, когда слиянием звуков определенно выражает какое-нибудь явление в природе и, подобно музыке, подражает ей. Гармония требует полноты звуков, смотря по объятности мысли, точно так, как статуя — определенных округлостей, соответственно величине своей. Маленькое сухощавое лицо, сколько бы черты его приятны ни были, всегда кажется нехорошим при большом туловище. Каждое чувство, каждая мысль поэта имеет свою объятность. Вкус не может математически определить ее, но чувствует, когда находит ее в стихах или уменьшенною, или преувеличенною, и говорит: здесь не полно, а здесь растянuto. Сии стихотворческие тонкости могут быть наблюдаемы только поэтами. В числе первых надобно поставить Жуковского и Батюшкова»⁷⁴.

Эта «объятность» есть, несомненно, обозначение действия ритма на семантику, то изменение семантической значимости слова, которое получается в результате его значимости ритмовой. Простейшим при-

мером такого влияния является выделение слова в так называемом «паузнике» (о динамизации речи в «паузнике» я говорил выше); здесь получается как бы избыток метрической энергии, сосредоточенной на известном слове или нескольких словах. Это до известной степени подчеркивает и выделяет слово:

Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Слово «том» оказывается здесь наиболее динамизованным, но выделенным оказывается и следующее слово.

То же в стихах:

И сказала: господи боже,
Прими раба твоего.

В слове «сказала» первого стиха — избыток метрической энергии, слово оказывается динамизованным, выделенным; но это сообщается и следующему слову; то же и во второй строке, а так как последние слова, по самому положению, стоя на границе ряда, выделены и подчеркнуты, то выходит, что «паузник» оперирует со словами выделенными и вся фраза получает сукцессивный характер. В приведенном примере такая выделенность слов мотивируется их эмоционально-лексическим признаком.

Но, например, в стихах:

На шелковом одеяле
Сухая лежала рука, —

эта динамизация и выделение слов не мотивированы, причем получается сукцессивное воссоединение эпита-

та с определяемым; это способствует тому, что в эпитете до воссоединения оживляется основной признак слова, окрашивающий всю группу. Любопытно, что и вторая строка: «Сухая лежала рука» — собственно, непогрешимый «трехстопный амфибрахий» — подчиняется метрической и семантической конструкции целого и тоже воспринимается как «паузник», с выделенными словами. *Динамизация* речи в стихе сказывается, таким образом, в семантической области — выделением слов и повышением семантического в них момента, влекущим за собою все последствия как для семантики отдельных слов, так и для общего сукцессивного их хода.

Условий такого выделения много; но нужно заметить, что такое выделение — это только частный случай общего явления — *семантической значимости слова в стихе, определяемой значимостью ритма. Слово в стихе и вообще динамизовано, вообще выдвинуто, а речевые процессы сукцессивны.* Вот почему законной формой поэзии может быть уже катрен, или дистих, или даже один стих (ср. Карамзин, Брюсов), тогда как в прозе форма афоризма ощущается как *отрывочная*. Но и наоборот: для семантического строя не безразличны количество слов в ряде, величина ряда, его самостоятельность (очень короткие и однообразные по метру ряды менее самостоятельны), наконец, характер метра и характер строфы и т. д.

(В последнем случае важны 2 основных типа строфы: 1) тот, который можно назвать замкнутым метрическим целым; вида $a + b$; $a + n + n + b$; $a + n + b + n$ etc., с постоянным составом количества рядов; 2) тот, который можно назвать открытым целым:

$a + n + n_1 + n_2 + \dots + b$; $a + n + n_1 + b + n + n_1 + n_2 + \dots$. Во втором типе количество промежуточных рядов непостоянно, колеблется и носит характер «восполнения» целого.)

Показывая действие *разделов*, я невольно затронул пример наибольшей силы разделов, — этот случай (Маяковский) совпал со случаем, когда стих = одному слову. Если вспомнить, что при *vers libre* строки резко отличаются количеством слов и что *vers libre* представляет «переменную метрическую» систему, — станет ясно, что он является такой же «переменной» системой и в семантическом отношении: выдвигая одни слова, пряча и сближая другие, он как бы перераспределяет семантический вес предложения.

«Объятность» каждого слова в стихе дает необычайные результаты на примере служебных слов, которые по длительности занимают в стихе видное место:

И в пеленах оставила свирель,
Которую сама заворожила.

Здесь слово «которую» настолько динамизовано, что уж вовсе не соответствует своему скромному значению и тусклым признакам значения, и, динамизованное, оно заполняется *колеблющимися признаками*, выступающими в нем.

Эту динамизацию слова в стихе, усиление его значения, наблюдал в свое время А. С. Шишков, один из замечательных русских семасиологов⁷⁵.

По поводу сумароковской басни он делает следующее замечание:

Толчки проезжий чувствует
И в нос, и в рыло, и в бока,
Однако, епанча гораздо жестока:
Хлопочет,
И с плеч идти не хочет.

«В таком стихотворении (то есть стихе. — Ю. Т.), каким пишутся притчи, басни и сказки, требующем простого, свободного и забавного слога, одинакой меры стихи не так удобны для игры и шуток, как стихи разной меры, то есть длинные перемешанные с короткими, часто из одного слова состоящими. Например, глагол *хлопочет*, *заступающий место целого стиха*, не мог бы иметь той силы, когда бы вместе с другими словами, а не один особенно стоял. Он здесь по двум причинам хорош: первое, что стоя один, лучше показывает силу свою; второе, что соединяет в себе два понятия; ибо *хлопочет*, говоря о человеке, значит *суетится, заботится*; говоря же о мертвой или бездушной вещи, — значит *беспрестанно хлопает, трепещет*. Сие последнее знаменование одного можем мы почувствовать из того, что глаголов *топает, хлопает*, в учащем ином иначе сказать не можем, как *топочет, хлопочет*. Епанча представляет здесь и то и другое: в одном случае глагол *хлопочет*, точно так же, как и *не хочет*, изображает в ней некое одаренное чувствами существо; в другом случае тот же глагол *хлопочет* изображает ее как вещь бесчувственную, трепещущую от ветра.

Сие соединение понятий в одном и том же слове делает красоту изображений; ибо кратким изречением многие мысли в уме рождает»⁷⁶.

Здесь очень хорошо оттенена и динамизация слова в стихе, и проистекающая отсюда подчеркнутость столкновения основных признаков.

Басня, которая во второй половине XIX века была сдана в школу ребятам, была в XVIII и первых десятилетиях XIX века тем комическим жанром, который воспринимался и судился с точки зрения «красот стихотворных». «Красоты» эти были в своеобразном *vers libre* басни, основой которого была резкая переменность количества слов в стихе; в связи с неравноправностью слов как членов предложения и нарочитой «простонародностью» (литературной «вульгарностью» лексики), присвоенной басне, эта особенность давала комическую окраску жанра; неравномерное семантическое оттенение и затенение, совершавшееся на особом материале, с большой силой выдвигало его своеобразие, нарушая обычные семантические пропорции классического стиха (даже и классического *vers libre* эпохи). Отсюда родство басни со стиховой комедией.

Этот вес слов имеет влияние на преобразование поэтического языка; в разные эпохи он является средством отбора. В 1871 году гр. А. К. Толстой писал Я. П. Полонскому: «Я начал писать новгородскую драму. Написал в Дрездене три акта сплеча, прозой... но на днях заглянул в рукопись, и с горя стал переключивать прозу в стихи, и о чудо! тотчас все очистилось, все бесполезное отпало само собою, и мне стало ясно, что для меня писать стихами легче, чем прозой! Тут всякая болтовня так ярко выступает, что ее херить да херить»⁷⁷.

Об этой же семантической значимости слова в зависимости от значимости стиховой писал еще гораздо раньше Киреевский, причем у него есть и другие штрихи: «Знаешь ли ты, отчего ты до сих пор ничего не написал? — Оттого, что ты не пишешь стихов. Если бы ты писал стихи, тогда бы ты любил выражать даже бездельные мысли, и всякое слово, хорошо сказанное, имело бы для тебя цену хорошей мысли, а это необходимо для писателя с душой. Тогда только пишется, когда весело писать, а тому, конечно, писать не весело, для кого изящно выражаться не имеет самобытной прелести, отдельной от предмета. И потому: хочешь ли быть хорошим писателем в прозе? — пиши стихи»^{77а}.

Таким образом, уже не только «всякая болтовня так ярко выступает, что ее херишь да херишь», но и херить ее не надо: в стихах весело выражать бездельные мысли, причем всякое слово, хорошо сказанное, от этого приобретает значимость, цену хорошей мысли.

Здесь, конечно, не только динамизация слов, выделяющая их (ибо тогда бы пришлось «херить болтовню», и она бы не имела «цены хорошей мысли»), — здесь есть еще какая-то «прелесть, отдельная от предмета».

Вспомним также слова Гёте: «Говоря о произведениях наших новейших поэтов, мы пришли к заключению, — писал Эккерман, — что ни один из них не пишет хорошей прозой. — Дело простое, — сказал Гёте: чтоб писать прозой, надо что-нибудь да сказать,

кому же сказать нечего, тот еще может писать стихи и подбирать рифмы, причем одно слово подсказывает другое, и наконец *будто что-то и выходит; и хотя оно ровно ничего не значит, но кажется, будто что-то и значит*»⁷⁸.

Забудем насмешливый тон Гёте (или Эккермана?). Разберемся в его определении «новой лирики». Сказать нечего, то есть *сообщить* нечего; мысли, которая нуждается в объективировании, — нет; сам процесс творчества не преследует коммуникативных целей. (Между тем проза с ее установкой на симультанное слово — в гораздо большей степени коммуникативна: «Чтобы писать прозой, надо что-нибудь да сказать».)

Самый процесс творчества изображен у Гёте сплошь сукцессивным: «одно слово подсказывает другое» (причем здесь большую роль Гёте уделяет рифмам). «И хотя оно ровно ничего не значит, но кажется, будто что-то и значит». Здесь пункт, в котором Гёте сталкивается с Киреевским («хорошо сказанное слово имеет цену хорошей мысли»). Таким образом, и здесь и там идет речь о «бессодержательных» в широком смысле словах, получающих в стихе какую-то «кажущуюся семантику».

То, что Гёте (или Эккерман?) осмеивает, Новалис защищает: «Можно представить себе рассказы без связи, но в ассоциации, как сновидения; стихотворения, полные красивых слов, но без всякого смысла и связи, и только, пожалуй, та или иная строфа будут понятны, как разнородные отрывки». (Здесь, кстати, важно отметить требование «красивых слов».)

Научно обосновать это понятие «бессодержательных слов» попытался уже один из ранних исследователей семантики Альфред Розенштейн («Die psychologische Bedingungen des Bedeutungswechsels der Wörter», Danzig, 1884) — и попытался сделать это, утверждая специфичность стиха в семантическом отношении, исходя из роли стиха как эмоциональной системы. Основным положением, позволившим ему сделать эти выводы, было положение, что «значение слова определяется совокупностью связей (Gesamtheit) не только понятий, но и эмоций».

«Я вывел бы из этого психологического факта, — пишет он, — добрую долю влияния, оказываемого на нас лирическим и лиро-эпическим поэтом. Когда мы настроены (или должны быть настроены) так, что ожидаем движения своих чувств, — слова менее пробуждают в нас соответствующие им представления, нежели связанные с ними эмоции. У нас тотчас возникает известное настроение, когда поэт говорит:

Wer reitet so spät durch *Nacht* und *Wind*? * —

а в следующей строке начинают звучать другие эмоциональные тона:

Es ist der *Vater* mit seinem *Kind*! ** —

Этот ответ, который, будучи отнесен к области наших представлений, совершенно бессодержателен, может быть необычайно интересным для наших чувств»⁷⁹.

* Кто скачет так поздно сквозь ночь и ветер?

** Это отец со своим сыном!

Понятие художественной эмоции основано здесь несколько поспешно на том, что вопрос и ответ «риторичны» и «бессодержательны». (Да и «бессодержательность» их не характерна. «Бессодержательны» они в приведенном примере, конечно, с точки зрения бытовой коммуникации — и такими же являются, в сущности, многие главы романов со знакомыми «незнакомцами»; в плане конструкции перед нами явление, которое можно назвать «развертыванием лирического сюжета» (термин В. Шкловского), совершающееся особым, ему присущим образом. Между тем Новалис говорит об отсутствии «смысла и связи» внутри конструкции.) Но и самое понятие «художественной эмоции» оказывается шатким.

Понятие «художественной эмоции» наиболее подробно охарактеризовано Вундтом: «Эмоции, прямо ассоциированные с самыми (эстетическими) объектами, определяются в своих специфических свойствах тем соотношением, в котором стоят между собою части данного представления. Так как это соотношение есть нечто объективное, независимое от особого способа воздействия на нас впечатлений, то оно значительно способствует оттеснению субъективных общих чувств, свойственных эстетическим воздействиям»^{79а}. Таким образом, понятие «художественной эмоции» обнаруживает свою гибридную природу и возвращает прежде всего к вопросу об объективном «соотношении частей представления», определяющих ее, — то есть к вопросу о конструкции художественного произведения. (Факт оттеснения «субъективных общих чувств» является, кстати, достаточным опровержением наивно-психологистического подхода к поэти-

ческой семантике с точки зрения простых эмоциональных ассоциаций, связанных со словами.)

Итак, слишком общую ссылку Розенштейна на эмоциональную природу словесных представлений в стихе следует заменить положением об «объективном соотношении частей представления», *определяемом конструкцией художественного произведения*; вместе со второстепенностью роли субъективных общих чувств отпадает и вульгарное понятие «настроения»; порядок и характер представлений значения зависит, конечно, не от настроения, а от порядка и характера речевой деятельности.

Итак, согласно вышесказанному, остаются два положения: 1) частичное отсутствие «содержательности» словесных представлений в стихах (*inhaltlos* *); 2) особая семантическая ценность слова в стихе по положению. Слова оказываются внутри стиховых рядов и единств в более сильных и близких соотношении и связи, нежели в обычной речи; эта сила связи не остается безрезультатной для характера семантики.

Слово может быть в данном ряде (стихе) и совершенно «бессодержательным», то есть 1) основной признак его значения может вносить крайне мало нового элемента или 2) он может быть даже и совершенно не связан с общим «смыслом» ритмо-синтактического единства. И между тем действие тесноты ряда простирается и на него: «хотя и ничего не сказано, но кажется, будто что-то и сказано». Дело в том, что могут выступить определяемые теснотой ряда

* бессодержательный.

(тесным соседством) *колеблющиеся признаки* значения, которые могут интенсифицироваться за счет основного и вместо него — и создать «видимость значения», «кажущееся значение».

Здесь происходит то же, что и при описанном эмфатически повышенном интонационном речевом строе, — слова являются как бы восполняющим этот строй речевым материалом.

Прекрасно описал возникновение колеблющихся признаков значения при сильной мелодической окраске стиха Полевой: «Жуковский играет на арфе: *продолжительные переходы звуков предшествуют словам его и сопровождают его слова*, тихо припеваемые поэтом, только для пояснения того, что хочет он выразить звуками. Бессоюзие, остановка, недомолвка — любимые обороты поэзии Жуковского»⁸⁰.

В системе взаимодействия, образуемого динамикой стиха и речи, могут быть семантические *пробелы*, заполняемые безразлично каким в семантическом отношении словом — так, как указывает динамика ритма. Здесь, несомненно, лежит и момент выбора слов: слово иногда возникает по связи со своей стиховой значимостью. Слово, пусть и в высшей степени «бессодержательное», приобретает *видимость значения*, «семасиологизуется». Излишне говорить, что семантика слова здесь по самой своей природе отличается от семантики его в прозаической конструкции, где нет тесноты ряда.

Вот почему вместо «мысли» может быть «цена хорошей мысли», «эквивалент значения»; внедренное в стиховую конструкцию, безразличное (либо чужое по основному признаку) слово развивает вместо этого

основного признака интенсивность колеблющихся признаков.

Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего,
Но звуки правдивее смысла,
И слово сильнее всего.

Отсюда — большая семантическая значимость в стихе слов, где значение тесно связано с предметом; ведь там, где эти предметные связи отсутствуют, исчезает и основной признак; вместо него могут выступить *лексическая его окрашенность* и возникающие в конструкции *колеблющиеся признаки*. Так бывает с именами собственными. «Женское имя (в стихах) так же мало реально, как все эти Хлои, Лидии или Делии XVIII века. Это только *названия*», — говорил Пушкин⁸¹. И это «название» не только окрашивает известным образом стих, а и само может быть предопределено конструкцией. На разной ценности разных колеблющихся признаков основано употребление разных имен с одною и тою же предметною связью: Аониды — Камены.

Возможны разные случаи использования этих колеблющихся признаков. Они могут стать принципом словоупотребления (Новалис); символисты, употребляя слова вне их связи и отношения к основному признаку значения, добивались *необычайной интенсивности колеблющихся признаков*, добивались «кажущегося значения», причем эти колеблющиеся признаки, сильно окрашивая основные, являются общим семантическим фоном:

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву,

Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву.

Здесь в рамках обычного ритмо-синтаксического строения строфы вставлены как бы случайные слова; получается как бы семантически открытое предложение; рамка: «В кабаках... я искал» — заполнена второстепенными членами предложения, *несвязуемыми по основным признакам*. Вся сила здесь в устойчивости ритмо-синтаксической схемы и семантической неустойчивости ее восполнения. При этой неустойчивости большую важность получает *теснота* сначала ряда, а затем периода и строфы. При этом сила этой связи больше в стихе, чем в строфе, а в строфе, чем в группе строф; это дает возможность на протяжении стихотворения давать *строфы*, мало между собою связанные, — шире и точнее: большие словесные массы, не связанные между собою по основным признакам значений. Вместе с тем интенсивируются колеблющиеся признаки, которые, однако, не до конца затемняют основной признак.

В первой строке мы имеем как бы «обычное» начало, с использованием почти разговорного «ассоциативного сгущения значения» (см. выше, стр. 105), подготовляющего к семантическому строю следующей строки.

В кабаках, в переулках, в извивах (улиц).

Во второй строке легко проследить, как бледнеют основные признаки слов; группа «сон наяву» — побледневший оксиморон. При этом эпитет «электрический» и определяемое «сон» не связаны по основному признаку, — и в эпитете появляются *колеблющиеся*

признаки значения; при воссоединении группы «в электрическом сне» со следующим «наяву» частично обновляется момент оксиморона из-за изменения одного члена группы «сон наяву»⁸². При этом колеблющиеся признаки значения настолько интенсивны в стихе, что вырастают до степени «кажущегося значения» и позволяют нам пройти этот ряд и обратиться к следующему, как будто мы знаем, в чем дело. Таким образом, смысл каждого слова здесь является в результате *ориентации на соседнее слово*⁸³.

Нетрудно заметить, что интенсификация колеблющихся признаков есть в то же время интенсификация семантического момента в стихе вообще, так как нарушает привычную семантическую среду слова.

Вот почему Хлебников, который строит стих по принципу совмещения семантически чуждых рядов и широко при этом пользуется колеблющимися признаками, семантически более заострен, чем «понятные» эпигоны 80-х годов.

Любопытно отношение читательской публики к «бессмыслице» ранних символистов и ранних футуристов. Использование «кажущейся семантики» было понято как загадывание загадок. К словам, важным своими колеблющимися признаками, а не основными, пробовали отнестись с точки зрения именно этих основных признаков. Особая система стиховой семантики при этом создавалась коммуникативной системой семантики, то есть подвергалась последовательному разрушению.

Вместе с тем колеблющиеся признаки должны быть именно колеблющимися, кажущаяся семантика — именно кажущейся. Для этого в словах должен

отчасти сохраняться основной признак, но уже как затемненный. На этом свойстве «остатков основного признака» основано использование соседних слов в разных сочетаниях, чтобы, отчасти стерши основные признаки, все-таки на них намекнуть:

Лилии льются, медь блестит,
Соловей стеклянный поет в кустах.

(Н. Тихонов)

Первая строка дает сказуемое отношение между «лилии» и «льются» (причем в обоих словах выступают колеблющиеся признаки); «медь» дано в обычном сочетании — «блестит»; во второй строке комбинация двух слов — «стекло», «соловей» — в форме сочетания «соловей стеклянный», что отчасти стирает основной признак в слове «стеклянный» (как в постпозитивном) и способствует выделению колеблющихся признаков в слове «соловей»; но тем не менее, вследствие семантической инерции первой строки, сохраняется и потускневший основной признак в слове «стеклянный»:

Лилии — медь; соловей — стекло.

Так в разных грамматических отношениях возможны ряды основных признаков, только отчасти теряющих свою роль. (При этом, само собою, затемнение основного признака может быть разной силы.) На этом факте основано употребление эпитета и определяемого в обратном отношении: эпитет и определяемое меняются местами, — вместо «чужую даль» — «далекую чужь» (ср. М. Деларю: «В чужь далекую умчуся» («Ворожба»), где слово «чужь», несомненно,

ориентируется на «даль»); отсюда же вместо «бездвестный наемник» — «наемный безвестник» и т. д.

Если бы основной признак исчез *вовсе* — исчезла бы семантическая заостренность этой поэтической речи. (Вот почему быстро стирается сплошной заумный язык.)

Следует заметить, что *метафора* и *сравнение* являются, при столкновении основных признаков, а стало быть, и при частичном их вытеснении, тоже случаями, в которых мы имеем дело с остатками основных признаков.

Пример:

Когда зари румяный полусвет
В окно тюрьмы прощальный свой привет
Мне, умирая, посылает,
И опершись на звучное ружье,
Наш часовой, про старое житье
Мечтая, стоя засыпает...

Здесь громозд образов дан в объеме придаточного предложения, заполняющего целую строфу, и образы как бы не успевают скристаллизироваться в цельные метафоры. Интересно, что здесь такие противоречащие по второстепенным признакам слова, как «румяный», с одной стороны, и «полусвет», «умирая» — с другой, — принадлежность одного образа. Перед нами, в сущности, пример не очень уж далекий от приведенных примеров из Блока и Тихонова: хоть слова и скреплены в синтаксически безупречный стержень, хоть с предметной точки зрения как будто все благополучно, но закон стиха, теснота стихового ряда, сгущенная здесь тем обстоятельством, что целая строфа заполнена придаточным предложением и

не представляет грамматического целого, — влияет так, что это благополучие оказывается призрачным, — значения слов, сталкиваясь, теснят друг друга, основные признаки значения бледнеют, и выступают их *остатки*; в особенности это относится к слову *умирая*, которое интонационно выдвинуто в стихе; оно действует помимо общей своей роли в образе (и тем сильнее).

Таким образом, на тесноте стихового ряда основано явление «кажущейся семантики»: при почти полном исчезновении основного признака появление «колеблющихся признаков»; эти «колеблющиеся признаки» дают некоторый *слитный групповой «смысл»*, вне семантической связи членов предложения.

6

Бывают, однако, случаи, когда это соотношение основного и колеблющихся признаков меняется; когда колеблющийся признак получает определенность, что при второстепенной роли основного признака является *переменою значения* (хотя и единичною — в данной стиховой системе).

Рассмотрим конец баллады Жуковского «Алонзо»:

Там в стране преображенных
Ищет он свою земную,
До него с земли на небо
Улетевшую подругу...

Небеса кругом сияют
Безмятежны и прекрасны...
И надеждой обольщенный,
Их блаженства пролетая,

Кличет там он: Изолина!
И спокойно раздается:
Изолина! Изолина!
Там, в блаженствах безответных.

Нас интересует здесь слово *блаженства*:

Их блаженства пролетая...
Там, в блаженствах безответных...

Анализируя признаки значения, выступающие в этом слове, мы должны признать, что основной признак слова «блаженства» (блаженное состояние, счастье) значительно затемнен: взамен его выступили колеблющиеся признаки; с некоторым удивлением мы замечаем, что слово «блаженства» имеет здесь значение чего-то пространственного.

Слово поработила группа:

Их (небес) блаженства пролетая...

С одной стороны, здесь прогрессивно влияет значение слова *их*, которое связано с предыдущим (*небес*), с другой стороны, регрессивно влияет слово *пролетая*. В этом явлении сказывается теснота связей в стиховом ряде. Но здесь действует и огромная сила семантической инерции, ассимилятивная сила общей семантической окраски. Уже слово *их* ведет нас назад, через 2 строки к первой:

Небеса кругом сияют.

Это слово, в свою очередь, ведет еще выше, через 2 строки, ко 2-й строке предыдущей строфы:

До него с земли на небо.

Отметим постепенное приготовление и закрепление колеблющегося признака пространственности в слове «блаженства»⁸⁴:

*Там в стране преображенных
Ищет он свою земную,
До него с земли на небо
Улетевшую подругу...*

*Небеса кругом сияют
Безмятежны и прекрасны...
И надеждой обольщенный,
Их блаженства пролетая,*

*Кличет там он: Изолина!
И спокойно раздается:
Изолина! Изолина!
Там, в блаженствах безответных.*

Таким образом, перед нами постепенное нарастание пространственной окраски, «действие на расстоянии»: в 1-й строке: *там в стране*; во 2-й приобретающее пространственную окраску: *ищет*; в 3-й: *с земли на небо*; в 1-й строке II строфы: *Небеса кругом* (в слове «небеса» интенсификация пространственного оттенка); наконец, в 4-й строке: *их блаженства пролетая*. В 1-й строке III строфы — *там*; во 2-й строке — *раздается* (интенсификация пространственного оттенка), а в 4-й строке — *блаженства*, уже окрашенное пространственностью, употреблено, как в 1-й строке I строфы:

*Там, в стране преображенных...
Там, в блаженствах безответных...*

Следует еще отметить оттенок пространственности в интонации клича:

Кличет там он: *Изолина!*
И спокойно раздаётся:
Изолина! Изолина!

(1-я и 3-я строки последней строфы); этот клич необычайно интенсивирует общую пространственную окраску в строфе. Следует также отметить важное значение второстепенных слов: *там, кругом.*

Итак, в последней строке колеблющийся признак пространственности в значении слова *блаженства* закреплён (причем основной признак отчасти затемняется).

Однако среди факторов, способствовавших такой перемене значения, едва ли не главную роль сыграл формальный элемент слова. Формальный элемент в слове, несомненно, несёт на себе важные семантические функции (ср. «закон двучленности значений» Развадовского).

Дело в том, что суффикс *ство* (блаженства), имея качественное значение, в большой мере специализирует его, связываясь с признаком пространственности. Суффикс *ство* образует существительные качества. «Отсюда некоторые имена, сохраняя это значение, если применяются ко многим особям, получают собирательное значение (*райство* — в смысле *государства*)»⁸⁵; совершается и дальнейшая эволюция собирательности к *пространственности*: *царство*, *княжество*, *герцогство*, *ханство*, *графство*, *маркграфство*, *аббатство*, *наместничество*, *лесничество*, *градоначальство*, *воеводство*, *архиерейство*, *генерал-губернаторство*, *братство* (в окказиональном применении, ср. Шевченко:

А из брацтва те бурсацтво
Мовчки виглядає),

пространство etc.

Суффикс *ство* в слове *блаженство*, разумеется, не имеет этой окраски, но очень легко ассоциируется с суффиксом *ство*, имеющим ее, подменяется им.

Любопытно, что оригинал Уланда лишен обеих возможностей: в нем сильно сужен момент *нарастания* пространственного признака как общей окраски (у Жуковского *прибавлена строфа*) — и не играет роли формальный элемент:

Schon im Lande der verklärten
Wacht'er auf, und mit Verlangen
Sucht er seine süsse Freundin,
Die er wähnt Vorangegangen;

Aller Himmel lichte Räume
Sieht er herrlich sich verbreiten;
«Blanka! Blanka!» ruft er sehnlich
Durch die öden Seligkeiten*

Значение слова «Seligkeiten»** оказалось при этом настолько неподготовленным, что редактор сделал к нему примечание: «Durch die für ihn öden Räume des Reiches der Seligen»***⁸⁶.

* Он пробуждается в просветленном мире с желанием отыскать любимую подругу, которая, как он прозревает, ушла в небесное сияющее пространство. Он видит это пространство раскинувшимся во всем великолепии. «Бланка! Бланка!» — взывает он, тоскуя, сквозь пустынные блаженства.

** блаженства.

*** Пустынное для него пространство обители блаженных.

Лексический признак значения находится также в своеобразных условиях в стихе. Единство и теснота стихового ряда, динамизация слова в стихе, сукцессивность стиховой речи совершенно отличают самую *структуру* стиховой лексики от структуры лексики прозаической.

Прежде всего, ввиду стиховой значимости слова лексический признак выступает *сильнее*; отсюда — огромная важность каждой мимолетной лексической окраски, самых второстепенных слов в стихе. Можно сказать, что каждое слово является в стихе *своеобразным лексическим тоном*. Вследствие тесноты ряда увеличивается заражающая, ассимилирующая сила лексической окраски на весь стиховой ряд, — создается некоторое единство *лексической тональности*. при разворачивании стиха то усиляемой, то ослабляемой и изменяемой.

Наконец, *единство* стихового ряда, подчеркивающее *границы*, — сильное средство для *выделения* лексического тона.

Вместе с тем в стихе наблюдается своеобразное соотношение лексического признака значения как постоянного второстепенного признака, с одной стороны, с основным признаком значения, а с другой — со специфически стиховыми колеблющимися признаками.

Лексический признак не вытесняет колеблющихся.

Обратим внимание на ту особую роль, которую играют в стихе хотя бы *диалектизмы* или просто слова разговорного языка; та их *новость* и то их

сильное действие в стихе, какое не наблюдается в прозе, должно быть отнесено и к стиховой значимости слова и к выступлению колеблющихся признаков. При этом играет важную роль незнакомство или неполное знакомство со словом, — возможны случаи полного непонимания их — *незнания основного признака*; что, конечно, еще более способствует выступлению колеблющихся признаков.

То или другое отношение к *основному признаку* слова является решающим для лексического отбора.

Так, всех архаистов отличает пользование *сложными прилагательными* (*composita*) — «прилучение», по терминологии Ломоносова. Обильное применение «прилучения» (у Жуковского, Тютчева) всегда является показателем архаистической тенденции⁸⁷. При этом любопытен не только отбор эпитетов⁸⁸, но и семантическая струя, вносимая ими. Несомненно, перед нами случай самого тесного слияния двух слов; при этом возможны, конечно, различные случаи, в зависимости от того, какие части речи и в каком порядке вступают в связь (союз — прилагательное; существительное — прилагательное; прилагательное — прилагательное и т. д.), и от того, насколько привычно их употребление и насколько сильна связь (слияние или только соединение и сближение). Здесь всегда получается наибольшее взаимодействие основных признаков, причем нередко могут выступить и *колеблющиеся признаки*. Это бывает особенно часто в случае соединения или сближения слов с далекими основными признаками: «беспыльно-эфирный» Жуковского, «дымно-легко, мглисто-лилейно» — Тютчева⁸⁹.

Это нарочитое употребление сложных и двойных прилагательных характеризует школу архаистов, с обычным затемнением в их стиле основных признаков и выдвиганием колеблющихся.

Причина того, что сложные и двойные прилагательные стали таким определенным приемом в стихе, — в значимости, которую стих придает второстепенному второму члену *composita*, и в том, что он подчеркивает, с другой стороны, тесноту связи и примыкания (тот же фактор способствует отбору синтаксических оборотов в стихе: так, *инверсия*, в особенности на конце рядов, согласуется с принципом тесноты ряда⁹⁰).

Любопытная игра на основных признаках может произойти, когда слово разносится сразу по двум лексическим рядам и связывается с двумя основными признаками. Тогда в контексте выступают колеблющиеся признаки, *по связи с другим основным признаком*.

Ср. Блок:

Ты отошла — и я в пустыне
К песку горячему приник.

Слово «отошла» разносится сразу по двум лексическим рядам: русскому и церковнославянскому, с разными основными признаками (отойти — умереть и отойти — уйти). В данном случае (в начале стихотворения) неясно, какой основной признак выступает в контексте, — и значение представляется колеблющимся между двумя основными признаками, пока дальнейшая лексика не создает среду, благоприятную для ассоциации с церковнославянской лексикой:

Ты отошла — и я в пустыне
К песку горячему приник,
Но слова гордого отныне
Не может вымолвить язык.
...Сын человеческий не знает,
Где преклонить ему главу.

Нечего и говорить, что колеблющийся признак остается и после того, как определился здесь основной.

Другой пример — употребление слова с двумя различными лексическими характеристиками и, соответственно, двумя основными признаками; ср. у Тютчева:

В ночи лазурной почивает Рим.
Взошла луна и овладела им.
И спящий град безлюдно величавый
Наполнила своей безмолвной славой.

Здесь слово «слава» может разноситься сразу по двум лексическим рядам; как архаизм, «библейзм», оно связывается с двумя основными признаками — первый совпадает с русским словоупотреблением; второй же имеет специфический характер: «убуждшися же видеша славу его» (Лука, 9, 32); «и видехом славу его» (Иоанн, 1, 14); «Иисус... яви славу свою» (Иоанн, 2, 11); «узриши славу Божию» (Иоанн, 11, 40); «егда виде славу его» (Иоанн, 12, 41); «явление славы его» (Петр, 4, 13); «славы ради лица его» (2 Коринф., 3, 7); «мы же вси откровенным лицем славу господню взирающе, в тот же образ преобразуемся от славы в славу...» (2 Коринф., 3, 18); «Сияние славы» (Евр., 1, 3); «и наполнися храмы дима от славы Божия и от силы его» (Апокалипсис,

15, 8). Таким образом, «слава» имеет в приведенных примерах предметную окраску основного признака (*видя славу его; сияние славы; наполнился храм дыма от славы божия*).

Любопытно, как подготавливается у Тютчева этот основной признак:

Наполнила своей безмолвной славой.

И все же в слове «слава» здесь сохраняется как колеблющийся признак основной признак *русской* лексической среды.

Следует, однако, признать, что сила лексической окраски *прямо противоположна яркости основного признака*; наиболее сильны случаи лексической окраски при затемнении основного признака.

«Саша подняла брови и начала громко, нараспев:

— «Отшедшим же им, се ангел господень... во сне явился Иосифу, глаголя: «востав пойми отроча и мать его...»

— Отроча и мать его, — повторила Ольга и вся раскраснелась от волнения.

— «И бежи во Египет... и буди тамо, дондеже реку ти...»

При слове «дондеже» Ольга не удержалась и заплакала. На нее глядя, всхлипнула Марья, потом сестра Ивана Макарыча» (Чехов, «Мужики»).

Наибольшая лексическая окрашенность здесь пала на *неизвестное* слово, с полным отсутствием основного признака. На более сложном примере можно проследить, как лексическая окраска выступает за счет основного признака и наоборот.

Ломоносов в § 83 части II первого издания «Риторики» говорит о метафоре, «словах риторических»: «Вместо свойственных слов, которые вещь или действие точно значат, часто полагаются другие, от вещей или от действий с оными некоторое подобие имеющих взятые... 1) Когда слово к неживотной вещи принадлежащее переносится к животной, н. п. твердой человек, вместо скупого; *полки текут на брань, вместо идут...*»⁹¹.

Здесь Ломоносов использовал «библейзм»; ср.: «текущий в позорищи» (1 Коринф., 9, 24); «и абие тек един от них» (Матф., 27, 48); «Тек же един» (Марк., 15, 36); «и тек нападе на выпо его» (Лука, 15, 20); «текосте возвестити учеником его» (Матф., 28, 8) и т. д., то есть «тещи» — в смысле «бежать, побежать» — *currere, procurrere*⁹².

Таким образом, словоупотребление: «полки текут на брань» — имело для Ломоносова двойную цель: 1) метафору, столкновение двух основных признаков, причем слово разносилось по лексическому русскому ряду; 2) известную лексическую окраску высокого стиля, причем слово осознавалось принадлежащим к «библейской лексике».

Пока оба эти начала были налицо, налицо была и «высокая метафора». Вследствие привычности столкновения основной признак в слове «текут» стерся⁹³. Стерлась метафора, но она от этого не стала языковой, ходовой, а в ней только ярче выступила лексическая окраска:

И он послушно в путь *потек*
И к утру возвратился с ядом.

Каждое же оживление метафоры неминуемо ослабляет эту лексическую окраску; чем сильнее оживление, тем слабее эта окраска:

Куда текут народа шумны волны?

Здесь основной признак усилен вводом слова «волны» — и слово разносится от этого по одному лексическому ряду; для библейской окраски не остается места, потому что жив основной признак.

Поэтому наиболее сильными по лексической окраске будут слова без основного признака (для данной языковой среды) — непонятные диалектизмы (ср. «голомя» у Толстого; ср. также много непонятных диалектизмов у Ремизова, Клюева, Вс. Иванова); непонятные библеизмы («дондеже»); непонятные варваризмы; ср. Вяземский:

Umizgać się! За это слово,
Хотя ушам оно сурово,
Я рад весь наш словарь отдать
(«Станция», 1828)

Сюда же относятся и собственные имена, очень сильно сохраняющие лексическую окраску:

Все не о том прозрачная твердит,
Все ласточка, подружка, Антигона...
...Ничего, голубка Эвридика,
Что у нас студеная зима.

Здесь лексическая окраска слов «ласточка, подружка» и слово «Антигона» связаны по противоположности лексических стихий (то же и «голубка Эвридика»).

Сила лексической окраски имен очень велика; ими дается как бы лексическая тональность произведения.

На этом основано употребление чуждых имен в стихах. Ср. Александрийцы. Ср. Ронсар («античная тональность»):

Ah! que je suis marry que ma Muse françoise
Ne peut dire ces mots comme fait la Grégoise:
Ocymore, Dyspotme, Oligochronien,
Certes, je les dirois du Sang Valéisien. *

Ср. Буало («варварская тональность», сравненная с античной):

La fable offre à l'esprit mille agréments divers:
Là tous les noms heureux semblent nés pour les vers,
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idomenée,
Hélène, Ménélas, Pâris, Hector, Enée,
O le plaisant projet d'un poète ignorant,
Qui de tant de héros va choisir *Childebrand!*
D'un seul nom quelquefois le son dur ou bizarre
Rend un poème entier ou burlesque ou barbare!

(*L'art poétique, Chant III*) **

* Ах, как досадно, что моя французская Муза не может, подобно греческой, сказать такие слова, как: Осимор, Диспотм, Олигохрониен. Конечно, я бы сказал их, но на валенсийский лад.

** Предание древности предлагает уму тысячи разных забав. В нем все имена рождены для стиха: Улисс, Агамемнон, Орест, Идомений, Елена, Менелай, Парис, Гектор, Эней. О как смешон замысел невежественного поэта, который стольким героям предпочтет Хильдебранда! Резкий и странный звук одного имени делает подчас всю поэму шутовской или варварской («Поэтическое искусство», песнь третья).

Ср. частое применение *пересчета имен* у карамзинистов (прием, перешедший к ним от французских поэтов); например, Дмитриев:

Бюффон, Руссо, Мабли, Корнелий,
Весь Шакеспир, весь Поп и Гюм,
Журналы Аддисона, Стиля,
И все Дидота, Баскервиля.

(«Путешествие NN в Париж»)

Отсюда у Пушкина:

Прочел он Гиббона, Руссо,
Манзони, Гердера, Шамфора,
Madame de Staël, Биша, Тиссо.

(«Евгений Онегин», VIII, 35).

Тогда как в перечисленных примерах по преимуществу важна *лексическая тональность*, — символисты употребляли пересчет имен главным образом *из-за колеблющихся признаков*, выступающих в стихе; ср. Монтескью:

Centrenthus, Areca, Tegestas, Muscaris,
Messanbrianthemum et Strutiopberis,
Arthurium, Rhaps, Arecas et Limanthe... и т. д.

Здесь мы уже имеем явление, переходящее в «заумь», но все же с сохраняющейся лексической тональностью.

Перейдем к менее сильным, более обычным примерам. Ср. Пушкин:

Красы Лаис, заветные пиры
И клики радости безумной,
И мирных муз минутные дары,
И лепетанье славы шумной... и т. д.

Здесь дан как бы основной лексический тон в слове «Лаис»; слово «краса», «красы» имело у Пушкина определенный второстепенный признак при частичном сохранении основного:

Так, на продажную красу,
Насытась ею торопливо...

В сочетании: «красы Лаис» — этот второстепенный признак налицо, но вместе с тем выступила и своеобразная лексическая окраска.

Эту лексическую тональность имен собственных сознавал Вяземский, когда писал: «Орловы, Потемкины, Румянцовы, Суворовы имели в себе также что-то поэтическое и лирическое в особенности. Стройные имена их придавали какое-то благозвучие Русскому стиху. Нет сомнения, есть поэзия и в собственных именах. Державин это знал и оставил свидетельство тому в одной из строф «Водопада»:

...Екатерина возрыдала!

В стихе, составленном из собственного имени и глагола, есть... высокое поэтическое чувство. Этот стих, без сомнения, исключительно Русский стих, но вместе с тем он и *Русская картина*. Счастлив поэт, умевший пользоваться средствами: угадывать впечатления и высекать пламень поэзии из сочетания двух слов»⁹⁴.

Ассимилятивная сила лексической окраски в стихе ясна на следующем примере:

Когда средь оргий жизни шумной
Меня постигнул *остракизм*,
Увидел я толпы безумной
Презренный, робкий *эгоизм*.

Слово «эгоизм», конечно, «варваризм» в словаре Пушкина, с яркой прозаической окраской:

.....Таков мой *организм*.
Извольте мне простить ненужный прозаизм.

Но ему предшествует слово «остракизм» — яркое в лексическом отношении, но уже не как прозаизм, а как «грецизм». В нем не только лексически окрашена вещественная сторона слова, но и формальная: «изм», именно вследствие лексической яркости вещественной стороны, осознается также как суффиксальный «грецизм». Слово *остракизм* — первый рифмующий член в рифме *остракизм — эгоизм*, причем рифменная связь здесь дана через формальную сторону слова; «греческий» суффикс слова «остракизм» вызывает такую же лексическую окраску в суффиксе слова «эгоизм», что окрашивает и все слово заново: «эгоизм» из «прозаизма» перекрашивается в «грецизм».

При этом лексическая окраска нарастает не только в прогрессивном порядке, но и в регрессивном; полустертое лексически слово «оргии» также сильнее окрашивается лексически благодаря слову «остракизм».

Эта лексическая окраска — очень важный фактор в развертывании лирического сюжета; тон, даваемый каким-либо сильным в этом отношении словом, предопределяет иногда не только лексический строй всей пьесы, но и направление ее сюжета:

- 1) Нельзя, мой толстый *Аристипп*:
Хоть я люблю твои беседы,
Твой милый нрав, твой милый хрип,
Твой вкус и жирные обеды,

- Но не могу с тобою плыть
К брегам полуденной *Тавриды*.
Прошу меня не позабыть,
Любимец *Вакха* и *Киприды*!
- 2) Когда чахоточный отец
Немного тощей *Энеиды*
Пускался в море наконец,
Ему *Гораций*, умный льстец,
Прислал торжественную оду,
Где другу *Августов* певец
Сулил хорошую погоду;
Но льстивых од я не пишу, —
Ты не в чахотке слава богу:
У неба я тебе прошу
Лишь аппетита на дорогу.

В первой же строке дана сильная лексическая окраска словом «Аристипп», которая распространяется на всю строфу; в следующей строфе — подновление этой лексической характеристики: «Тавриды», «Вакха и Киприды» — и затем связанное с предыдущим лексически развертывание лирического сюжета:

Когда чахоточный отец
Немного тощей *Энеиды*...

При этом общая лексическая связь здесь оправдывает, мотивирует момент внезапного смещения: 1) Аристипп; 2) отец Энеиды.

Во всех приведенных примерах важно, конечно, обстоятельство, о котором я уже упоминал: лексическая окраска сильнее выступает при исчезновении основного признака; общая лексическая принадлежность здесь как бы заменяет индивидуальный основной признак.

Здесь следует принять во внимание, что употребление слов со стертым основным признаком влечет

тем более сильное выступление *колеблющихся признаков*, которые присоединяются к признаку лексической окраски.

Лексическая окраска в данном случае может служить как бы оправданием, мотивировкой ввода слов, чуждых по основному признаку.

Из сказанного вытекает, что исследование лексической окраски, лексической тональности стиха, затем соотношения лексического признака с основным и колеблющимся должно быть *комбинированным*; в разных условиях стиха и прозы мы имеем разной силы и разной функции лексические признаки.

(При этом, конечно, должна приниматься во внимание и лексическая интенсивность словаря самого по себе: и неологизмы и архаизмы etc. могут быть разной силы, разной «новости» и «старости».)

8

Основной и второстепенный признаки значения, с одной стороны, вещественная и формальная часть слова — с другой, как я сказал выше, — понятия различные, друг друга не покрывающие. Понятие основного признака и признаков второстепенных распространяется на все слово, — на единство вещественной и формальной его части; но, разумеется, какие-либо отдельные изменения в значении как вещественной, так и формальной части слова могут повлечь за собою изменения основного и второстепенных признаков, а также повлиять на выступление в слове признаков колеблющихся.

В этом направлении, в направлении частичного изменения значений вещественной и формальной части слова, особенно действуют два фактора ритма: *рифма* и *инструментовка*, причем действие первой основано на единстве ряда, а второй — на тесноте ряда.

Особо важную и недостаточно учтенную еще роль играет в этом изменении соотношения между вещественной и формальной частями слова так называемая «инструментовка» — один из факторов ритма.

Понятие «инструментовки», самый термин несколько неясен: он уже содержит предпосылку о музыкальном характере явления, дела не исчерпывающем. Затем под инструментовкой можно понимать общую звуковую последовательность, общую фонетическую окраску стиха.

«Инструментовкой» же называют выделяющиеся на общем произносительном (и акустическом) фоне группы — *повторы* (Брик). Мне кажется единственно правомерным последний подход. Действительным ритмическим фактором являются фонические элементы, *выдвигающиеся* на общем произносительном фоне — и в силу своей выдвинутой способности на ритмическую роль. При этом, повторяю, ритмическая роль повторов неадекватна таковой же роли метра: динамическая группировка, производимая метром, совершается прогрессивно-регрессивным путем, причем решающим моментом здесь является *прогрессивный* (ср. важность метрического *импульса* в *vers libre*), а регрессивный момент не необходимо связан с закономерным его разрешением (разделы рядов в *vers libre*); между тем инструментовка как ритмический

фактор объединяет в группы *регрессивным* путем (при этом прогрессивный момент здесь не исключен: при явной и однообразной инструментовке момент звуковой антиципации * может также играть существенную роль, но роль эта в сравнении с ролью регрессивного момента представляется все же второстепенной). Повторы организуют регрессивно ритмические группы (причем большее ритмическое ударение лежит поэтому на последующем члене группы). Таким образом, говоря об инструментовке, нам приходится говорить об эквивалентах ее в виде динамического импульса; эквивалентность сказывается здесь в широте объединяющего признака с точки зрения фонетической: для осознания ритмической роли инструментовки достаточно *самых общих признаков фонетического родства звуков*.

При такой постановке вопроса в повторе начинают играть важную роль: 1) близость или теснота повторов; 2) их соотношение с метром; 3) количественный фактор (количество звуков и их групповой характер): а) полное повторение — *geminatio*, б) частичное — *reduplicatio*; 4) качественный фактор (качество звуков); 5) качество повторяемого словесного элемента (вещественный, формальный); 6) характер объединяемых инструментовкой слов.

Чем больше близость повторов, тем яснее их ритмическая роль; при этом рассыпанные на значительном расстоянии повторы могут рассматриваться как фактор *подготовительный*, устанавливающий известную звуковую базу, как фактор *«динамической изго-*

* предвосхищения, предугадывания.

товки» (осознаваемый, впрочем, только при ее разрешении в близкие и явные повторы).

Этот фактор комбинируется с остальными факторами. Из них наиболее важно *соотношение с метром*: когда метрические членения совпадают со звуковой группировкой, повторы играют обычно роль вторичных группировок внутри метрических групп.

Феррара, фурии | и зависти змия (Батюшков).
Вышиб дно | и | вышел вон (Пушкин).

Сюда же относится и большая значимость акцентированных групп.

Важным является и признак *количества* звуков; легко проследить, как повтор одного звука менее организует речь, нежели повторы групп; при этом в семантическом отношении необычайно важно, какого рода группы повторяются. Наибольшую семантическую важность получают при этом *группы начальных звуков слова*. На семантической окрашенности этих начальных групп основано явление *ἀπροσδόκητον* *, заключающееся в том, что, когда мы ожидаем какого-либо слова, нам дается только первый слог, а все слово совершенно не соответствует ожидаемому. Это любимый прием Аристофана⁹⁵.

Важно также, полное ли повторение или повторение частичное. При повторении частичном в повторах играют особую роль звуки, отличающие группы, причем вторая группа может быть осознана при этом как вариант первой. Но едва ли не важнейшими в семантическом отношении являются два последних фак-

* неожиданность.

тора, на которых мы и остановимся: качество звуков и отношение звуков к слову, то есть принадлежность звуков к тому или иному словесному элементу — вещественному или формальному.

В зависимости от акустического и артикуляционного богатства или бедности повторов находится акустическая и артикуляционная окраска стиха. Но и самая артикуляционная и акустическая бедность во все не исключает ни *ритмической роли повтора*, ни осознания его как бедного в указанных отношениях (своего рода «отрицательный признак», могущий быть очень сильным в зависимости от характера окружающих групп).

Теория XVIII века знала ритмическую роль инструментовки (ср. Бобров, Шишков), но понимала ее исключительно в виде звукоподражания, причем Шишкова это привело к осознанию и всей поэзии как звукоподражания. Новая теория охотно останавливается на понятии «звуковой метафоры»⁹⁶.

И звукоподражание и звуковые метафоры, конечно, встречаются в большом количестве. Не следует только, с одной стороны, смешивать их, с другой — настаивать на *семантической определенности и однозначности этих приемов*. При этом не следует упускать из виду, что и звукоподражание и звуковая метафора ощущаются не в качестве какого-то придатка; они — не масло, плавающее на воде, а вступают в *определенное соотношение со значениями слов*; это соотношение, это деформирование семантики может быть само по себе настолько сильным моментом, что им может быть в большой мере *заслонена* специфическая характеристика звукоподражания

или звуковой метафоры. При этом только анализ, в чем заключается эта деформация в каждом отдельном случае, может выяснить и роль инструментровки, очень разнообразную по своим функциям.

Возьмем примеры звуковой метафоры:

И в суму его пустую |
Суют грамоту другую.
(Пушкин, «Сказка о царе Салтане»)

Ломит он у дуба сук
И в тугой сгибает лук.
Со креста снурок шелковый
Натянул на лук дубовый,
Тонку тросточку сломил. . .
(Там же)

Здесь должно быть принято во внимание, что первая строка корреспондирует второй строке группой *су (суму — суют)*; неполное повторение (*reduplication*) — в слове «пустую». Необычайная звуковая выразительность стиха зависит здесь от лабиализованности звука *у*; повторение этого звука делает еще более ощутимым его артикуляцию вследствие того, что повторения эти дают звук не в однообразной форме, а в чередованиях различных оттенков его; такое чередование артикуляционных вариантов дает ощущение *длительности* артикуляции.

Перед нами явление *звукового жеста*, необычайно убедительно подсказывающего действительные жесты; нужно только отметить, что здесь не подсказываются конкретные и однозначные жесты.

При этом значение слов сильно деформируется; основной признак слова «суму», связанного синтакти-

чески и фонетически со словом «пустую», связанного регрессивно со словом следующей строки «суют», как бы затемняется, отступая перед оживающими колеблющимися признаками.

Таким образом, здесь действует не только *общая семантическая окраска ряда*, но и *смещение значения слова* вследствие тесной ритмической связи его с другими словами.

Возьмем пример звукоподражания:

Катится эхо по горам,
Как гром, гремящий по громам.

Характерный момент здесь не только в повторении определенной звуковой группы, но и в повторении *основы одного и того же слова*; вся группа, таким образом, представляет собою звуковой повтор *при единстве вещественной части слов*, что, несомненно, усиливает эту вещественную часть, так что «звукоподражание» является в данном случае сложным комплексом: *действием эмоционального качества звуков и усилением значения вещественной части слова*, причем усиление этого значения идет наряду и в зависимости от синтаксического *соотношения слов с одной основой*. Слова осознаются как отчленившиеся части одного целого. Здесь особую важность приобретают синтаксическая иерархия слов и варианты *вещественной части слова*. Эта синтаксическая рамка и эти вариации, чередования (гром, гремящий) дают как бы *длительное и расчлененное действие одной вещественной части*. Вот почему повторение одного и того же слова в тождественной форме — менее деформирующий и даже менее ритмический прием. Последнее за-

висит от того, что такое тождество — характерный ритмический прием практической речи и с нею ассоциируется⁹⁷. Первое же можно сравнить с чередованием, вариированием звуков в онома topoэтическом* удвоении: Zikzack, wirrwar (франц. pêle-mêle), Schnickschnak, krimskrams, Wischiwaschi, Klingklang, Mischmasch, fickfack, gickgack, kliffklaff, klippklapp, klitschklatzsch, klimperklammer⁹⁸.

Но тогда как в онома topейе это интенсивирует только общую групповую семантику, — при оперировании *словами* момент «*ablaut*», то есть вариирования звуков, момент чередования с интенсивацией *общей* вещественной части дает отличительную окраску *отдельным словам*.

Ср. Хлебникова:

О, засмейтесь, смехачи,
О, усмейтесь, смехачи,
Что смеются смехами,
Что смеяньствуют смеяльно.
О засмейтесь усмеяльно,
Смешики, смешики,
Смехунчики, смехунчики,
О, засмейтесь, смехачи,
О, усмейтесь, смехачи.

Здесь, конечно, можно говорить и об интенсивации общего значения, и об очень сильной семантической роли отдельных слов, таких, как: *смехачи*, *смешики* и т. д. При этом, ввиду важности синтаксической рамки, в этой дифференциации слов с одной

* Онома topoэтический, онома topейя — от греч. *ὀνοματοποιέω* — образовывать имена, слова.

вещественной частью, поставленных друг к другу в отношения членов предложения, приобретают важность *формальные* элементы слов, семантика которых тем ярче выступает, чем более вещественная часть слов совпадает; это совпадение обрекает индивидуальную вещественную часть каждого слова на сравнительную бледность: ее значение поглощается общим значением, — ярко выступают только *варианты* вещественной части, тем сильнее значение *суффиксов*; так что в результате у нас получается: 1) значение общей вещественной части, 2) индивидуальная и яркая формальная характеристика каждого отдельного слова.

Еще пример:

Затихла тише тишина.
(Державин)

Здесь перед нами сложное явление, в котором на-личность звуковой метафоры:

тих — тиш — тиш —

отступает на задний план перед фактом троекратного повторения одного и того же корня при вариировании и несходстве формальных элементов и при иерархии слов как членов предложения. Вся группа создается при этом как *расчленившееся целое*, причем каждое слово семантически сильно и окраской, которую дает ему целое, и собственным формальным признаком, и ролью в предложении; *момент отличия* в данном случае столь же важен, сколь и момент сходства. Таким образом, мы и здесь приходим к рассмотрению характера повтора по отношению к элементу слова, ка-

сается ли он вещественной или формальной части слова.

В первом случае любопытны явления, когда вещественная часть не повторяется, а уподобляется чужой вещественной части:

И *тьнь* нахмурилась *темней*.

В слове *тьнь* по связи со словом *темней* окрашивается его вещественная часть, что может создать иллюзию «оживления основного признака»; конечно, такое оживление есть не оживление, а новая окраска.

Сопоставим с этим примером другие:

1. Унылая пора, *очей очарованье*.
2. Стоит один *во всей вселенной*.

«Очей очарованье» — группа, объединенная метрически и фонически; при этом осознаются, как сопоставляемые звуки: *очей*, *оча*; перед нами два последовательных момента: момент узнавания в слове «очарованье» элементов предыдущего слова и момент объединения обоих слов в группу. При этом вещественная часть в слове «очарованье» окрашивается сильной связью с вещественной частью слова «очей»; происходит как бы первая стадия *перераспределения вещественной и формальной части* (irradiation, по терминологии Бреалья), то есть «очарование» мы как бы возводим к корню «очи». То же в значительной мере и во втором примере: в слове «*вселенной*» первый слог связывается с предыдущим словом «*всей*» — и в слове происходит тот же частичный процесс перераспределения формальной и вещественной части слова: «*все-ленной*».

Таким образом, в слове оживают колеблющиеся признаки значения, которые в наиболее резких случаях могут привести к явлениям *ложной этимологии*. То, что в разговорном языке происходит при условиях максимального совпадения, в стиховом, представляющем условия необычайно сильных и прочных ассоциативных связей, может произойти и при условиях не столь полного совпадения.

Привычные приемы инструментовки могут обусловить привычные образы.

Ср. отбор образов у Ломоносова:

Однако, *род российский* знал...
Российский род и плод Петров...
Красуйся светло, *росский род*...
Спасенный днесь *российский род*... и т. д.

Любопытно отметить, что Ломоносов семасиологизовал слоги; ср. его грамматику § 106: «Началом (речения) причитаются те согласные буквы к последующей самогласной, с которых есть начинающееся какое-либо речение в Российском языке, тем же порядком согласных, напр.: у-жасный, чу-дный, дря-хлый, то-пчу, ибо от согласных, напр.: сн, дн, хл, пч, начинаются речения *снег, дно, хлеб, пчела*»⁹⁹. Выбор образов может быть обусловлен и «ложной этимологией», ср. корнесловие Тредьяковского, Шишкова; причем это «корнесловие» может быть осознано как художественное произведение — Хлебников («склонение слов»).

Ср. Нугор: «Звуковая гармония соединяет слова в нерасторжимые группы. Она предохраняет старые слова и формы от гибели, равно как создает новые

формы, когда не удастся созвучие. Она определяет выбор слов и решает, какие образы и сравнения будут наиболее употребительными. Поэтому роль ее не исключительно формального характера. Спаивая слова друг с другом, она спаивает друг с другом и мысли»¹⁰⁰.

Роль звуковых повторов, вызывающих колеблющиеся признаки значения (путем перераспределения вещественных и формальных частей слова) и превращающих речь в слитное, соотносительное целое, заставляет смотреть на них как на своеобразную *ритмическую метафору*.

9

Столь же важным семантическим рычагом является рифма. Условие рифмы — в прогрессивном действии 1-го члена и регрессивном 2-го.

Поэтому важны все факторы, обеспечивающие силу того и другого: 1) отношение рифмы к метру и синтаксису (о чем сказано выше), 2) близость или теснота рифмующих членов, 3) количество рифмующих членов, 4) специфическим по отношению к семантике условием является качество рифмующего словесного элемента (вещественный — формальный; формальный — формальный etc.). Если рифма важна как ритмический фактор и с ней связано представление о конце ряда или периода, то нельзя не отметить, что по отношению к семантическому действию рифмы огромную важность приобретает фактор близости или тесноты, — вот почему в парных стихах (александрийских, например) это действие будет более силь-

ным, нежели в строфах с далекими рифмами; вот почему здесь важно также абсолютное количество ряда: в коротком ряде рифма будет сильнее, нежели в длинном.

Прогрессивное действие 1-го члена выражается в выделении 2-го и иногда частичной его антиципации. В последнем случае открывается область игры на привычных ассоциациях; в этом отношении 1-й член может «подсказать», вызвать 2-й; при этом роль рифмы не должна быть понята как деформирующая готовые речевые комплексы, но как деформирующая *направление речи*.

Здесь особое значение получают привычные ассоциации. Они в известные эпохи точных рифм становились не только фактом поэзии, но и поэтической *фабулой*.

Напомним Буало (Satire II).

Si je veux d'un galant dépeindre la figure,
Ma plume pour rimer trouve l'abbé de Pure,
Si je pense exprimer un auteur sans défaut,
La raison dit Virgile, et la rime Quinault.
Enfin, quoi que je fasse ou que je veuille faire,
Le bizarre toujours vient m'offrir le contraire.
...Je ferois comme un autre; et sans chercher si loin,
J'aurois toujours des mots pour les coudre au besoin.
Si je louois Philis en *miracles féconde*,
Je trouverois bientôt à *nulle autre seconde*;
Si je voulois vanter un *objet nonpareil*,
Je mettrois à l'instant, *plus beau; le soleil* *.

* Если я хочу описать внешность фата, мое перо найдет для рифмы де Пюра, аббата. Если я хочу изобразить безупречного (défaut) автора, мне рассудок подскажет Виргилия, а рифма — Кино (Quinault). Наконец, что бы я ни делал и что бы я ни намерен был сделать, прихоть всегда заставит меня сде-

(Отметим, что «подсказывание» Буало идет здесь по близким основным признакам «слов, имеющих в запасе».)

Таким образом, жалоба на рифму является *фабулой пародии*, а заодно и мотивировкой словесной конструкции вне основных признаков («подбирать рифму к рифме» — Гёте). У нас то же использовали Вяземский, Жуковский, Пушкин.

Пример из Жуковского:

.....потерянных платков

Никак не может там ловить спина дельфина.

И в самом деле это так.

Но знайте, наш дельфин ведь не дельфин — башмак

Тот самый, что в Москве графиня Катерина (roug
la rime *)

Петровна вздумала так важно утопить... etc.

(«Платок гр. Самойловой», 1819)

Намеренно неуклюжий enjambement «Катерина Петровна» подчеркивает здесь прием.

Таким образом, здесь дана как бы игра на рифменных связях, причем они идут в двух направлениях — прогрессивном и регрессивном. Так, Катерина (комическое rejet) — пример прогрессивной связи со словом «дельфина» (шутливая ремарка автора — roug la rime); но 2-й член рифмы — «башмак» — мог вызвать целый «бессодержательный» стих: «И в самом деле это так».

лать обратное. Я бы все делал как другие, и, не идя далеко, всегда находил бы слова, чтобы связать их между собой как нужно. Если бы я хвалил Филис, на чудеса мастерицу, я скоро нашел бы другую, ей подобную. Если бы я хотел восхвалить нечто несравненное, я тотчас сказал бы: это прекраснее солнца.

* для рифмы.

Другие примеры игры на сцеплениях стихов у Жуковского — «В Комитет» (1819) и пр. Здесь рифма приобретала комическую окраску, каноническую для шуточных посланий.

В 1821 году Вяземский вольно перевел сатиру Буало (III, стр. 226—229).

Ум говорит одно, а вздорщица свое.
Хочу ль сказать, к кому был Феб из русских ласков,
Державин рвется в стих, а попадет Херасков ¹⁰¹.

Он же использовал более удачно «сюжет рифмы» в стихотворении «Из Москвы» (1821, III, стр. 253—254):

Благодарю вас за письмо, —
Ума любезного трюмо, —
О вы, которая издавна
Екатерина Николавна,
По-русски просто говоря,
А на грамматику смотря,
Так Николаевна — но что же:
Ведь русский стих, избави боже!
Какой пострел, какая шаль,
Ведь русский стих не граф Лаваль...
... Кому кормилец Аполлон,
Тремя помноженный Антон,
Да на закуску Прокопович.
Здесь рифма мне Василий Львович...

... Но ради бога самого,
Скажите, Пушкин дьявол, что ли?
А здесь под рифму мне Горголи...

Здесь любопытна не самая игра рифмами, а *развертывание лирического сюжета*, как бы симулирующее сцепление стиха со стихом.

Пушкин использовал привычные рифменные ассоциации для разрушения их: дав привычную рифму,

он в то же время выделил ее из текста и лишил мотивировки, что в композиционном плане означало перерыв, смену материала — и обнажало форму:

Читатель ждет уж рифмы розы —
На, вот возьми ее скорей!

В этом отношении все трое, конечно, продолжали только игру, освященную карамзинистами, в свою очередь продолжавшими традиции французского «комического» и «легкого» стиха XVIII века (буриме).

Между тем не только во Франции, где эта игра привычными рифменными ассоциациями была, быть может, вызвана специфическими условиями александрийского стиха, но и у нас выделение этой «подсказывающей роли» рифмы имело реальную почву.

К самому концу XVIII века в лагере *архаистов* начинается осторожное отношение к рифме: с одной стороны, С. Шихматов-Ширинский выдвигает требование трудной рифмы, почему отвергает рифмы глагольные, с другой — С. Бобров начинает борьбу против рифмы. Последний в предисловии к «Херсониде», написанной белыми стихами, писал: «Бесспорно, что наш язык столько же иногда щедр в доставлении рифмы, как и итальянский, после которого и признают его вторым между европейскими языками, наипаче по приятности. Но есть ли кто из стихотворцев, хотя несколько любомудрствующих, чувствует ту великую тяжесть, что ради рифмы, особливо при растяжности слов, всегда должно понизить или ослабить лучшую мысль и сильнейшую картину, и вместо оживления, так сказать, умертвить оную, тот верно

со мною согласится, что рифма, часто служа будто некоторым отводом прекраснейших чувствований и изящнейших мыслей, почти всегда убивает душу сочинения»¹⁰².

Подражание Вяземского Буало также, по-видимому, имело под собою реальную теоретическую почву. Позднее он писал: «Пушкину не нравились эти мои стихи. Позднее он однако и сам со мною согласился».

Здесь он, по-видимому, имеет в виду следующую мысль Пушкина («Путешествие из Москвы в Петербург»): «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за чувства выглядит непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудный* и *чудный*, *верный* и *лицемерный*, и проч.?»

Отметим, что Пушкин, в противоположность Буало, указывает на сцепление слов и с *далекими* основными признаками. Дело здесь касается привычных связей, и чем дальше основные признаки связанных слов в таких привычных группировках, тем более подчеркивает это момент привычности. Известна роль этих привычных рифм в языке, где они содействуют не только образованию, но и закреплению словесных групп: «Рифма часто вызывает в различных языках разные, иногда диаметрально противоположные суждения, — в одном языке она советует то, от чего в другом предостерегает. Так, в Дании все старое — тем самым хорошо — «gammelt og godt» *, — языковая

* старое и хорошее.

гармония не допускала связи «nyt og godt»*; иначе во Франции: «tout beau, tout nouveau»**. Примеры такого рода, приводимые Нугор'ом: Фаре (Faret), скромный член Академии, попал в пьяницы в стихах только потому, что рифмовал с cabaret; Tiberius — Biberius; Ehestand — Wehestand и т. д.¹⁰³

Привычность понижает прогрессивную силу рифмы: если слово «пламень» *неминуемо* тянет за собою «камень», то самая эта неминувость значительно понижает динамический момент в рифме (на этом отчасти основано, должно быть, запрещение рифм с близкими формальными элементами)¹⁰⁴. С этой точки зрения введение и канонизация пятистопного белого ямба в 20-х годах, введение неточной рифмы etc. являются и моментами разрушения установившегося, автоматизованного хода стиха.

Прогрессивная сила рифмы страдает не только от привычности связей, но и от *необычности или редкости 1-го члена*; 1-й член рифмы выдвинут *по положению*; будучи выдвинут *по своему характеру* (если это только не осознано как прием), он получает *самостоятельное значение*, задерживает на себе и тем самым теряет многое из своего *прогрессивного* действия. Здесь слабая ритмическая сторона многих богатых рифм.

Таким образом, рифма с избытком прогрессивного действия 1-го члена может повлиять и известным образом в семантическом отношении, совмещая в 1-м члене основной признак его с окраской 2-го члена

* новое и хорошее.

** все красиво, все ново.

(«неминуемого»); это совмещение может ослабить семантическую силу 1-го члена; можно сравнить это с тем фактом, что в рифмующих и аллитерирующих парных словах в языке *первое слово почти всегда теряет свой основной признак*: Hülle und Fülle, Knall und Fall¹⁰⁵.

Таким образом, при прочных рифменных связях семантически деформируется главным образом 1-й член, в котором выступают колеблющиеся признаки по связи со 2-м; тогда как 2-й член оказывается семантически мало задетым (а соответственно и менее интенсивно выступающим). Между тем при рифме с полной силой прогрессивного действия это прогрессивное действие прежде всего выделяет 2-й рифмующий член, что тем сильнее действует на сопоставление обоих членов (регрессивный момент). Сопоставление же это тем сильнее деформирует группу, чем больше при этом различие обоих рифмующих членов, их основных признаков, их вещественных и формальных частей.

Так, если с одним словом рифмуют два, семантический эффект сопоставления чуждых слов еще обогащается тем фактом, что и количество этих слов неодинаково в обоих случаях. Здесь открывается область *каламбурной рифмы*, одним из главных условий которой является точность.

Гарольдом — со льдом.

Ср. «минаевскую рифму»:

Область рифм моя стихия,
И легко пишу стихи я,
Без раздумья, без отсрочки,

Я к строке бегу от строчки.
Даже к финским скалам бурым
Обращаюсь с каламбуром.

Ср. составные рифмы Маяковского, несомненно комического происхождения.

Любопытный pendant* к составным рифмам представляют рифмы «разорванные», где одно слово (или очень тесная группа) разделено на две рифмы.

Ср. рифмы Дружинина¹⁰⁶:

Я в бурной юности моей
Любил девицу Веру,
Но более любил я Дрей-
Мадеру.
Любил я Аннушек и Лиз,
Шатался в магазины,
Но более любил я из
Долины.
Есть у меня приятель Клейн;
Он любит корчить графа,
А выпить разве даст вам Вейн-
де-Графа.
В жару восторга моего
Читал я также Стерна,
Но больше выпивал я Го-
Сотерна.
Карман мой стал как решето,
Лишился я профиту,
Но с горя выпивал Шато-
Лафиту.
Раз чуть меня не дернул чорт
Проехаться по Рейну,
Но выпить предпочел я Порт-
Вейну.

* соответствие, пара.

Но разъезжая по Руси
От Нарвы до Алтая,
Всех чаще испивал я си-
волдая.

В последней строфе происходит как бы разрыв слова на две части, каждая из которых заново осмысливается: си = si (эффект, подготовленный иностранными Дрей-, Вейн-, Порт-, Шато-, волдая = Валдая.

В рифме *Гарольдом* = со льдом, несомненно, важный момент в осознании слова *Гарольдом* как раздвоившегося:

Гаро — льдом, со льдом,

причем комический эффект получается в результате семасиологизации (неполной, конечно) части слова. То же в других примерах:

. . .порой упрям
. . . порою прям.

(«Евгений Онегин»)

Пример из Гейне: *Theetisch* — *aes-thetisch*, причем слово *aestetisch* опять-таки как бы делится: *aes-thetisch*, что при семасиологизации второй части дает комический эффект.

У Маяковского прием утончен и усилен акцентною деформациею рифмующих слов: рифмы деформируют ударения; здесь обнажается их роль в выделении словесных групп, с одной стороны, и в сопоставлении разнородных речевых элементов — с другой:

Глазами взвила ввысь стрелу.
Улыбку убери твою.
А сердце рвется к выстрелу.
А горло бредит бритвою.

Здесь в первом стихе прогрессивно выдвинута группа «ввысь стрелу», почти сжатая в одно целое; вместе с тем эта группа своим акцентным характером деформирует слово «выстрелу», рассекая его в интонационном отношении на части, подобные частям 1-го члена рифмы: *ввысь стрелу — вы-стрелу*, подчеркивая в нем 2-ю часть слова, в данном случае вещественную часть.

Точно так же выделена и сжата во 2-м стихе группа «убери твою», и точно так же она деформирует в акцентном отношении слово «бритвою», рассекая его на подобные 1-му члену части: *бри-твою — и*, таким образом, неминуемо выделяет в данном случае формальную часть.

Это подчеркивание частей слова нарушает в слове соотношение вещественного и формального элементов (а вместе осложняет основной признак колеблющимися признаками); оно делает, как однажды выразился сам Маяковский, слова «фантастическими» (то есть именно и содействует выступлению в них колеблющихся признаков).

У Дружинина комический эффект достигается резким выделением частиц и служебных слов, их возведением в ранг равноправных слов — и сопоставлением с ними через рифму слов, важных в синтактико-семантическом отношении.

Ср. у Пушкина:

Бойтесь вы графини — овой?
Сказала им Элиза К.
Да, возразил NN суровый,
Боймся мы графини — овой,
Как вы бойтесь паука, —

где комический эффект достигается не только тем, что знакам — *овой*, *К*. и т. д., перенесенным из обихода прозаического романа, придана *значимость слов*, но где комический эффект достигается *сопоставлением* их со словами, в которых вследствие этого подчеркивается *окончание*, — причем часть слова может оказаться более выдвинутой.

Я указываю на резкие случаи с соблюдением наибольшего числа условий. Но в неполном, неразвернутом виде те же следствия возможны и в случаях более бледных.

Перед нами — *сопоставление слов (групп)*, причем в результате один из рифмующих членов (при привычности рифменных связей 1-й, в других случаях 2-й) может оказаться деформированным: слово или группа выделяется; при этом большую семантическую значимость может получить некоторая часть слова, в слове может произойти перераспределение вещественной и формальной частей (при каламбурной рифме).

О том, какую силу в стихе имеет момент *сопоставления*, даваемый рифмой, писал уже Авг. Шлегель — в очерке об александрийском стихе, ставя в связь *игру антитез* в нем с парностью рифм, указывая, что *антитезы* были вызваны и поддержаны во французской поэзии *самым строем александрийского стиха*¹⁰⁷.

Важность момента сопоставления, приравнения заставляет смотреть на рифму как на своеобразное ритмическое сравнение с частичным изменением основного признака рифмующего члена или с выступлением в нем признаков колеблющихся. Важность ее как семантического рычага большой силы — вне сомнений.

Итак, конструктивная роль ритма сказывается не столько в затемнении семантического момента, сколько в резкой деформации его. Это в значительной мере решает вопрос о теории образа (Потебня). Внутреннее противоречие в основе этой теории, полагающей одно из вторичных явлений поэзии конструктивным фактором ее, обнажено в полемике Виктора Шкловского. Не входя в этой работе в обсуждение вопроса по существу, сделаю только несколько замечаний.

Уже в цитате из Квинтилиана, приводимой Потебней, дается указание на различие функций образа: «*Transfertur ergo nomen aut verbum ex eo loco, in quo proprium est, in eum, in quo aut proprium deest, aut translatum proprio melius est. Id facimus, aut quia necesse est, aut quia significantius est, aut quia decentius*» *¹⁰⁸.

Характерно, что Потебня подчеркивает курсивом не «*translatum proprio melius est*» (что было бы естественно), а «*proprium deest*»; а из трех функций образа подчеркивает функцию «*necesse est*». Таким образом, и здесь мы сталкиваемся в основе с предпосылкой о коммуникативной природе поэзии и с игнорированием конструкции, строя.

* «Итак, имя или глагол переносится с того места, в котором оно собственное, в то, где или собственное отсутствует, или перенесенное лучше собственного Мы это делаем либо в силу необходимости, либо ради выразительности, либо потому, что так красивее»

Однако если образ и не является конструктивным фактором поэзии, то возникает вопрос о его функциональной связи с ней.

А. Розенштейн пытается объяснить образ с точки зрения его эмоциональной роли. Поэт избирает «там, где относительно одного представления имеется несколько слов для восполнения его — всегда то, которое имеет наибольшее эмоциональное значение для нас. Так, вынуждаемый стилем (Diction), говорит он конь вместо лошадь (Ross für Pferd), дубрава вместо лес (Hain für Wald), челн вместо лодка (Nachen für Kahn), золото вместо деньги (Gold für Geld), юноша вместо молодой человек (Jüngling für junger Mensch), старец вместо старик (Greis für alter Mann) и т. д., между тем как, употребив эти выражения в обыкновенном разговоре, мы вызовем как раз обратное действие. Нельзя не признать относительно многих из этих так называемых избранных (благородных) слов, что они получают большое эмоциональное значение как раз потому, что им не свойственна определенность представления, присущая обычным словам»¹⁰⁹.

Здесь заслуживает внимания утверждение о «неопределенности значения» в образе, о том, что образ есть отрыв от предметности (что позже развито Т. Мейером в его книге «Stilgesetz der Poesie»). Здесь, в этом пункте, может быть, и кроется связь образа со стихом, но лежит она не в плоскости эмоций (эмоция связана с предметностью в такой же мере, как и с «неопределенностью»).

Слово поэзии, являясь членом сразу двух рядов, — *сукцессивно*. «Развертывание материала» (термин В. Шкловского) в поэзии поэтому также идет

сукцессивным путем, и здесь образ — своим отрывом от предметности и возникновением колеблющихся признаков за счет основного признака, этим моментом семантического *усложнения*, — является специфической формой развертывания стихового материала. (Здесь я соглашаюсь с Р. Якобсоном в его определении поэтического образа как средства ввода новых слов и с В. М. Жирмунским в определении слова в стихе как темы¹¹⁰.)

Вот почему — не одно и то же образ стиховой и образ прозаический. В прозе, где развитие сюжета идет по другим путям, функция образа тоже иная. Ср. Пушкин: «(Проза) требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое...»

На сукцессивности стиховой речи и на динамизации ее основана разница прозаических и поэтических жанров. Я уже упоминал о том, что ощущаемое в прозаическом ряду как фрагмент не будет фрагментарным в поэзии. Но ясна и вообще пропасть между прозаическими и поэтическими жанрами (попытки их сблизить только углубляют разницу). *Законы развития сюжета в стихе иные, чем в прозе.*

Это основано, между прочим, и на разнице *стихового времени и времени прозаического*. В прозе (благодаря симультанности речи) время ощутимо; это, конечно, не реальные временные соотношения между событиями, а условные; тем не менее замедленный рассказ Гоголя о том, как цирюльник Иван Яковлевич ест хлеб с луком, вызывает комический эффект, так как ему уделено слишком много времени (литературного).

В стихе время совсем неощутимо.

Сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией.

Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу.

Таково значение конструктивного фактора.

Итак, динамическая форма разворачивается в сложном взаимодействии конструктивного фактора с подчиненными. Конструктивный фактор деформирует подчиненные. Вот почему бесполезно обращаться к исследованию абстракции «слова», бытующего в сознании поэта и связывающегося ассоциативно с другими словами; даже эти ассоциативные связи отправляются не от «слова», а направляются *общей динамикой строя*.

Напомню еще раз Гёте: «От различных поэтических форм таинственно зависят огромные впечатления. Если б содержание моих *Римских Элегий* переложить тоном и размером Байроновского *Дон-Жуана*, то оно показалось бы соблазнительным»¹¹¹.

[1924]

ПРИМЕЧАНИЯ И ДОПОЛНЕНИЯ

¹ Говоря так, я, разумеется, не возражаю против «связи литературы с жизнью». Я сомневаюсь только в правильности постановки вопроса. Можно ли говорить «жизнь и искусство», когда искусство есть тоже «жизнь»? Нужно ли искать еще особой утилитарности «искусства», если мы не ищем утилитарности «жизни»? Другое дело — своеобразие, внутренняя закономерность искусства по сравнению с бытом, наукой etc. Сколько недоразумений случалось с историками культуры оттого, что «вещь искусства» они принимали за «вещь быта»! Сколько было восстановлено исторических «фактов», которые на проверку оказывались традиционными литературными фактами и в которые предание только подставило исторические имена! Там, где быт входит в литературу, он становится сам литературой и как литературный факт должен расцениваться. Любопытно проследить значение художественного быта в эпохи литературных переломов и революций, когда линия литературы, всеми признанная, господствующая, распадается, исчерпывается, а другое направление еще не нащупано. В такие периоды художественный быт сам становится временно лите-

ратурой, занимает ее место. Когда падала высокая линия Ломоносова, в эпоху Карамзина литературным фактом стали мелочи домашнего литературного обихода — дружеская переписка, мимолетная шутка. Но ведь вся суть явления здесь именно была та, что факт быта был возведен в степень литературного факта! В эпоху господства высоких жанров та же домашняя переписка была только фактом быта, не имевшим прямого отношения к литературе.

² «Разговоры Гёте, собранные Эккерманном» ч. I. СПб., издание А. С. Суворина, 1905, стр. 338—341.

³ Ср. «Нос» Гоголя, вся сущность которого в игре эквивалентами героя: нос майора Ковалева то и дело подменяется «Носом», бродящим по Невскому проспекту, и т. д. «Нос» собирается удрать в Ригу; но, садясь в дилижанс, пойман квартальным; затем его (!) возвращают в тряпочке владельцу. В этом гротеске замечательна ни на минуту не прерываемая эквивалентность героя, равенство носа «Носу». Гротескной здесь является только игра на этом двойном плане; самый же принцип единства не нарушен, на чем и основан эффект, так что ссылка на гротескность произведения не лишает примера типичности. Да гётевские примеры и не относятся к области гротеска.

⁴ Часто даже самый знак, самое имя бывает наиболее конкретным в герое. Ср. ониматопозитические фамилии у Гоголя; конкретность, вызываемая необычайною артикуляционной выразительностью имени, очень сильна; но специфичность этой конкретности обнаруживается тотчас же при попытке перевести ее на другую специфическую конкретность; иллюстрации к Гоголю или рельефы на памятнике Гоголя убивают гоголевскую конкретность. Это не значит, что они не могут быть конкретны сами по себе.

⁵ На примере истории русской октавы можно проследить, как в разные эпохи одно и то же литературное явление выполняет разные функции; в 20-х годах октаву проповедует архаист Катенин, для которого она важна как строфа, нужная для больших эпических жанров. В 30-х годах на октаву возлагают уже не жанровые, а чисто стилистические задания.

⁶ «Московский наблюдатель». М., 1835, ч. III, стр. 6.

⁷ Письма И. И. Дмитриева к кн. П. А. Вяземскому. «Старина и Новизна». СПб., 1898, кн. II, стр. 182.

⁸ Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1890, кн. III, стр. 304—306.

⁹ В. Шкловский по праву поэтому употребляет понятие мотивированности, где имеется первоначальный ввод в сюжет того или иного мотива, согласованного с остальными*.

¹⁰ Карамзин. Полное собрание сочинений, т. III. СПб., изд. Смирдина, 1848, стр. 528.

¹¹ Ср. С. Марин о Карамзине:

«Пусть список *послужной* поэмой называется».

(«Чтение в «Беседе любителей Русского Слова», СПб., 1811, кн. III, стр. 121).

Точное слово карамзинистов было послужным списком для его времени, ощущалось точностью; самая сглаженность слова была формальным элементом, пускай и отрицательным. Еще характернее отзыв о И. И. Дмитриеве одного из видных карамзинистов, П. Макарова: «Чтобы ценить сего любезного Стихотворца по достоинству, надобно чувствовать преодоленные трудности, видеть, как он старался укрывать их под колоритом легкости: надобно угадывать места, которые под другим пером вышли бы хуже...» Сочинения и переводы Петра Макарова, т. I, ч. II. М., 1817, стр. 74. Только при исчезновении этих условий, при автоматизации искусства эта сглаженность могла показаться чем-то само собою разумеющимся и могла возникнуть мысль в этой отрицательной характеристике поэтического слова видеть его положительную характеристику.

¹² См. мою статью «Стиховая форма Некрасова». «Летопись Дома Литераторов», 1921, № 4.

* См., например: Виктор Шкловский. Развертывание сюжета. Пг., Опояз, 1921.

¹³ Как важно последнее требование, показывает хотя бы классическое исследование Граммона «*Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*», стремящееся выяснить выразительную функцию стиха: отправляясь исключительно от мотивированного материала, оно привело к выводам, спорным по самому существу.

Выводы эти касаются главным образом иллюстративной роли ритма и гармонии: ритм и гармония только тогда являются выразительными средствами, когда они подчеркивают смысл стихотворного текста, то есть когда они мотивированы. Но ясно, что здесь момент выразительности ритма сполна совпадает с моментом выразительности текста, так что наблюдению не поддается. Таким образом, исследуется, в сущности, не вопрос об экспрессивности ритма, а о том, насколько он оправдывается семантически (и даже, пожалуй, насколько определенная семантика требует определенного ритма, ср. разбор оды Гюго «*Napoleon I*»). Приняв мотивированный случай за типичный, Граммон считает его нормой; поэтому все случаи немотивированного ритма он объявляет неправильными, ошибочными. Поэтому он считает, например, ошибкой весь *vers libre* нового времени, так как здесь изменения ритмических групп не совпадают с семантическими изменениями. Естественно при такой постановке вопроса, что стиховой ритм заранее наделяется функциями, присущими ему в общеречевой деятельности (эмоциональность и коммуникативность).

¹⁴ См. об этом ст. Б. М. Эйхенбаума «О звуках в стихе» в сб. «Сквозь литературу». Л., 1924; С. И. Бернштейна «Голос Блока» (рукопись).

¹⁵ В. Вундт. Основы физиологической психологии, т. III, гл. XVI, стр. 187.

¹⁶ А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 103.

¹⁷ Untersuchungen zur Psychol. und Aesthetik des Rhythmus. Philos. Stud. Lpzg., B. X, 94.

¹⁸ Op. cit., стр. 408. У нас в России обе тенденции распределились почти без остатка между чтением поэтов и чтением актеров (см. Б. М. Эйхенбаум. О чтении стихов).

¹⁹ F r. S a r a n. Deutsche Verslehre. München, 07, VIII.

²⁰ Этот отрезок характерен, потому что он представляет аналогию начал VII и VIII строф:

Ты ждал, ты звал...
О чем жалеть... —

которые вместе с особой системой строфического распределения фраз несколько готовят к отрывочному началу этой строфы.

²¹ А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 15.

Вот почему пропуск в прозе гораздо менее значащ. В стихе пропуск (= «любой текст») имеет метрическую характеристику, что количественно гораздо точнее его окрашивает, сообщает ему динамическую определенность и в этом смысле действует в гораздо более определенном направлении, чем в прозе. С этой точки зрения интересен эпиграфический опыт немецкого футуриста Kulk'a, выпустившего в 1920 году книгу стихов, ограничившихся графическим стиховым расположением знаков препинания и дававших систему интонаций с определенной «стиховой» окраской.

Такие же опыты были, кажется, и у В. Хлебникова. Впрочем, следует отметить, что и в прозе графика может быть утоньшена, чтобы создать иллюзию количественных синтаксических связей. Ср. у Гейне:

...Der Satan, wenn er meine Seele
verderben will, flüstert mir ins
Ohr ein Lied von dieser ungewein-
ten Träne, ein fatales Lied mit
einer noch fataleren Melodie, — ach,
nur in der Hölle hört man
diese Melodie! —

. (Изд. 1843 г.)

²² Ср. J. B. R o u s s e a u. L'ode aux princes Chrétiens sur l'armement des Turcs и др. Ср. также оду Нелединского-Мелецкого «На время» (из Томаса):

Пространство смеряно Урании рукою;
Но, время, ты душой объемлешься одною.
Незримый, быстрый ток веков и дней и лет,
Доколь еще не пал я в земную утробу,
Влеком тобой ко гробу,
Дерзну, остановясь, воззреть на твой полет.

²³ См. описание собрания Л. Н. Майкова в сб. «Пушкин и его современники», вып. IV. СПб., 1906, стр. 5, № 14. Напрасно, кстати, П. О. Морозов вводит в текст своего издания (Пушкин и н. Собрание сочинений. Пг., 1915, стр. 345) ни на чем не основанное примечание: «Эта строфа осталась недописанною».

²⁴ «Восполнение» якобы пропущенных строк незаконно даже в том случае, если бы стихи были пушкинские, замененные им самим точками. Такое восполнение рождается из отношения к художественному произведению как к замочной скважине, за которой нечто таится.

²⁵ Другие примеры эквивалентов: ремарки в стиховой драме, входящие в текст; ремарки в драмах многих символистов, не имеющие значения сценических указаний, а введенные как эквиваленты действия (ср. «Жизнь Человека» Л. Андреева).

²⁶ В видах удобства я рассматриваю здесь крайний и последовательный акустический подход и останавливаюсь на типичной для такого подхода ранней работе Fr. Saran'a «Ueber Hartmann von Aue» (Beitr. zur Gesch. d. deutsch. Sprache und Lit., B. XXIII, 98 г.). Позднее, в «Deutsche Verslehre» (München, 07) крайности акустического подхода значительно затухают и не столь ярки.

Расширение понятия ритма вводится у нас работами Б. В. Томашевского («Проблема стихотворного ритма»; альманах «Литературная Мысль», 1923, II).

²⁷ Ср. «Deutsche Verslehre», S. 97: «Verschiedenheiten der Artikulation».

²⁸ Ранняя работа, стр. 44. Характерно, что в позднейшем определении ритма у Зарана выброшено слово: акустического. «Deutsche Verslehre», S. 132.

²⁹ *Иб.*, стр. 46. Здесь замечательна мысль (проводимая также и Сиверсом в его *Rhythmisch-melodische Studien*) о противодействии друг другу факторов ритма; если вспомнить, что в объем понятия ритма у Зарана входит и «текст», то здесь утверждается стих как динамическое взаимодействие множества факторов. Интересно, как в случаях метрической монотонии Пушкин прибегает к богатой рифме и «инструментовке» как моменту отвлекающему (ср. «Сказку о царе Салтане»). Характерно также, что в эпохи искания новых ритмических средств, эпохи ритмического разброда в поэзии возникало давно уже осознание соотносительности многих элементов стиха. Так, Семен Бобров проповедовал замену рифм общей евфонией стиха: «Есть ли читать подлинник самого Попия, то можно чувствовать у него доброгласие и стройность более в искусном и правильном подборе гласных или согласных букв при самом течении речи, а не в одних рифмах, так как еще не служащих общим согласием музыкальных тонов» (С. Б о б р о в. *Херсониды*. СПб., 1804, стр. 7). С этой же стороны любопытно, как рифма сростается с остальными факторами ритма, вырастает в его систему. Так, Кюхельбекер в 1820 году различал три рода размеров, причем «второй — заимствованный Ломоносовым у Немцев, основан на ударении слов или на стопах, и на том созвучии в конце стихов, который мы привыкли называть рифмою; третье — сей же размер, но без рифм, подражание количественному размеру Древних» («Невский Зритель», 1820, ч. 1, кн. 2, стр. 112; «Взгляд на текущую словесность»).

³⁰ В. Ж и р м у н с к и й. Композиция лирических стихотворений. Пб., Опояз, 1921, стр. 90.

³¹ W u n d t. *Völkerpsych.* III B, S. 346.

³² «Галатей». М., 1830, № 17, стр. 20—31.

³³ Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М. — Пг., 1923, стр. 329—354. (С. Бернштейн. О методологическом значении фонетического изучения рифм).

³⁴ Ср. Державин. Рассуждение об оде, т. VII. Изд. Грота.

³⁵ С. Бернштейн. *Op. cit.*, стр. 350. Какую роль при этом играет графика, говорит Рад. Кошутин (Грамматика русского языка. 1. Пг. 1919, с. 342): «Графика обликá, као: по́ле, мо́ре, на́ше, зо́лото́е и т. д., и обликá, као: во́лѣ, прости́рѣ, ча́шѣ, по́кобѣ... била је одве́д примамљива и песни́ници су се њо́ме користи́ли слажу́ћи прве обли́ке с други́ма, и ако фо́нетски, према кѣ́мъж. изговору, ово нису парови».

³⁶ Насколько важен синтактический фактор для рифмы, узнаем, сопоставив слабо ощущаемую рифму (3—4) — 10 первой строфы приведенного стихотворения с рифмой во второй:

1. Как над беспокойным градом,
2. Над дворцами, над домами,
3. Шумным уличным движеньем,
4. С тускло рдяным освещеньем
5. И безумными толпами, —
6. Как над этим дольным чадом
7. В черном выпрессенном пределе,
8. Звезды чистые горели,
9. Отвечая смертным взглядам
10. Непорочными лучами.

Рифма (2—5) — 10 второй строфы гораздо ощутительнее, чем рифма (3—4) — 10 первой; нет сомнений, что здесь действует сразу несколько факторов: 1) наличие внутренней рифмы в первом рифмующем члене — «над дворцами, над домами»; 2) большая близость (2—5) — 10 второй строфы, нежели (3—4) — 10 первой; 3) большая прогрессивная сила во второй строфе первого члена (2), рифмующего только через 2 стиха со вторым (5), между тем как в первой строфе рифма разрешается в следующем же стихе (7—4); 4) отсутствие рифменной инерции ав... ав...

Все же мы вряд ли ошибемся, если отнесем большую прогрессивную силу рифмы не всецело к этим факторам, а в равной (и, быть может, даже большей) степени к различию в синтаксическом строении строфы, дающем в первом случае ровную интонацию повествовательного характера (паратаксист повествовательных предложений, распределенных по метрическим рядам); во втором — напряженную интонацию одного сложного предложения, причем 2-й рифмующий член находится как раз на грани интонационного изменения, в самом напряженном интонационном пункте.

³⁷ В известной мере, конечно, и общий звуковой фон может подготавливать к особой роли тех или иных звуков, но эта прогрессивная роль крайне слаба. Здесь — в неравенстве прогрессивного и регрессивного моментов и в преобладающей роли регрессивного — полное различие ритмических функций «инструментовки» и рифм, которые грозили объединиться в одно понятие «евфонии». Этот же факт делает «инструментовку» фактором ритма второстепенным по сравнению с метром.

Таким образом, эквивалентность сказывается здесь в широте объединяющего признака с точки зрения фонетической: для осознания ритмической роли повторов достаточно самых общих признаков фонетической близости (причем здесь еще больше, чем в рифме, важную роль играет графика).

³⁸ Указанные факты эквивалентов, противоречащие акустическому подходу к стиху и ритму, не противоречат подходу моторно-энергетическому. Объективный признак ритма — динамизация речевого материала, дана ли она в виде системы или в виде установки на систему. Попытки свести основу ритма к временному моменту терпят неудачу. Еще Лотце высказал «Paradoxie», что время не играет никакой роли в стихотворном ритме (Lotze. *Gesch. d. Aesth.*, S. 300). Экспериментальные исследования приводят к полному отрицанию изохронности*. Там, где, следуя временной системности, видят паузу (понятие «паузника»), новейшие исследователи видят большее коли-

* Ср. исследования Landry, у нас работы С. И. Бернштейна. — *Прим. авт.*

чество затраченной энергии*. Rousselot по поводу невозможности установить изохронность писал: «Что касается меня, то я полагаю в гласных главный элемент ритма, воспринимаемый слухом, но думаю, однако, что для поэта это не является единственной базой. Не следует ли искать источник ритма в органическом чувстве поэта? Он артикулирует (*articule*) свои стихи и говорит их своему слуху, который судит ритм, но не создает его. И если бы поэт был немым, каждый звук был бы для него представлен экспираторным усилием, соответствующим движению органов, его производящему... Я заключаю отсюда, что ритм основан не на акустическом времени, а на времени артикуляционном» (*Principes de phonétique expérimentale par l'abbé J.-P. Rousselot*, II, p. 307).

Если нельзя сомневаться в правильности постановки проблемы, то можно сомневаться в правильности ее разрешения. «Артикуляционное время» — паллиатив, который не разрушит значения факта отсутствия изохронности, но еще более усложнит вопрос. «Субъективное время» спасает, конечно, положение, но при ближайшем анализе оказывается сложным производным, в основе которого лежит энергетический момент — момент «затраченной работы». Иначе стихи в *vers libre* или, еще лучше, в басне не ощущались бы все в одинаковой мере полными. Совершенно ясно, что стих, состоящий из одного слова, и стих, состоящий из многих длинных слов, даже считаясь с «субъективностью» времени, должны быть неравноправными. Между тем вся суть этих стихов в том, что все они равноправны как стихи, несмотря на свое громадное временное отличие, ибо на каждый мы затрачиваем (или должны затрачивать) известный равный эквивалент работы.

Не акустическое понятие времени, а моторно-энергетическое понятие затраченной работы должно быть поставлено во главу угла при обсуждении вопроса о ритме.

Обычная речевая группировка уступает в ритмованной речи место группировке необычной. Необоснованным представляется мнение Вундта о том, что ритм стиховой является как бы подчеркиванием, сгущением ритма разговорной речи. Ритм разго-

* Ср. Б. В. Томашевский. Проблема стихотворного ритма. «Литературная Мысль», 1923, II. — *Прим. авт.*

ворной речи является одним из факторов, не динамизирующих (геср. усложняющих) речь, а несущих на себе ее коммуникативную функцию. О подчеркивании, о сгущении ритма разговорной речи в определенном направлении можно говорить, может быть, только при анализе ритма художественной прозы. Ритм предложения является в стихе одним из факторов динамической системы ритма — системы взаимодействий; здесь в особенности он сталкивается с метрическими членениями; стиховой ритм является как бы результиантой между многими факторами, один из которых — ритм речевой. (Встречающееся совпадение обоих моментов — частный случай, не противоречащий общему порядку.) Поэтому стиховое слово есть всегда объект сразу нескольких произносительных категорий, что необычайно усложняет и деформирует произнесение. Всякое совпадение при этом может осознаться как легкость произнесения; несовпадение — как трудность произнесения (см. Б. В. Томашевский. *Op. cit.*).

Осложненность этого рода характерна не только для произносящего, но и для слушающего (ср. упорное употребление у Зарана термина *Stärkeabstufungen* по отношению к явлениям акустическим).

Моторно-энергетическая характеристика ритма совпадает и с иерархией ритмических элементов. Главным компонентом ритма является метр; могут отсутствовать факторы «инструментовки», рифмы и т. д., но раз дан знак ритма, то этим дан знак и метра как необходимого условия ритма. Быть может, это отчасти связано и с тем, что метр деформирует предложение в акцентном отношении, перераспределяет до известной степени силу их и этим, больше чем какой-либо другой компонент, усложняет и выдвигает моторно-энергетическую сторону речи (особенно это, по-видимому, относится к русской акцентной системе). Этому соответствуют свидетельства поэтов о затрудненности метрической стиховой речи. Жуковский, собираясь писать «повести для юношества», заботился о том, чтобы «рассказ, несмотря на затруднение метра, являлся как простая, непринужденная речь» (Плетнев, т. III, стр. 123—124), для чего Жуковский всячески ослаблял ощутимость метра.

При этом определенные метрические системы имеют, по-видимому, резко индивидуальную моторно-энергетическую характеристику.

Быть может, здесь, в различных окрасках различных метров с этой стороны, и следует искать ответа на то явление, что некоторые метрические системы оказываются связанными с определенной мелодией, — то, что Б. М. Эйхенбаум называет фактом «отраженной мелодики» (Б. Эйхенбаум. Мелодика стиха. Пг., Опояз, 1927, стр. 95—96). По-видимому, в моторно-энергетических характеристиках определенных метров следует искать связь их с определенной мелодией. Приведу любопытное свидетельство одного поэта начала XIX века: «Некоторые писатели утверждают, что в подобных пастушеских спорах (дело идет об амебейной * форме идилий. — Ю. Т.) не токмо число стихов в куплетах, но и самый размер оных должны быть совершенно одинаковы у обоих певцов. Сохранив здесь первое, я позволил себе отступить от второго: ибо уверен, что если размер песни может служить (при чтении) некоторою заменою голоса или напева, то сие различие одного представляет возможность дать пению того и другого лица различные звуки» (Идиллии Вл. Панаева. СПб., 1820, стр. 96).

«Инструментовка» как фактор ритма также согласуется с моторно-энергетической характеристикой стиха (см. Б. М. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Пг., 1923; Б. В. Томашевский. *Op. cit.*).

Звуки речи — сложное единство, и уже потому приравнение их к музыкальным — это ошибка, которая была в последнее время поддержана литературной теорией символистов. Самый термин «инструментовка» поэтому обречен на гибель. Понятие «инструментовки» не ново; оно восходит к XVIII веку; при этом теория XVIII века связана главным образом с понятием «звукоподражания» (Ломоносов, Державин, Шишков), но не «благозвучия» (Батюшков).

Любопытно при этом, что уже в конце XVIII века акустическая теория звукоподражания осложняется осознанием важности артикуляционно-произносительного момента, приближаясь к теории «звуковой метафоры»; ср. С. Бобров: «Читая в протце велеречия и Парнасского стройногласия, Омире, а особливо там, где он в подлиннике изображает морскую бурю, раз-

* Термин Александра Веселовского, означающий попеременное исполнение текста полухориями.

дирание парусов, треск корабельных членов, и самое кораблекрушение, или во время битвы стремление сулицы, либо стрелы, пущенной из рук богатыря; также читая в знаменитом Князе златословия и сладкопения, Виргилии, полустушие: — *Vocat aequore vortex*; или в Горации сии плясовые стопы: — *ter pede terga*, и тотчас чувствую чистое и свободное стремление гласной буквы, или короткой стопы перед гласной же, либо одной согласной, или долгой стопы, и вопреки тому, а с сим самым стремлением и тайную гармонию, которая, конечно, происходит от благоразумного подбора буквенных звуков, чему единственно учит наипаче знание механизма языка. Словом — чрез самое произношение действительно ощущаю, каким образом шумит буря, крутится водоворот и поглощается корабль; или как стрела, пущенная из сильных рук, жуужит в воздухе, и проч.» (С. Б о р о в. Херсониды. СПб., 1901, стр. 9).

Любопытно замечание Романа Якобсона о том, что в русской поэзии значащи только согласные повторы («Новейшая русская поэзия». Прага, 1921, стр. 48). Если это так, то это явление находится, конечно, в связи с тем, что в «повторах» выдвигается артикуляционный момент; акустическая природа гласных в общем богаче акустической природы согласных, и только артикуляционная характеристика согласных в общем богаче таковой же у гласных *.

Факты эквивалентов, указанные нами как противоречащие акустическому подходу, поддаются объяснению при утверждении моторно-энергетической природы стиха. Эквиваленты становятся возможными в качестве известной произносительной потенции. Пропуски текста, указывающие метр, здесь в особенности характерны. Возможность эквивалента, возможность

* Со своей стороны полагаю, что такая постановка вопроса, правильная в общих чертах, нуждается в детализации: бесконечная артикуляционная разница между эксплозивными и сонантами, с одной стороны, такими гласными, как *y* и *a*, — с другой, дает повод поставить вопрос не о гласных и согласных, а об артикуляционно сложных и артикуляционно бедных звуках. Во всяком случае, совпадение повторов как системы ритмических факторов с обще моторно-энергетическою основою ритма не вызывает сомнений. — *Прим. авт.*

сделать пропуск равноправным стихом основана и на том, что мы уделяем этому пропуску (все равно, фактически или только потенциально) известный элемент движения (вне речевого материала), без которого последующие стихи не могут быть представлены как стихи, не непосредственно следующие за последней строкой текста, а отделенные от нее эквивалентными строками (не паузой!) *.

Понятие моторно-энергетической основы ритма может и не совпадать с данными эмпирических психологических исследований. Количественное преобладание типа акустического, зрительного или моторного ни в малой степени не решает вопроса. Типы восприятий различны, и все они имеют одинаковое право на существование; но если бы даже было доказано, например, преобладание зрительного типа, то это нисколько не отменило бы положений Лессинга или Т. Мейера, которые можно охарактеризовать как именно конструктивное ограничение зрительного типа по отношению к поэзии. Те или иные типы ограничены здесь в своих возможностях; ход восприятия и игра ассоциаций связаны конструкцией и направлены в определенную сторону.

³⁹ Любопытно отметить чутье писателей XVIII века к звуковому составу прозы. Ср. запись Храповицкого от 1786 года о Екатерине: «Говорено о кадансированной прозе в последних пьесах, и спрашивано у меня, отчего сие происходит?» (Дневн. А. В. Храповицкого, ред. Н. Барсукова. СПб., 1874, стр. 20); о кадансированной прозе пишет и Державин, т. VII, стр. 573.

⁴⁰ «Москвитинин», 1812, ч. II, № 3

* Моторно-энергетическая природа ритма объяснила бы и важное значение стиховой графики. Помимо обозначения единства ряда и группы, графика имеет и свое значение. Революция футуристов в области стихового слова (resp. ритма) сопровождалась и революцией в области графики (об этом была статья Н. Бурлюка). Ср. такие явления, как графика Маллармэ и т. д. Дело в том, что при нарушении обычной графики возникают звуковые и моторные образы, посредствующие между графемой и значением (они стерты при привычном письме). Ср. Н. P a u l. Prinzipien, S. 381, 382. — *Прим. авт.*

⁴¹ Там же.

⁴² Ср. «Дневник братьев Гонкур», издание журнала «Северный вестник». СПб., 1889, стр. 19; слова Флобера: «Понимаете ли вы такую нелепость: трудиться, чтобы не встречалось неприятного созвучия гласных в строке или повторений слова на странице? Для кого?» Вместе с тем какую роль играет «ритмичность» (не ритм) для прозаиков, можно судить по следующему: «Представьте, — восклицает Готье, — на днях Флобер сказал: «Кончено, мне осталось написать еще десяток страниц, но окончания фраз у меня уже готовы». Итак, ему уже слышится музыкальное окончание не написанных еще фраз! У него уже готовы окончания! Смешно, не правда ли? Я думаю, что фраза главным образом должна иметь внешний ритм. Например, фраза, очень широкая в начале, не должна заканчиваться слишком кратко, слишком вдруг, если только в этом не заключается особенного эффекта. Нужно, однако, сказать, что флоберовский ритм часто существует лишь для него одного и не чувствуется читателем. Книги сделаны не для того, чтобы читать вслух, а он орет их сам себе. Встречаются в его фразах такие громкие эффекты, которые ему кажутся гармоничными, но надо горланить, как он, чтобы получить этот эффект» (стр. 29). Здесь Готье (в передаче Гонкура) отлично подчеркивает незакономерность постановки вопроса, при которой центр тяжести переносится на авторский подход, и в нем, в авторском подходе к произведению («художественной воле» автора), ищут опорных пунктов для исследования: «Книги (то есть романы) сделаны не для того, чтобы читать вслух», пускай себе даже Флобер и «орет их».

⁴³ Grammont. Op. cit., p. 475.

⁴⁴ J. Legras. H. Heine poète, pp. 165—166.

⁴⁵ В Тредьяковский. Сочинения, т. 1. СПб., издание Смирдина, 1849, стр. 123—125.

⁴⁶ Jean Paul. Vorschule d. Aesth. Изд. Hempel, II, S. 336.

⁴⁷ «О высоком», творение Дионисия Лонгина, пер. Ив. Мартынова. СПб., 1826, стр. 290.

⁴⁸ Мейман. *Op. cit.*, стр. 397.

⁴⁹ A. Schlegel. Berl. Vorlesungen, III, S. 208—209. Heilbronn, 84.

⁵⁰ Мейман. *Op. cit.*, стр. 272.

⁵¹ Этот дуализм отражает и русский язык: «значение», с одной стороны, «смысл» — с другой. «Употребить слово в каком-либо значении» — дело идет об узуальном значении; «употребить в каком-либо смысле» — об окказиональном.

⁵² Таким образом, понятие основного признака в семантике аналогично понятию фонемы в фонетике.

⁵³ Остафьевский архив князей Вяземских, т. I. СПб., 1899, стр. 213.

⁵⁴ *Иб.*, стр. 219.

⁵⁵ Поэтому «закон двучленности» Развадовского («Zweigliedrigkeit»), основанной на том факте, что в слове является значащей не только «вещественная», но и формальная сторона его, ни в каком случае не отменяет общих очертаний схемы основных и второстепенных признаков; он только углубляет вопрос, ставя как основной, так и второстепенные признаки в зависимость от тех или иных изменений как вещественной, так и формальной части слов.

⁵⁶ Конечно, и вследствие изменения речевого строя, окрашивающего все, что в него попадает. Но я здесь намеренно изолирую вопрос о строе, сосредоточивая внимание на лексической окраске.

⁵⁷ Ср. такие же группы: «железная дорога», «белая ночь» и т. д.

⁵⁸ Вероятно, на «ресторанное» словоупотребление повлияло и крепостное «человек», сначала также употреблявшееся только со стертým основным признаком (100 человек в смысле 100 крепостных), потом сюда присоединились второстепенные признаки, совершенно вытеснившие основной: человек — крепостной, слуга («его человек»). Таким образом, перед нами изменение значения, вызванное конкретным социальным фактом.

⁵⁹ Irradiation, термин М. Бреала, см. *Essai de sémantique*, pp. 43—47.

⁶⁰ Н. Р а u l. Über die Aufgaben d. wissenschaftl. Lexikologie, § 58. Sitzber. Der philos.-phil. Klasse d. Bayr. Ak. d. Wiss., 94.

⁶¹ Н. Р а u l. Prinzipien d. Sprachgeschichte, S. 252.

⁶² W ö l f l i n. В. Aufg. des Thes. linguae latinae. Sitzber., 94, S. 99.

⁶³ Л. М а й к о в. Пушкин. СПб., 1899, стр. 301.

⁶⁴ С этой точки зрения любопытна детская сценка Шишкова, написанная на небывалом диалекте.

⁶⁵ Ср. в особенности стиль массовых интеллигентских писем с середины XIX века: «Послание твое получил» («приял»), «Сей муж» и т. д.

⁶⁶ Л. М а й к о в. *Op. cit.*, стр. 311.

⁶⁷ «Определение-прилагательное, заключенное в середину предложения и стоящее перед своим определяемым, никогда не обособляется; единственное слово, с которым оно в таких случаях грамматически и логически связано, есть его собственное определяемое... а оно стоит после него, и, следовательно, возможность соотносительного предшествующего ударения исключена» (А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1914, стр. 283).

⁶⁸ У Полонского, цитируемого мною, это было сознательным художественным приемом, вполне понятым и критиками

того времени. Так, Страхов пишет: «Кто не чувствует особого оригинального оборота, особого лада стихов в роде следующих:

Уже над ельником, из-за вершин колючи.
Сияло золото вечерних облаков,
Когда я рвал веслом густую сеть пловучих
Болотных трав и водяных цветов...—

тому, конечно, этого растолковать нельзя. Это не по его части» (Н. Страхов. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888, стр. 160).

⁶⁹ Намеренно цитирую отрывок из Маяковского, где почти нет действия рифм.

⁷⁰ «Как есть колеса шестерни, которые мы привыкли видеть прилаженными друг к другу, так что уже и не представляем их в раздельном виде, — так и в языке есть слова, которые употребление соединило так тесно, что они более не существуют для нашего сознания в изолированном виде» (M. Gréa l. Essai de sémantique, 1904, p. 172).

⁷¹ Ср. A. Rosen stein. Die psych. Bedingungen des Bedeutungswechsels der Wörter, Lpzg., 84, S. 26.

⁷² Бреаль пишет об этом: «Не прямое соприкосновение, не конкретное соседство является причиной изменения значения. Заражение происходит через общий смысл фразы» (Op. cit., стр. 207). Вундт расширяет термин, вводя в его объем такие примеры, как *universitas* (= ранее *universitas scholarum, universitas litterarum*); *bonne* (= ранее *bonne domestique*). (Völkerps., II, S. 507), и, таким образом, одной из причин «contagion» считает и «voisinage materiel».

⁷³ Лонгин. Op. cit., стр. 167—173.

⁷⁴ Сочинения и переписка П. А. Плетнева, т. 1, 1855, стр. 24—25.

⁷⁵ Ряд исторических ошибок А. С. Шишкова не уменьшает, а усугубляет интерес многих его языковых наблюдений.

К осмеянному противниками (Макаров, Дашков и др.) Шишкову до сих пор не пробовали отнестись именно как семасиологу, давшему и в теории «кругов» и в «корнесловии» ценные языковые свидетельства.

⁷⁶ А. С. Шишков. Собрание сочинений и переводов, т. XII. СПб., 1828, стр. 127—129.

⁷⁷ «Русская Старина», т. XI, 1884, стр. 198.

^{77а} Сочинения И. В. Киреевского, т. I. М., 1861, стр. 15. Письмо к А. И. Кошелеву.

⁷⁸ «Разговоры Гёте, собранные Эккерманном», ч. I. СПб., 1905, стр. 285—286.

⁷⁹ A. Rosenstein. Op. cit., S. 70.

^{79а} В. Вундт. Основы физиологической психологии, III, стр. 16.

⁸⁰ Н. Полевой. Очерки русской литературы.

⁸¹ А. О. Смирнова. Дневн., ч. II, стр. 328.

⁸² Оксиморон — сочетание определения с определяемым по основному признаку, причем у обоих основные признаки противоположны: «бессмертная смерть», «бессонный сон». В каждом таком оксимороне — игра на двойной семантике: связь происходит здесь двойная: 1) по противоположному основному признаку определяемого (бессонный сон), 2) по основному признаку определяемого и основному признаку эпитета (бессонный сон). Как только связь эта становится привычной, первый момент — осознание противоположности основных признаков — отступает на задний план, и связь происходит только между основным признаком определяемого и основным признаком эпитета. Это побледнение можно констатировать, попробовав заменить определяемое другим, так чтобы групповое значение не очень изменилось. Так, можно, не очень погреша против этого значения, переменить «сон наяву» — на «вол-

шебный сон» и т. п. Привычное употребление такого оксиморона может наконец превратить его в группу, с одним значением для обоих членов (это соответствует возникновению одного общего основного признака за счет признаков отдельных членов); такое превращение легко констатировать; стоит попробовать заменить группу одним словом. На пути к такому поблденению — оксиморон «сон наяву», употребленный в стихе как группа. Но в объединении этой группы с предшествующим эпитетом «в электрическом», в связи с тем, что в фразе — «в электрическом сне наяву» — согласованы только «электрическом» и «сне», а также с тем, что «сне» — первый член группы, — происходит перераспределение группы, составляющей оксиморон: получается:

В электрическом сне | наяву...

⁸³ Любопытно раннее осознание этой роли случайных слов, не связанных по основному признаку. Кн. Вяземский писал в 1835 году И. И. Дмитриеву: «Я совершенно согласен с вами в отношениях к переводу Шевырева: в языке и стихах его часто выступают неверности, отзывающиеся Мерзляковым, который, по словам Жуковского, *побирался у соседей*, когда настоящее слово, слово собственное, не ложилось под перо, или не могло уломаться в стих» («Русский Архив». М., 1868, стр. 642).

⁸⁴ Слова (и их субституты *), имеющие «пространственное» значение, подчеркиваю курсивом; приобретающие его — жирным шрифтом.

⁸⁵ Потебня. Из записок по русской грамматике, т. III. Харьков, 1899, стр. 35—36.

⁸⁶ Uhlands Werke, hrsg. von L. Fränkel, B. I, S. 177.

⁸⁷ О сложных эпитетах у Ломоносова см.: А. Будилович. Ломоносов как писатель. СПб., 1871. О сложных эпитетах у Жуковского см.: А. Веселовский. В. А. Жуковский.

* замещения.

1912, стр. 453—454. Насколько противоположны были здесь тенденции архаистов и карамзинистов, любопытно проследить из сопоставления отзыва Карамзина с отзывом архаистов. Карамзин пишет: «Авторы или переводчики наших духовных книг образовали язык их совершенно по греческому; наставили везде предлогов, растянули, соединили многие слова, и сею химическою операциею изменили первобытную чистоту древнего славянского» (Карамзин. О русской грамматике француза Модрю. Изд. Смирдина, III, стр. 604). Зато Шишков выписывает мнение Вольтера о том, что «le plus beau de tous les langages doit être celui qui a... le plus de mots composés» («Самым красивым языком должно считать тот, в котором... более всего сложных слов», — т. II, стр. 439). В «Сыне Отечества» за 1821 год (№ 39, стр. 273—274) Воейков перечисляет сложные эпитеты Раича, упрекая его в подражании Державину. Список их уже напоминает Тютчева.

В «Галатее» 1830 года (№ 18, стр. 89—90) см. сочувственный отзыв об этом стилистическом средстве архаистов. Особенно сильно применял его С. Бобров.

⁸⁸ О звуковом принципе отбора composita и сложных эпитетов см. у Л. П. Якубинского, в особенности в его статье в сборнике «Поэтика». О специальном семантическом значении повторов я говорю ниже.

⁸⁹ Ср. мою статью «Вопросы о Тютчеве». «Книга и революция». М. — Пг., 1923, № 3.

⁹⁰ Ср. то, что говорит о «компактности инверсий» Л. В. Щерба — «Опыты лингвистического толкования стихотворений». «Русская речь», сборн. ст. под ред. Л. Щербы. Пг., 1923, стр. 45—47.

⁹¹ Ломоносов. Собрание сочинений, т. III. СПб., изд. Сухомлинова, 1895, стр. 47.

⁹² Уже в качестве «библеизма» слово разносилось по двум рядам: «Тещи пены» (Марк. 9, 18) — в значении «течь пеной», испускать пену — *spruatare*; «ток»: «и абие ста ток крове ея» (Лук. 8, 44).

⁹³ Стерся он вследствие обобщения метафоры, ориентировавшейся в данном случае на «библейзм»: не только «полки текут» или собирательное — «войнство течет», но и «Петр течет» — что, вследствие отсутствия соотносительности основных признаков, гораздо скорее исключает момент столкновения их. Несмотря на то что метафоричность, столкновение основных признаков, здесь уже исчезла, но остался момент невязки; таким образом, «Петр течет» будет «общее», «менее конкретно», нежели «Петр идет». Побледнение метафоры не делает ее равноправным, гомогенным словом, а словом с более бледным основным признаком: собственный основной признак потерян; основной признак, столкнувшийся с ним, не совсем сместил его, занял его место не до конца.

⁹⁴ «Литературная газета»; т. I. СПб., 1830, стр. 137.

⁹⁵ См. С. Л у р ь е. *Observatiunculae Aristoph.* Журнал Министерства народного просвещения, 1917, дек.

⁹⁶ Любопытно, что уже в XVIII веке теория звукоподражания кое-где заменилась теорией выразительности артикуляционной (ср. С. Б о б р о в. Предисловие к «Херсониде». СПб., 1804).

⁹⁷ Ср. С. Д. Б а л у х а т ы й. Некоторые ритмико-синтаксические категории русской речи. «Известия Самарского государственного университета», вып. 3, 1922, стр. 5—7.

⁹⁸ См. Н. P a u l. Prinzipien, § 181; W u n d t. Vps. 1, стр. 623—624.

⁹⁹ Семасиологизация слогов влияет иногда и на лексический отбор. Так, пурист А. И. Тургенев исправил Вяземскому «посвятившись» на: «посвятив себя», «для того, что вши не должно впускать в слова». Вяземский писал по этому поводу: «Что за брезгливость смешная! Ты похож на того сирé, который в каком-то романе Pigault-Lebrun исключал из слов похабные слоги и говорил: «Je suis tent» (pour très content) и так далее. У французов слово rouchoir, хотя и тут есть вошь, не поражено проклятием» (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899, II, стр. 261, 264).

¹⁰⁰ N y r o p. Das Leben der Wörter, S. 192.

¹⁰¹ Характерно, что, желая говорить о прогрессивных ассоциациях в рифме, Вяземский этими стихами показывает регрессивные в ней ассоциации: несомненно 2-й рифмующий член «Херасков» вызывает 1-й — «ласков», а не наоборот.

¹⁰² С. Б о б р о в. Таврида. Николаев, 1798; второе издание под заглавием «Херсонида». СПб., 1804, стр. 6.

¹⁰³ N y r o p. Op. cit., S. 125.

¹⁰⁴ Таковы «безглагольные» рифмы Шихматова. Не следует, однако, забывать, что каждое такое запрещение ограничивает характер и количество слов, которые могут рифмовать, и, в свою очередь, ведет к привычным ассоциациям, что может за собою повлечь и обратное — нарушение запрета:

...На мелочах мы рифму заморили...

Уж и так мы голы:

Отныне в рифмы буду брать глаголы.

(Пушкин, «Домик в Коломне»)

¹⁰⁵ Ср. О. Н е у. Semasiologische Studien, также: N y r o p, S. 186.

¹⁰⁶ Д р у ж и н и н. Собрание сочинений, т. 8. СПб., 1867, стр. 38—39.

¹⁰⁷ A. S c h l e g e l. Berl. Vorlesungen, S. 168.

¹⁰⁸ Q u i n t i l i a n u s. VIII, 6, 4. У Потебни — «Из записок по теории словесности», стр. 203.

¹⁰⁹ A. R o s e n s t e i n. Op. cit., S. 18.

¹¹⁰ Ср. мнение А. Франса: «Что такое образ? Это сравнение. А сравнивать можно все со всем: луну с сыром и разбитое сердце с треснутым горшком. Поэтому образы доставляют почти бесконечное количество слов и рифм» («Беседы Анат. Франса, собр. П. Гзеллем», 1923, стр. 119).

¹¹¹ «Разговоры Гёте, собранные Эккерманном», ч. I. СПб., 1905, стр. 91.

СТАТЬИ

СЛОВАРЬ ЛЕНИНА-ПОЛЕМИСТА

Надо уметь приспособить схемы к жизни, а не повторять ставшие бессмысленными слова...

(Н. Ленин. *Письма о тактике. Письмо 1*)¹.



1

Прежде всего о слове «словарь». Под этим словом в быту мы чаще всего разумеем «лексикон, сборник слов, речений какого-либо языка» (Даль). «Словарь» при этом оказывается безразличной по функциям статической массой слов с различными делениями — словарь языка, наре-

¹ Н. Ленин (В. Ульянов). Собрание сочинений, т. I—XX, М., Гос. изд-во, 1923—1927; т. XIV, ч. I, стр. 30. Далее в статье все ссылки на произведения Ленина даются по этому изданию. Подстрочные примечания — авторские. — *Ред.*

чий, диалектов; словарь класса; словарь технический; словарь индивидуальный. Это — один ряд.

Другой ряд — «пользование словарем»; те или иные словарные элементы используются в той или другой конструкции, несут на себе те или иные функции; один и тот же словарный элемент будет иметь разную функцию, разное назначение в разных речевых конструкциях.

Каждая конструкция имеет свои законы; поэтому безразличное само по себе слово оборачивается на ней своей новой конструктивной стороной. Обычное газетное слово, нами в газете почти не замечаемое (несущее в газетном языке определенные функции), в стихе может быть необычайно свежим (нести другую функцию); обычное разговорное слово, примелькавшееся в бытовой речи, в ораторской речи оборачивается особой стороной. И наоборот. На этом основана и эволюция словарного материала внутри этих конструктивных рядов; «словарь» в смысле «собрания слов» эволюционирует внутри каждого конструктивного ряда, отбираясь по своему назначению в этих рядах, по своей функции. Пример — литературный язык, стиховой язык.

В начале XIX века Катенин употребил в высокой поэзии слова «сволочь», «плешивый». Это вызвало бурю, хотя слово «плешивый» в прозе употреблялось. Так же необычно выглядело в стихах Некрасова слово «проститутка», вообще в литературе употребительное. Так же необычен словарь Маяковского, но необычен только конструктивно, вне конструкции и в другого рода конструкциях он будет «выглядеть» по-

иному — будет функционально иной. Настоящая статья рассматривает не словарь Ленина-индивида, а словарь Ленина — оратора и политического писателя. С точки зрения функционального использования словаря в слове интересны главным образом: 1) отношение к «основному признаку» значения слова; 2) отношение к «второстепенным признакам» значения слова; 3) отношение к «лексической окраске» слова; 4) то или иное использование отношения слова и вещи.

2

Если мы проанализируем ряд словоупотреблений какого-нибудь одного слова, мы натолкнемся на одно явление. Это — лексическое единство. Возьмем ряд словоупотреблений слова «голова»:

1. Голова — часть тела.
2. За это головой ручаюсь.
3. Много ль голов скота держите?
4. «Гуляй, козацкая голова!» (Гоголь)
5. Это голова, каких мало!
6. Забрать себе что в голову.
7. Выкинуть что из головы.
8. В первую голову.
9. Голова делу.
10. «Сельский голова» (Гоголь), «городской голова».

В этом ряду перед нами разные значения одного «слова» в разных словоупотреблениях. Такое слово, как голова, в значении «городской голова», «сельский голова» как бы совершенно даже отделилось от ряда,

что и подчеркивается изменением рода. Это доказыва-
ется, например, возможностью каламбура:

Хлопцы, слышали ли вы?
Наши ль головы не крепки!
У кривого головы
В голове расселись клепки.
Набей, бондарь, голову
Ты стальными обручами!
Вспрысни, бондарь, голову
Батогами, батогами.

(«Майская ночь»)

Бондарь приглашается набить обруч на голову
№ 1, а вспрыснуть батогами голову № 10.

И все же даже в этом значении не совсем стерлось
единство со всем рядом. Ср. речь Каленика из этой
же «Майской ночи» о том же — голове:

— Ну, голова, голова. Я сам себе голова.

Здесь в слове «голова» — сельский голова — под-
черкивается оттенок значения, уже явно входящий во
весь ряд, здесь это слово приведено к единству с дру-
гими словоупотреблениями; здесь в нем обнаружено
наличие категории «лексического единства». Возьмем
такую фразу:

— Какую голову с плеч снесли!

Здесь «голова» одновременно и в значении первом
и в значении пятом. Так признак лексического един-
ства позволяет совмещать в одном словоупотреблении
разные и, казалось бы, несоединимые значения: го-
лова — часть тела и голова — ум. Такое же, собствен-
но, совмещение в примерах шестом и седьмом: «за-
брать себе что в голову» и «выкинуть что из голо-

вы» — это одновременно и значение: «голова — часть тела», и значение: «голова — ум»¹.

Совмещение это становится возможным из-за наличия признака лексического единства, который назовем основным признаком значения.

В примерах № 2 и № 8: «за это головой ручаюсь», «в первую голову» — значение слова сильно стерто; здесь слово поработшено группой, фразой, осознаваемой как единица, как целое; здесь основной признак сильно затуманен, лексическое единство затушено фразовым единством. И все ж таки возможны такие условия, которые обнаруживают и в этих случаях наличие лексического единства.

Если мы будем, например, отправляться от значения № 1, если это значение будет нам задано как некоторый тон, то и в таких «бесцветных» значениях, как в № 2 и № 8, обнаружится их связь с № 1, а отсюда и со всем лексическим рядом. Поэтому в группе «головой ручаться» на военном языке или в такой исторической повести, где фигурирует плаха, значение слова «голова» будет отнесено к примеру № 1 именно потому, что мы от него отправляемся, что оно дано как основное, что мы движемся в определенном лексическом плане.

Значение лексического плана хорошо видно на

¹ Это «совмещение», основанное на лексическом единстве, может быть использовано как поэтический прием. Возьмем, например, два значения слова сердце: 1) сердце — вместилище и средоточие эмоциональной жизни; 2) сердце — особое эмоциональное обращение. Блок вмещает оба в стихах:

Все б тебе желать веселья,
Сердце, золото мое.

следующем примере. Слово «земля» в таком соединении, как «черная, жирная земля», с одной стороны, и «бежать по земле, упасть на землю», с другой стороны, будет иметь, конечно, разное значение. Можно бежать по песку, по глине, по любой почве и все-таки бежать «по земле».

С другой стороны, ясно, что такая пара, как «Земля и Марс», — нечто третье, ни то и ни другое. «Земля» в такой паре и пишется-то с большой буквы и обозначает нашу планету, а никак не почву и не «низ».

И все-таки, если дело идет о том, что люди взлетели на Марс, то мы не можем, не рискуя быть комичными, говорить о марсианской почве — «земля» или «спуститься на землю» (то есть спуститься вниз, на Марс). И когда Ал. Толстой, развертывая действие на Марсе («Аэлита»), пишет: «Вот он (воздухоплавательный аппарат марсианина. — Ю. Т.) нырнул и пошел у самой земли» (то есть марсианской. — Ю. Т.) и дальше действие идет все на том же Марсе: «Но когда Лось и Гусев двинулись к нему (марсианину. — Ю. Т.), он живо вскочил в седло... и сейчас же опять сел на землю», — то это производит комическое впечатление, которое не входило в расчет автора.

3

Таким образом, основной признак значения позволяет слову разниться по лексическому плану. Мы видели, как лексический план не безразличен для значения слова: он придает значению, в котором употреблено слово в данном случае, признаки, которые

идут от других значений слова. Условно назовем их второстепенными.

Проанализируем теперь, отчего неудачно словоупотребление у Ал. Толстого, отчего оно не удалось. Это словоупотребление оказывается равнодействующим двух рядов: 1) фразового единства, 2) лексического плана.

В фразе: «пошел у самой земли» — слово «земля» имеет (вернее, должно иметь) примерное значение: «У самого низа». Фраза подчиняет отдельное слово, она предопределяет значение; мы иногда можем свободно пропустить нужное слово, и, однако ж, все его сразу угадают. Так оно подсказывается фразой, фразовым единством.

На этом основано явление, которое Вундт называет «сгущением понятия через синтаксическую ассоциацию» (*Begriffsverdichtung durch syntaktische Assoziation*), — одно слово приобретает значение группы. Например, «...наловчась, подхватывали однозубой вилкой кубик колбасы, столь издававшей, чте спасала лишь пролезшая в беседку ободранная юркая сирень» (И. Эренбург. «Жизнь и гибель Николая Курбова. Роман». М., «Новая Москва», 1923, стр. 36). Здесь группа «издавать запах» так тесно связала, ассоциировала оба члена, что один из них — «издавать» — вполне уж заменяет целую группу (издавать запах).

На этом основано и частное явление того же рода — «заражение» (*contagion* — термин Бреалья): слово «заражается» общим смыслом фразы и взамен собственного значения приобретает общее фразовое значение. Примеры Бреалья: *je n'avance pas (passum)*; *je*

ne vois point (punctum). M. Bréal. «Essai de sémantique», p. 205).

Слова: *pas, point* получили из общего негативного (отрицательного) значения фразы, по связи, по ассоциации со словом *ne*, значение слов отрицания. На этом основано и превращение фразы в группу с общим слитным значением для всех членов группы, где уже потеряно отдельное значение каждого из членов; иногда такие группы, такие слитные предложения превращаются в слова (кто-нибудь, что-нибудь).

Любопытный пример «заражения» отдельного слова общим смыслом фразы — в слове «оглашенный». Это слово — бранное и употребляется в смысле примерно: «бешеный», «неуемный».

Между тем слово «оглашенный» на церковнославянском языке (так же как и на литературном русском) значит «упомянутый», «объявленный», «названный», «огласить» — церковный термин — «объявить».

Бранный смысл слова родился из фразы, которой предписывалось непосвященным, еще не принявшим христианства покинуть церковь: «Оглашенные, изыдите».

Общий смысл фразы хотя и не бранный, но все же «укоризненный», указывающий на то, что непосвященные не имеют права оставаться при делах, касающихся только посвященных. Вне живого применения фраза получала уже не «укоризненный» характер, а порицательный, бранный. Этот общий смысл фразы окрасил отдельное слово так сильно, что затемнил в нем основной признак; слово «оглашенный» не соединено ассоциативными связями даже с таким значением слова «огласиться», как: «его дурной поступок

огласился». (Этой потере основного признака способствовало, между прочим, и сознание иноязычности, данной в формальной части слова «оглашенный», что еще больше отделяло его от родственных слов.) Слово выпало из лексического единства, потеряло основной признак и взамен этого получило значение от общего смысла фразы.

Эта власть фразы над значением отдельного слова в приведенных случаях совершенно затемняет его основной признак, прерывает его связь с лексическим единством, то есть затемняет слово как лексическое единство.

Напротив, в примере из Ал. Толстого лексический план так определен, что фразовый смысл столкнулся с ним — и фраза не удалась.

Лексический план — это пункты, в которых проникают в данное значение те или иные значения из объема лексического единства. Эти опорные пункты, отправные пункты могут так или иначе окрасить слово, так или иначе повернуть, распланировать основной признак; лексический план — это тот рычаг, который обнаруживает в слове то ту, то другую связь с объемом лексического единства.

Таким образом, для того чтобы обнаружить в слове конкретный объем лексического единства, мы должны каждый раз: 1) выяснить наличие основного признака, связывающего конкретные специфические значения слова в одно лексическое единство, 2) выяснить затуманивающую основной признак власть фразы, 3) выяснить отклоняющее, деформирующее действие лексического плана.

Крайне важен в слове еще один признак — лексическая окраска.

Каждая нация, каждый класс, каждая среда в широком смысле слова окрашивают слова, для них характерные. Каждая среда имеет свои особые условия, особые деятельности, и, в зависимости от этого, то или иное слово характерно или не характерно для нее.

Каждое слово имеет поэтому свою своеобразную лексическую окраску, но эта лексическая окраска создается как таковая только вне самой среды, для которой она характерна.

Таково языковое ощущение иностранных языков, диалектов и т. д.

Это использовано у Гоголя как комический эффект.

А н у ч к и н.

— А как, — позвольте еще вам сделать вопрос, — на каком языке изъясняются в Сицилии?

Ж е в а к и н.

— А натурально, все на французском.

А н у ч к и н.

— И все барышни решительно говорят по-французски?

Ж е в а к и н.

— Все-с решительно. Вы даже, может быть, не поверите тому, что я вам доложу: мы жили тридцать

четыре дня и во все это время ни одного слова я не слышал от них по-русски.

Анучкин.

— Ни одного слова?

Жевакин.

— Ни одного слова. Я не говорю уже о дворянах и прочих синьорах, то есть разных ихних офицерах; но возьмите нарочно тамошнего простого мужика, который перетаскивает на шее всякую дрянь, попробуйте сказать ему: «Дай, братец, хлеба» — не поймет, ей-богу не поймет, а скажи по-французски: «Dateci del rape» или «portate vino!» — поймет, и побежит, и точно принесет.

(«Женитьба». Действие 1. Явление XVI)

Комизм здесь основан на том, что лексическую окраску, которую «французский» язык имеет в русском (то есть вне своей среды), действующее лицо переносит в самую среду, то есть туда, где этой окраски быть не может¹.

Велика сила лексической окраски слова в любой речевой конструкции — ср. осознание в литературе XVIII века диалектизмов как комического элемента, роль античных имен в стихах Пушкина, роль «французения» в «Евгении Онегине» и т. д.

Благодаря лексической окраске любая тема выносится из безразличной речевой среды и окраши-

¹ Комизм еще усугубляется тем, что вместо французских примеров приведены итальянские.

вается наиболее для нее характерной лексической средой. Назвать Англию, Францию «фирмой» — это значит не только уподобить ее деятельность существенным чертам фирмы как торговли и т. д., не только снизить масштаб и конкретизировать, но и окрасить все, что о них говорится, в особый цвет: слово «фирма» — сугубо классовое, буржуазное, и оно опутывает образ целой прочной сетью ассоциаций в данном направлении. Говорить образно о «рычагах» революции — значит не только употребить известный образ (кстати, довольно стершийся), а и незаметным образом окрасить фразу в цвет известной лексической среды, известной деятельности, производственного процесса.

Здесь, в этом отношении, в каждой речевой конструкции образ и сравнение могут быть мотивировкой, оправданием ввода нужной лексической окраски.

Но лексическая окраска дается, конечно, и помимо образа, помимо сравнения, и иногда в самых мало-важных, второстепенных по значительности словах и словечках. Эти слова и словечки иногда могут производить впечатление чего-то бессодержательного или второстепенного в семантическом отношении, и вместе с тем они являются очень важными лексическими рычагами, переводящими всю речь в определенную лексическую среду.

Когда деревенские ораторы употребляют непонятные ни для себя, ни для слушающих иностранные слова, они делают установку на город, на революционную городскую речь. И в таких непонятных словах

не только слабость, но и сила и смысл бессмысленных речей деревенских ораторов. «Лексическую окраску» слова также условно назовем второстепенным признаком значения.

5

Ввиду сказанного, отношение вещи и слова представляется не прямым; вещь не покрывает слова, слово не покрывает вещи. Самое конкретное обозначение вещи — жест, на нее указывающий, — будет самым неконкретным в языковом отношении. От каждого слова идут нити по объему лексического единства; каждое слово в той или иной мере подчиняется общему фразовому значению, оно окрашено широкой лексической средой, для которой оно характерно.

В этом смысле самое конкретное слово, слово, связанное с массой ассоциаций, будет наименее конкретным для обозначения совершенно определенной, конкретной вещи.

Во-первых, отвлекающее от вещи — влияние ассоциаций с широким объемом лексического единства; чем шире объем лексического единства слова, чем крепче в слове основной признак, тем больше ассоциаций с разными значениями одного слова, тем больше возможность «многозначия» (ср. приведенный выше пример: «Какую голову с плеч снесли» и «Сердце, золото мое»), тем насыщеннее слово и беднее обозначение.

Затем — влияние фразы; фраза в известной мере подчиняет значение отдельного слова; фраза сама мо-

жет быть единицей, с общим значением для всех членов; для того чтобы вышелушить значение отдельного слова из этой группы, которая поглотила это отдельное значение, нужны особые приемы. И наконец, лексическая окраска, которая, подобно рычагу большой силы, переводит всю речь в известную лексическую среду. «Авторитетность» лексической среды может сделать авторитетным и любое слово. И наоборот, без расчета на нее может получиться неожиданный результат: самое точное обозначение может быть окрашено в неподходящий цвет — и не удался.

Приведу один пример, когда узость объема лексического единства и неподходящая лексическая окраска совершенно парализуют значение слов, лишают слова динамики.

Казалось бы, есть средство отделаться от ассоциаций, даваемых широким объемом лексического единства (и тем сделать слово обозначением, конкретить вещь): точное слово-термин, связывающееся только в данной связи с данным понятием, слово, у которого лексическое единство ограничено одной связью, у которого основной признак прикреплён к вещи.

Предположим, что перед оратором тысячная толпа. Оратор призывает ее к немедленным активным действиям следующими словами:

— Экспроприруйте экспроприаторов!

Предположим далее, что вся толпа, до единого человека, точно понимает значение этих слов.

Слова «экспроприатор», «экспроприировать» — слова с узким объемом лексического единства; они

однозначны¹, в этом смысле они должны были быть конкретными. И все же эти-то слова как раз и окажутся не конкретными в плане языка, а потому и не динамичными, не повелительными.

Основной признак, который усложняет значение слова, делает его неадекватным вещи, связывает слово крепкой ассоциативной связью с многими значениями, ведет его множеством ассоциативных нитей сразу ко многим опорным пунктам лексического единства — по лексическому плану, делает самое слово вещью быта.

Слово-термин, пусть оно даже и понятно для всех, пусть оно однозначно и в этом смысле точно, — при узком объеме лексического единства — лишено этих ассоциативных нитей; поэтому оно хрупко держится в сознании, оно отъединено и к быту не апеллирует, не ведет. Вся толпа может понимать лозунг и вместе с тем ничего не сделать.

Кроме того: в приведенном лозунге сильная лексическая окраска, здесь дана установка на «науку», на «книгу», на «газету», наконец, на «иностранное», — и эта лексическая окраска также отрывает слова от быта, от условий настоящего времени и места, выво-

¹ В русское языковое сознание не вошло или вошло в минимальной степени значение слова «экспроприатор», в котором его употребляло царское законодательство («экспроприация в казну»); обращу, кстати, внимание, что слово «экспроприация» было в ходу в революцию 1905 года, в значении, близком к тому, о котором я говорю. Слово это — в этом специальном значении — имело и сокращенную форму: экс. Зато слово «экспроприатор» в этом ряду имеет значение, не только не сходное со значением в приведенной фразе, но и прямо ему противоположное, что, конечно, может до известной степени лишить фразу «однозначности», точности. — *Прим. авт.*

дит их из конкретного ряда и делает их отвлеченными; этот рычаг переводит весь призыв в самую неподходящую лексическую среду. Все это лишает его силы, динамики.

Предположим, что оратор говорит взамен этой фразы такую:

— Грабьте награбленное (грабителей).

Основной признак «грабить» ведет к нескольким значениям: сгребать что-то в одну руку, отнимать силой, хватать руками («сграбь руками»).

Перед нами не слово-термин; в нем не дана точно подчеркнутая социальная сторона значения, как это имеет место в специальном слове «экспроприация», и все же эти слова динамичнее, повелительнее, активнее. Лексический объем шире; основной признак связывает значение, в котором употреблено слово (отнимать силой), с другими, оказывающимися более конкретными (хватать руками), — основной признак укореняет слово ассоциативными связями; лексическая окраска — быт, и быт массовый. В результате — повелительность словаря, его динамичность¹.

¹ Нужно, конечно, отметить и другие факторы, обеспечивающие большую динамичность русской фразы: 1) в фоническом отношении она более выразительна: грабьте — короткое двухсложное слово, начинающееся с крайне выразительного комплекса ГР; на границе слогов — два взрывных: ПТ; между тем в слове «экспроприруйте» 3 предударных и 2 заударных ослабляют фоническую выразительность; 2) суффикс *уйте* (*овать*) — суффикс несовершенного вида, что во временном отношении дает значению окраску длительности. Все ж таки важной причиной (если не главной) большей выразительности и динамичности русской фразы является их разница в основном признаке и лексической окраске, в собственно семантических моментах.

Другое сильное средство уточнения, собственно, унификации обозначения единичной вещи — это называние, производимое таким образом, что основной признак слова, его лексическое единство точно ограничено данным конкретным вещным применением. Такова точность сокращенных названий: совнархоз, совнарком, госиздат. В этом смысле сокращенные названия обладают большой конкретизирующей вещью силой. Так, слово *госиздат*, мужского рода, несомненно выдвинуто из ряда «издательство»; поэтому «госиздатель» (*nomen agentis*) — возможно только как пародия, соотношение между «издательство» и «издатель» прервано. Госиздат — совершенно точное обозначение данного единичного по характеру учреждения. В таких случаях перед нами средство унификации слова, подведения его под данную вещь. Но это средство оказывается применимым только тогда, когда называют вещь единичную; если мы назовем сокращенно не единичную, не однородную вещь, а вещь многих рядов, сокращение будет конкретно не больше и не меньше, чем обычное слово. Так случилось со словом «нэп». Вначале было слово «нэпо», обозначавшее «новая экономическая политика»; затем слово изменилось в «нэп», то есть приобрело формальную принадлежность (мужской род.)¹. Теперь мы читаем: «духовный нэп», «борьба с нэпом», «нэпман», «нэпач» и т. д. Мы, разумеется, не подставляем в сокращение слова «новая экономическая политика», мы о политике

¹ Слово «нэпо» ощущалось как иностранное, несклоняемое, ср. «депо».

даже и не мыслим, слово «нэп», обозначавшее политику, было сразу же перенесено в соседний ряд — на конкретные результаты политики, на конкретные явления, явления же эти многосторонни, а не единичны.

Таково изменение значения слова «нэп» (кроме того, оно обросло специфическим эмоциональным «ореолом»). Если мы присмотримся теперь ко всем оттенкам значения слова «нэп», во втором измененном значении, мы увидим, что у него широкий лексический объем, что слово «нэп» в этом смысле не более и не менее конкретно, нежели любое несокращенное слово языка; оно уже конкретно в языковом смысле, оно уже неточно, то есть неадекватно вещи.

Слово неадекватно вещи не только потому, что значение эволюционирует, но и потому, что вещь эволюционирует, а слово за нею «не поспевает». Так в названиях процессов: «революция», например, — слово, употребляющееся во всех фазах революции и вместе с тем прикрепленное к одному или нескольким из них.

Кроме того, слово может объединить вещи по признаку, который в данном случае, в конкретном применении нехарактерен для вещей, а между тем значимость слова может гипнотизировать, объединяя в одно вещи конкретно разные, необъединимые.

6

Каждая речевая конструкция имеет свои внутренние законы, которые определяются ее назначением; слово, в зависимости от того, какая задача на него

возлагается, бывает выдвинуто то одной, то другой стороной.

Ораторская речь, имеющая цель убедить, подчеркивает в слове его влияющую, эмоциональную сторону. Здесь играет свою роль момент произнесения; огромно значение интонации; слова могут быть вышибленными из их значения той или иной интонацией¹. Здесь важно общее значение фразы, помимо отдельных слов; это общее значение может, наконец, так деформировать значение отдельных слов, что даст одну видимость «значения» и все-таки может влиять на слушателей и читателей, потому что останется чисто словесный, отъединенный от вещей план (а мы видели, как это много, хотя бы на элементе лексической окраски). Фраза может стать сгустком, который ценен сам по себе — своей «словесной» и эмоциональной силой.

Далее, для того чтобы убедить, нужны сглаженные слова; такие слова имеют бóльшую эмоциональную убедительность. Ведь когда слово сглаживается, это значит, что оно имеет настолько широкий лексический объем, что в каждом конкретном случае оно уже более не имеет «своего», специфического значения, но является как бы названием всего лексического объема, своим собственным названием. Оно совер-

¹ Ср. легенду о Петре Амьенском, иноязычную речь которого слушающие не поняли и все же пошли за ним. Значение интонации сказывается в тех случаях, когда слова, не имеющие бранного смысла, произносятся с угрожающей, бранной интонацией и, наоборот, когда бранные слова произносятся с ласкательной интонацией. Слова здесь просто «речевой материал», вне значения, восполняющий «значащий» интонационный ряд.

шенно отвлекается от конкретности, но в нем остается клубок ассоциаций, очень эмоциональный, хотя и спутанный; чем больше захватано такое слово, тем больше в нем эмоциональных оттенков, помимо конкретного значения. Так рождается речь, построенная на «фразе»: «слова, слова, слова».

Как убеждающая такая речь может быть сильна; она создала сильную традицию. Это, собственно, главный тип ораторской речи; и во многом с нею совпадает тип газетной статьи, цель которой «убеждение» или «освещение факта». У газетной статьи свои традиции; здесь должны быть приняты во внимание фельетон и хроникерская заметка, которые во многом влияют на стиль любой «освещающей» статьи. Но общее основное задание сближает такой тип статьи с ораторской убеждающей речью. Ведь здесь важно не сказать о факте (это задача информационной статьи), здесь важно осветить факт. Поэтому название, конкретное вышелушивание факта, вещи из слова здесь не нужно. Здесь нужно сопоставить факты с другими, вдвинуть их в известный ряд, и ключом к такому ряду может быть слово; отсюда искусство «уклончивой фразы», дающей значение в словесном плане, неперебиваемое на вещный; отсюда — обильные цитаты как готовый словесный материал, имеющий уже свою окраску; цитата в статье обычно служит окрашенным трамплином для перехода к настоящему моменту, к разбираемому факту, и словесное действие трамплина сохраняется и помимо самого перехода. И противоположным типом является речь разубеждающая, дающая новое освещение. Здесь самым силь-

ным полемическим оружием будет, во-первых, использовать приемы противника, во-вторых, противопоставить его исторически сложившейся традиции новую, свежую.

Разубеждающая речь есть в то же время и речь «убедительная», но приемы убеждения, самый строй речи будут другие — в зависимости от разного назначения обоих типов. Но, конечно, приемы, выработанные в разубеждающей речи, могут затем примениться и в речи убеждающей. И здесь — новый эволюционный этап типа убеждающей речи.

Разубеждающая речь открывала новые приемы и для убеждающей речи. Новая традиция, противопоставленная старой — и в этом смысле сильная и действующая, — была сильна не только в этом противопоставлении, а сама по себе становилась новым этапом стиля.

7

Обращу сначала внимание на один с виду мелкий, а на деле характерный лексический прием Ленина — ленинские кавычки.

Из фразы противника изымается слово и ставится в кавычки (графические или интонационные). Стоит просмотреть статьи и речи Ленина, чтобы увидеть, что они пестрят этими кавычками. Ленин любит говорить словами противника, но он заставляет их заподозривать, лишает их силы, оставляет от них шелуху.

Приведу один пример:

«Империалистическая война, требуя невероятного

напряжения сил, так ускорила ход развития отсталой России, что мы «сразу» (на деле как будто бы сразу) догнали Италию, Англию, почти Францию, получили «коалиционное», «национальное» (т. е. приспособленное для ведения империалистической войны и для надувания народа) «парламентское» правительство»¹.

Слова: коалиционное, национальное, парламентское правительство — взяты в кавычки. Слово вышиблено из его позиции. Слово заподозрено в его конкретном значении. Слова «национальное, коалиционное, парламентское» — слова с сомнительным конкретным значением. Подчеркивается, что у них нет реального лексического объема, что они, собственно, затасканное название самого лексического объема, и ничего более, — «название названия». Слово как собственное название, слово с выветрившимся лексическим объемом — это подчеркивают иронические кавычки.

И, кроме того, они иронически подчеркивают лексическую окраску: все три слова — слова «высокой» политики, к стати выразительные и фонически, помимо значения (это еще подчеркивается ироническим толкованием, данным в нарочито сниженной лексической окраске — «война», «надувание»).

Это любопытный случай. Собственно, такое слово, как «сразу», — слово не центральное в предложении, — это по значению как бы усиление слова «догнали». В убеждающей речи эти второстепенные по значению, но в то же время усиливающие, подчерки-

¹ «Первый этап первой революции». Н. Ленин, т. XIV, ч. I, стр. 10.

вающие слова попадают очень часто, и в общей массе слов они играют роль нажима, почти незаметного, но сильно действующего.

Характерно, что и этот прием убеждающей речи Ленин в приведенной цитате обессиливает, эмоциональное «сразу», по-видимому второстепенного значения, он берет в кавычки и дает поправку: как будто бы сразу.

Таким образом, в этом случае подчеркивается не пустота слова, не его словесная сторона, а его невязка с тем, что на «деле», — невязка с вещным планом.

Из слова выдернута вещь, которая неадекватна слову, слово поколеблено в его связи с вещью, и дана поправка¹.

Здесь ясно, что тогда как убеждающая речь идет по руслу эмоциональному, тогда как она стремится использовать чисто словесный план, неразложенные «цельные» значения слов, со всеми примесями, которые дает им лексический план, со всеми эмоциональными оттенками, и тогда как для нее фраза является цельным сгустком, некоторым синтетическим целым, часто ценным сам по себе, — разубеждающая речь идет по пути разложения этих сгустков, анализа их, вышелушивания слова из фразы и вещи из слова.

Сглаженное слово может быть подчеркнуто в словесном плане; последняя ступень сглаженного сло-

¹ У Ленина есть и не только иронические кавычки: сплошь и рядом он употребляет в кавычках вообще слова ходовые, «не свои»; этим как бы подчеркивается, что автор за слово не ручается, что он берет первое попавшееся слово для обозначения вещи. Таким образом, здесь слово не разоблачается, а за него просто не ручаются. Это кавычки осторожные.

ва — это окончательный разрыв его с конкретными, специфическими значениями, когда слово употребляется как «название названия», как обозначение самого лексического единства.

Таковы в прессе «слова с большой буквы».

Родина, Революция, Восстание, — в самой графике подчеркнуто, что здесь говорится не о специфических значениях, встречающихся на пространстве лексического единства, нет, здесь, собственно, дано название самого лексического единства, — это словесное обозначение самого слова. Мы видели, что эмоциональное воздействие у сглаженных слов имеется, что как раз отсутствие специфического, конкретного в них значения оставляет простор для эмоциональных оттенков, окружающих слово вне конкретных значений¹.

Ленин противопоставляет большим буквам Керенского свои кавычки: «Дело Народа», — пишет он, — фразерствует «под якобинца». Грозный тон, эффектные революционные восклицания... «мы знаем до-

¹ Это относится даже к таким написаниям, как Евреи, Немцы и т. д., которые были приняты, конечно, сознательно, в «Новом времени»: здесь дело идет не о конкретных национальностях, а об общих названиях лексических единств, окруженных известным эмоциональным «ореолом». (Разумеется, это не относится к словам, обычно выдвинутым, — к графически-собственным именам.)

Интересно, что «аллегория» XVIII и XIX веков и «символ» XX века в русской поэзии тоже изображаются часто «большой буквой». Здесь подчеркивается то же, что и в приведенных примерах: отсутствие конкретных, специфических значений: слово как «название названия» — и тоже подчеркивается известный эмоциональный «ореол».

вольно»... «вѣра в победность нашей Революции» (обязательно с большой буквы), «от того или иного шага... русской революционной демократии... зависят судьбы... всего так счастливо, так победно поднявшегося Восстания (обязательно с большой буквы) трудящихся...» Конечно, если слово Революция и Восстание писать с большой буквы, то это «ужасно» страшно выходит, совсем как у якобинцев. И дешево и сердито»¹.

Таким образом, тогда как в случае со словом «сразу» обращено внимание на невязку слова с вещью, в этом случае — «Восстание», а также в случае с «национальным», «коалиционным» и т. д. разоблачается самое слово в его значениях. По этим двум руслам и идет полемическая «языковая политика» Ленина.

8

Ленин борется с гладкими словами, с теми словами, в которых только туманно представляются конкретные, специфические значения — конкретные ветви лексического единства, но которые сохраняют свою чисто словесную силу, являясь только названиями самого лексического единства, названием названия, затуманенного сильным действием лексического плана, в котором движется речь; и, как я сказал, чем более захватано такое слово, тем сильнее в нем эмоциональный «ореол». Ленин пишет о таких словах:

¹ «О вреде фраз», т. XIV, ч. I, стр. 228.

«Поменьше болтовни о «трудовой демократии», о «свободе, равенстве, братстве», о «народовластии» и тому подобном: сознательный рабочий и крестьянин наших дней в этих надутых фразах так же ловко отличает жульничество буржуазного интеллигента, как иной житейски опытный человек, глядя на безукоризненно «гладкую» физиономию и внешность «благородного человека», сразу и безошибочно определяет: «по всей вероятности мошенник»¹.

Ленин-полемист занимается последовательной ловлей благородных слов, которые «по всей вероятности мошенники».

Для того чтобы разоблачить мошенничающее слово, нужно взрыхлить его замкнутое, сглаженное лексическое единство, нужно разоблачить его лексический план. Ленин говорит о «свободе вообще», «демократии вообще», «революции вообще», «равенстве вообще».

Он занимается анализом конкретных специфических значений слова, анализом лексического единства слов; полемизируя, разоблачая лозунг, он дает его словарный анализ и указывает затуманивающее действие фразы и лексического плана:

«Спрашивайте:

— Равенство какого пола с каким полом?

— Какой нации с какой нацией?

— Какого класса с каким классом?

— Свобода от какого ига или от какого класса?

Свобода для какого класса?

Кто говорит о политике, демократии, о свободе, о равенстве, о социализме, не ставя этих вопросов, не

¹ «Великий почин», т. XVI, стр. 255—256.

выдвигая их на первый план, не воюя против прятания, скрывания, затушевывания этих вопросов, тот худший враг трудящихся...»¹

Лексическое единство взрыхлено. Слово как название лексического единства перестает существовать. Исчезает эмоциональный «ореол» «слова вообще», и выдвигаются отдельные конкретные ветви лексического единства. «Слову вообще» противопоставлены аналитические ветви, им объединенные.

«Равенство есть пустая фраза, если под равенством не понимать уничтожения классов. Классы мы хотим уничтожить, в этом отношении мы стоим за равенство. Но претендовать на то, что мы всех людей сделаем равными друг другу, это пустейшая фраза и выдумка интеллигента, который иногда добросовестно кривляется, вывертывает слова, а содержания нет — пусть он называет себя писателем, иногда ученым и еще кем бы то ни было»².

Тот же анализ проделан по отношению к лозунгу «свобода»: «...всякая свобода, если она не подчиняется интересам освобождения труда от гнета капитала, есть обман» (стр. 205).

Вместо слова «свобода» — названия лексического единства — говорится: «всякая свобода», то есть дается конкретный лексический план.

И при анализе лексического единства всплывает, что его застывшее название, его символ не включает

¹ «Советская власть и положение женщины», т. XVI, стр. 363.

² «Об обмане народа лозунгами свободы и равенства», т. XVI, стр. 209.

в себя всех его конкретных ветвей, обнажается его бедность конкретными ассоциациями. При богатстве эмоциональных ассоциаций обнажается затуманивающее действие лексического плана. В составе единства оказываются противоречивые конкретные ветви значений, исторически не вошедшие как составная часть в традиционное название слова, в его «символ».

«Слово «свобода» — хорошее слово! На каждом шагу — «свобода»: свобода торговать, продавать, продаваться и т. д.»¹

И наконец, языковая игра (каламбур), обнажающая разные ветви лексического единства и противопоставляющая их лозунгу «названия лексического единства».

«Свободная торговля хлебом — это значит свобода наживаться для богатых, свобода умирать для бедных»².

Того же типа разоблачение слов «демократия» и «революция».

«Господа герои фразы! Господа рыцари революционного краснбайства! Социализм требует отличать демократию капиталистов от демократии пролетариев, революцию буржуазии и революцию пролетариата, восстание богачей против царя и восстание трудящихся... *против богачей...*»³

«Надо только, чтобы фраза не темнила ума, не засоряла сознания. Когда говорят о «революции», о «революционном народе», о «революционной демо-

¹ «Успехи и трудности Советской власти», т. XVI, стр. 80.

² «Ответ на запрос крестьянина», т. XVI, стр. 31.

³ «О вреде фраз», т. XIV, ч. I, стр. 229.

кратин» и т. п., то в девяти случаях из десяти это лганье или самообман. Надо спрашивать, о революции какого класса идет речь? о революции против кого?»¹

Так же как приставка к общему лозунгу «свобода» дифференцирующего эпитета «всякая», «какая» переносит лозунг, застывшее «название названия», тень лексического единства в конкретный план, так и «революция» «революция вообще» — слово без конкретных ветвей лексического единства, слово — название самого себя — получает дифференцирующую приставку «против кого».

Эта приставка неожиданна, — именно потому, что слово «революция» залакировано и как будто не требует дифференциации — в этом особенность «сглаженных слов». Вопрос «против кого» переносит слово в конкретный лексический план. В данном случае это так ясно, что мы ощущаем как бы частичную перемену значения:

- 1) революция;
- 2) революция против кого?

Тот же перенос в конкретный лексический план в анализе слова «народ».

«Земля всему народу». Это правильно. Но народ делится на классы. Каждый рабочий знает, видит, чувствует, переживает эту истину, умышленно затираемую буржуазией и постоянно забываемую мелкой буржуазией»².

¹ «О твердой революционной власти», т. XIV, ч. I, стр. 177.

² «О необходимости основать союз сельских рабочих России», т. XIV, ч. I, стр. 290.

И здесь сглаженное слово-лозунг, ставшее собственным названием, как бы меняется в значении, переходя в конкретный лексический план.

Это основано на том, что слово «народ» со времени народовольцев употреблялось как лозунг в специфическом конкретном значении: народ — простой народ (факультативно — крестьянство). Лозунговое употребление быстро сглаживает конкретность, превращает слово в «название слова», с особым эмоциональным ореолом; конкретное, специфическое значение стирается, и сглаженное лозунговое слово начинает распространяться на все лексическое единство. Само собою, объем лексического единства мыслится при этом туманно, так как в слове сказывается затуманивающее действие лексического плана: в нем остается «ореол» от старого значения, несмотря на то что слово уже прилагается ко всему объему лексического единства.

Таким образом, лексическое единство было покрыто лозунговым словом с эмоциональным ореолом. Поэтому сопоставление с лозунговым словом «народ» простого слова «народ» как бы переставляет опорный пункт лексического единства, открывает его другим ключом, изменяет лексический план. Нельзя сказать, употребляя лозунговое слово:

«Народ» делится на классы.

Это можно сказать, только сняв со слова лозунговый ореол:

Народ делится на классы.

Поэтому во фразе Ленина слово «народ» кажется переменою значения. Слово переведено в другой лек-

сический план, и этот план позволяет проанализировать лексическое единство, «объем слова».

И этот сдвиг оказывается сильным рычагом; слово без ореола вернулось в ряд всех слов. Старое лозунговое слово «народ» противопоставлялось слову «правительство», «власть», без ореола оно теряет с ним связь по противоположности: «...правительство, какой бы формы правления оно ни было, выражает интересы определенных классов ...поэтому противопоставлять правительство и народ... есть величайшая теоретическая путаница...»¹

Слово, замкнутое ореолом, «не подпускало» к себе, оно не поддавалось анализу, оставалось действенным, влияющим в словесном плане, без ореола оно входит в ряд всех слов и этот анализ допускает.

Сдвиг лексического плана, затуманившего основной признак и вместе конкретный объем лексического единства, позволяет их вновь восстановить.

Сюда же относится борьба с неприятными обозначениями, с застывшими образами. Каждый образ в языке изнашивается, застывает. Когда он «жив», действителен, это значит, что слово как-то отодвинуто, что есть в слове какая-то невязка, динамизирующая значение. Эта невязка может происходить оттого, что в слове столкнулись два значения, два лексических единства, два основных признака — и эти два лексических единства теснят друг друга (метафора). Это может происходить из-за невязки фразового смысла (то есть смысла слова, определяемого фра-

¹ «О войне (Речь т. Ленина на съезде Советов)», т. XIV, ч. I, стр. 307.

зою) с основным признаком (лексическим единством) данного слова.

Во всяком случае, невязка обязательна для действительного, живого образа.

Когда же образ стирается, это значит — невязка прекратилась: основной признак слова стерся — и слово удобно укладывается в фразу, не выдвигаясь, становится однородным с другими. И такое слово, со стертым основным признаком, стершим образ, бледнее, чем «простое», «необразное» слово, именно потому, что в нем стерт основной признак, стерто сознание его как лексического единства. Если бы мы захотели проанализировать конкретные значения этого слова, ключ оказался бы потерянным.

Например, «страна» в значении «народ». Этот образ мог быть живым когда-то, то есть в слове могло ощущаться, что оно в семантическом отношении выдвинуто, неоднородно с другими словами. Эта выдвинутость была основана на том, что фразовый смысл слова не вязался с основным признаком слова — с его лексическим единством. Это станет ясно, если мы возьмем в пример еще не совсем стершийся образ: «земля» — народ.

Перед нами фраза:

Вся земля откликнулась.

Здесь фразовый смысл слова, его значение, определяемое фразой, не вяжется с тем основным признаком, который жив в слове «земля». Фразовый смысл не покрывается основным признаком, основной признак выделяется и окрашивает всю фразу. Она семантически обостреннее, чем:

Весь народ откликнулся.

Теперь перед нами «страна» — народ. Этот образ стерся. Что это значит? Это значит, что фразовый смысл затемнил основной признак часто употреблявшегося именно так слова. Слово «страна» так же мало выдвинуто, как слово «народ». Основной признак лексического единства слова «страна» исчез; и вместе с тем это слово стало глаже, чем слово «народ»; ведь раз исчез основной признак, стало быть, исчезла возможность разносить слово «страна» по конкретным специфическим значениям, по конкретным ветвям лексического единства. Такое гладкое слово тоже может быть словом-«мошенником», потому что самая сглаженность делает его неуязвимым. Потеряв основной признак, — стало быть, потеряв ключ к конкретным специфическим значениям, осталось слово-маска, слово, которое в фразе «звучит», значит, но за пределы свои не пускает; слово «непрямое», не свое, «чужое», а сознание невязки чуждости — стерто.

Ленин-полемист сдвигает с места эти застывшие образы, подбирает к ним ключ; он цитирует речь Маклакова: «Власть будет леветь все больше и больше, пока страна будет праветь все дальше и дальше», — и анализирует цитату следующим образом: «Страной» Маклаков называет капиталистов. В этом смысле он прав. Но «страна» рабочих и беднейших крестьян, уверяю вас, гражданин, раз в 1000 левее Черновых и Церетели и раз в 100 левее нас. Поживете — увидите»¹.

¹ «На зубок новорожденному... «новому» правительству», т. XIV, ч. I, стр. 152.

Здесь застывший образ сдвинут тем, что он прямо сопоставлен с конкретными значениями — не своими, а того слова, которое подсказывается фразовым смыслом; нельзя сказать: страна рабочих и беднейших крестьян левее, хотя и можно сказать: страна левее.

Конкретизация сбросила со слова маску, оно оказывается застывшим, скрывающим одно специфическое значение «соседнего» слова «народ», между тем как именно вследствие его сглаженности, застылости его легко и незаметно подставили на место всего ряда значений слова «народ».

9

Выше я сказал о «вещной» конкретности и словесной неконкретности иностранных терминов. Они конкретны только по связи с вещью. Если эта связь неизвестна, у них нет ассоциативных нитей, ведущих к другим словам, у них бедный лексический объем. И вместе с тем, даже если связь этих терминов с вещью неизвестна или затемнена (а стало быть, ввиду особой, отъединенной природы иностранного термина, порваны вообще ассоциативные нити), такое слово-термин, как «гладкое» слово, имеющее «благородную» лексическую окраску, может пройти незамеченным.

Это самый обычный тип «мошенничества слов». Приведу пример разоблачения таких слов Лениным: «Как прячут прибыли господа капиталисты»¹.

¹ т. XIV, ч. I, стр. 302.

«...на счете особого резервного капитала показана сумма 5¹/₂ милл. руб. Именно в так называемый резерв или резервный капитал сплошь да рядом записывают прибыль, чтобы скрыть ее. Если я, миллионер, получил 17 милл. руб. прибыли, из них 5 милл. «резервировал» (т. е., по-русски, отложил про запас), то мне достаточно записать эти 5 милл., как «резервный капитал», и дело в шляпе!

...Равным образом, сумма в 224 тыс. руб. «невывлаченный дивиденд акционерам» тоже в общей сумме прибылей не значится, хотя всякому известно, что дивиденд выплачивается из чистой прибыли».

Случай классический,—мошенническое слово участвует в действительном мошенничестве, и разоблачение мошенничающего слова равносильно обвинению в действительном мошенничестве.

«Гладкий», «благородный» лексический вид слова («иностранный термин») при сниженном переводе на русский язык исчезает, и обнаруживается простое значение.

10

Слова-названия стираются очень быстро. Они обозначают конкретную вещь и поэтому начинают играть красками вещи, приобретают окраску от вещи.

В этом смысле слово «эсер» так же конкретно, как «социал-революционер»; «эсдек» так же конкретно, как «социал-демократ». У этих слов («эсер» и т. д.) есть своя окраска, идущая от обозначенной вещи, а не от названия.

Но оказывается, слова-названия не совсем стираются, значение все же остается и помимо обозначения.

На этом основано полемическое употребление названий враждебных партий.

Коммунистические газеты не станут писать «конституционалист-демократ», они пишут прямо «кадет» и даже не «к.-д.», ибо «к.-д.» — обозначение вещи, обозначение значения, тогда как «кадет» порвало совершенно со значением и является только обозначением, только названием, и притом самостоятельным словом, что окончательно вытесняет все следы значения слова «конституционалист-демократ»; название «эсер» тоже только обозначение вещи, тоже самостоятельное слово, порвавшее со значением («социалист-революционер»); и в этом смысле оно, конечно, дальше уводит от словесного значения, чем «с.-р.», которое одновременно является обозначением вещи и обозначением значения¹. Поэтому, например, очень сильным приемом было окрестить «союзников» Антантой и т. д. Нетрудно заметить, что слово «союзники» как обозначение — стертое слово, и все же в нем была и некоторая возможность оживить значение, при известных фразовых условиях. Слово «Антанта» лишило этой возможности (кроме того, самое звуковое строение слова было несколько комическим: ан-тан;

¹ Поэтому же враждебная коммунистам пресса не употребляет слова «коммунисты», а употребляет синоним «большевики» — это потому, что значение слова «коммунисты» гораздо больше подсказывает, чем слово «большевики», которое, таким образом, является только обозначением вещи.

комической же была и ассоциация со словом танта»).

Когда вещь только обозначают, а ее название лишается своего значения, происходит заметное снижение вещи.

Поэтому каждое оживление в значении названия повышает самую вещь.

Как можно оживить значение? Это можно сделать, только сменив старое название и осмыслив новое.

Перемена названия партии «социал-демократы большевики» на «коммунисты» было не только терминологическим размежеванием с «социал-демократией»¹, но и оживлением значения.

Перемену названия Ленин мыслил именно как сдвиг, как борьбу с языковой рутинной; привычность старого названия не довод за сохранение его, а довод за перемену:

«Массы привыкли, рабочие «полюбили» свою социал-демократическую партию».

«...Это довод рутины, довод спячки, довод косности. А мы хотим перестроить мир.

...И мы боимся сами себя.

Мы держимся за «привычную», «милую», грязную рубаху...

¹ Ср.: «...старое название нашей партии облегчает обман масс, тормозит движение вперед, ибо на каждом шагу, в каждой газете, в каждой парламентской фракции масса видит *вождей*, т. е. людей, слова которых громче слышны, дела дальше видны, — и все они «тоже-социал-демократы»... все они предъявляют к уплате старые векселя, выданные «социал-демократией»...» («Задачи пролетариата в нашей революции», т. XIV, ч. I, стр. 63).

Пора сбросить грязную рубашку, пора надеть чистое белье»¹.

Здесь подчеркнута динамика нового названия, — бояться нового своего названия — значит бояться самого себя, потому что новое название, оживляя значение, сдвигает самую вещь — непривычно возвышает ее и, отмежевывая, отделяет от других.

Замена названия произведена не только потому, что вещь больше не соответствует ему, но главным образом потому, что «старое», «привычное» название обносилось, как грязное белье.

Слово может быть живым, не сглаженным, не изношенным — и оно все-таки неадекватно вещи. Оно может быть неадекватно вещи потому, что задевает одну какую-либо сторону вещи, а других не покрывает. Тогда это слово объединяет вещи по нехарактерному признаку и, объединяя их, неправильно отождествляет. Оно может также быть неадекватно вещи, если вещь текуча, процессуальна. Тогда каждая новая фраза процесса отличается в вещном плане от старой, а в словесном не отодвигается.

Пример первого.

Ленин приводит ход рассуждений эсеров: «Нас обвиняют в том, что мы были в блоке, в соглашении с Антантой, с империалистами. А вы, большевики, разве вы не были в соглашении с немецкими империалистами? А что такое Брест? А разве Брест не есть соглашение с империалистами? Вы соглашались с империализмом немецким в Бресте, мы соглашались

¹ т. XIV, ч. I, стр. 63—64.

с империализмом французским, — мы квиты, нам не в чем каяться!»

Ленин анализирует: «Чтобы этот вопрос выяснить, я позволю себе привести сравнение на этот раз не с индивидуальным революционером, а с индивидуальным обывателем. Представьте себе, что ваш автомобиль окружают бандиты и приставляют вам револьвер к виску. Представьте себе, что вы отдаете после этого бандитам деньги и оружие, предоставляя им уехать на этом автомобиле. В чем дело? Вы дали бандитам оружие и деньги. Это факт.

Представьте себе, что другой гражданин дал бандитам оружие и деньги, дабы участвовать в походе против мирных граждан. В обоих случаях есть соглашение. Записано оно или нет, сказано оно или нет, это не существенно. Можно себе представить, что человек отдает молча свой револьвер, свое оружие и свои деньги. Ясно содержание соглашения. Он говорит бандитам: «я тебе дам оружие, револьвер и деньги, ты мне дашь взамен уйти от приятной близости с тобой», соглашение на-лицо. Точно так же возможно, что молчаливое соглашение заключается между человеком, который дает оружие и деньги бандитам для того, чтобы дать им возможность грабить других, и который потом получает частицу добычи. Это тоже молчаливое соглашение.

Я вас спрашиваю: найдите мне такого грамотного человека, который не сумел бы различить обоих соглашений»¹.

¹ «Об обмане народа лозунгами свободы и равенства», т. XVI, ч. I, стр. 198, 199—200.

Слово «соглашение» — живое, конкретное, специфическое. И все же оно в данном случае покрывает вещи разные, потому что пункты вещей, как объединяемые словом для самих вещей, нехарактерны.

Эта неадекватность слова и вещи обнаруживается в приеме упрощения. Вещи выбираются не только самые конкретные, но и самые остро противоположные (тот, кого грабят, — тот, кто принимает участие в грабеже), и в этих остро противоположных вещах устанавливается общий пункт — разбираемое слово («соглашение»). Раз это слово оказывается общим для таких разных вещей, значит, оно нехарактерно для них, их не покрывает.

Другой случай, когда слово покрывает текущий процесс.

Перед нами слово «революция», но не в сглаженном, нелозунговом значении, а в его конкретном специфическом значении. Так как слово означает процесс, то оно должно покрывать разные фазы его, но на деле легко прикрепляется к одной фазе его.

Ленин полемизирует с этим явлением:

«Обычно ссылаются... на «последний» довод: у нас революция. Но этот довод — насквозь лживый. Ибо наша революция до сих пор дала только власть *буржуазии*... Что даст завтра наша революция, — возврат к монархии, укрепление буржуазии, переход власти к более передовым классам, — мы не знаем, и никто не знает. Значит, ссылаться на «революцию» вообще, есть грубейший обман народа и обман самих себя»¹.

¹ «Соломинка в чужом глазу», т. XIV, ч. I, стр. 236.

Поэтому формулы определения не должны быть «одноцветными», чтобы из них не ускользала «чрезвычайно сложная, по меньшей мере «двухцветная» действительность» («Письма о тактике») ¹.

В силу этого Ленин протестует против помещения в партийной программе слов «Всемирная Советская Республика»:

«...претендовать сейчас на то, чтобы дать в программе выражение законченного процесса, было бы величайшей ошибкой. Это было бы похоже на то, как если бы мы сейчас в программе выставили всемирный Совнархоз. А между тем к этому уродливому слову «Совнархоз» мы сами еще не сумели привыкнуть; с иностранцами же, говорят, бывают случаи, когда они ищут в справочнике, нет ли такой станции... Эти слова мы не можем декретировать всему миру» ².

Каждое слово является закреплением процесса и поэтому либо забегает вперед, предупреждает самый процесс, либо запаздывает, прикрепляясь к какой-либо одной фазе процесса. Чтобы процесс не застыл в сознании, а действительность не становилась через призму слова одноцветной, приходится проверять слова, обнажать их связь с вещью.

«Надо уметь приспособить схемы к жизни, а не повторять ставшие бессмысленными слова о «диктатуре пролетариата и крестьянства» вообще», — пишет Ленин в «Письмах о тактике» ³.

¹ т. XIV, ч. I, стр. 33.

² «Заключительное слово по вопросу о партийной программе», т. XVI, стр. 132.

³ т. XIV, ч. I, стр. 30.

Таким образом, полемическая «языковая политика» Ленина выражается:

1) в принципиально осторожном отношении к словарю (ср. пример «сразу догнали»), в заподозривании самого слова (термин Ленина: «слово-мошенник»);

2) в вышелушивании из власти фразы конкретного значения слова (тот же пример);

3) в борьбе против гладких слов-лозунгов с туманным объемом лексического единства и с властью лексического плана («Свобода», «Равенство», «Народ»), в снятии с них «ореола» и в переводе их в другой лексический план, позволяющий проанализировать объем лексического единства;

4) в борьбе против слов-терминов с туманным объемом лексического единства, который затемнен и заменен «высокой» лексической окраской (разоблачение слов «резервный капитал»);

5) в борьбе против старых, износившихся слов за отмежевание вещи и оживление значения («коммунисты», вспомним «социал-демократы большевики»);

6) в борьбе против слов, которые объединяют разные вещи, против нехарактерных слов («соглашение» эсеров с французским империализмом и «соглашение» коммунистов с немецким империализмом);

7) в борьбе против «одноцветных» слов, выражающих «двухцветную» процессуальную действительность, с конкретным анализом вещи в каждом случае (с процесса снимается недвижимое слово: анализ слова «революция»).

Это полемическое использование словаря противников было не только чисто отрицательно, в самой полемике противопоставлялись лексическим приемам противника приемы противоположные. В этом смысле самая полемика Ленина была значительным сдвигом традиции и в области русской ораторской речи и в области русской газетной статьи.

В анализе словаря противника Ленин уже дает все характерные черты своего словаря. Укажу всего лишь еще на две черты его словаря: приемы снижения высокого стиля, приемы ввода лексической окраски и приемы словарной конкретизации.

Самый резкий прием снижения — употребление слов, которые по самому своему назначению «низки», — таковы слова бранные.

Употребление бранного слова в ораторской речи или газетной статье — прием, сразу снижающий высокий план, переводящий речь на план бытовой.

При этом не так важна «бранность» слов, как то, что они в данной конструкции новы. Есть «ругань» литературная и даже характерная для литературы, — такие бранные слова, разумеется, не будут играть той же роли, что бранные слова, не употребительные в данной конструкции, будь то ораторская речь или газетная статья.

Вначале я упоминал о том впечатлении, которое производит в замкнутых литературных конструкциях употребление «запрещенных по низости» бытовых слов. Такие лексические приемы повышают действие речи, сдвигают ее (разумеется, пока сами не изнаши-

ваются). Такова же и роль этих нарочито низких слов в речи ораторской (или, в меньшей мере, в газетной) — они обращают на себя внимание, они «бьют», «задевают».

Ср.: «Мы отвечаем: «Вы шуты гороховые», ибо вы прекраснoдушными словами заговариваете и заслоняете вопрос о голоде»¹.

«Есть ведь такие мерзавцы, которые после года советской работы, когда, между прочим, продовольственники доказали, что мы 42 тысячи вагонов с продуктами за последние месяцы дали деревне, а получили взамен хлеба только 39 т. вагонов, есть мерзавцы, которые все же кричат: «крестьяне, вас грабит Советская власть!»²

Сюда же относятся бранные слова, имеющие комическую окраску. Сниженная речь не боится «комической» окраски, тогда как высокая допускает только «остроумие» (то есть главным образом игру словами, каламбуры):

«Я очень хорошо помню сцену, когда мне пришлось в Смольном давать грамоту Свинхувуду (что значит в переводе на русский язык «свиноголовый»), представителю финляндской буржуазии...»³

Здесь словарный комизм поддержан тем, что он мотивирован, дан как «перевод».

Почти столь же сильно действие слов, имеющих хотя и не бранную, но «порицательную», пейоратив-

¹ «Об обмане народа лозунгами свободы и равенства», т. XVI, стр. 215.

² т. XVI, стр. 79.

³ «Партийная программа», т. XVI, стр. 117.

ную окраску, а главное «бытовую», то есть в литературном отношении сниженную:

«Английские газеты открыто хвастали и английские министры тоже, что они дали помощь Деникину...»¹

(Следует обратить внимание кстати и на синтаксис в этой фразе: «и английские министры тоже», — этот синтаксис удаляет от литературы и придвигает к бытовой речи.)

Ср. также: «Он (Буллит. — Ю. Т.) нас уверил, — эти господа любят хвастаться, — что Америка — все, а кто же считается с Францией при силе Америки? Когда же мы подписали договор, так и французский Клемансо и американский министр сделали такого рода жест. (Делает красноречивый жест ногой.)

Буллит оказался с пустейшей бумажкой, и ему сказали: кто же мог ожидать, чтобы ты был так наивен, так глуп и поверил в демократизм Англии и Франции!»²

Здесь, собственно, слова «хвастаться», эпитет «пустейшая бумажка» так же красноречивы, как жест ногой. Это употребление слов, имеющих «бранную» окраску, ведущую к быту, в ораторской речи так же необычно для словаря ораторской речи, как необычен для ассортимента ораторских жестов «красноречивый жест ногой». «Так же, как он» — эти слова не только снижают всю речь, не только сбивают «орео-

¹ «Современное положение», т. XVI, стр. 263.

² «Доклад Совета Народных Комиссаров» (6 декабря 1919 г.), т. XVI, стр. 415.

лы» и «высоту» противников, но апеллируют к бытовой речи каждого, апеллируют к быту, связывают речь ежедневной и повседневной речью каждого, а стало быть, протягивают между ораторской речью и слушателем самые прочные и количественно и качественно бытовые ассоциативные связи.

С этой точки зрения и важна лексическая окраска ленинской речи. Таков «перевод» иностранного лексического плана в русский план (мы видели комический «перевод» фамилии Свинхувуда).

Ср.: «Вопрос: как быть, если в России власть перейдет в руки Советов Раб. и Солд. Депутатов, а в Германии не произойдет такой революции, которая бы низвергла не только Вильгельма II, но и немецких Гучковых и Милюковых (ибо если немецкого Николая II заменят немецкие Гучковы и Милюковы, то по отношению к войне ровно ничего не изменится)?»¹

Назвать Вильгельма II немецким Николаем II — это значит не столько уподобить их друг другу, сколько перенести все в русский лексический план. При этом здесь «Николай II» не есть, конечно, именно «Николай II», а только самая конкретная, самая ассоциативно богатая конкретизация слова «царь, самодержец» и т. д., произведенная в специфически русском и современном лексическом плане. Эти «переводы» обладают такой огромной сближающей предмет с читателем силой, что все остальное в статье, что относится к Вильгельму II и немецкой буржуазии,

¹ «Наши взгляды», т. XIV, ч. I, стр. 93.

будет окрашено всей ассоциативной живописью русской лексической среды.

Таковы же и следующие примеры лексической окраски, ведущей к быту:

«Дохозяйничались господа из Временного Правительства!»¹

Самый удобный прием ввести богатый такой лексической окраской словарный материал — это материал образной речи.

Подобно тому как рифма в стихах связывает между собой не только окончания слов и не только рифмующие слова, но и целые стихи, строки, кончающиеся этими рифмами, так и образ соединяет в сознании не только два данных понятия, два данных слова, но приводит в связь два целых лексических единства, которые, в свою очередь, каждое ведет к разным лексическим средам:

«Рядом с этим правительством, — в сущности, простым приказчиком миллиардных «фирм»: Англии и Франции, с точки зрения данной войны, — возникло новое...

...Русский капитал есть лишь отделение всемирной «фирмы», ворочающей сотнями миллиардов рублей и носящей название: «Англия и Франция»².

Здесь даны образы: Англия и Франция — фирмы; Временное правительство — приказчик. Этот образ развернут: Англия и Франция — не только фирмы, но и «миллиардные фирмы», «фирмы, ворочающие

¹ «К чему ведут контрреволюционные шаги Временного Правительства», т. XIV, ч. I, стр. 128.

² «Первый этап первой революции», т. XIV, ч. I, стр. 10, 11.

сотнями миллиардов рублей», причем во второй фразе образ дается в сгущенном, подчеркнутом виде: «фирмы, носящей название Англия и Франция», и, таким образом, слово «фирма» дает тон, превалирует над второй частью образа: «Англия» и «Франция» — это уже не «фирмы», а только «названия фирм». Эти лексические единства: «фирма», «приказчик» — ведут ассоциативными нитями очень далеко в толщу повседневного буржуазного быта и очень сильно лексически окрашивают все, что после этого говорится еще об Англии и Франции и внешней политике Временного правительства.

Второй словарный прием, который здесь отмечу особо, — это прием лексической конструкции.

Здесь для Ленина характерно употребление единственного числа в собирательном значении («американец» вместо «американцы», «рабочий» вместо «рабочие»). Этот прием делает фразу конкретнее.

«Рабочий говорит» и «рабочие говорят» — во втором случае множественное число лишает подлежащее конкретности, вносит в значение оттенок обобщенности, не конкретное множественное число «рабочие», а обобщающее: «рабочий класс».

Между тем «рабочий» хотя и собирательное, но единственное число делает его конкретным.

Вместе с тем «рабочий говорит» конкретнее и во временном отношении, чем «рабочие говорят».

Второе — общее, оно не имеет в виду настоящий момент (можно заменить его: «в рабочих слоях говорят, утверждают»). Эта конкретность единственного числа позволяет развертывать общие утверждения в форме конкретных сценок.

Ср.: «Мира без аннексий и контрибуций нельзя заключить, пока вы не откажетесь от собственных аннексий. Ведь это же смешно, это игра! над этим смеется в Европе каждый рабочий, — он говорит: на словах они красноречивы, призывают народы свергать банкиров, а сами отечественных банкиров посылают в министерство»¹.

Еще яснее этот прием на следующем примере.

Американец, с точки зрения купца, спрашивает: «заплатят или не заплатят?» — и отвечает, опять-таки с точки зрения совершенно делового коммерческого расчета: «Заплатить не из чего! И даже 20 коп. за рубль не получишь!»²

Здесь этот прием усилен еще вводом цифр. Этот ввод примерных цифр также характерный прием лексического упрощения, очень частый у Ленина.

Ср.: «Вы говорите, что они (рабочие и крестьяне. — Ю. Т.) должны быть равны. Давайте взвесим, рассчитаем. Возьмите 60 крестьян, 10 рабочих. У 60 крестьян есть излишек хлеба. Они ходят оборванные, но у них есть хлеб. Возьмем 10 рабочих. После империалистской войны они оборваны, измучены, у них нет хлеба, топлива, сырья. Фабрики стоят. Что же они равны по-вашему? 60 крестьян имеют право решать, а 10 рабочих должны подчиняться? Великий принцип равенства, единства трудовой демократии и решения большинства?»³

¹ «Речь на Первом Всероссийском съезде Советов Р. и С. Д.», т. XIV, ч. I, стр. 266.

² «Успехи и трудности Советской власти», т. XVI, стр. 64.

³ «Об обмане народа лозунгами свободы и равенства», т. XVI, стр. 215.

Примерные числа вместо простого множественного числа «рабочие» и «крестьяне» — конкретны, потому что упрощают и приближают отношение.

Но они конкретнее действительных чисел, потому что большие числа не ощущаются, — и они должны быть упрощены, схематизированы, для того чтобы стать ощутимыми числами с ощутимыми между ними отношениями. В этом отношении любопытно происходящее в массах упрощение денежных чисел. Так, 50 млрд. будет не только 50 тыс. в разговоре, но и 50 рублей (или 50 копеек). Здесь «миллиард» уже не число, а единица, и чем она проще, тем удобнее. Поэтому 60 крестьян и 10 рабочих удобнее, конкретнее, чем 60 млн. крестьян и 10 млн. рабочих. (Поэтому газетное известие о единичной гибели конкретнее, чем известие о гибели тысяч.)

Особенно важно это, конечно, там, где дело идет не об абсолютных числах, а об отношении между ними, о составлении двух величин (притом неточных).

13

Речь Ленина-полемиста, упрощенная, сниженная, вносящая в традицию ораторской речи и политической литературы быт и потому необычно динамичная, влияющая, есть новый этап в революции этих речевых конструкций; отдельные черты ленинского стиля восходят к особой традиции.

Откуда идет ленинская речь, где ее исторические зародыши и корни — это особый вопрос. На его рез-

ких, порою каламбурных формулах¹, в особенности же на полемических ярлыках (ср. «оголение бонапартизма», «обкрадывание демократизма при лицемерном соблюдении внешности демократизма», «о героях подлога», «детская болезнь «левизны») и на названиях полемических статей отразилась большая западная традиция революционного стиля; из русских именно на полемический стиль Ленина, несомненно, влиял стиль Герцена, в особенности намеренно вульгаризированный стиль его маленьких статей в «Колоколе» — с резкими формулами и каламбурными названиями статей. Но эта традиция была освежена вводом небывалого, свежего лексического материала. Этот лексический материал сдвигает речь Ленина. Характер этого лексического материала находится в тесной связи с полемическим отношением Ленина к словарию противников: с его острым анализом лексического единства (разоблачение «гладких» слов-мошенников, снятие «ореолов»), с разрушением «высокой» лексической окраски, наконец, с высвобождением движущейся, эволюционирующей вещи из-под схематического и неподвижного слова.

1924

¹ Ср.: «Социалисты», высказывающиеся против «диктатуры вообще» и душой и телом стоящие «за демократию вообще». «Тезисы и доклад о буржуазной демократии и диктатуре пролетариата» (4 марта 1919 г.), т. XVI, стр. 36—37.

«Свободная торговля хлебом — это значит свобода наживаться для богатых, свобода умирать для бедных» («Ответ на запрос крестьянина», т. XVI, стр. 31).

БЛОК



1

„Литературные» выступления Блока в подлинном смысле слова никем не засчитываются в облик Блока. Едва ли кто-нибудь, думая о нем сейчас, вспомнит его статьи.

Здесь органическая черта. Тогда как у Андрея Белого проза близка к стиху и даже крики его «Дневника» литературны и певучи, у Блока резко раздельны стихи и проза: есть Блок-поэт и Блок-прозаик, публицист, даже историк, филолог.

Итак, печалются о поэте. Но печаль слишком простодушна; настоящая, личная, она затронула даже людей, мало причастных к литературе. Правдивее другой ответ, в глубине души решенный для всех: о человеке печалются.

И однако же — кто знал этого человека? В Петрограде, где жил поэт, тотчас после его смерти

появились статьи-воспоминания, в газете, посвященной вопросам искусства.

Характерно, что не некрологи, а *воспоминания*, настолько Блок — явление *сомкнутое* и готовое войти в ряд истории русской поэзии. Но характерны и самые воспоминания: петроградские литераторы и художники вспоминают о случайных, мимолетных встречах, о скудных словах, оброненных поэтом, о разговорах по поводу каких-то яблоч, каких-то иллюстраций; так вспоминают о деятелях давно прошедших эпох, о Достоевском или Некрасове.

Блока мало кто знал. Как человек он остался загадкой для широкого литературного Петрограда, не говоря уже о всей России.

Но во всей России знают Блока как человека, твердо верят определенности его образа, и если случится кому увидеть хоть раз его портрет, то уже чувствуют, что знают его досконально.

Откуда это знание?

2

Здесь, может быть, ключ к поэзии Блока; и если сейчас нельзя ответить на этот вопрос, то можно, по крайней мере, поставить его с достаточной полнотой.

Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает, как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом лирическом герое и говорят сейчас.

Он был необходим, его уже окружает легенда — и не только теперь, — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой

поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ.

В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо*, а не *искусство*.

Этому лирическому образу было тесно в пределах символического канона. Символ, развоплощая слово Блока, гнал его к сложным словесно-музыкальным построениям «Снежной Маски»; с другой стороны, слово его не выдержало эмоциональной тяжести и предалось на волю песенного начала (причем мелодическим материалом послужил ему и старинный романс — «О доблестях, о подвигах, о славе», и цыганский романс, и фабричная «Гармоника, гармоника»), а этот лирический образ стремился втесниться в замкнутый предел стихотворных новелл. Новеллы эти в ряду других стихотворных новелл Блока выделились в особый ряд: они то собраны в циклы, то рассыпаны: Офелия и Гамлет, Царевна и Рыцарь, Рыцарь и Дама, Кармен, Князь и Девушка, Мать и Сын.

Здесь и возник известный всем образ Блока, даже внешний:

Розовая девушка встала на пороге
И сказала мне, что я красив и высок.

Влюбленность расцвела в кудрях
И в ранней грусти глаз.

На этом образе лежит колеблющийся свет. Блок усложнил его темой *второго, двойника*¹. Сначала этот

¹ Тема двойника сначала развита у Блока вне зависимости от того или иного сдвига образов, как лирический сюжет.

второй является отдельно, самостоятельно (Паяц), только контрастируя с первым, но затем в ряде стихотворений появляется двойником:

И жалкие крылья мои —
Крылья вороньего пугала...

В «Ночной Фиалке» тема двойника сведена к любимому романтиками смутному «воспоминанию о предсуществовании»:

Был я нищий бродяга,
Посетитель ночных ресторанов,
А в избе собрались короли;
Но запомнилось ясно,
Что когда-то я был в их кругу
И устами касался их чаши
Где-то в скалах, на фьордах,
Где уж нет ни морей, ни земли,
Только в сумерках снежных
Чуть блестят золотые венцы
Скандинавских владык.

Оживляя мотив Мюссе и Полонского, Блок еще раз провел его в «Седом утре» — «стареющий юноша», который «улыбнулся нахально».

Эмоциональная сила образа именно в этом колеблющемся двойном свете: и рыцарь, несущий на острие копья весну, и одновременно нечистый и продажный, с кругами синими у глаз, — все сливается в предметно-неуловимый и вместе эмоционально законченный образ (сумрак улиц городских).

Еще несколько лирических образов того же порядка создал Блок («Незнакомка»), но от них отблекли этот двойной, и в него оличили поэзию Блока.

А между тем есть (или кажется, что есть) еще один образ.

...Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще нежившим. . .

...Забавно жить! Забавно знать,
Что под луной ничто не ново!
Что мертвому дано рождать
Бушующее жизнью слово!

Об этом холодном образе не думают, он скрыт за рыцарем, матросом, бродягой. Может быть, его увидел Блок в Гоголе:

«Едва ли встреча с Гоголем могла быть милой, приятельской встречей: в нем можно было легко почувствовать старого врага; душа его гляделась в другую душу мутными очами старого мира: отшатнуться от него было легко».

Может быть, не случайно стихотворение, строфу из которого я привел, напечатано рядом с другим:

Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий все по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка.

В чем заключается, на чем основан этот закон персонифицирования, оличения искусства Блока?

Уже беглый взгляд на перечисленные лирические сюжеты Блока нас убеждает: перед нами давно знакомые, традиционные образы; некоторые же из них (Гамлет, Кармен) стерты до степени штампов. Такие же штампы и Арлекин, и Коломбина, и Пьеро, и Командор — любимые персонажи лирических новелл

Блока. Иногда кажется, что Блок нарочно выбирает такие эпиграфы, как «из Кина» или «Молчите, проклятые струны!».

Образы его «России» столь же традиционны, — то пушкинские:

Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика!.. —

то некрасовские:

Ты стоишь под метелицей дикой,
Роковая, родная страна.

Он иногда заимствует лирический сюжет у Толстого («Уж вечер светлой полосой»). Он не избегает и цитат:

В час равнодушного свиданья
Мы вспомним грустное прости...
(К. М. С. «Луна проснулась». Цитата из Полонского)

И молча, жду, тоскуя и любя...
(«Предчувствую тебя». Слова Вл. Соловьёва)

Затем, что Солнцу нет возврата...
(«Сны безответны».
Слова Купавы в «Снегурочке» Островского)

И вспоминая, сохранили
Те баснословные года...
(«Прошли года». Слова Тютчева)

Теперь проходит предо мною
Твоя развенчанная тень...
(«Своими горькими слезами...»
Слова Пушкина)

...И, словно облаком суровым,
Грядущий день заволокла.

(«Опять над полем Куликовым».
Цитата из Вл. Соловьева)

И здесь характерен не только самый факт, а и то, что Блок графически выделяет цитаты, ссылается на авторов.

Тема и образ важны для Блока не сами по себе, они важны только с точки зрения их эмоциональности, как в ремесле актера:

Тащитесь, траурные клячи,
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло.

Он предпочитает традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности.

Поэтому в ряде символов Блок не избегает чисто аллегорических образов, символов, давно застывших, метафор уже языковых, ходовых.

Прохладной влагой синей ночи
Костер волненья залила...

...По бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельной пожар!...

...Мой сирий дух — твой верный пес
У ног твоих грохочет цепью...

Над кадилом мечтаний...

Блок не избегает давно стертой аллегорической оды («Ночь»):

В длинном черном одеянии,
В сонме черных колесниц,
В бледно-фосфорном сиянии
Ночь плывет путем цариц.

Он не боится такого общего, банального места в образе, как:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет.

Потому что в общем строе его искусства эти образы призваны играть известную роль в эмоциональной композиции, не выдвигаясь сами по себе.

Поэтому новые образы (которых тоже много у Блока) новы также по эмоциональному признаку:

И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка. . .

Подурнела, пошла, обернулась,
Воротилась, чего-то ждала,
Проклинала, спиной повернулась,
И, должно быть, навеки ушла. . .

Здесь перед нами совершенно новые слитые образы, с точки зрения предметной не существующие (ибо рядом, одновременно названы действия разновременных планов, глаголы разных видов: подурнела, пошла, проклинала; вздохнули духи, задремали ресницы).

Поэтому музыкальная форма, которая является первообразом лирики Блока, — романс, самая прими-

тивная и эмоциональная¹. Блок подчеркивает эпиграфами родство с цыганским романсом («Не уходи, побудь со мною»; «Утро туманное, утро седое»), — но эти эпиграфы являются вместе с тем заданным мелодическим строем; «Дым от костра струю сизой» невозможно читать, не подчиняясь этому мелодическому заданию; так же исключительно романсно, мелодически должны мы читать стилизацию Апухтина «Была ты всех ярче, верней и прелестней».

Не случайно стихи Блока полны обращений — «ты», от которых тянутся прямые нити к читателю и слушателю, — прием, канонический для романса.

Но не только в этих крайних разновидностях эмоционального искусства встречаются у Блока черты эмоциональной интонации и мелодики. Так, он охотно вводит эмфатическую интонацию практической речи в высокую лирическую тему:

Я, наконец, смертельно болен,
Дышу иным, иным томлюсь,
Закатом солнечным доволен
И вечной ночи не боюсь.

Здесь вводное *наконец*, привнесенное из строя обыденной речи, влияет на всю интонационную окраску строфы, уподобляет ее отрывку взволнованного разговора.

И подобно тому как в наиболее эмоциональном из родов театрального искусства — мелодраме — получает совершенно особое значение *конец* пьесы, ее

¹ Мысль о том, что поэзия Блока является канонизацией цыганского романса, развивает Виктор Шкловский.

разрешение, так и у Блока совершенно особую роль играет *конец* стихотворения.

В ранних его вещах *конец* повторяет начало, смыкается с ним, — эмоция колеблется: дан эмоциональный ключ, эмоция нарастает и на высшей точке напряжения вновь падает к началу, — таким образом, целое замыкается началом и как бы продолжается после конца, вдаль.

Но для позднейшего Блока характерно завершение на самой высокой точке, к которой как бы стремилось все стихотворение. Так, стихотворение «Уже померкла ясность взора...» кончается:

Когда в гаданьи, еще зримый,
Встал предо мной, как редкий дым,
Тот призрак, тот непобедимый...
И арфы спели: улетим.

Здесь высшее напряжение не только в последней строфе, но и высшая его степень — в последней строке, даже в последнем слове.

Еще виднее это на крупных произведениях. В «Незнакомке» («По вечерам над ресторанами...») тема ресторана, проведенная в синкопических пэонах:

...Заламывая котелки...
...Испытанные остряки... —

сменяется стремительной ямбической темой «незнакомки»:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне? ..), —

все возрастающей к концу вследствие монотонности сочетания предложений.

Также и в «Двенадцати» последняя строфа высоким лирическим строем замыкает частушечные, намеренно площадные формы. В ней не только высший пункт стихотворения, — в ней весь эмоциональный план его, и, таким образом, самое произведение является как бы вариациями, колебаниями, отклонениями от темы конца.

Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу* за нею.

1921

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ



Дело поэта должно быть оценено с какого-то пункта. Одно и то же поэтическое явление, один и тот же факт поэзии играют разную роль в разные эпохи. Вчера он был движущимся и живым и сам был двигателем литературного развития, сегодня он стирается, становится сгустком, который живой литературе нужно обойти, а завтра может снова стать точкой отправления для возникающих новых течений. Тогда как современники (и принимающие и отвергающие поэта) знают главный пункт его работы, его направление, его организующий принцип и, из этого пункта исходя, расценивают все дело поэта, — последующим поколениям он сказывается прежде всего разнообразием отдельных направлений, скрещивающихся в нем, отдельными участками поэ-

тического слова, даже отдельными жанрами и вещами. Здесь — необходимость литературного развития: последующие литературные поколения используют не самое направление поэтического слова, а его результаты, они отправляются не от главного пункта, а от частных результатов, — и один частный результат зачастую перевешивает по своему эволюционному значению все дело поэта.

Вещь остается, работа поэта перед нами, в любой момент она перед глазами у нас, но функция вещи изменчива, и вместе с ее изменениями теряется главный пункт, с точки зрения которого мы ценим поэтические вещи как процесс и направление, а не как сгустки, — пункт, с которого видно историческое значение явления.

Смерть заканчивает или обрывает линию развития, она смыкает дело поэта в одно целое, — и нередки случаи, когда она затемняла взгляд на поэта в течение десятилетий (таковы ранние смерти, — Веневитинов, можно смело сказать, исторически не выяснен, потому что слишком большое место в его биографии заняла смерть; все его творчество было окрашено и затушевано в сознании и ближайших современников и потомков его романтической смертью).

Но вместе с тем смерть как бы выравнивает дело поэта, сближает в нем разновременные пункты, а это наглядно показывает, как эволюционно незначительное было той же природы, что и значительное, и только не совпало с линией истории. Она заставляет современников прежде всего попытаться нащупать тот главный пункт, который, может быть, будет

ускользать от более поздних, пусть даже и внимательных читателей.

Если мы остановимся на вопросе, что нового, что своеобразного в Брюсове как литературном явлении, нам вовсе не вспомнится одна какая-либо вещь, одна какая-либо до конца характерная для него особенность, ему одному свойственный оборот стиха, интонация, с ним неразрывно связанная. (Стоит подумывать нашему современнику о Блоке, как ему сразу вспоминается какая-то интонация, только его характеризующая и только с ним связанная. Вот почему подражание Блоку узнается сразу.) А между тем эта самая блоковская интонация, особая культура его четырехстопного ямба, сменившая для 10-х годов XX века пушкинскую, была дана ранее уже Брюсовым:

Где я последнее желанье
Осуществлю и утолю?
Найду ль немислимое знание,
Которое, таясь, люблю?

(«Последнее желанье», 1902)

То же можно сказать и о другом характерном стихе Блока; вот он у Брюсова — в раннюю (для Блока) эпоху:

Снится мне море, снится царский сын,
Знаешь страсть и горе, хоть на час один!
Утро. С образницы кроткий свет на всех.
Тихо, как в гробнице. За окошком — снег.

(«Терем», 1903)

Здесь и образы, и интонация, и метр — блоковские до Блока; Брюсова же они не характеризуют.

Характеризуют Брюсова не результаты работы, не качество ее, — Брюсов как литературное явление характеризуется самым ее направлением.

В направлении, в принципе поэтического дела — пафос, характерный только для Брюсова. Этот принцип остался неизменным во все течение жизни и деятельности Брюсова; но в первую половину его деятельности этот принцип с линией литературной эволюции, с историей совпадал и потому был сложен, как все исторически живые явления, во вторую же — он действовал по инерции, вне исторической среды и поэтому, как всегда бывает, упростился и стал бедным. Поэтому же в первый период вещи Брюсова ощущались как направление поэтического слова, а во второй — как вещи.

Как нужен был Брюсов, как требовала его литература, мы можем судить из «внезапности» начала его деятельности, из «внезапной» (для него самого, как для всех) его популярности. Он сам пишет, что в один прекрасный день проснулся если не знаменитым, то, во всяком случае, героем всей фельетонной прессы. Как всегда, слава шла от оскорблений противника, от того течения литературы, которое было на ущербе, ждало последнего удара и увидело (сначала без основания, а потом уже и с полным основанием) этот последний удар — в Брюсове. В 1894—1895 годах вышли две тетради «Русских Символистов»; Брюсов выступил в печать окруженный характерной средой; товарищами его были литературные дилетанты. «Критики насильно навязали мне роль вождя новой школы, — пишет Брюсов, — maître d'école, школы русских символистов, которой

на самом деле не существовало тогда вовсе... Таким образом, я оказался вождем без войска».

Школы не было; существовали старшие — Сологуб и Бальмонт; существовали одиночки: Ал. Добролюбов и Коневской. Предстояло углубить и расширить движение, захватить для него возможно более широкие области. Такой центральной фигурой для символизма стал Брюсов. Что же, однако, выделило Брюсова? В чем была та основная дерзость, которая дает центральное положение и без которой никакой «вождь» — с войском или без войска — немыслим? Где корни той борьбы, которая закипела в 90-х годах вокруг него? Ответ Брюсова почти неожиданный: «В двух выпусках «Русских Символистов», которые я редактировал, я постарался дать образцы всех форм «новой поэзии», с какими сам успел познакомиться: *vers libre*, словесную инструментовку, парнасскую четкость, намеренное затемнение смысла в духе Маллармэ, мальчишескую развязность Рэмбо». Это был «сознательный подбор образцов, делающий из них как бы маленькую хрестоматию».

Итак, «сознательный подбор», «маленькая хрестоматия» — и нет сомнения, что не только «затемнение смысла в духе Маллармэ», не только «мальчишеская развязность Рэмбо», но в первую очередь их намеренность, сознательность, хрестоматийность — вот что оскорбляло. Над словом экспериментировали, стих, слово оказывались объектом почти научных опытов. Слово, бывшее неприкосновенным сгустком, окруженным ореолом «вдохновения» предшествующей литературной теории и практики, было измеряемо с почти математической дерзостью. Вместо эмоциональ-

ной неприкосновенности «вдохновения» — нагой интеллектуальный подступ к слову вплотную. Вместо «поэта» — пытатель.

Это было важным пунктом в борьбе со стиховым словом эпигонов 80-х годов, служившим для затычки пустых мест, остававшихся в журналах между романами и рассказами, со стихом, вертевшимся в колесе упрощенной и суженной стиховой культуры второй половины XIX века, — вернее, одного участка ее.

Выход из эпигонского стиха был возможен только при изменении самого отношения к слову. Недаром Брюсову «преимущественно хотелось стать великим изобретателем или великим путешественником», и в детстве его «соблазняла слава Кеплеров, Фультонов, Ливингстонов» (слова его автобиографии). Он и стал сначала изобретателем, а потом и путешественником — в слове.

Изменение отношения к слову сказывалось по-разному у разных современников. Коневской — один из влиявших на Брюсова поэтов, научивший его «ценить глубину замысла в поэтическом произведении», — писал в 1895 году: «Привычайшие, повседневнейшие зрелища, звуки — если бы только чуть-чуть побольше, поглубже впихнуть в них, как бы плотнее нажать их, вместо того, чтобы скользить по их поверхности, — вдруг открыли бы нам тайные ходы и неведомые глубины».

В первых опытах Брюсова чувствуется скорее геометр; они — как бы наблюдения над стиховыми системами, попытки перевести слово из одной системы словесных координат в другую. Многие помнят впечатление разорвавшейся бомбы от первых опытов

Брюсова (какими бы элементарными и банальными ни казались они теперь).

Стихотворение:

О закрой свои бледные ноги —

ударило, по-видимому, в цель. И здесь, конечно, оскорбляли не столько самые слова, сколько то, что стихотворение было однострочным, что в нем чувствовался эксперимент. «Почему одна строка? — было первым вопросом читателей «Русского Богатства» и «Вестника Европы», и только вторым вопросом было: «Что это за ноги?»

Первый сборник Брюсова (1894—1896) был прямым и упрямым «парадоксом». Таково уже название его «Chefs d'Oeuvre»: «В те дни русские поэты, впервые появляясь перед публикой, считали нужным просить снисхождения, скромно предупреждая, что они сознают недостатки своих стихов и т. п. Мне это казалось ребячеством: если ты печатаешь свои стихи, возражал я, значит ты их находишь хорошими; иначе зачем их и печатать. Такой свой взгляд я выразил в заглавии своей книжки».

В предисловии к книге есть «парадокс», который глубже, чем, вероятно, хотел этого сам автор: он пишет, что формой его произведений является сюжет, тема, а материалом — «слова, звуки, краски». В 90-х годах говорить о том, что сюжет и тема — форма, было, конечно, простым и, вероятно, несложным парадоксом. Но в том-то и была сила брюсовского отношения к слову, что его «парадоксы» поддерживались эволюцией литературы и что они переставали быть простыми парадоксами. Брюсовские темы, сюжеты

создаются, подсказываются всем его литературным положением, всей совокупностью задач, возложенных на него как на распространителя символизма, как на завоевателя наиболее широких областей для течения, у него становится темой самый принцип его работы, — и в этом смысле темы Брюсова были действительно для него формирующим началом; вернее, основной принцип его искусства сказывался с наибольшей силой в его темах.

Темы первого его сборника — «отверженные». Такова кричащая, нарочито банальная эротика первого сборника. Как в начале XIX века «легкая поэзия» (в противовес старшей) должна была стать эротической, чтобы изменить подход к слову, так должен был измениться самый эротический канон в конце XIX века с тою же целью. В 1816 году Батюшков писал, что эротика «дает новую пищу языку стихотворному». Через 80 лет положение было то же. Тема «любви», господствовавшая тогда в ходовой лирике, узаконила общие формулы, разные: «Меня ты в толпе не узнала», «Дай на тебя наглядеться», а в более бурных случаях: «Не уходи». Безыдейная лирика пользовалась «царицей», идейная — преимущественно «вакханкой». Брюсов от «царицы», «вакханки» и банальности не отказался, но наперекор «любви» выдвинул резкую и оскорбительную «эротiku», подвергнувшись нападениям критики.

Любопытно, как разделы первой книги почти в точности совпадают по темам с разделами позднейших. Стоит сравнить «Будни» «Шедевров» с «Повседневностью» «Stephanos'a» (1905).

«Отверженная» трактовка и в ранних темах природы:

Есть что-то позорное в мощи природы,
Немая вражда к лучам красоты.

Эта «отверженная» поэтика сказалась и впоследствии («Яростные птицы»). Она, в применении к теме города, дает образы «Замкнутых». Начавшись с простого парадокса, она сказывается особыми красками, необходимыми для новой описательной поэзии («Чудовища»).

Слово, переведенное из системы обязательных эмоций в новую интеллектуальную систему, сказало новизной своего положения в темах. Это интеллектуальное отношение к слову подчеркивает сам Брюсов, характеризуя своего современника: «Он поражал прежде всего вечной, неутомимой, ожесточенной сознательностью своих поступков... Он словно не жил, а смотрел на сцену, где главным актером был сам же, словно не действовал под влиянием страстей, а проделывал над своей душой различные опыты.

Он выплыл к нам пытателем в ладье».

Это, конечно, общая черта первых «пытателей» символизма, — черта, неминуемо в них связанная с переводом слова в другие системы.

«Ожесточенная сознательность» в подходе к слову сказывается новыми приемами поэзии. Слово оказывается объектом борьбы; название третьего сборника Брюсова «*Tertia vigilia*» характерно в этом случае не менее, чем первое: «Шедевры». Здесь же —

связь между этим периодом в искусстве и темой, характерной для всех «сверстников, деятелей нового искусства», — темой «свободы и силы» (Брюсов о Коневском).

Природа у Брюсова — интеллектуальная, почти рационалистическая; в стихах о природе и о любви у него всегда действующее лицо — сам поэт, наблюдатель, дидактик, сурово анализирующий и разлагающий слежавшуюся до конца обыденную эмоцию этих тем. Наблюдение, сознательность, знание — любимая фабула Брюсова и вместе ключ его стиля.

Для слуха каждый звук разделен,
Когда взволнуются леса...

В водах Иматры он слышит «размер ямбического trimetra». Интеллектуальны его перифразы:

Море в бессильном покое,
Образ движенья исчез

Эта отвлеченность, абстрактная перифраза встречается у Брюсова в самых по теме «мимолетных» и «легких» стихах:

Ты из лазурных туманов
Вышла на трепетный зов,
Около старых платанов,
В час окликания сов.

Наперекор окружающей традиции он отвергает «оттенки» в темах природы, не только свойственные ходовой лирике 80—90-х годов, но и провозглашавшиеся каноном символистов. Он предпочитает

«краски» — и здесь вводит образы вещные (как когда-то делал Державин):

Луг цветами пестро вышит. . .
... Желтым шелком, желтым шелком,
По атласу голубому
Шьют невидимые руки. . .

Эта отчетливость сказывается и в том, что Брюсов охотно употребляет «пластические», проще, скульптурные образы.

И здесь любопытно, как сознательно Брюсов идет к этим образам. В своей юношеской поэме «Идеал», — по теме «романтической», полной так называемых «намёков» и намеренно смутных «оттенков» — он во втором издании производит характерные перемены — к отчетливости.

Стихи:

И первая встреча шепнула им много.
Как ландыш на сердце проснулась тревога;
Мелькнула, скользнула за тонким стеклом
Пурпурная бабочка легким крылом, —

изменены на следующие:

Они обменялись медлительным взглядом. . .
И девичьим белым, прозрачным нарядом
Она замелькала меж тонких стволов. . .

Стихи:

Вся жизнь озарилась огнями с тех пор,
Как будто на небе застыл метеор,
Как будто бы мир задрожал от мелодий
И сон ароматный разлился в природе, —

изменены были так:

Сияньем их жизнь озарилась с тех пор,
Как будто на небе застыл метеор;
И стали их дни многоцветны и ярки,
Как радостных радуг воздушные арки.

Таковы основные черты брусковского пейзажа,
выпуклого, заимствованного из современной ему
скульптуры и живописи:

...Выгнулся купол эфирный...

...Из тихого канала
Как белые громады
Встают ряды коней...

Словно змеи, словно нити,
Вьются, путаются, рвутся
В зыби волн огни луны.
Но серебряные змеи,
Извивая под лучами
Спин лучистые зигзаги,
Беспощадными губами
Ловят, ловят все смелее
Птиц, мелькающих во влаге.

Таков его городской пейзаж:

Горят электричеством луны
На выгнутых длинных стеблях.

Таковы же декорации его баллад, которые вместе
с яркими красками, на них наложенными, можно
сравнить с раскрашенным мрамором Клингера:

По беломраморным ступеням
Царевна сходит в тихий сад.

...Стоят столбы и дремлют цепи.

...Весь сводчатый и стоколонный
Царя подводного дворец.

Отчетлив и рационалистичен и его синтаксис, даже в «стихийных» темах, даже в темах «смутного»:

Морю ли ставить препоны
Валом бессильных огней?

Он пользуется и оттенками, как красками. Брюсовские «оттенки» там, где он их употребляет, принципиальны, намеренны и этой намеренностью сказываются; они так же обнажены, как краски. Они в первую очередь живописны, а не музыкальны.

Это как бы рационализм смутного; рассчитанность антитез превращает у него смутную тему в симметрическое сознание смутного:

Ночь — как тысяча веков,
Ночь — как жизнь в полях за Летой.
Гасну в запахе цветов,
Сплю в воде, лучом согретой.

Таков риторический «ужас» у Брюсова:

Нам страшны размеры громадные
Безвестной растущей тюрьмы...
О думы упорные, вспомните!
Вы только забыли чертеж.

Аллегорично обращение: «О думы упорные, вспомните!»

Интеллектуален, интеллигентен ужас геометра: «размеры громадные».

От этого «ожесточенно-сознательного» подхода, данного в перифразе, данного в отвлеченностях стиля, один шаг к забытой давно и восстановленной Брюсовым в правах аллегории.

В стихах о природе аллегорические образы Брюсова идут от аллегорических образов Тютчева:

Горящее лицо земли
В прохладной тени окунула.

В других темах открывался путь к дидактической аллегории, к возобновлению суровой аллегорической оды и описательной поэмы:

И дальше тропой неизбежной,
Сквозь годы и бедствий и смут,
Влечется суровый, прилежный,
Веками завещанный труд.

В оде «Война» это роднит Брюсова с XVIII веком:

На камнях скал, под ропот бора,
Предвечной Силой рождена,
Ты — дочь губящего Раздора,
Дитя нежданное, Война.

Поэтому Брюсову удастся политическая ода («Кинжал» и др.) аллегорического стиля; отсюда же и другой его жанр — дидактическая и описательная поэма. Начиная с «Замкнутых» до «Чудовищ», «Парижа», «Италии» идет развитие его описательного стиля. Характерно название отдела его «Urbi et orbi» — «Картины».

В дидактической поэме Брюсов развил аллегорию:

Ты властно всех берешь в зубчатые колеса,
И мелешь души всех, и веешь легкий прах,
А слезы вечности кропят его, как росы. . .
И ты стоишь, Париж, как мельница, в веках!

Аллегоричны его метафоры, проведенные до конца, до полной ясности второго члена образа (и затенения первого):

Плотины баррикад вонзал ты смело в стены
И замыкал поток мятущихся времен,
И раздроблял его в красивых брызгах пены.
Он дальше убегал, разбит, преображен.

Это не метафора романтика, опирающаяся на эмоциональные связи слов, а скорее тот семантический слом, который получался в итоге метафоры как «сопряжения далеких идей» у так называемых «ложно-классиков». Метафора Брюсова острыми, сталкивающимися краями может быть уподоблена метафоре ломоносовской.

В монументальной дидактической форме Брюсова за тогой дидактика всегда сказывается оратор с привычными ораторскими приемами:

Ты знал ее меж содроганий
И думал, что она твоя...
И вот она с безвестной грани
Приносит тайну бытия!
Ребекка! Лия! мать! с любовью или злобой
Сокрытый плоднося, ты служишь, как раба.

(«Habel illa in alvo»)

Страна, измученная странностью судьбы!
Любовница всех роковых столетий!
Тебя народы чтили как цари
И императоры как дети...
...Италия! священная царица!
Где ныне скипетр твой и лавровый венец?
...Италия! Несчастливая блудница.
И вот к чему пришла ты, наконец!

(«Италия»)

Почти античный ритор слышится в симметрии антитез:

Заснул он во дворце — и взор открыл в темнице,
И умер, не поняв, прошел ли страшный сон. . .

(«Париж»)

Дидактика была у всех символистов, но ни у кого другого она не была обязательна и нова, именно потому, что ни у кого другого не вскрылся с такой остротой (неприемлемой для старших современников) перевод слова в новую систему — интеллектуальную, именно потому, что Брюсов всей своей деятельностью возобновлял старое значение ритора и дидактика. Его «Любимцы веков» можно сравнить с «Легендой веков» Гюго.

Дидактика и в тех афоризмах, тех сентенциях, которые делают отдельные стихи Брюсова эпиграмматически напоминающимися формулами (которые любил XVIII век):

Я был, я мыслил, я прошел как дым.
Крушите жизнь — и с ней меня!

Иногда это подлинные цитатные изречения:

Довольно споров. Брошен жребий,
Плыви, мой конь, чрез Рубикон!

Торжественная ода и суровая поза дидактика противоположны интимной лирике. Говоря о своем современнике, лирике узкого диапазона, он замечает: «...У него совсем нет баллад и поэм. Его поэзия дневник, он не умел писать ни о ком, кроме как о себе». В противоположность этому чистому лиризму, Брюсов тяготеет к темам немонологической лирики. В его первой книге стихов уже есть «рисунок

тушью» («Прокаженный»), «гравюра» («Львица среди развалин»), «бронзовая статуэтка» («Жрец») — тот жанр офортов, который культивировали западные символисты. Перед Брюсовым стоят здесь характерные задачи — слово в его отношении к изобразительному искусству. Тогда как для Бальмонта показательна ориентация на музыку (Брюсов: «Бальмонт открыл мне тайну музыки стиха»), для Брюсова характерна ориентация на живопись и пластику. В первой своей книге он тяготеет именно к рисунку, еле намеченному, как бы обведенному пунктиром, — таковы «К монахине», «В старом Париже», где три стиха образуют основу всего стихотворения, повторяясь и разнообразясь на протяжении всего стихотворения:

Холодная ночь над угрюмою Сеной,
Да месяц блестящий в раздробленной влаге,
Да труп позабытый, обрызганный пеной.

Здесь — как бы штрих рисунка, только намечающий возможность фабулы, — возможность баллады. Таков же «Беглец» — с его гравюрным бесцветным пейзажем и зарисовкой прыжка.

Еще шаг — и в «*Tertia vigilia*» (все сборники Брюсова построены не только по определенному, но, в сущности, по одному и тому же неподвижному плану) — отдел портретов: «Любимцы веков». Брюсов оживляет свои первые лирические рисунки монологом; действующие лица начинают говорить; все стихотворение — монолог:

Я — вождь земных царей и царь Ассаргадон.
Владыки и вожди, вам говорю я: горе!

В «Жреце Изи́ды» Брюсов уже достигает того веса слов, той лаконичности, которых требовал монолог:

Я — жрец Изи́ды Светоку́дрой;
Я был воспитан в храме Фта,
И дал народ мне имя «Мудрый»,
За то, что жизнь моя чиста.

Соединение всех этих элементов с описательной поэзией дало брюсовскую балладу.

Баллады Брюсова — общепризнанный центр его творчества, потому что здесь был полный и оправданный выход для ораторского начала его поэзии и для разрешения задачи живописного слова, и они же удовлетворяли требованию разнообразия тем, которое вытекало из положения Брюсова как канонизатора символизма, расширявшего и захватывавшего количественно тематическую область. Но если мы примем «балладу» Брюсова за тот жанр, который связан для XIX века с именами Жуковского, с одной стороны, Катенина, Пушкина и Некрасова — с другой, мы, конечно, ошибемся. При яркой фабуле баллады Брюсова даны вне сюжета; они статичны, как картина, как скульптурная группа. Из сюжетного развития выхвачен один «миг»; все сюжетное движение дано в неподвижности этого «мига». Поэтому почти все баллады у Брюсова имеют вид монолога; поэтому же мы не найдем резкой жанровой разницы между его «балладой» и небалладой. Здесь целая цепь незаметных переходов, делающая самый жанр общим, расплывчатым.

Ораторское начало сказывается в балладах Брюсова с полной силой; все они — монологи (а в «Ste-

phanos'e» и диалоги), превращающие стих в наметку для театральной декламации.

...Вот сослан я в каменоломню,
Дроблю гранит, стирая кровь.
Но эту ночь я помню! помню!
О, если б пережить все — вновь!

(«Раб»)

Интонации превращены в жесты, даже определенные жесты — жесты театральные (это достигается тем, что обращения и прямая речь как бы вторгаются в рассказ, синтаксически не спаяны с ним, выделены):

И вздрогнула она от гнева,
Казнь — оскорбителям святынь!
И вдаль пошла — среди напева
За ней толпившихся рабынь.

Я подала ей чашу с ядом,
О, спи! твой сон глубок и строг!
И мы с тобой на ложе рядом
В последний раз у этих ног.

И наконец, «Путник» — с декорацией, с мелодрамматизмом положения и жестов и театральной скупостью диалога.

Достигнув вершины в балладах «Urbi et orbi», Брюсов доводит до логического развития все отдельные стороны своего балладного стиля в балладах «Stephanos'a» («Stephanos», считающийся вершиной брюсовского творчества, на самом деле книга, вовсе не намечающая новых «путей», и является оглавлением дальнейших «перепутий». Она подводит итоги, развивает то, что было дано в «Urbi et orbi»). В балладах «Stephanos'a» монолог уже развился в отчетли-

вый стиховой диалог («Адам и Ева», «Орфей и Евридика»), декорация «Путника» стала преувеличенно пестрой в «Медее»; так же как преувеличены и действия — глаголы:

На позлащенной колеснице
Она свергает стóлу с плеч.
...Узду грызущие драконы,
Взметая крылья, рвутся в высь;
Сверкнул над ними бич червлёный, —
С земли рванулись, понеслись.

Но здесь же и самое сильное у Брюсова использование монолога в «Ахиллесе у Алтаря» — монолог здесь дан не столько в его речевой функции, сколько в сюжетной, монологист дает только очерк сюжета, этот монолог как бы вырван из связной стиховой драмы — и тем подчеркнут затухеванный, скрытый монологом, стоящий вне монолога сюжет.

В балладе Брюсов дал подлинное ощущение жанра. Не то в остальных родах. Отчетливый номенклатор, Брюсов создает искусственно жанровые определения для своих стихов. Больше всего это относится к элегиям Брюсова. Балладная и описательная живопись разрушают здесь впечатление установившегося жанра и не создают ощущения нового.

Между тем в этом — в жажде захвата, хотя бы и чисто внешнего, жанров — сказывается все та же основная черта, тот же центральный пункт. Новому течению предстояло распространиться на возможно более широком пространстве и закрепить завоевания. Нужен был поэт-изобретатель и поэт-путешественник, поэт, который, как изобретатель, переведя слово из одной системы в другую, стал бы путешественником

по области тем. И этот принцип закрепляется в творчестве Брюсова. Одна за другой скрещиваются традиции, завоевываются темы. Этому соответствует и исторически сложное отношение Брюсова к традициям. Мало найдется русских поэтов, которые бы в такой степени усвоили самые разнообразные, самые противоречивые традиции.

Брюсов проходит в молодости большой путь усвоения нескольких линий, от Некрасова и Надсона к Лермонтову, от Лермонтова к Пушкину, от Пушкина к Жуковскому и «старшим» символистам: «Влияние Пушкина и влияние старших символистов причудливо сочеталось во мне, и я то искал классической строгости пушкинского стиха, то мечтал о той новой свободе, какую обрели для поэзии новые французские поэты. В моих стихах того времени (90-е годы) эти влияния перекрещивались самым неожиданным образом». Это не было эклектизмом, — это было нужным обогащением усталой стиховой культуры. Чтобы преодолеть эту усталость и выйти из сглаженного круга, нужна была беспорядочная широта традиций. Есть периоды, когда поэзия не нуждается в этой широте, когда она живет силою ограниченного числа традиций; есть эпохи, когда национальная поэзия замыкается в себе и сама разрешает свои вопросы.

Эпоха Брюсова нуждалась в обратном. Нужны были пусть противоречивые, но широкие традиции, — дверь литературы была распахнута на Запад. Брюсов усвоил в большой мере и западные влияния, но усваивал и поэтику «отверженных», и парнасцев, и Верлена всегда с основного своего пункта; его Вер-

лэн, как Шиллер Жуковского, — явление, многим отличающееся от иностранного образца; эклектизм брюсовских традиций был исторически оправдан. Но таков неизбежный исторический закон: борясь против усталого стиха, широко соединяя разные и противоречивые традиции, стих Брюсова, совершив свою эволюционную роль, неизбежно оборачивается к нам своей другой стороной и кажется по той же причине усталым, переобремененным стиховой культурой и поэтому голым.

Свою исторически оправданную позицию Брюсов ясно сознавал и закрепил в своих стихах. Он сделал принцип своего творчества своей темой, и так как принцип этот заключался в переводе слова из области сглаженных эмоций в область нарочито интеллектуальную и в переименовании противоречивых традиций, то тема оказывалась заранее парадоксальной; таков образ «поэта» у Брюсова:

... Вперед, мечта, мой верный вол,
Неволей, если не охотой!
Я близ тебя, мой кнут тяжел,
Я сам тружусь — и ты работай!

... И странно полюбил я мглу противоречий,
И жадно стал искать сплетений роковых.
Мне сладки все мечты, мне дороги все речи
И всем богам я посвящаю стих.

Брюсов ввел в поэзию пафос изобретателя, пафос научного опыта над жизнью слова. Недаром книга, изданная через 25 лет после хрестоматии «Русские Символисты», так же как и она, стремится представить «образцы поэзии» и носит полунаучный

характер («Опыты»). Но за это время была проделана слишком большая и сложная эволюция в области стихового слова, с одной стороны, в области изучений стиха — с другой, чтобы эти опыты оказались нужными, как первые. Они показались даже нехарактерными для самого Брюсова. А между тем этот поэт, проделав свой путь, начатый с обнаженного принципа, оплодотворившего слово, к концу, когда путь сузился, снова пришел к нему же, обнаженному. В этих опытах уже говорится о «каноне», о существовании «совершенных форм» и отрицается сентенция молодого Брюсова:

В искусстве важен искус строгий,
Прерви души мертвящий плен
И выйди пламенной дорогой
К потоку вечных перемен.

Если раньше искусство и наука были для Брюсова одним и тем же по методу изобретения, теперь они стали для него близки по своей кажущейся нормативности, повелительности, «законности».

Чем больше областей было захвачено, тем больше страсть изобретателя сменялась энергией путешественника. Без этой страсти путешествия по темам становились однообразны и безотрадны-официальны. Направления, которым сказывались раньше вещи Брюсова, не было, — были готовые вещи. Такова судьба всех деятелей искусства, которые призваны историей охватить для своего направления наибольшую область, чтобы до конца исчерпать его.

Это было вместе с тем часом всего течения.

Брюсов войдет в историю русской поэзии не

только своими «изобретениями». Он войдет в нее и как новый для своей эпохи тип поэта. Интеллектуальный пафос опыта над жизнью слова, суровая позиция дидактика и ритора — эти черты были не свойственны «поэту» в представлении русской стиховой культуры XIX века и напоминают лишь некоторые явления Запада (Гюго).

1924

О ХЛЕБНИКОВЕ

Говоря о Хлебникове, можно и не говорить о символизме, футуризме и не обязательно говорить о зауми. Потому что до сих пор, поступая так, говорили не о Хлебникове, но об «и Хлебникове»: «Футуризм и Хлебников», «Хлебников и заумь». Редко говорят: «Хлебников и Маяковский», но говорили и часто говорят: «Хлебников и Крученых».

Это оказывается ложным. Во-первых, и футуризм и заумь вовсе не простые величины, а скорее условное название, покрывающее разные явления, лексическое единство, объединяющее разные слова, нечто вроде фамилии, под которой ходят разные родственники и даже однофамильцы.

Не случайно ведь Хлебников называл себя будетлянином (не футуристом), и не случайно не удержалось это слово.

Во-вторых, и это главное, обобщение производится в разное время по разным признакам. Общего лица, общего человека вообще не существует: он равняется по возрасту в школе, по росту в роте. В статистике военной, медицинской, классовой один и тот же человек числится по разным графам. Время идет — и время изменяет обобщения. И наконец приходит время, требующее лица. О Пушкине писали как о поэте романтизма, о Тютчеве — как о поэте «немецкой школы». Так было понятнее для рецензентов и удобнее для учебников.

Течения распадаются на школы, школы сужаются в кружки.

В 1928 году русская поэзия и литература хочет увидеть Хлебникова.

Почему? Потому что внезапно выяснилось одно «и», гораздо большего размера: «современная поэзия и Хлебников» — и назревает другое «и»: «современная литература и Хлебников».

2

Когда умер Хлебников, один крайне осторожный критик, именно, может быть, по осторожности, называл все его дело «несуразными попытками обновить речь и стих» и от имени «не только литературных консерваторов» объявил ненужной его «непоэтическую поэзию». Все зависит, конечно, от того, что разу-

мел критик под словом «литература». Если под литературой разуместь периферию литературного и журнального производства, легкость осторожных мыслей, он прав. Но есть литература на глубине, которая есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными сознательными «ошибками», с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смертями. И смерти при этом деле бывают подлинные, не метафорические. Смерти людей и поколений.

3

Обычно представление, что учитель prepares приятие учеников. На самом же деле совершается обратное: Тютчева подготовили для восприятия и приятия Фет и символисты. То, что казалось у Тютчева смелым, но ненужным в эпоху Пушкина, казалось безграмотностью Тургеневу, — Тургенев исправлял Тютчева, поэтическая периферия выравнивала центр. Только символисты восстановили истинное значение метрических «безграмотностей» Тютчева. Так, Римский-Корсаков — говорят музыканты — исправлял «безграмотности» и «несуразности» Мусоргского, полуизданного до сих пор. Все эти безграмотности безграмотны, как фонетическая транскрипция по сравнению с правописанием Грота. Проходит много лет подземной, спрятанной работы ферментирующего начала, пока на поверхности может оно выйти уже не как «начало», а как «явление».

Голос Хлебникова в современной поэзии уже сказлся: он уже ферментировал поэзию одних, он дал

частные приемы другим. Ученики подготовили появление учителя. Влияние его поэзии — факт совершившийся. Влияние его ясной прозы — в будущем.

4

Верлэн различал в поэзии «поэзию» и «литературу». Может быть, есть «поэтическая поэзия» и «литературная поэзия».

В этом смысле поэзия Хлебникова, несмотря на то что ею негласно питается теперешняя поэзия, может быть, более близка не ей, а, например, теперешней живописи. (Я говорю здесь не о всей, разумеется, теперешней поэзии, а о мощном, внезапно вырисовавшемся русле срединной журнальной поэзии.) Как бы то ни было, теперешняя поэзия подготовила появление Хлебникова в литературе.

Как случается олитературение, внедрение в литературную поэзию поэзии поэтической?

Баратынский писал:

Сначала мысль, воплощена
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная, *темна*
Для невнимательного света;
Потом, осмелившись, она
Уже увертлива, речиста,
Со всех сторон своих видна,
Как искушенная жена,
В свободной прозе романиста;
Болтунья старая, затем
Она, подъявля крик нахальный,
Плодит в полемике журнальной
Давно уж ведомое всем.

Если отбросить укоризненный и язвительный тон поэта-аристократа, останется точная формула, один из литературных законов.

«Дева юная» сохраняет свою юность, несмотря на прозу романиста и журнальную полемику. Она только более не темна для невнимательного света.

5

Мы живем в великое время; вряд ли кто-либо всерьез может в этом сомневаться. Но мерило вещей у многих вчерашнее, у других домашнее. Трудно постигается величина. То же и в литературе. Достоевский писал Страхову по поводу книги его о Льве Толстом, что он со всем согласен в этой книге, только с одним не согласен: что Толстой сказал новое слово в литературе.

Это было уже тогда, когда появилась «Война и мир». По мнению Достоевского, ни Лев Толстой, ни он, Достоевский, ни Тургенев, ни Писемский не сказали нового слова. Новое слово сказали Пушкин и Гоголь. Достоевский говорил так не из скромности. У него было большое мерило, а потом — и это главное — трудно современнику увидеть величину современности и еще труднее увидеть новое слово в ней. Вопрос о величине решается столетиями. У современников всегда есть чувство неудачи, чувство, что литература не удастся, и особой неудачей является всегда новое слово в литературе. Сумароков, талантливый литератор, говорил о гениальном писателе Ломоносове: «убожество рифм, затруднение от неразности

литер, выговора, нечистота стопосложения, темнота склада, рушение грамматики и правописания, и все то, что нежному упорно слуху и неповрежденному противно вкусу».

Он избрал девизом стихи:

Излишество всегда есть в стихотворстве плеснь:
Имей способности, искусство и прилежность.

Стихи Ломоносова и были и остались непонятными, «бессмысленными» в своем «излишестве».

Это была неудача.

Соком Ломоносова была жива литература XVIII века, Державин. Борьбою его и Сумарокова воспиталась русская поэзия, включая Пушкина. В 20-х годах Пушкин дипломатически избавлял еще его от «почестей модного писателя», но изучал его внимательно. И строфы Ломоносова использовал еще Лермонтов. Вспышки Ломоносова — то тут, то там в стиховой стихии XIX века.

За Ломоносовым была химия, была великая наука. Но не будь ее, он был бы, вероятно, как поэт явлением опальным. Не нужно бояться собственного зрения: великая неудача Хлебникова была новым словом поэзии. Предугадать размеры его ферментирующего влияния пока невозможно.

6

Хлебников сам знал свою судьбу. Смех был ему не страшен. В «Зангези», романтической драме (в том значении, в котором употреблял это слово

Новалис), где математические выкладки стали новым поэтическим материалом, где цифры и буквы связаны с гибелью городов и царств, жизнь нового поэта с пением птиц, а смех и горе нужны для нешуточной иронии, Хлебников в голосах прохожих дает голоса своих критиков:

«Дурак! Проповедь лесного дурака!..»

«Он миловиден. Женствен. Но долго не продержится».

«Бабочкой захотелось быть, вот чего хитрец захотел!»

«Сырье, настоящее сырье его проповедь. Сырая колода».

«Он божественно врет. Он врет, как соловей ночью».

«Что-нибудь земное! Довольно неба! Грянь камаринскую!»

«Мыслитель, скажи что-нибудь веселенькое. Толпа хочет веселого. Что поделаешь — время послеобеденное».

А мыслитель отвечает:

«Я такович».

7

Там же Хлебников говорит:

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам подписью узника...

Почерк Хлебникова был действительно похож на пыль, которой осыпается бабочка. Детская призма, инфантилизм поэтического слова сказывались в его поэзии не «психологией», — это было в самых элементах, в самых небольших фразовых и словесных отрезках. Ребенок и дикарь были новым поэтическим лицом, вдруг смешавшим твердые «нормы» метра и слова. Детский синтаксис, инфантильные «вот», закрепление мимолетной и необязательной смены сло-

весных рядов — последние обнаженной честностью боролись с той нечестной литературной фразой, которая стала далека от людей и ежеминутности. Напрасно применять к Хлебникову слово, кажущееся многим значительным: «искания». Он не «искал», он «находил».

Поэтому его отдельные стихи кажутся простыми находками, столь же простыми и незаменимыми, как были для своего века отдельные стихи «Евгения Онегина»:

Как часто после мы жалеем
О том, что раньше бросим.

8

Хлебников был новым зрением. Новое зрение одновременно падает на разные предметы. Так не только «начинают жить стихом», по замечательной формуле Пастернака, но и жить эпосом.

И Хлебников — единственный наш поэт-эпик XX века. Его лирические малые вещи — это тот же почерк бабочки, внезапные, «бесконечные», продолженные вдаль записки, наблюдения, которые войдут в эпос или сами, или их родственники.

В самые ответственные моменты эпоса эпос возникает на основе сказки. Так возникла «Руслан и Людмила», определившая путь пушкинского эпоса и стиховой повести XIX века, так возник и демократический «Руслан» — некрасовское «Кому на Руси жить хорошо».

Языческая сказка — первый эпос Хлебникова.

Новая «легкая поэма» в допушкинском смысле этого термина, почти анакреонтическая («Повесть каменного века»), новая сельская идиллия («Шаман и Венера», «Три сестры», «Лесная тоска») даны нам Хлебниковым. Разумеется, те, кто прочтут «Ладомир», «Уструг Разина», «Ночь перед Советами», «Зангези», отнесутся к этим поэмам как к юношеским вещам поэта. Но это не умаляет их значения. Такой языческий мир, близкий к нам, копошащийся вблизи, незаметно сливающийся с нашей деревней и городом, мог построить художник, словесное зрение которого было новое, детское и языческое:

Голубые цветы,
В петлицу продетые Ладю.

9

Хлебников — не коллекционер тем, задающихся ему извне. Вряд ли для него существует этот термин — заданная тема, задание. Метод художника, его лицо, его зрение сами вырастают в темы. Инфантилизм, языческое первобытное отношение к слову, незнание нового человека естественно ведет к язычеству как к теме. Сам Хлебников «предсказывает» свои темы. Нужно учесть силу и цельность этого отношения, чтобы понять, как Хлебников, революционер слова, «предсказал» в числовой своей статье революцию.

Жестокие словесные бои футуризма, опрокидывавшие представление о благополучии, о медленной и планомерной эволюции слова, были, разумеется, не случайны. Новое зрение Хлебникова, язычески и детски смешивавшее малое с большим, не мирилось с тем, что за плотный и тесный язык литературы не попадает самое главное и интимное, что это главное ежеминутно оттесняется «тарою» литературного языка и объявлено «случайностью». И вот случайное стало для Хлебникова главным элементом искусства.

Так бывает и в науке. Маленькие ошибки, «случайности», объясняемые старыми учеными как отклонение, вызванное несовершенством опыта, служат толчком для новых открытий: то, что объяснялось «несовершенством опыта», оказывается действием неизвестных законов.

Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из их случайных смещений.

Новое зрение, очень интимное, почти инфантильное («бабочка»), оказалось новым строем слов и вещей.

Его языковую теорию, благо она была названа «заумью», поспешили упростить и успокоились на том, что Хлебников создал «бессмысленную звуко-речь». Это неверно. Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет не окрашенного смыслом звучания, не существует отдельно вопроса о «метре» и о «теме». «Инструментовка», кото-

рая применялась как звукоподражание, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновение нового родства с чужими словами.

11

«Мечтатель» не разделял быта и мечтания, жизни и поэзии. Его зрение становилось новым строем, он сам — «путейцем художественного языка». «Нет путейцев языка, — писал он. — Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного книжного языка свободна от таких путешествий?» Он проповедует «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка». Те, кто думает о его речи, что она «бессмысленна», не видят, как революция является одновременно новым строем. Те, кто говорят о «бессмыслице» Хлебникова, должны пересмотреть этот вопрос. Это не бессмыслица, а новая семантическая система. Не только Ломоносов был «бессмыслен» («бессмыслица» эта вызвала пародии Сумарокова), но есть пародии (их много) на Жуковского, где этот поэт, служащий теперь букварем детям, осмеивается как бессмысленный. Фет был сплошной бессмыслицей для Добролюбова. Все поэты, даже частично менявшие семантические системы, бывали объявляемы бессмысленными, а потом становились понятными, не сами по себе, а потому, что читатели поднимались на их семантическую систему. Стихи раннего Блока не стали понятнее сами по себе; а кто их теперь не «понимает»? Те же, кто все-таки

центр тяжести вопроса о Хлебникове желают поставить именно на вопрос о поэтической бессмыслице, пусть прочтут его прозу: «Николай», «Охотник Уса-Гали», «Ка» и др. Эта проза, семантически ясная как пушкинская, убедит их, что вопрос вовсе не в «бессмыслице», а в новом семантическом строе и что строй этот на разном материале дает разные результаты — от хлебниковской «зауми» (смысловой, а не бессмысленной) до «логики» его прозы.

Ведь если написать доподлинно лишенную смысла фразу в безукоризненном ямбе, она будет почти понятна. И сколько грозных «бессмыслиц» Пушкина, явных для его времени, потускнело для нас из-за привычности его метра. Например:

Две тени милые, два данные судьбой
Мне ангела во дни былые ..
Но оба с крыльями и с пламенным мечом,
И стерегут и оба мстят мне.

Многие ли задумались над тем, что крылья совершенно незаконно являются здесь грозным атрибутом ангелов, противопоставленным их милому значению, — крылья, которые сами по себе никак не грозны и так обычны в поэзии для ангелов? И насколько эта «бессмыслица» углубила и расширила ход ассоциаций?

А тонкая подлинная запись человеческого разговора, без авторских ремарок, будет выглядеть бессмысленно; а переменная система стиха (то ямб, то хорей, то мужское, то женское окончание) даже традиционной стиховой речи даст переменную семантику, смысл.

Хлебниковская стиховая речь — это не конструк-

тивная клейка. Это — интимная речь современного человека, как бы подслушанная со стороны, во всей ее внезапности, в смешении высокого строя и домашних подробностей, в обрывистой точности, данной нашему языку наукой XIX и XX веков, в инфантилизме городского жителя. Имеются комментарии человека, знавшего Хлебникова во время странствий его по Персии, к его поэме «Гуль-Мулла» — и каждый мимолетный образ оказывается точным, только не «пересказанным» литературно, а созданным вновь.

12

Перед судом нового строя Хлебникова литературные традиции оказываются распахнутыми настежь. Получается огромное смещение традиций. «Слово о полку Игореве» вдруг оказывается более современным, чем Брюсов. Пушкин входит в новый строй не в тех окаменелых неразжеванных сгустках, которыми щеголяют стилизаторы, а преобразенный:

Видно, так хотело небо
Року тайному служить,
Чтобы клич любви и хлеба
Всем бывающим вложить.

Ода Ломоносова и Пушкина, «Слово о полку Игореве» и перекликающаяся с Некрасовым «Собакевна» из «Ночи перед Советами» неразличимы как «традиции»: они включены в новую систему.

Новый строй обладает принудительной силой, он стремится к расширению. Можно быть разного мнения о числовых изысканиях Хлебникова. Может

быть, специалистам они покажутся неосновательными, а читателям только интересными. Но нужна упорная работа мысли, вера в нее, научная по материалу работа — пусть даже неприемлемая для науки, — чтобы возникали в литературе новые явления. Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства. Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии.

Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнуто литературным, что он осмыслял им и язык стиха и язык чисел, случайные уличные разговоры и события мировой истории, что для него были близки методы литературной революции и исторических революций. Пусть его числовая историческая поэма и не является научной, и пусть его угол зрения — только поэтический угол зрения, «Ладомир», «Уструг Разина», «Ночь перед Советами», XVI отрывок из «Зангези», «Ночной обыск» — может быть, наиболее значительное, что создано в стихах о революции.

Если в пальцах запрятался нож,
А зрачки открывала настезью месть,
Это время завыло: даешь,
А судьба отвечала послушная: есть.

13

Поэзия близка к науке по методам — этому учит Хлебников.

Она должна быть раскрыта как наука навстречу явлениям. А это значит, что, наталкиваясь на «слу-

чайность», она должна перестраивать себя, с тем чтобы случайность перестала быть случайностью.

Тот поэт, который относится к слову, стиху, как к вещи, назначение и употребление которой ему давно известно (а стало быть, слегка надоело), отнесется к вещи быта как к безнадежно старой знакомке, как бы нова вещь ни была. Поза поэта требует обычно либо взгляда на вещи сверху вниз (сатира), либо снизу вверх (ода), либо закрытого взгляда (песня). А то у журнальных поэтов есть еще взгляд в сторону, взгляд «вообще».

Хлебников смотрит на вещи, как на явления, — взглядом ученого, проникающего в процесс и протекание, — вровень.

Для него нет замызганных в поэзии вещей (начиная с «рубля» и кончая «природой»), у него нет вещей «вообще», — у него есть частная вещь. Она протекает, она соотнесена со всем миром и поэтому ценна.

Поэтому для него нет «низких» вещей.

Деревенские поэмы его вовсе не дают деревни под взглядом снисходительного горожанина-дачника. (Сколько самодовольства в нашей деревенской лирике, — в этих деревенских песенках о ржи и голубоглазых поселянах. Они напоминают не Карамзина, куда там, они напоминают детские книжки Вольфа: там дети изображались на картинках как маленькие человечки с большими головами, но без усов.) То же и с Востоком: в «Гуль-Мулле» нет европейского Востока: ни снисходительного интереса, ни излишнего уважения. Вровень — так изменяются измерения тем, производится переоценка их.

Это возможно только при отношении к самому слову как к атому, со своими процессами и строением.

Хлебников — не коллекционер слов, не собственник, не эпатирующий ловкач. Он относится к ним, как ученый, переоценивающий измерения.

Харьковское «ракло», годное лишь для юмористики, входит как равноправный гость в оду:

Раклы, безумцы и галахи. . .

Древние европейские вещи замешиваются в современную речь, географически и исторически расширяя ее:

И к онсам мчатся вальпарайсы,
к ондурам бросились рубли.

У него нет «поэтического хозяйства», у него «поэтическая обсерватория».

14

Так поэтическое лицо Хлебникова менялось: мудрец Зангези, лесной язычник, поэт-ребенок, Гуль-Мулла (священник цветов), дервиш-урус, как звали его в Персии, был одновременно и путейцем слова.

Биография Хлебникова — биография поэта вне книжной и журнальной литературы, по-своему счастливого, по-своему несчастного, сложного, иронического, «нелюдимого» и общительного — закончилась страшно. Она связана с его поэтическим лицом.

Как бы ни была странна и поразительна жизнь странствователя и поэта, как бы ни была страшна

его смерть, биография не должна давить его поэзию. Не нужно отделяться от человека его биографией. В русской литературе нередки эти случаи. Веневитинов, поэт сложный и любопытный, умер 22 лет, и с тех пор о нем помнили твердо только одно — что он умер 22 лет.

15

Ни в какие школы, ни в какие течения не нужно зачислять этого человека. Поэзия его так же неповторима, как поэзия любого поэта. И учиться на нем можно, только проследив пути его развития, его отправные точки, изучив его методы. Потому что в этих методах — мораль нового поэта. Это мораль внимания и небоязни, внимания к «случайному» (а на деле — характерному и настоящему), подавленному риторикой и слепой привычкой, небоязни поэтического честного слова, которое идет на бумагу без литературной «тары», — небоязни слова необходимого и незаменимого другим, «не побирающегося у соседей», как говорил Вяземский.

А если слово это детское, если иногда самое банальное слово честнее всего? Но это и есть смелость Хлебникова — его свобода. Все без исключения литературные школы нашего времени живут запрещениями: этого нельзя, того нельзя, это банально, то смешно. Хлебников же существовал поэтической свободой, которая была в каждом данном случае необходимостью.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Н. Л. Степанов. Ю. Н. Тынянов — теоретик стиха 3

Проблема стихотворного языка

Предисловие 21

Глава I. Ритм как конструктивный фактор стиха. (Понятие конструкции. Немотивированное в искусстве, как материал изучения. Роль *Ohrenphilologie* в установлении конструктивного фактора стиха. Акустический подход к стиху, его недостаточность. Эквиваленты текста. Метр и ритм. Функция ритма в стихе и в прозе. Понятие стихового единства. *Vers libre*. Законы стиха.) 24

Глава II. Смысл стихового слова. (Оторванное слово и чисто лексическое слово. Основной признак значения. Второстепенные и колеблющиеся признаки значения. Лексическая окраска. Понятие литературной лексики. Влияние стиха на смысл слов. Влияние стиховых разделов и enjambements на смысл. Ритмическая значимость и значимость смысловая. Колеблю-

щиеся признаки значения в стихе. Лексическая окраска в стихе. Игра на основных признаках значения. Имена собственные в стихе. Лексическая окраска «на расстоянии». «Инструментовка», ее влияние на смысл слов. Влияние рифмы на смысл слов. Каламбур. Вопрос об образе.) . . 77

Примечания и дополнения 172

Статьи

Словарь Ленина-полемиста 197
 Блок 248
 Валерий Брюсов 259
 О Хлебникове 283

ТЫНЯНОВ

Юрий Николаевич

**ПРОБЛЕМА СТИХОТВОРНОГО
ЯЗЫКА. СТАТЬИ**

М., «Советский писатель», 1965,
304 стр.

Тем. план 1965 г. № 1086

Редактор *Г. П. Трефилова*

Художник *И. А. Литвишко*

Худож. редактор *В. В. Медведев*

Техн. редактор *М. А. Ульянова*

Корректоры *Т. Н. Воронцова*

и *Л. Н. Морозова*

Сдано в набор 3/VI 1965 г. Подписано
в печать 3/XI 1965 г. А13114. Бума-
га 70×108¹/₃₂. Печ. л. 9¹/₂ (13,30).
Уч.-изд. л. 11,01. Тираж 6000 экз
Заказ № 1796. Цена 59 коп.

Издательство «Советский писатель»
Москва К-9, Б. Гнездяковский пер., 10

Ленинградская типография № 1 «Пе-
чатный Двор» имени А. М. Горького
Главполиграфпрома Государственного ко-
митета Совета Министров СССР по пе-
чати, Гатчинская, 26.