

КОМПОЗИЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ.

Анализ стансов Пушкина — „Брожу ли я вдоль улиц шумных“.

Стихией, в которой живет и развивается лирическая поэзия, является слово. Слово же есть носитель смысла и притом—носитель явного, „предикативного“ смысла. Слово—не картина, в которой смысл дан только через смутное какое-то подразумевание, и не музыка, которая, по выражению Гегеля, есть лишь „неопределенное движение духовного нутра“. И хотя поэтическое слово есть слово особенное, особенное именно неисчерпаемым богатством подразумевания, все же и оно строится существенно, как носитель „предикативного“ смысла.

Не видеть в поэтическом слове стихии „предикативного“ смысла, или не видеть того, что смысл своим движением определяет малейшее движение внешности стиха, это то же самое, что не видеть в монете ее специфического монетного достоинства. И как ребенок, играющий монетой, не понимает и не знает специфических монетных знаков, монетных форм и особой монетной композиции, так и тот, кто игнорирует смысловую данность поэтического слова, упускает невольное множество форм, заметных только в свете смысла,— форм, основных для поэзии.

Композиция всякой осмысленной вещи есть не внешняя композиция ее чувственной видимости, не композиция ее голой величины или временной формы, а внутренняя своеобразная „логика“ ее единства. Композиция же лирического стихотворения, которое не только осмыслено, а целью своей, стихией своей имеет явление смысла¹⁾, тем более подчинена законам своеобразной „логики“, а не внешним законам диспозиции, распределения или распорядка частей.

Я знаю, что мое понимание композиции лирического стихотворения, как своего рода „логики“, встретит живейший протест форма-

¹⁾ В этом и заключается различие между предикативным смыслом слова и скрытой осмысленностью вещей.

листов. Протесту этому я иду навстречу сознательно. И не потому, что не вижу ценного в той работе, которую выполняли они, а потому, что вижу односторонность этой работы. Формалисты замечают только внешние формы: эвфонию, синтаксис, сюжет. В анализе композиции лирического стихотворения, одушевленного единым движением смысла, они не видят главного — смысла. Так, напр., даже Жирмунский¹⁾, толкующий композицию как построение (распределение, расположение) художественного материала, в своей книге „Композиция лирического стихотворения“ — пишет: „Представим себе стихотворение простейшей композиции. В своем построении оно распадается на ряд строф (композиция метрическая). Каждая строфа заключает особое предложение, заканчивается точкой (композиция синтаксическая). Каждая строфа, вместе с тем, замкнута по теме, представляет стансу (композиция тематическая)“²⁾. А где же — спросим мы — сама логика стихотворения: композиция семантическая? Ведь, если не расширять понятия „темы“ до пределов ему не свойственных, то окажется, что в этой схеме нет места для смысла.

В более поздней работе Жирмунский писал решительнее: „Композиция лирического стихотворения развивается из художественно-упорядоченного фонетического материала и соответствующего ему синтаксического членения“³⁾. Внутренняя „логика“ построения как бы уничтожается, таким образом, заранее, поскольку она претендует на иное положение: композиция лирического стихотворения развивается из „логического“ членения материала.

Я знаю, мне возразят, что логика стоит в непосредственной связи с содержанием поэтического произведения, в то время как последнее осуществляет в себе культ мастерства (приема). Еще Гете говорил — „дилеттант смешивает искусство с содержанием“ и в устах Гете эти слова звучали как высшее порицание. В наши дни, после работ русских формалистов, можно ли еще сомневаться в том, что мастерство, именно мастерство, составляет ту подлинную стихию, в которой возникает поэзия, как искусство?

Но ведь это же — непонятное заблуждение, будто содержание само лишено мастерства, будто оно остается бесформенной массой внутри прекрасных лепестков поэтического цветка. Гете никогда не согласился бы с тем, что искусство есть только внешняя скорлупа, форма, прием⁴⁾ —

1) Теоретические построения Жирмунского шире и интересней построений формальной школы, но с более значительным и интересным интересом и бороться.

2) „Композиция лирического стихотворения“, стр. 19.

3) „Задачи поэтики“ в сборнике „Задачи и методы изучения искусства“, Петроград, 1924, стр. 143.

4) Понимание „приема“, как внешней скорлупы, явно следует из анализа отдельных примеров хотя бы у того же Жирмунского. Напр., „Комп. лирич. стих.“, стр. 35 — „одинаковый в формальном отношении прием“ скрывает, собственно говоря, разные смыслы.

„Die Kunst hat weder Kern noch Schale“¹⁾ и он думал бы, наверное, что и внешняя форма, и число лепестков цветка составляют одно с тем главным, из чего они и функционально и зрительно развиваются—„Alles ist sie mit einem Male“. А так как содержание слова есть смысловое содержание, а не только чувственное („музыкальное“) и не только сюжетное („кинематографическое“), то и мастерство поэтическое есть мастерство „смысления“, мастерство утверждения всех внешних лепестков стиха в свете смысла.

Я знаю, мне и здесь возразят, мне скажут: — нельзя же смешивать логическое, наукообразное и публицистическое содержание с содержанием поэтическим, которое потому и формально насквозь, что есть сама эта чистая форма. А если признать какое-нибудь своеобразие поэтического содержания, то почему же не искать его дальше в звуковой внешности стиха или в синтаксическом членении, почему нельзя сказать, что звукослово — вот это и есть то специфическое содержание, с которым имеет дело лирическая поэзия? Наукообразная теоретическая или практическая речь пользуется словом в целях сообщения мысли, в целях взаимного разумения людей. Напротив, поэтическая речь не сообщает мысль, а выделяет и охраняет самое слово, как дорогую вещь, которой бессмысленно пользоваться.

Но ведь сообщение мысли есть только обратная сторона ее разумения. И если можно говорить о мастерстве, как содержании поэзии, о выделении чистого и драгоценного слова, то что же это за слово — вне разумения, что же это за мастерство — вне разума, которому слово призвано не только подчиняться, но который оно призвано являть. И почему искание „логики“ поэтического произведения есть непременно искание наукообразного, публицистического в нем?²⁾ Слово — есть явленный разум. — Отсюда и „логика“, как общий внутренний закон всякого слова, отсюда особые „актные“, подлинно динамические формы, „алгоритмы“,³⁾ пути разумения. В теории — своя логика и свои алгоритмы, в поэзии особая логика и особые алгоритмы, но

¹⁾ Перефразировка, вполне законная для Гете.

²⁾ Такова именно судьба формалистов: отождествлять логику и смысл с наукообразной сентенцией. Поскольку они не видят внутренних „логических“ форм слова, они принуждены или вовсе игнорировать содержание стихотворения, или понимать его, как внехудожественную данность. (Ср. анализ пушкинского стихотворения „Для берегов отчизны дальней“, сделанный Жирмунским в „Задачах поэтики“).

³⁾ Термин „алгоритм“ введен в область логики Г. Шпетом. См. „Внутренняя форма слова“, стр. 119—„я... называю правила, методы, законы живого комбинирования словесных единиц, понятий, со стороны их формальной повторенности, словесно-логическими алгоритмами“. Но ничто не противоречит применению этого термина также и в области поэтики (ср. анализ внутр. поэтич. формы там же, спец. стр. 158) и притом не только для обозначения форм собственно поэтических (обратная сторона речи), но и форм фигуральных (эмоционально насыщенная сторона речи, реторика).

следовательно, во всяком случае, — „актные“, живые, динамические формы, а не абстрактные категории „начала“, „середины“ и „конца“¹⁾.

Конечно, мое сближение композиционных форм лирического стихотворения и форм „логических“ не следует толковать в том смысле, что композиция лирического стихотворения ограничена стихией чистого смысла. Я не могу считать возражением напоминание о роли эвфонии и синтаксического членения в поэзии. Да, это верно, что поэзия считается и с эвфонией, и с внешним распорядком слов. Но откуда следует, что эвфония, метрика и синтаксис определяют композицию лирического стихотворения? Легко показать, что соответствие (гармония) внешней конструкции и смысла может быть с большим успехом истолковано в пользу смысла. Легко показать, что даже количественная внешность стиха может пониматься, как знак движения и исчерпания смысла.

Всякое слово идет к концу. Не потому, что к концу идет некоторый звуковой ряд, звуковой ряд может быть продолжен в бесконечность, а потому, что к концу идет смысл: смысловой конец полагает и конец звукового ряда. Но если для логики теоретического построения закон движения к концу легко переходит в закон чистого смыслового исчерпания (исчерпания смысла в себе самом), для которого длина звукового ряда — безразличная данность, то для поэтической „логики“ и особенно для лирической „логики“ длина звукового ряда отражает „длину“ смыслового движения. Длина звукового ряда отражает эту длину или, как абсолютную длину, или, как длину относительную (конец строфы, конец стиха). И непременно, последний внешний предел становится знаком абсолютного смыслового завершения. Конец венчает дело. Конец венчает и лирическое стихотворение.

Но как сказано, и отдельные количественные единицы, из которых слагается стихотворение, как внешние единицы, становятся знаками смыслового движения, смысловых переходов и пауз—

„Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя.

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит; задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне“.

Поразительно, как внешнее строфическое членение отражает в этом восьмистишии смысловое членение. Две части там и тут: тезис и анти-

¹⁾ На много ли изменится дело, если мы категорию „начала“ назовем „введением“, „зачинном“, категорию „середины“ — „развитием темы“ и категорию „конца“ — „замыканием“, „концовкой“? Ср. Томашевский, „Теория литературы“, Жанры лирические.

тезис. Конец первой строфы—знак завершения тезиса. Конец второй строфы—знак завершения антитезиса и, поскольку он также конец всей пьесы,—знак исчерпания всего смыслового движения.

Конечно, „движение стихотворения к концу“ не следует понимать в том смысле, что в конце стихотворения непременно содержится какой-то общий вывод, итог смыслового движения. Стихотворение может быть построено так, что некоторый основной образ—смысл получает затем свое развитие в ряде следствий своих, короллариев. Напр., у Пушкина —

„В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа:
Ключ юности—ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча;
Кастальский ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит;
Последний ключ—холодный ключ забвенья.
Он слаше всех жар сердца утолит¹⁾“.

Но и здесь конец продиктован внутренним каким-то исчерпанием ряда. Стихотворение может оборваться на полуслове, но и тогда внутреннее утверждение самой оборванности будет подсказывать нам, что смысловое движение дальше немыслимо.

Словом, даже наиболее абстрактная, количественная внешность лирического стихотворения может быть истолкована, как отражение его внутренней логики. Если взглянуть с одной стороны, она становится знаком внутреннего движения, в ней мы читаем и предугадываем смысловые синтагмы. Если взглянуть с другой стороны, она сама, как знак, дана впервые в свете смысла, как отблеск смысла, его игра на звуковой поверхности²⁾.

Но интереснейшие проблемы композиции стихотворения заложены глубже. Ничего не говорят ссылки на какую-то „логику“ и на какое-то соответствие внешнего и внутреннего ряда. Стихотворение движется не какими-то смысловыми синтагмами и не к ка-

1) Кстати интересно задуматься над тем, почему это стихотворение бессмысленно разбивать на четверостишия, а следует разбивать на двустишия. Формально мы имеем дело с двумя четверостишиями. А по смыслу?

2) Перечисленными моментами не исчерпывается роль количественной внешности лирического стихотворения в движении его смысла. Вслед за строфой следует „стих“, который тоже есть знак некоторой относительной смысловой законченности. Мы очень хорошо отличаем широкую волну мысли в многостопном размере от ее легкой игры, в роде—

„Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир“.

кому-то концу, а к определенному содержательному концу, который и предписывает, как венчающая часть здания, ритмическое движение несущих масс.

Пушкинские стансы — „Брожу ли я вдоль улиц шумных“, представляя совершенный образец лирической, „лаконической“ композиции, показывают движение к концу, как движение к особому, эмоциональному“ утверждению желания, выраженного в последних двух строфах—

„И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять“.

Замечателен самый алгоритм этого эмоционального утверждения. Он есть поэтический вариант риторического „credo quia absurdum“. „И хоть бесчувственному телу равно повсюду истлевать, но ближе к милому пределу мне все б хотелось почивать“. Превосходная поэтическая логика! Поэту нужно утвердить желание. Какими аргументами? Если снабдить последние стихи строфы аргументами, в роде тех, которыми мы снабжаем теорию, желание не только не окажется утвержденными, оно явно поблекнет. „Я хочу с Вами видиться. потому-то непременно (увы!) увижу Вас завтра“. Какая тут логика? Если желание сильно, оно не нуждается в соображениях о возможности осуществления, оно мыслимо вопреки рассуждению и рассудку. Напротив, если оно снабжается рассуждениями, оно звучит как насмешка или бессилие. Credo quia absurdum верю, потому что это абсурдно желаю, не смотря на то, что бессмысленно этого желать. Только так (риторически) могут утверждаться чистая вера, как вера, и чистое желание, как желание.

Однако, важно установить отличие риторического credo quia absurdum от его поэтического варианта. Риторическое credo quia absurdum понимается нами по формуле „верю, не смотря на то, что это абсурдно“, но в самом выражении содержится явное преувеличение мысли и постольку—некий полемический пыл. Мы сознаем это выражение, как ответ, ниспровергающий противника. Вы верите? Но, ведь это же абсурд!—Credo quia absurdum! И именно знаменитое quia, как явная смысловая гипербола, лишает формулу всяческого эмоционального равновесия.

Напротив, Пушкин смягчил выражение, придав словам своим известный уступительный смысл. „И хоть бесчувственному телу равно повсюду истлевать, но ближе к милому пределу мне все б хотелось

почивать". Таким образом, вместо атмосферы риторического пыла возникла атмосфера особой чувствительности, вместо силы мажорного выкрика — сила глубокой трогательности. Пушкин привел опасный алгоритм в художественное равновесие и развил его так, что мысль наша не обрывается волнующим выкриком, а допускает известный *Ausklang* в последующей строфе.

Или может быть заключительная строфа сама уравнивает *quasi*-риторический смысл предпоследней, поскольку в ней алгоритм *credo quia absurdum* повторяется только в намеке, через алгоритм образного контраста —

„И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять“.

Зачем у гробового входа — младая жизнь? Но Пушкин уже не говорит этого — „зачем“, а довольствуется смутным подразумеванием и почти одной игрой звуков (заглушенные слова „у гробового входа“ и ясные, созерцательные — „младая будет жизнь играть“ и т. д.). И существенно, что последняя строфа, сохранив известные второстепенные отзвуки „смерти“ (в дополнении), развивает, собственно говоря, одно только желание, сообщая ему такую спокойную силу, что в конце стихотворения мы уже вовсе не чувствуем содрогания смерти. А оно могло бы остаться и разрушить созерцательный, „поэтический“ строй.

Отбросив мажорное „*quia*“, и приняв глубокую трогательность, Пушкин увидел новую опасность в самой излишней чувствительности: трогательность сама может стать риторическим выкриком. И потому он развил антитезис фатального „тления“ как более твердое желание —

„И пусть у гробового входа“ —

и со стороны выражения, более созерцательное, образно прекрасное желание —

„И равнодушная природа
Красою вечною сиять“.

Последние два стиха находят формулу, в которой волнение предпоследней строфы оказывается отзвучавшим и таким образом, трогательно утвержденное желание, как прекрасное, „поэтическое“ желание оказывается выполненным со смысловой стороны до конца, риторический алгоритм оказывается преодоленным и композиция лирического стихотворения завершенной.

Но мы еще не разглядели детали образного, содержательного преломления риторического аргумента в различных планах, его превращения в поэтический алгоритм. Общий путь, намеченный нами, — это лишь схема —

И хоть телу
Равно повсюду,
Но ближе к пределу
Мне все б хотелось

Автор заполняет эту схему предикатами или эпитетами — „бесчувственный“, „милый“, „истлевать“, „почивать“. И, естественно, возникает вопрос, в чем же логика этого дальнейшего заполнения, в чем его разум?

В жизни и теории мы говорим: „у цветка — лепестки, у книги — страницы, у зверя — лапы, у человека — руки“. Назовем очевидную логику этих слов „следствием во втором плане“ или „связью слов через смысловые обертоны“. Книга и страницы связаны не только как взаимные „дополнения“ (почему не сказать „эпитеты“?), но и более глубоким образом, связаны во втором плане, в плане смысловых *valeurs*. Если терминированная научная речь пользуется алгоритмом такого следствия, как некоторым установленным трафаретом, или еще чаще — не пользуются им вовсе, то поэтическая речь, не смотря на возможность метафорических перестановок, а может быть, именно, в силу этих перестановок (лепестки книги, страницы цветка), доводит алгоритм „следствия в новом плане“ до подлинного культа. Ничто не должно оставаться в поэзии связанным только предметно и синтаксически, все должно „следовать“, кроме того, в плане смысловых *valeurs* отдельных слов, в атмосфере их полного смыслового бытия. Ведь только в атмосфере этого бытия возникает богатство поэтических подразумеваний. И „логика“ поэзии есть поэтому, именно, несравненно более строгая логика, чем даже логика чистой теории, — есть теснейшая область „классической ясности“ и „классической строгости“ сплошных смыслов и следствий.

Мы помним: схема предпоследней строфы требовала противопоставления закона смерти и человеческого желания. Поэтому первые два стиха развивают мотив „бесчувственное тело“, вторые же два — мотив личного местоимения „мне“. А раз „бесчувственному телу“, то и „истлевать“, напротив, „мне“ — „почивать“. С точки зрения предмета, который имеется в виду, и синтаксически — оба глагола совершенно равносильны, но „бесчувственное тело“ может только „истлевать“, а „мне“ — человеку — уместно „почивать“.

Нелепо сказать —

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду почивать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось истлевать.

Еще стройнее и прекраснее последняя строфа. В предпоследней строфе больше схемы, меньше заполнения, больше реторики, меньше образа. Последняя — должна преодолеть риторический алгоритм в пре-

красном образе. Ее схематическое ядро ограничивается словами — „и пусть....“ — всё остальное есть заполнение: и выбор „младой жизни“, и „природы“ с ее „вечной красой“. И опять та же строгая логика во втором плане: раз „младая жизнь“ (в противоположность „гробовому входу“ — отзвук риторического аргумента), то — „играет“; напротив, „красота“ — „сияет“.

Нельзя написать —

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь сиять,
И равнодушная природа
Красою вечною играть¹⁾.

С другой стороны, эпитеты — „младая“ (жизнь), „равнодушная“ (природа), „вечная“ (краса), как и носители этих эпитетов — „жизнь“, „природа“, „краса“ — возникли в силу близкого, но не тождественного алгоритма. Выше мы говорили, что Пушкин развил в последней строфе антитезис фатального тления, как созерцательное, образно прекрасное желание. Таким образом он повторил в заключении главный аргумент, но повторил его не в конструктивной²⁾ форме утверждения желания, а в содержании самого желания. Содержание вытекает из формы утверждения, отражая ее в себе, преподнося, как образный контраст.

Понятно, почему „младая жизнь“, почему „равнодушная природа“ и „вечная краса“. Потому что наступит смерть.

Наконец, и сами эпитеты предпоследней строфы: „бесчувственное“ (тело) в противоположность „милому“ (пределу) — отражают в своем содержании форму того же алгоритма: „бесчувственному невозможно чувствовать милое“. Вернее говоря, отдельные эпитеты составляют в другом плане, в игре своих *valeurs*, те же связи, что и прямые „логические“ связи, выраженные построением фраз, — аргументы в собственном смысле слова.

Для поэзии в высшей степени характерно движение смысла в другом (образном) плане, как по способу „книге страницы, цветку лепестки“, так и по способу отражения или вообще всякого преломления в нем прямой логической связи. — „Пусть светит солнце, ночь темна“ — конструктивный (фигуральный) контраст „пусть..., все же“ отражается в валёрном, образном — „солнце — ночь“. Раз „пусть, все же“, то и солнце — ночь“. Такова логика.

¹⁾ Ср. по этому поводу Г. Шпет „Эстетические фрагменты“, вып. III, стр. 50, 53. Анализируя первое четверостишие Анчара, Шпет говорит: но „стоит“ вместо „растет“ прямо вызвано логикой самого смысла образа. Анчар „растет“, но часовой „стоит“. Я думаю, что в конце-концов и „эпитеты-метафоры“ следуют аналогичной логике (скупая пустыня) и в них следует искать не столько *fundamentum comparationis*, сколько *fundamentum relationis*. — связь-следствие во втором плане, оправдывающее связь в первом плане (обычную связь термина и его „дополнения“, „определения“ и т. д.).

²⁾ „Фигуральной“ по терминологии старых реторик.

Отражение смысловой игры, начавшееся в плане собственно образного заполнения фигуральной схемы, продолжается несомненно и в синтаксическом, и в звуковом плане стиха. Ведь все „лепестки“ стихотворения должны быть утверждены в свете смысла. И в том заключается особенность поэтического слова, что, преломляя в себе смысл и создавая особую атмосферу, его синтаксис и его внешняя звуковая сторона соединяются вместе со смысловым наполнением в общее мерцание звукообраза.

Если выше мы отметили преломление риторического аргумента в смысловом контрасте глаголов „истлевать“, „почивать“ (предпоследняя строфа), то разве не потому так ярко это преломление, что глаголы выделены инверсиями и кроме того связаны рифмой? Инверсия вообще, как и всякое нарушение обычного синтаксиса, обращает наше внимание на слово, проявляет и усиливает смысловую игру. Аналогичная несомненная подчеркнутость звуко слова связывается в рифме с сопоставлением рифмованных слов. Но ведь перед нами глагольная рифма — скажут — бледная и такая естественная, что ее почти не замечаешь: — „истлевать“ „почивать“, „играть“ „сиять“. Да, глагольная рифма! Но и стихотворение не *bijouterie*, а царство более высокой красоты. И вовсе не в том достоинство, что какие-то особенно яркие формы бросаются в глаза своей экзотической необычностью, а в том, что все формы подчинены смыслу и преломляют в себе суровое движение смысла. В данном случае преодоление риторического аргумента требовало инверсии, а рифма еще сильнее выделила сопоставлением основных глаголов образный контраст, сквозь который и тяжелое чувство кажется прекрасным и легким.

Помимо этого в предпоследней строфе вся синтаксическая конструкция как-то особенно мягка и растянута, в полную противоположность аскетическому *credo quia absurdum*: несомненный отблеск уступительного смысла фигуры.

Еще более искусно разрешен синтаксис последней строфы. Попробуйте дать инверсию в первом стихе — „и пусть у входа гробового“, и вы увидите, что нет уже той мрачности и той силы, а какая-то, напротив, сентиментальность, не нужная для смыслового контраста „гробового входа“ и „младой жизни“. Эпитет „младая“ подчеркнут необычной расстановкой — „младая будет жизнь играть“ — и той же расстановкой выделены как „жизнь“, так и „играть“. Только несамостоятельное „будет“ пробегает торопливо, уступая место ясным и медленным „жизнь“ и „играть“. „Играть“ выделено, кроме того, инверсией для того, чтобы связаться рифмою с заключительным словом „сиять“. И, наконец, как второй, так и последние два стиха своей конструктивностью подчеркивают решительно всё свое образное насыщение. Ни одно слово, за исключением союза „и“, не остается здесь не выделенным; даже вспомогательный глагол не повторяется, а всё разверты-

вается в одинаково ясном, созерцательном плане:— и „равнодушная“ — эпитет сам по себе (после „и“) ритмически значительный и не нуждающийся в инверсии, и „природа“, выделенная тем же ритмом, и „красою“ — инверсия по отношению к „сиять“, и „вечного“ — инверсия по отношению к „красою“, и наконец, „сиять“, тоже инверсированное и подчеркнутое как всей необычной синтаксической расстановкой, так и рифмой с „играть“. Положительно ни одно слово смыслового заполнения не проходит в стихотворении даром, а соответственно оценивается и отражается своею значительностью, насыщенностью, в синтаксической конструкции.

И если именно заключительное четверостишие должно было окончательно преодолеть чрезмерную взволнованность риторического аргумента, то можно сказать, что образное мерцание, сквозь которое мы видим теперь этот аргумент, имеет в себе кое-что и от синтаксиса.

Выделяя те или иные слова, синтаксическая конструкция создает или может быть усиливает определенную смысловую атмосферу. И аналогичную смысловую атмосферу или ту же смысловую атмосферу вместе должна преломить в себе эвфония. Мы уже указывали на звуковой контраст „гробового входа“ и „младой жизни“, как отражение смыслового контраста. Теперь всю атмосферу звучания последней строфы мы можем описать, как атмосферу особого „сияния“. Ведь и здесь вновь — в звуковом плане — мы находим не звукоподражание (чему?), а подлинное Sinnbild, преломление смысла, пленение всего звучания звуко-смысловой доминантой одного слова („сиять“ ср. „красою“).

Напротив, в предпоследней строфе нет ни атмосферы „сияния“, ни вообще ясной звуковой атмосферы, а какое-то неопределенное колебание („И хоть бесчувственному телу“... „мне все б хотелось почивать“) с некоторой подчеркнутостью слова „истлевать“, а потому и атмосферы „тления“ („... телу равно повсюду истлевать, но ближе к милому пределу мне все б хотелось почивать“).

Напрасно думают, что эвфония производит независимую какую-то, свою эмоциональную атмосферу. Атмосферу создает смысловое движение, оно выделяет слова, ставит их на надлежащее синтаксическое место, подчеркивает их, делает завершающими и властвующими. И только в созданной таким образом атмосфере преломляется эвфония, сама распространяя дальше тень или свет этого смысла на другие слова по созвучию — тень смысла — образное мерцание, а не только волну эмоции¹⁾.

Однако, если таким образом риторический аргумент преодолен венчающим завершением „Стансов“, возникает новый вопрос, какова

¹⁾ Вот почему некоторые опыты Бальмонта и Брюсова, несмотря на громадную искусность свою, производят впечатление не эвфонии, а какофонии.

логика того фундамента, той общей массы, которая вознесла последние строфы на надлежащую поэтическую, созерцательную высоту, дабы само такое завершение было достаточно убедительным. Завершение легко и прекрасно, только если оно есть завершение достаточного поэтического пути. Так купол прекрасен только вознесенный в небо, а не распластанный у самой земли. К эмоциональной и смысловой насыщенности завершения Стансов ведет тоже длительный путь, который кажется нам тем более интересным, что в своей „сухой“ расчлененности становится антитезисом трогательного завершения—

„Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сию ль меж юношей безумных,—
Я предаюсь моим мечтам.
Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды—
И чей-нибудь уж близок час.
Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.
Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости.
Тебе я место уступаю—
Мне время тлеть, тебе цвести.
День каждый, каждую минуту
Привык я думой провожать,
Грядущей смерти годовщину
Меж них стараясь угадать.“

Бросается в глаза, прежде всего, повторяющаяся во всех пяти строфах форма: „Брожу ли я..., я говорю“, „гляжу ль..., я мыслю“, „ласкаю ли..., уже я думаю“. Эта форма подсказывает нам толкование по двум путям: или мы будем понимать смысловое движение, как подлинное качественное движение, или—как повторение, по алгоритму, напоминающему тот, о котором говорил Гумилев, вспоминая одно песнопение¹⁾.

Сходство с логикой теоретической мысли подсказывает первый путь.—Возьмем ли мы число два, мы должны сказать: есть число больше двух; возьмем ли мы три, мы должны сказать: есть еще большее число, возьмем ли четыре, мы скажем то же самое; и вообще, какое бы число натурального ряда чисел мы ни брали, всегда найдется какое-нибудь большее число,—совсем как в Стансах.

¹⁾ „Анатомия стихотворения“.—Алгоритм допускает некоторые вариации в самом повторении.

Конечно, аналогия эта не идет дальше внешнего сходства. Существенно, что если она и касается алгоритма поэтической или „риторической“ мысли, то в очень общем, неконкретном смысле. И прежде всего мы должны показать, как претворяется теоретический алгоритм в алгоритм поэтический, закон исчерпания вводных условий теоретического умозаключения — в закон исчерпания „умозаключения“ поэтического.

Теоретическое исчерпание покоится, очевидно, на полном перечислении отдельных случаев, в приведенном выше примере — на подразумевании закона такого перечисления. Напротив, поэтическая и риторическая „логика“ устанавливают своеобразный „алгоритм крайностей“, своеобразный захват некоторой сферы случаев через переход от крайности к крайности. В простейшей форме новый алгоритм имеется в пушкинском „Пророке“ —

„И внял я неба содраганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье“.

Перечисление означает здесь: я внял, я понял всё. И не вспомнил ли Пушкин в Пророке вторую заповедь Ветхого Завета? — „Не сотвори себе кумира и всякого подобия ему, елико на небеси, горе, елико на земле, низу, елико в земле, под водой“... т.-е. не сотвори его нигде.

Нечто подобное мы имеем и в Стансах. Сами предварительные условия выбраны по контрасту между собой, чтобы в неполном перечислении охватить всю широту встреч и случаев. — „Уединенный дуб“ появляется после „улиц шумных“, после „многолюдного храма“ и „безумных юношей“. „Уединенный дуб“ в каком-то отношении — противоположность „шумных улиц“. Но и „младенец милый“ — несомненная противоположность „уединенного дуба“: старая, величественная жизнь („патриарх лесов“), которая держится только, как долговечность, и возникающая жизнь, еще не расцветшая. В итоге почти как заключение, как обобщение звучат по своему содержанию совсем новые слова: „День каждый, каждую годину привык я думой провожать“...

Но этого мало. Логика пяти строф несравненно замечательнее, и не исчерпывается выбором предворяющих условий по взаимному контрасту. Каждое условие находится, кроме того, в контрасте с мыслью о смерти и по контрасту мотивирует эту мысль. В самом деле, условие первой строфы выбрано так потому, что „шумные улицы“, „многолюдный храм“, „безумные юноши“ суть проявления кипучей, суетливой жизни, противоположные смерти. Согласно тому же алгоритму выбраны и „уединенный дуб“ и „младенец милый“: „уединенный дуб“

долговечен, „младенец“ только-что родился жить. Не было бы никакой силы и никакой логики в словах, где мысль о смерти мотивировалась бы явлениями самой смерти. Нет! мысль о смерти значительна и настойчива только тогда, когда она возникает при виде жизни, когда поэт может сказать: я мыслю о смерти, потому что вижу жизнь кругом.—Здесь тоже своего рода *sedo quia absurdum*, оправданное, конечно, высоким разумом движения поэзии и чувства¹⁾.

Не малое нужно искусство для того, чтобы сочетать алгоритм „мотивации по контрасту“ с алгоритмом „крайностей“. Три крайности, три противоположных между собою условия в одном отношении совпадают друг с другом: каждая вызывает по контрасту мысль о смерти!

Но еще больше искусства потребовалось для того, чтобы победить риторическое напряжение „ветхозаветной заповеди“ и развить каждую из крайностей, как самостоятельный образ. Внешним знаком такой победы служит уже то обстоятельство, что алгоритм не сжат, а распространен на несколько строф, произносится не залпом, а с некоторыми смысловыми паузами. Каждая из трех крайностей получает самостоятельное развитие в целой строфе, а первая—даже в двух строфах. Но если длительность требует своего содержательного наполнения, величина—адекватного ей богатства, то и настоящая сила победы заключается не во внешнем факте деления на строфы, а во внутреннем движении отдельной строфы.

Первая крайность развивает мотив людной, шумной жизни, пользуясь уже внутри себя каким-то намеком на исчерпание условий по крайностям: улицы—храм: предсказание в миниатюре всего последующего движения²⁾. Пушкин не жалеет ни звуковых, ни синтаксических, ни собственно „образных“ красок для того, чтобы очертить стихию людной жизни. Вся первая строфа становится как бы средой, светотенью, в которой возникает первая мысль о смерти. Или вернее, становится наружным покровом, лепестками, выражающими внутреннее содержание цветка.

Раз жизнь в этой строфе дана как людная жизнь, в виде суеты городского потока, в виде количества и числа, то и мысль, которую эта жизнь по контрасту мотивирует, говорит о людях, о количестве, обо всех. „Я говорю: промчатся годы, и сколько здесь ни видно нас, мы все сойдем под вечны своды—и чей-нибудь уж близок час“.

¹⁾ Жирмунский заметил антитетическое строение отдельных строф Стансов, но он не уловил внутренней „логической“ связи, скрытого „потому что“. (Ср. „Задачи поэтики“, стр. 136).

²⁾ Замечательно, что это движение отразилось и в синтаксисе строфы: „Брожу ли я вдоль улиц шумных, вхожу ль во многолюдный храм“—синтаксическая антитеза—хиазм.

Аналогичную „замкнутую среду“ мы находим в третьей и в четвертой строфе. В третьей строфе новая крайность становится новой образной скорлупой мотивированной ею мысли. В ней развивается мотив „уединенного дуба“, не людской шумной толпы, а одинокой могучей жизни. А раз „дуб уединенный“, „патриарх лесов“, то возникает поединок: „патриарх лесов переживет мой век забвенный, как пережил он век отцов“.

И наконец, в четвертой строфе — новая крайность, новый образный покров и новое содержание мысли о смерти. Теперь мотив долговечности и мощи сменяется мотивом слабого, еще не расцветшего „младенца милого“. Младенец будет расти и жить, ему принадлежит жизнь: раз ты „младенец милый“, то „тебе я место уступаю—мне время тлеть, тебе цвести“.

Как эта „образная“ игра преломляется затем в синтаксисе и в эвфонии пяти строф, читатель может увидеть сам. За неимением места, я ограничусь здесь лишь общими указаниями. Первая крайность дана в сложной синтаксической конструкции, которая заставляет нас выделять все важные эпитеты — „Брожу ли я вдоль улиц шумных“ (инверсия, ср.— брожу ли я вдоль шумных улиц), „Вхожу ль во многолюдный храм“ (инверсии нет, но по отношению к первому стиху—хиазм), „Сию ль меж юношей безумных“ (инверсия и хиазм по отношению ко второму стиху, кроме того, через синтаксическую параллель и рифму, подчеркивание ряда эпитетов, как известного законченного ряда). Помимо этого, синтаксическая конструкция строфы выделяет и глаголы: „брожу ли“, „вхожу ль“, „сию ль“, создавая с другой стороны ту же атмосферу „медитативного“ смятения.

И в создании этой атмосферы участвует чисто звуковая игра. Поскольку смысл и синтаксическая конструкция выделяют определенные доминирующие слова, сами звуковые повторы становятся звуко-смысловыми отражениями этих слов во всей строфе. Аллитерации и ассонансы первой строфы Стансов давно стали школьным примером, об них говорили все, только не говорили самого главного — того, что сказал по аналогичному поводу Иннокентий Анненский¹⁾.

В противоположность первой строфе, третья строфа, развивающая вторую образную крайность, синтаксически несравненно проще, может быть даже и рассчитана на эту простоту. И только инверсия выделяет

¹⁾ Но лишь в белом венце кризантем,

Перед первой угрозой забвенья,

Этих „вэ“, этих „зэ“, этих „эм“

Различить я сумел дуновенья. (Анненский „Невозможно“).

То-есть—различил только через постижение смысла слова, особенно насыщенного и яркого „перед первой угрозой забвенья“. Он сказал себе „забыть невозможно“—и тут впервые различил дуновение особенных звуков этого слова, звуковое „отражение“ его смысла.

эпитет „уединенный“, нужный, впрочем, для смыслового контраста (в полном соответствии с расстановкой начальных слов третьего стиха второй строфы: „мы все“, а не „все мы“).

И, наконец, третья крайность выделена по отношению ко второй хиазмом — „Гляжу ль на дуб уединенный“ — „Младенца ль милого ласкаю“. Очевидно каждая из трех крайностей решительно обособляется от другой, образуя свою среду, свою особую атмосферу. А как выразительна эта среда в четвертой строфе! Инверсия (и хиазм) выделила глагол „ласкаю“ и все развилось из его звуко-смысловой ласкающей и трогательной среды; замечательный синтаксис выделил слово „прости“ (смысл — „прощай“), выделил и всю группу: „мне время тлеть, тебе цвести“ — сплошные ласкающие „л“, „ст“, „ск“ (ср. „тебе я место уступаю“).

Однако, это еще не все. Есть еще одна сторона в описанном нами движении мысли. Первые пять строф утверждены не только в замкнутой своей системе, где они демонстрируют свое строгое, сухое распределение по отдельным образам (а не только крайностям), они утверждены кроме того в отношении к венчающему завершению. Если все дело только в строгом расчленении образов-крайностей (шумные улицы, уединенный дуб, младенец милый), то отчего же первые пять строф приводят нас к наплыву чувства и трогательному завершению? Каким образом они допускают после себя личное, стремительное обращение?

„И где мне смерть пошлет судьбина:
В бою ли, в странствиях, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?“

Очевидно, в пяти строфах помимо движения смысла идет фундаментальное на нем движение чувства (ср. то, что мы говорили об эмоциональном эффекте мотивации по контрасту). Очевидно, помимо алгоритма крайностей или вернее внутри этого алгоритма есть иные смысловые переходы, сообщающие мысли о смерти все большее и большее личное напряжение. А тогда выбор отдельных крайностей понятен не только в своей общей форме, но и в своем порядке: сначала — „шумные улицы“, потом — „дуб уединенный“ и, наконец — „младенец милый“¹⁾. Тогда то, что мы говорили только что об образной замкнутости приобретает иной смысл. Поскольку трогательность все нарастает, мы вправе сказать, что последовательность об-

¹⁾ Собственно уже здесь видна „логическая“ оправданность всего порядка строф от самого начала и до конца и, смею думать, также оправданность величины стихотворения.

разов есть последовательность расцветания: в отдельных образах расцветает постепенно глубокое чувство.

В самом деле, во второй строфе мысль о смерти звучит отвлеченно и безлично — „мы все сойдем под вечны своды — и чей-нибудь уж близок час“, в силу чего и чувство, вызванное отвлеченной мыслью о смерти само неопределенно, тревожно, медитативно (в полном согласии с медитативным „брожу“). В третьей строфе мысль приобретает уже больше субъективной сосредоточенности — „патриарх лесов переживает мой век забвенный“ —, хотя и остается отвлеченной, потому что, во-первых, дуб „переживает“, здесь не сказано, скоро ли наступит смерть поэта, и во-вторых, „переживает... как пережил он век отцов“: сравнение, притупляющее субъективное острие мысли. Зато в четвертой строфе сказано прямо — „прости! Тебе я место уступаю — мне время тлеть, тебе цвести“. Разве не впервые мы узнаем в этой строфе мысль о близкой смерти поэта (уже „время тлеть!“)? И разве чувство не достигает здесь самым выбором „младенца милого“, и всем движением темы, и даже звуковой „инструментовкой“ строфы, напоминающей заключительные слова стихотворения, полного своего раскрытия? После этих слов уместно сказать —

„День каждый, каждую минуту¹⁾
Привык я думой провожать,
Грядущей смерти годовщину
Меж них стараясь угадать“.

и уместно понимать эти четыре стиха, как вывод, если и не теоретический, обобщающий, то все же — „поэтический“, „эмоциональный“.

Все дальнейшее движение стихотворения, не смотря на свою местами медитативную, а местами созерцательную атмосферу, направлено к раскрытию человеческого чувства и завершается утверждением чувства. В этом отношении замечательно шестое четверостишие —

„И где мне смерть пошлет судьбина:
В бою ли, в странствиях, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?“

Составленное из отдельных вопросов, это четверостишие не требует и не получает ответа.

Мы знаем действительные вопросы, вопросы — смысловые корреляты ответов. Мы знаем риторические вопросы, на которые бессмысленно отвечать, потому что они сами — ответы, замаскированные в форму вопросов утверждения. И мы встречаемся, наконец, с этой

¹⁾ Хиазм, вполне оправданный потребным смысловым напряжением.

разновидностью вопросов, где нет ни скрытого утверждения, ни требования ответа¹⁾. В непосредственном наплыве чувства, вопросы имеют мечтательно-медитативный смысл, они — простая игра фантазии. Условно мы могли бы назвать их, вспоминая прекрасный и поэтичный пример, вопросами „поэтическими“—

„Цветок засохший, безуханный,
Забытый в книге вижу я—
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:
Где цвел? Когда? Какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем?
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?
На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?
И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

И не даром шестое четверостишие Стансов, как эмоциональный наплыв, как стремительное излияние чувства, пользуется для перехода к трогательному завершению алгоритмом „поэтических“ вопросов.

Как эмоциональный наплыв, шестая строфа является, с одной стороны, следствием логики расцветающего чувства. Ведь, после пятой строфы уже не нужна и стесняет оболочка преломляющих мысль о смерти образов, мысль эта достаточно преломлена во всем последовательном нарастании стихотворения. Вместо того, чтобы говорить — „брожу ли я... я говорю“, „ласкаю ли... уже я думаю“, вместо того, чтобы говорить повествовательно — „день каждый, каждую минуту привык я думой провожать“ — поэт обращается прямо к развитию содержания мысли-чувства.

Однако, таким образом ритмически слитная, цельная масса „поэтических“ вопросов выступает не только как следствие, но и как неизбежный антитезис расчлененного движения первых пяти строф. Вот почему переход от пятой к шестой строфе непонятен с точки зрения смыслового членения, является примером незаконной суппозиции²⁾. Сначала речь идет о мысли, как акте и событии,

1) Томашевский называет и эти вопросы риторическими. „Теория литературы“ 48, 49.

2) Суппозиция, как перемена или подмена планов мысли разрушает „теоретический“ аргумент, но служит одним из приемов поэтического движения мысли. Ср. „Художественная форма“ I, А. Губер „Структура поэтического символа“.

затем, вдруг, смысловое движение переливается целиком в содержание мысли. Сначала поэт рассказывает о себе, потом вдруг, становится в план рассказанного или план самого рассказывания претворяет в план непосредственного личного обращения. Вернее, пожалуй,—последнее, потому что теперь все движение первых пяти строф становится для шестой строфы той же звукословой средой, тем же мотивирующим мысль о смерти событием, что для второй — „шумные улицы“, для третьей — „дуб уединенный“ и т. д.

Однако, нельзя забывать, что и здесь, меняя планы, Пушкин следует строгой „логике“, особой поэтической „логике“ чувства. Чувство, поданное в скорлупе образа,— не чувство. Оно должно разбить эту скорлупу. И в то же время, так как перед нами поэзия,— должно непременно ее сохранить: само освобожденное чувство должно утверждаться не как независимая, единственно важная данность, а как только антитезис образного движения: *Gegenschein* порожденный образным *Schein*.

И в другую сторону шестое четверостишие создает свободное от образных оков движение чувства, вводит нас в риторический аргумент предпоследней строфы.

И замечательны опять отдельные подробности. В переходе от шестой к седьмой строфе если и нет прямой суппозиции, то зато отсутствует всякая ощутимая смысловая связь. Не только нет вывода или контраста, но нет даже текучего перечисления, а одно — „и“ — пустое, „поэтическое“ „и“ (ср. начало строфы)—

„И где мне смерть пошлет судьбина:
В бою ли, в странствиях, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать“... и т. д.

Как будто в новой строфе наплыв чувства и поэтического ритма взял новое дыхание, новый глоток воздуха, новую силу — и только. Это не повествовательное „и“, связывающее смежные события, не „систематические“ „и“, организующие ряд тезисов, это то самое „и“, которое, перебивая мысли, подымает волну чувства¹⁾.

В эмоционально необыкновенно насыщенном „Воспоминании“ Пушкин пишет—

¹⁾ Ср. Жирмунский „Композ. лирич. стихотвор.“ стр. 35. К сожалению Ж. и здесь изображает „и“ как общую форму (прием) для существенно разных смысловых связей.

- Я слышу вновь друзей предательский привет
 На играх Вакха и Киприды,
 (1) И сердцу вновь наносит холодный свет
 Неотразимые обиды.
 (2) (3) И нет отрады мне—и тихо предо мной
 Встают два призрака молодые,

 (4) Но оба с крыльями и с пламенным мечем.
 (5) (6) И стерегут... и мстят мне оба,
 (7) И оба говорят мне мертвым языком
 (8) О тайнах вечности и гроба.

Как очевидно, первое, четвертое и восьмое — мотивированные и связывающие „и“ — отличаются от второго, третьего, пятого, шестого и седьмого. И как мало в последних, на первый взгляд, логики!

Но так как мы уже знаем, что шестая строфа Стансов построена как антитезис расчлененного образного движения и вводит в дальнейшее движение этого антитезиса, то без труда догадываемся: потому-то она и вводит не собственно логическим, связывающим переходом, а отсутствием такого перехода — в этом есть своя безусловная „логика“.

И если можно указать на некоторую связь по содержанию между последними стихами шестой строфы и последними стихами седьмой, поскольку „соседняя долина“ напоминает „милые пределы“, то именно этот род связи (напоминание) свидетельствует о присутствии пустого „поэтического“ „и“. Напоминание случайно. Еще не завершилась полнота мечтательных вопросов, как уже вздымается новая волна чувства, еще более сильная, вздымается по поводу слова, как бы случайно брошенного в предыдущей строфе, и перебрасывает все движение мысли в новый план, план трогательного и последнего аргумента.

Оглядываясь назад, на пройденный нами путь, мы обязаны сделать некоторые общие выводы. Прежде всего — выводы, касающиеся Стансов.

Стихотворение это соткано из „логики“ чувства и „логики“ образов¹⁾. Тезис — трогательное и глубокое чувство последних трех строф. Антитезис — облакающий это чувство, а значит и раскрывающий это чувство ряд образов. Образная „поэтическая“ волна везде опоясывает „логику“ чувства, но кажется, что чувство в конце-концов преодолевает покров поэтической волны. Однако, только кажется, и в этом глубокая сила „лиризма“. Образные формы не кричат о себе, но побеждают. Образный антитезис не может быть отмыслен от трогательного завершения и в самом трогательном завершении еще звучит, как отголосок —

¹⁾ Стоит ли упоминать, что „образ“ в нашем понимании вовсе не есть „наглядное представление“.

„И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять“.

Таков первый закон.

Но мы можем установить еще и другой закон, если заметим, что две логики — логика образа и логика чувства, хотя и образуют две крайности, два полюса в стихотворении, присутствуют, собственно говоря, всюду. И в первой части есть своя „фигуральная“, „реторическая“ форма (логика чувства). И в завершении стихотворения — свое поэтическое, образное наполнение (логика образа). При этом реторическая, фигуральная форма всегда создает схему, конструктивный фундамент, а образная, поэтическая форма — наполнение этой схемы. Реторическая, фигуральная форма не заботится о смысловой полноте слова, указывает только общее русло движения. Поэтическая, образная форма, утверждая прежде всего смысловую полноту слов и играя этой полнотой, составляет ту среду, сквозь которую мы видим фигуральное движение, сквозь которую мы видим и самое чувство. И то, что мы видим реторический аргумент сквозь поэтическое, образное преломление, заставляют нас говорить о поэтических вариантах реторических фигур; и то, что мы видим чувство сквозь мерцание образа, заставляет нас говорить об особом „поэтичном“ — „лирическом“ волнении¹⁾, которое никогда не может стать криком и окриком²⁾.

И, наконец, последний закон, который мне хотелось бы установить в связи с анализом пушкинских Стансов, точнее определяет особенность поэтической внутренней формы. Нас могут упрекнуть в том, что, излагая композицию стихотворения, мы относительно меньше говорили о внешней синтаксической и звуковой стороне слова. Если бы все дело сводилось к фигуральной, реторической стороне поэзии, — это было бы, может быть (?), законным. Как небрежна риторика к смысловой полноте слова, так же небрежна она и к его звуковой и синтаксической законченности. Некогда выбирать приятные звуки. Зато „поэтические“ формы немыслимы без звуковой данности и с этой стороны я признаю значение упрека. Но мне легко отвести опасное острие. — Поскольку образная, поэтическая форма всегда покоится на смысловой полноте слова, постольку и звукослово есть лишь *Gegenbild* смысла. И если нам удалось показать, что само звучание слова и сама его синтаксическая, внешняя конструкция — имеют свои смысловые отблески, свою смысловую атмосферу (медитативное „брожу“, созерцательное „сияет“, трогательное „прости“, сумрачное „у гробового входа“ и т. д.), то вернее сказать, напротив, что подлинную природу поэтической формы игнорирует тот, кто видит, самостоятельное какое-

1) „Душа стесняется лирическим волнением“.

2) Бессмысленен, поэтому, для лирики призыв к „барабанщикам и поэтам“.

то значение внешней стороны слова, тот, кто сводит слово на голый чувственный комплекс, в то время как чувственность слова дана конкретно лишь в отражении и мерцании смысла. Не чистый смысл, а полное слово, преображающее фигуральную схему, образует среду подлинной поэтической „логики“¹⁾. Таков третий закон, определяющий композицию Стансов.

Однако, разве названные три закона, а может быть их можно установить на основании сказанного и больше, существенны только для Стансов? Разве мы не можем сказать, что в некоторых общих чертах такова композиция всякого лирического стихотворения?

Н. Н. Волков.

¹⁾ И лишь одну сторону поэтического слова я сознательно обошел молчанием—размер. Размер, как источник образного звукового преломления—тема специального исследования. Укажу только на то, что особая действенность синтаксической конструкции и эвфонии возможна лишь на фоне размера. А много ли говорит внешнее утверждение, что Стансы Пушкина написаны четырехстопным ямбом и изобилуют пеонами.