



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ВРЕМЕНИК

**ОТДЕЛА
СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ**

I

« А С А Д Е М І А »

ЛЕНИНГРАД

Временник Словесного Отдела Г. И. И. И. составлен из статей, отражающих различные стороны исследовательской работы Отдела. В распоряжении Отдела имеется в настоящее время целый ряд более или менее обширных научных исследований, заслушанных полностью или частично в заседаниях соответствующих секций. Так как, по общим условиям издательского дела, исследования эти полностью могут появиться в печати лишь с значительными замедлениями, Отдел постановил предоставить свой первый Временник, по преимуществу, статьям программного и реферативного характера, представляющим изложение результатов, достигнутых авторами в своих работах, или извлечение отдельной, особенно существенной главы. О самых работах имеются более подробные указания в приложенном к Временнику отчете Отдела. Участниками Временника, наряду со старшими научными работниками Отдела, являются и младшие сотрудники. Этому участию молодых сил Отдел придает особенно важное значение, как свидетельству живой преемственности в научной работе Отдела.

Идея исторической поэтики ¹⁾

В смене научных направлений или школ часто случается, что возобладавшее течение, получившее всеобщее признание, и, тем самым, обязанное так или иначе управлять всем материалом в своей области, хотя фактически оно не в силах еще овладеть им полностью и до конца, оказывается вынужденным к уступкам, к компромиссам, к оставлению многого на старом положении. С другой стороны, в этой деловой работе управления непроизвольно утрачивается многое из программы первого, наступательного периода и из того первоначального порыва, в котором эта программа впервые возвещается со всей силой отрицания прошлого. Происходит то же, что и при смене литературных течений: усваиваются, получают признание, «канонизируются» только ближайшие, передовые линии движения, только «гребень волны» (В. Шкловский); прочие же тенденции не находят себе достаточного понимания и применения, остаются «младшими линиями», и только с новой волной могут, в свою очередь, выступить на поверхность. В таком положении находится, по многим соображениям, идея «исторической поэтики».

Поэтому, оценивая эту идею исторически, весьма полезно подняться к ее истокам, рассмотреть ее в ее возникновении, в ее восстании, в ее еще неостывшей вражде, когда поднимающие ее живые тенденции еще обнажены в процессе борьбы.

Идея «исторической поэтики» возникла, как протест против спекулятивной, философской, догматической теории, как один из моментов общего движения науки об искусстве, и даже науки вообще, против системы, данной ей свыше, «милостью метафизики». Не случайно, что основоположники этой идеи, Шерер и Веселовский, оба—не философы, не теоретики, а с начала и до конца — практики-исследователи: филологи и историки литературы. Уже в 1845 г. Геттнер

¹⁾ Актовая речь, прочтенная в открытом заседании Института 4 апр. 1925 г.

(Hettner) в известной статье против гегельянской эстетики Ф. Т. Фишера требовал вместо нее подлинно-научной истории искусства. Но совершенно также отводится (Шерером) и попытка Фехнера построить эмпирическую «эстетику снизу». Новая поэтика хотела оставаться всецело в области собственного материала — слова, — быть систематической, специфичной и быть искусством.

Это восстание материала против абсолютизма умозрения — главная линия движения идеи исторической поэтики и ее основная сила. На этой линии стоит наука об искусстве и сегодня, утверждая специфичность своего предмета и не выходя из сферы его развития. Ибо основной предпосылкой формальной науки является, что в самой стихии, в самом материале искусства лежат законы его членения, организации и формы.

Вместе с тем естественно было теоретически опереться на специальную науку об этом материале, на языкознание, которое к этому времени успело выработать свою сравнительно-историческую систему, образцовую для научного сознания своей эпохи, и, с своей стороны, претендовало на верховенство в области науки о слове вообще, объявив поэзию «явлением языка» (уже Гумбольдт). Изучению литературы, до сих пор отрывочному и узкому, открывались, таким образом, огромные горизонты шири и глубь, намечая построение целостной науки о литературе всех времен и народов в сравнительно-исторической перспективе. Отсюда следует, что и теория и история одинаково обязаны иметь в основе систематический анализ исторических жанров (и форм) искусства в их развитии, т. е. взаимно проникать и создавать друг друга. И эти принципы остаются основными до наших дней. Заданием науки о литературе и теперь является быть всеобщей исторической систематикой (или систематической историей) литературы. И самим «формалистам» неясно, хотят ли они быть теоретиками или историками. Тем самым, как будто никакой особой «исторической поэтики» быть не может, ибо таковой должна быть, в сущности, единственная, всеобъемлющая, универсальная «поэтика формального метода».

Может казаться, что это название должно быть сохранено за изучением того материала, которым по преимуществу и занимался Веселовский, как — вообще, так и в своей «Исторической Поэтике», именно, — примитивной и народной словесности, явления которой, не имея определенного автора и твердого текста, не имея, так сказать, никакого «удостоверения личности» остаются тем самым, вне времени и пространства, без определенного местожительства и даже родины, какими-то странниками на террито-

рии поэзии, как и ее древние носители — калики переходные и бродячие певцы, часто не помнящие родства и не знающие родины. В фольклоре, как на константинопольском базаре, сходятся в пестром и неразличимом смешении Восток и Запад. Биографическая, генетическая, хронологическая квалификация здесь невозможны, и потому здесь применим лишь чисто формальный, стилистический анализ, и возможна лишь основанная на нем систематика. Это позволяло думать, по аналогии со сравнительным языкознанием, что «историческая поэтика» могла бы быть своего рода «сравнительной грамматикой» поэтических форм.

Однако, такое отношение к фольклору все более и более дискредитируется. С одной стороны, такой чисто формальный, каталогизирующий анализ кажется уже недостаточным, как не удовлетворяет нас старая стилистика Земпера или чисто внешнее сопоставление орнамента неолитических черепков с современной кустарной посудой. Мы требуем теперь для научного признания таких сопоставлений установления обще-культурной исторической связи и технической преемственности. Также и сравнительная грамматика требует теперь обоснования формального совпадения или аналогии языковых явлений с одной стороны фонетикой, с другой — историей, действительным фактом преемства или обобщения соответственных культурных групп.

С другой стороны, все решительнее подвергается сомнению и принципиальная особенность этого материала. По мере его изучения, все больше рассеивалась дымка романтизма, окружавшая таинственностью народную словесность, и все явственней показывалось, что по существу никакой существенной разницы между нею и художественной поэзией нет. Ее безымянность свидетельствует о коллективном творчестве не больше, чем безымянность строителей средневековых замков и соборов. Ее распространение по всему земному шару и поразительные аналогии форм и приемов в отдаленнейших пунктах времени и места доказывают спонтанность, независимость «самозарождения» не больше, чем распространение книги, в частности — популярной литературы, в современной культуре.

Один жанр «народной словесности» за другим лишается мистического ореола «творчества самим духом народа»: эпос Гомера, как и древне-германский эпос, баллада и былина, песня и сказка признаются, наконец, художественными формами, выработанными профессиональными мастерами слова в особой поэтической культуре, в определенное время и в определенном месте. Это совершенно такая же поэзия, как поэзия Лермонтова или Блока. И если она бытует в народе, то это столь же мало означает, что она создана народом, как то, что стихи Лермонтова и Блока,

живущие в обиходе общества, созданы этим последним. И даже меньше! Ибо эти стихи в известном смысле, действительно, созданы «общественной средой» поэта и для нее, тогда как «народная словесность» создавалась в культуре высших классов и для них, и только постепенно, вытесненная новыми формами, спустилась в низы. Можно даже утверждать, что создательницей или вдохновительницей образцов «народной словесности» была, как теперь, так и раньше, та же литература. Во многих случаях это удалось установить, и этим наука немало обязана именно Веселовскому. Если же в большинстве мы все же не находим этих письменных источников, то только потому, что это были не печатные книги с большим тиражем (и то старинные книги сохранились только в немногих специальных книгохранилищах), а единичные рукописи, которые легко утрачивались.

Таким образом не только принципиально, но когда-нибудь и фактически, состав «народной словесности» может быть квалифицирован, как литературный или возведен к литературному оригиналу. Следовательно, этот материал не входит в систему всеобщей истории литературы только временно, оставаясь в распоряжении «исторической поэтики» только до выяснения личности и отправления его по этапу на место первоначального жительства. Эта роль сортировочного, распределительного пункта при Главном Управлении Поэзией не создает, конечно, «исторической поэтике» достоинства особой науки и делает ее в этом отношении, как и в смысле метода, не особенной, а только недостаточной или низшей, — суррогатом общей поэтики.

Но тут то и уместно вспомнить сказанное в начале. Да, идея, возобладавшая в научном сознании, сохранила и развивает дальше центральную линию первоначального движения которое мы называем «исторической поэтикой». Но это не значит, однако, что она передала это движение целиком, со всеми живыми и деятельными тенденциями, которые в момент его возникновения дали ему действительную силу порыва, приведшую к победе. Она использовала, осуществила и развила только некоторые, пусть главнейшие, самые насущные и ценные. И, может быть, только теперь мы приходим к сознанию ценности и других тенденций, оставленных ею до сих пор в стороне.

Что же остается еще от «исторической поэтики» за вычетом специфичности, системности и эволюционности? Уже то подозрительно, что Шерер и Веселовский остались, в сущности, до сих пор неиспользованными. Их не цитуют, не развивают. Их почтительно, но равнодушно оставили в стороне. Как будто и не от них непосредственно ведет свое происхождение новая поэтика. Штейнталь и Потенбя, с которыми в значительной мере боролся Веселовский, оказа-

лись ей, в конце концов, все же более близкими, чем он ¹⁾. Между тем, как раз в борьбе с ними определенно выражаются и другие тенденции первоначального движения. О них говорит у Веселовского весь его материал и все приемы его истолкования, вплоть до выхода в психо-физическую основу и социально-историческую среду, в особенности же внимание к творчеству, к обстановке поэтической деятельности, к переходу «от певца к поэту», у Шерера — его интерес к «поэту и публике», его попытка рассматривать произведение искусства, как живую систему воздействий, его мысль об объединении «риторики» с «поэтикой». Во всем этом сказывается другая сильная тенденция движения, которое назвало себя «исторической поэтикой»: эмпиризм, функциональность, генетизм, — которая и обусловила название «исторической» и по существу делала науку таковой.

В этой тенденции нельзя не видеть связи с наступлением нового, позитивного, в конце концов — материалистического, научного сознания. Именно оно обусловило восстание, которое Шерер и Веселовский подняли под знаменем «исторической поэтики» против теории «языка-мифа», против поэтики слова-образа, слова-символа. То же позитивное, эмпирическое сознание обусловило в лингвистике изучение языка в его живом произнесении (фонетика) и актуальном бытовании (диалектология) и тем позволило новому движению, в свою очередь, опереться на языкознание. Именно отсюда у Шерера и Веселовского на первом плане интерес к возникновению и бытованию поэзии, к технике ее производства и воспроизведения, к живым связям и воздействиям ее в исторической обстановке, в которой она творится и воспринимается. Ни Шерер, ни Веселовский не завершили своего дела. Внутренне, методологически — еще менее, чем внешне. Шерер оставил лишь беглый очерк, почти конспект. Но в обширном труде Веселовского ясна неудача согласовать его эмпирические тенденции с необходимыми рационалистическими принципами специфичности, систематичности, эволюции, выработать новый эмпирический метод, который он угадывал в своем материале. В своем очень конкретном отношении к фактам, он, может быть, и не сознавал всего значения этого конфликта. Но как раз такими внутренними противоречиями и движется наука, ибо в них то и вскрываются, рано или поздно,

¹⁾ Единственное, впрочем, блестящее исключение — В. Шкловский, основоположник «формального метода» и вдохновитель «Опояза», развивающий «поэтику сюжета» Веселовского. Ю. Н. Тынянов, выдвинувший проблемы «литературного факта», «литературной эволюции» и «функциональности», идет также к исторической поэтике, но не от Веселовского.

основные проблемы, постановка которых выводит ее на новые пути.

Поэтому методологически полезным представляется исходить в построении исторической поэтики из проблемы синкретизма, которая выдвигается на центральное место из основных противоречий Веселовского, и в которой, по нашему мнению, скрещиваются пути к пониманию основных вопросов этой области: генезиса, бытования, восприятия, творчества. Самый материал, исследованием которого эта проблема была поставлена, — народная (и примитивная и первобытная) поэзия — представляет во многих отношениях большие выгоды для ее пересмотра с новой точки зрения. Ибо, как мы видели, подходя к нему историко-литературно, мы не замечаем в нем принципиальных отличий, не встречаем сопротивления с его стороны. Этот подход не обогащает нас в этой области. Напротив, многое позволяет предполагать, что подходя из опыта народной словесности к литературе, можно значительно обогатить наше понимание природы этой последней.

Уже Потебня, указывая на тесный параллелизм музыкальных периодов и синтаксических групп в строении песни, признавал, что «мерная речь современной стихотворной поэзии возникла первоначально не иначе, как в сочетании с музыкой», и что «музыкальные формы, независимые от речи, могли возникнуть также не иначе, как в речи». Таким образом, основой поэзии и музыки было «слово — речь поющая». Выделению независимых музыкальных форм соответствовало «выделение сложных поэтических форм, не связанных с ритмом и музыкальностью, когда-то присущих речи». В этих словах Потебни уже формулирована идея синкретизма.

Однако, А. Веселовский в первых же строках «Трех глав из исторической поэтики», резко противопоставляет себя этой школе именно в данном пункте, ничуть, впрочем, его не развивая далее: «Попытка построить генетическое определение поэзии, с точки зрения содержания и стиля, на эволюции языка-мифа будет по необходимости не полна, если не сосчитается с одним из наиболее существенных элементов определяемого: ритмическим. Его историческое объяснение — в синкретизме первобытной поэзии; я разумею под ним сочетание ритмованных оркестрических движений с песней, музыкой и элементами слова».

Несмотря на это утверждение первенства ритмического начала, последнее оставляется тут же, у самого входа в историческую поэтику и в дальнейшем изложении почти не находит применения, как и пресловутый синкретизм поэзии, музыки и пляски: этим магическим словом открывается поэтика, но тотчас же за порогом ее он делается уже

не нужен: там прослеживается только выделение песни из обрядового действия и развитие личного творчества из хорового исполнения, при чем самое хоровое начало подчинено обряду. «Синкретизм» здесь состоит уже в сращении разных значений действия и в недифференцированности родов поэзии: лирики, эпоса и драмы. Вся эволюция сводится к тому, что с отпадением чуждых песне и внешних ей факторов — форм быта, обрядовых функций и хорического обихода исполнения — состав и строение песни сохраняют на себе в течение некоторого времени следы этих первобытных связей и исторических условий, как рубцы и шрамы от цепей, в виде «пережитков». Веселовский явно изменяет здесь эмпиризму ради системности: для сохранения единства эволюции поэзии на всем ее протяжении от первобытного синкретизма до современности; а также ради специфичности: для соблюдения единства явления слова на том же протяжении.

Действительно, что же общего между первобытным «игрищем» с магической целью, в составе которого имеются в лучшем случае «лишь несколько незначущих, не содержательных слов», и современной поэзией, где все содержание сведено в тонкий и сложный, чисто словесный узор? Эта обрядовая песня-игра неизбежно должна остаться каким-то случайным продуктом каких-то слепых сил, совершенно чуждых современному сознанию, почти что «явлением природы», безразлично — чудом или чудищем в кунсткамере нашей культуры, совершенно несоизмеримым с современной поэзией. С другой стороны, как возможно столь естественное в своей изначальности сочетание таких разнороднейших элементов, которое представляет нам фольклор? Сочетание чрезвычайно, чрезмерно сложное с высоты современной поэзии, при его несомненной первобытной простоте и органичности?

Попытку укрепить центральное место поэтики Веселовского эстетическим оправданием ритма сделал ак. Овсяннико-Куликовский в своей статье «Лирика, как особый вид творчества», в которой лирическое творчество резко разграничивается от поэтического или образного. Утверждая существование специфической «лирической» эмоции, возбудителем и выразителем которой является ритм, а не содержание поэзии, он усматривал суть лирического творчества в «создании и разработке ритмов». Чистейшим лиризмом, поэтому, является музыка, по существу безобразная. Лирический элемент преобладает и в первобытном синкретизме, в значительной степени и в синкретизме античной мелической поэзии. Но и современная поэзия синкретична в таких произведениях, как лирическая драма или поэма, в которых ритмическое возбуждение лирической эмоции сочетается с эстетической эмоцией поэтических образов.

Требование универсальной и притом материальной основы эволюции, следовательно, достигается, но какой ценой! Ценой разделения поэзии на принципиально разные искусства — ритмов и образов: т. е. чрезвычайного сужения области, на которую распространяется принцип единства. При этом неизбежно теряется смысл «синкретизма», как органического сродства и происхождения из единой стихии. Поэзия снова распадается на три рода, абсолютно различных по природе. С другой стороны, чтобы отыскать ритмическую основу для лирического стиля романа, вопреки его прозаической форме, приходится допустить особый вид «психического ритма» образов и настроений. Все же эта поправка Овсяннико-Куликовского ценна методологически, ибо показывает совершенно отчетливо положение проблемы синкретизма.

Органическое единство первобытного синкретизма требует признания такого родства составляющих его элементов, которое заставляет видеть в эволюции поэзии эволюцию самого синкретизма в его целом. Всякое иное понимание эволюции будет неизбежно односторонним и отвлеченным построением фикции. В чем же заключается реальное сродство элементов синкретизма, на основе которого они преобразуются в ходе истории? В современной поэзии развитие состоит в преобразовании слова. Если существует, следовательно, такая универсальная реальность, которая является предметом эволюции на всем ее протяжении, то ею может быть только слово. Но если так, то самая природа слова должна быть синкретичной. Синкретизм должен быть понят, как синкретизм слова; если возможно строить органическую теорию развития поэзии из первобытного синкретизма. Предметом исторической поэтики может быть только синкретическое слово, иначе либо синкретизм, либо поэзия окажутся вне поэтики, и установление эволюционной связи между ними, а, следовательно, и построение «исторической поэтики» вообще будет невозможным.

3

В отношении народной песни было очевидно, что в ней слово неразлучно с мелодией, и текст сам по себе не существует, а является только в напеве, в песенном исполнении. Эта связь слова с пением — не симбиоз, не сочетание; не синтез, а еще более простое и целостное единство (J. Maier), и подобный вокальный характер присущ всей вообще устной словесности, которая получает свое бытие только, как речь поющая или сказывающая. Этого фонического характера первобытной и народной поэзии нельзя было не принять вместе

с иею, но принять его означало отвергнуть вместе с ним и ее из области поэтики. Ибо теория поэзии была до сих пор поэтикой слова, как такового, слова-значения, слова «филологического», и тем самым была не в состоянии внести в свои чисто формальные категории конкретные, чувственные элементы устного слова. Однако, если последовательно и до конца исключать эту фонетическую сторону из поэтики, то последняя должна отказаться от рассмотрения таких существеннейших элементов стиха, как интонация, ритм, рифма, инструментовка и вся звукоречь вообще, устранение которых, конечно, невозможно без умерщвления поэзии, как таковой. Ибо все это — чувственные, акустические элементы стиха, недоступные иному восприятию, чем слуховому. Если мы способны ощущать их, читая стихи «про себя», то это только потому, что при этом воображение непроизвольно восполняет их из прежнего опыта, благодаря психофизиологическому резонансу нашего восприятия. Но если вдуматься, что останется от стихотворения, если фактически устранить все элементы звучания, все чувственное восприятие слова, то станет очевидным, что останется лишь зрительный ряд буквенных знаков, вереница словесных представлений с их более или менее отчетливыми синтаксическими и морфологическими функциями и отражающийся в них комплекс образов. При этом, конечно, теряется всякое различие между стихами и прозой (кроме различия печати). Поэтика, построенная на теории образного мышления, это — поэтика глухонемых.

Разумеется, в меру непосредственного ощущения живых качеств поэтического слова, поэтика невольно учитывала и эти чувственные элементы слова, становясь незаметно для себя поэтикой восприятия стихотворной речи, но эти элементы вносились в изложение контрабандой и оставались без теоретического оправдания и использования. Так, говорилось о поэтическом чутье, о «внутреннем ухе», о мелодичности, гармонии и музыкальности стиха и т. д., но в теории эти выражения имели только силу метафоры.

Открытием чувственных качеств слова наука обязана фонетике, которая в качестве учения о звуках языка скорее всего должна была стать опытной и выработать, опираясь на физиологию произносительных органов и на акустику, приемы высокой лабораторной техники, достигнув благодаря этому необычайного развития и влияния. Действительно, распространяя наблюдение от звучания гласных и согласных на звучание слова, фразы, периода в целом, фонетика открывала исследованию такие сложные по своей организации и значению явления чувственной природы слова, как ударение, интонация, мелодика, которые имеют уже морфологи-

ческое и синтаксическое значение, и, таким образом, оказывалась уже не частным отделом (в смысле «учения о звуках языка»), а скорее новым методом или аспектом всей лингвистики в целом, развиваясь в «экспериментальную» морфологию, синтаксис, семантику чувственных качеств слова.

Законно постулируя далее существование и более сложных, художественных образований этого порядка, вполне соответствующих явлениям «поэзии», фонетика имеет право конструировать, таким образом, на плечах этого своеобразного двойника языкознания такое же подобие поэтики, обращенной к изучению чувственных качеств слова (произнесения и звучания) и вооруженной всеми методами экспериментальной фонетики. И, действительно, на наших глазах развиваются в особые научные дисциплины ритмика, мелодика, инструментовка стиха, эти отделы, конечно, прежде всего, так как в стихе чувственные качества наиболее строго и закономерно организованы и ярче всего выражены.

Главная заслуга в этом создании поэтики чувственных качеств слова («слуховой филологии») принадлежит проф. Э. Сиверсу (Лейпциг) и его школе. В своих исследованиях Сиверс устанавливает принадлежность слову и предложению определенной фонической природы, вне которой фразы в подлинном ее существовании быть не может. Индивидуальной стилистике поэта соответствует и собственный стиль звучания поэтической речи, особая интонационная система, своего рода собственная мелодика или голосоведение, свойственные поэту. Таким образом, современная поэзия просто переводится в категорию устной словесности.

То, что Потебня говорил о песне, то Сиверс и его последователи высказывают о стихе, ссылаясь притом именно на аналогию с песней. «Письменная передача лишь жалкий суррогат живого слова. Чтобы оказывать полное действие, текст стихотворения должен быть вызван к жизни путем устного истолкования, т. е. произнесения. Ибо ритм и мелодия так же существенны для стиха, как и для пения». (Сиверс). «Не глаз, но ухо — инструмент того, кто хочет исследовать художественную поэзию. Напечатанное стихотворение — только знак для произнесения. Художественное слово живет только тогда и только постольку, пока и поскольку оно воспринимается чувственно». (Саран).

Тем самым поэтика приходит, наконец, к признанию того кровного родства поэзии и песни, которое внушалось всем развитием поэзии, и которое интуитивно ощущалось наиболее чуткими критиками, но не могло получить официального признания за отсутствием законного теоретического титула. Открытие фонической стороны в природе слова позволяет теперь включить в пределы поэтики устную словесность, что

до сих пор возможно было только путем насилия и лишения ее всех ее песенных и сказовых свойств, т. е. чрезвычайного обеднения ее.

Вместе с тем совершенно просто решается и проблема синкретизма на ее первой ступени: сочетание «элементов слова» с мелодией полностью покрывается органическим единством самой природы речи, как звучащего слова. Таким образом, основная тенденция исторической поэтики осуществляется. От песни к стихотворению, от сказа к повести есть переход, но нет перерыва, которого нельзя было бы заполнить. Это — эволюция и прежде всего эволюция речи, обуславливающая возникновение различных жанров и форм поэзии.

Фонетическая (акустическая) поэтика, однако, недостаточна ни чтобы полностью охватить единство синкретической игры-песни, ни чтобы вскрыть до конца существенные элементы современной поэзии. Как и в других отношениях, так и здесь опять становится явным, что теория, недостаточная для первобытной или народной словесности, недостаточна в такой же мере и для современной литературной поэзии. Отсюда важность теоретического понятия синкретизма для построения новой поэтики. На уровне акустического подхода поэтика «слова самого по себе» становится поэтикой восприятия, поэтикой звучащей речи, и это, разумеется, огромный шаг вперед. Но, чтобы охватить тем же взглядом все царство поэзии, всю глубину поэтического слова, она должна отойти дальше и подняться на уровень поэтики творчества.

4

Прежде всего, стоя на уровне слухового восприятия звучащей речи, поэтика не имеет никакого права и не располагает никакими средствами для восприятия и теоретического признания той «игровой стихии», которую так явственно обнаружил Веселовский в первобытном синкретизме и в обрядности народного хорового действия. Между тем, именно отчетливо и отличительно присутствующий в том и другом момент зрелищный и деятельный и создает специфическое живое существо примитивного «игрища». И как раз перед этими коренными свойствами синкретизма поэтика слухового восприятия совершенно бессильна.

И, как и должно быть, также резко и наглядно обнаруживается недостаточность фонетического подхода и в постановке соответствующей проблемы поэтики: именно, проблемы драмы. Принадлежность драмы к поэзии не ре-

шается отрицать самая спекулятивная поэтика; напротив, она возносит трагедию на самые высоты своей метафизики. Но как возможно ввести живую драму театра в обитель бесплотного слова? Художественное чутье критика вынуждено и здесь к признанию, что полноту и действительность своего существования драма приобретает только на сцене. «Закливание не есть еще вызываемый дух» (Клейнпауль), и «текст» драмы еще не составляет подлинного ее содержания. И вот, подобно тому, как Овсянико-Куликовский, не зная, как ввести ритмику и мелодику песни в состав поэтики, исключал из последней лирику, как искусство, отличное от «поэзии», так и подлинные ценители драмы, не имея возможности ввести театр в область поэтики и не соглашаясь вводить в нее драму без театра, были вынуждены провозгласить и драму особым искусством, решительно отличным от «поэзии» (Рихард Вагнер, Фот, Дингер).

Между тем, совершенно очевидно, что, как первобытное игрище обрядовое действие, так и драма одинаково синкретичны, и что разгадка существа «народного творчества» откроет вместе с тем и тайну драматургии: и тут и там на пути к решению стоит та же проблема синкретизма. Но эту именно проблему поэтика звучащей речи, поэтика восприятия и не способна разрешить.

Дело здесь не в односторонности «слуховой филологии»: экспериментальная фонетика изучает столько же произносительную сторону слова, как и звуковую, ибо слово-речь в последнем счете всегда — движение. Только технически звуковая сторона успешнее поддается исследованию. Принципиально же и новая поэтика считает движение валютой, в которой так или иначе расцениваются все прочие знаки выражения. «Одним зрением нельзя получить никакого воздействия стиха. Если зажать язык между губами и подавить всякую иннервацию аппарата речи, включая и гортань, то обнаружится, что никакого чувственного воздействия стиха не получится» (Мюллер-Фрейнфельс). Утверждается даже, что без посредства деятельности произносительного аппарата звуковая ассоциация с видимым текстом невозможна. Понятно также, что и основа ритма — двигательная, и что только движение и подлежит непосредственно ритмическому упорядочению. Продолжая известные наблюдения О. Рутца, Э. Сиверс, в результате своих опытов, приходит в последнее время к убеждению, что произнесению свойственно определенное движение, «кривая» которого типична как для произносящего, так и для произносимого текста.

Если новая поэтика пришла к признанию за мелодикой стиха и интонацией сказа образующей и организующей роли «формант» в литературной поэзии, то теперь, обобщая посредническую роль произносительных элементов, Мюллер-

Фрейенфельс намекает на значение их, как «воспроизводительного задания» в самом произведении, именно, как ооусловливающих, напр., отличие эпоса и романа, новеллы и повести и т. д.: определяющим, «задающим» стиль произведения фактором является манера воспроизведения, т. е. поется ли он, сказывается ли, или читается. Органическая и конструктивная связь между организацией хора и строением песни (амебейность, вторенье, подхватывание, ответственность и т. д. — диалог, припев, довороты, параллелизмы и пр.) уже давно была замечена. «Воспроизводительный план» осуществляется тут же, не посредственно, на нем как на пальцах, расстилается материал слова. без него нет вообще словесного произведения. И этот план — не только произносительный, фонический, но и зрелищно-действенный.

Но те же чувственные — зрелищно-деятельные, столько же, как и слуховые — элементы должны в силу синкретизма слова и единства эволюции поэзии из первобытного синкретизма присутствовать и в процессе литературного творчества и играть роль пружин в самом произведении, служить своего рода невидимым сценарием, который так явственно суфлирует читателю тайные ремарки автора между строк поэтического текста и дает ощущение обстановки действия, мимики, жеста, интонации, тембра в каждом подлинно выразительном слове. Но то, что в литературном замысле остается скрытым в тайниках «психологии творчества» и что в литературном произведении возводится к «воображению» и лишь исподтишка внушается читателю, то в примитивном и народном, синкретическом творчестве выставляется напоказ и разыгрывается воочию на своеобразных «подмостках» слова: в обрядовом действе. Здесь — перед нами — наглядные «модели» поэтической механики. И в этом опять огромное принципиальное значение «народной словесности» для построения новой поэтики.

Таким образом, на плечах новой лингвистики, с открытием чувственных качеств слова и поэтика становится эмпирической, «экспериментальной», поэтикой синкретического слова. Этого, однако, недостаточно. Новая поэтика, даже, если она решительно постулирует наличие чувственных качеств — звука, движения, действия — в поэтическом слове и, в соответствии с этим, исходя из опыта народной словесности, должна реконструировать эти качества в слове, как своеобразном зрелищно-слуховом явлении, она все же продолжает оставаться формалистической по своему существу, будучи только «поэтикой восприятия». Ибо изучение драмы во всей полноте ее чувственных качеств, т. е. как спектакля, может быть чисто формалистическим, и само по себе еще не выводит поэтику на новый путь.

И. действительно, чисто «фонетический», воспринимающий подход, ограниченный в своем анализе только описанием фактов физиологии и акустики речи, и не выходящий к более глубоким и общим проблемам их функционального значения, остается поневоле на периферии поэтики, не оказывая заметного влияния на ее систему и на понимание самой природы слова. «Экспериментальная фонетика» в широком смысле слова остается до сих пор для поэтики (как, впрочем, и для лингвистики) только вспомогательной дисциплиной: «звучание» и «произнесение» для нее — только технический прием, своего рода «вираж» для проявления негатива слова, способ реализации, реконструкции текста в его чувственных данных. Но «метод» в подлинном его смысле — не просто служебное орудие исследования. Он — конструктивный, организующий принцип самой научной системы, ее внутренний регулятор, ее целевой центр. Именно в нем и выражается и повелительно действует новое научное сознание. Усвоить его — не значит: применять его инструментально, технически. Новая техника означает и новое обнаружение, новую «форму явления» вещи. Новый подход к ней, это — новое ее понимание, формулировать которое и является задачей науки.

5

В самом деле, «произнесение», как активное движение, как действие, уже выводит нас из области восприятия, в котором явление наблюдается извне, со стороны. Человеческая речь всегда является личным актом человека, и постольку только человеком и лично понимаемым. Дело вовсе не в том, что слово звучит, произносится и слышится вообще. Изустность слова вовсе не сводится к физиологическому факту самому по себе, и произносящий его — не просто акустический аппарат, что то воспроизводящий. Недостаточно видеть и слышать, нужно направлять, организовывать, осмыслять восприятие личным синтезом, без которого глаз и ухо будут не живыми органами чувств и понимания, а мертвыми приборами оптики и акустики. В акте произнесения мы, тем самым, выходим из словесного произведения, из «предмета искусства», замкнутого, изолированного и созерцаемого через витрину. Произнесение слова — речь, как таковая — принципиально не допускает музейного к себе отношения.

И в этом, важнейшем отношении, опять выступает огромное принципиальное значение народной и примитивной — «синкретической» — поэзии для построения новой поэтики.

Надо понять, наконец, что существо устной словесности не в том, что она слышима, что она звучит. Существо уст-

ной словесности в том, что она произносится, исполняется, разыгрывается. Песня не существует вне пения, сказ вне сказывания, как акта обнаружения ее вообще, а не только, как граммофонная пластинка в незаведенном инструменте. Этот акт произнесения, преподнесения устного слова никак не покрывается ее фонической и «фонетической» вообще стороной.

И в этом отношении исследователи народной и древней песни давно заметили эту ее специфическую особенность. Уже Штейнталь повторяет о народной поэзии мысль Гумбольдта о языке: народная песня — не произведение, но деятельность, ее имя — *nomen actionis* (название действия). Нет народной поэзии (*Volksgedichte*), но лишь народная поэтика (*Volksdichten*); нет народного эпоса, а только народная эпика. Ту же мысль развивает и наш гениальный Потебня. Именно это слияние или тождество песни с пением, сказа со сказыванием, произведения с производством, творчества с предметом искусства является характерным, коренным свойством самой природы устного слова-речи. Оно то и делает ее каким-то действием, игрой или обрядом.

Существенным моментом подобного действия является прежде всего активное, личное отношение, обычно коллективное, т. е. общее участие в исполнении, в противоположность пассивному и единоличному восприятию — предпосылке акустической поэтики. Уже Гердер видел существеннейший признак песни в соучастии многих в ее производстве: она требует хорового исполнения и только в нем, собственно, и создается и существует. Хорическое происхождение песни подчеркивают также Бруньер, Донаван и Гэммир. Общую работу, пляску, обрядность, как источник и двигатель песни, «содержание» которой изменчиво и безразлично и определяется только им, выдвигают Бёкель, Бюхер, Вунд. На значение в связи с этим гармонии, даже преимущественное перед мелодией, указывали Вестфаль, Мельгунов, Бёкель. Ницше, по поводу шиллеровского гимна, тонущего в симфонии Бетховена, отмечает, что Бетховену только и нужен был невинный напев народного пения и убедительный тембр человеческого голоса. Не за слово, а за звук, не за смысл, а за радостный тон ухватился здесь Бетховен. «Содержание слов — продолжает Ницше, — пропадает, и это общая норма вокальной музыки всех времен. Дионисически настроенный певец или оргиастическая масса не нуждаются в безучастном слушателе, которому они могли бы что-нибудь сообщить. Поэтому неестественно требовать от чистой лирики, чтобы слова ее были понятны. Только для поющего вместе с другими, для участника в общем хоре существует песенная лирика, посторонний же слушатель стоит перед ней, как перед чистой музыкой».

Эти блестящие и глубокие наблюдения Ницше намечают существеннейший момент синкретической стихии, лежащей в природе лиризма. Соучастие всех в производстве песни, при котором «слушатель», т. е. восприятие извне, отсутствует, обуславливает внутреннее, имманентное, творческое отношение к поэзии. В силу этого художественное произведение как бы растворяется в акте исполнения, сливая в нераздельном единстве момент художественный с моментом артистическим. Отсюда объясняется ряд характерных для синкретического творчества явлений, неоднократно отмечавшихся исследователями: неустойчивость, текучесть, вариабельность «текста» и мелодии; вольность, часто сознательная, ценящаяся и культивируемая, в передаче; способность к вариированию и импровизации и т. д. Все эти особенности, характеризующие народного певца до сего дня, проистекают из того же творческого сознания, для которого, в противоположность эстетическому, «предмета искусства», замкнутого и законченного, еще не существует.

Синкретическая — примитивная, древняя и народная — поэзия, действительно, прежде всего и главным образом есть деятельность, а не продукт ее, как новейшая литературная поэзия, в которой творческие и производственные моменты уже не даны непосредственно, а остаются скрытыми, как и личность художника, за формальными данными произведения. Подобно тому, как с синкретической поэзией воочию и до конца реализуются чувственные качества слова, только тайно, в воображении присутствующие в литературе, так в ней получают наглядное, осязаемое выражение и акты творчества, доступные в отношении современной литературы только косвенным и субъективным наблюдениям психологии.

Далее, с устанавливаемой в этой статье точки зрения, существенное значение получает та особенность народной словесности, что мы имеем в ней дело не с рядом самостоятельных, законченных и определенных произведений, а с большими группами параллельных «вариантов» различной степени и полноты и завершенности; нечто подобное имеется в рукописный период литературы, когда мы встречаем — в летописях, хрониках, житиях, нравоучительных и занимательных сборниках и т. д. — целую группу различных «изводов» и «списков», то сокращающих текст до избранных мест (эксцерпты), то распространяющих его всевозможными параллелями и вставками (интерполяции), то сливающих его с родственными (контаминация). Аналогичное явление известной текучести и произвольности текста требует, поэтому, и от фолькориста своеобразного «палеографического» опыта в прослежении перекрещивающихся нитей «традиции». Еще существеннее принципиальное значение этого явления

неустойчивости текста в рукописной и устной традиции, ибо оно выражает движение поэтического произведения, его развитие и бытование в разной среде, т. е. его актуальное взаимодействие с историческим восприятием.

То, что по отношению к современной литературе остается чисто психическим моментом — личное восприятие, понимание, оценка «эпохи», — только отчасти, косвенно и случайно, и при том «прозаически», отражающимся в современной критике, то в этом движении («традиции») «народного» текста находит объективное, документальное, и притом имманентное, поэтическое же выражение: в соответствии с поэтической традицией, вкусами и оценками времени и места исправляется, так сказать, «переиздается» самый текст. Песня или сказка «живет» текстуально, а не только в умах и сердцах, как современная литература.

В народной словесности, таким образом, произведение не неподвижно, не замкнуто, не изолировано, как литературное, оно находится в актуальном взаимодействии с восприятием, оно всякий раз творится заново. Нетрудно видеть ценность этой особенности народной поэзии, которая открывает объективному исследованию огромную сторону истории литературы, до сих пор остававшуюся совершенно не освещенной.

При этом, с намеченной здесь точки зрения, изучение этого явления народной поэзии получает и принципиальное значение для понимания проблемы бытования словесности. До сих пор к ней подходили «диалектологически», по аналогии с изучением местных особенностей говора. Но подобное изучение, оставаясь безразличным к функциональному значению этих особенностей и не истолковывая их исторического смысла, было в общем беспринципным, археологическим собиранием и описанием. Между тем, исходя из проблемы синкретизма, в плане исторической поэтики проблема бытования поэзии приобретает центральное место. Действительно, песня и сказка, вынутые из пения и сказа, речь и диалог, отрешенные от обстановки и условий произнесения, отвлеченные от оратора или собеседников, не только теряют существеннейшее, может быть, содержание, но и неизбежно искажаются при этом в самой своей сути и смысле.

Влиятельные и полные значения в среде той словесной культуры, в которой они органически возникли и бытуют, они кажутся незначительными и малосодержательными, будучи насильственно оторваны от собственной стихии, от присутствующей им системы творчества. Только внутри этой последней, изучаемые в своих живых, актуальных и активных связях, получают они полное и при том подлинное бытие и смысл. Здесь же лежит и решение проблемы генезиса, живое значение которой чувствуется всеми исследователями

и теоретиками, но не поддается покамест убедительному и плодотворному истолкованию. Наконец, только отсюда можно надеяться подойти к задаче построения научной критики.

В самом деле, поэтика может именно здесь научиться методам оценки литературных тенденций, которые она должна усвоить, если хочет быть актуальной, т. е. сохранить за собой власть над словесным творчеством. Будучи системой творческого сознания, она должна исходить из живой действительности слова, выражая активные тенденции, которыми движется современное искусство. Только тогда может она служить литературной современности, тем более — вести ее вперед. Ибо совершенно понятно, что живое творчество, еще только становящееся «искусством», не может быть действительно и до конца понято из воззрений, создавшихся на основе и для осознания другого строя, другого быта, другой организации слова. Таким образом, здесь синкретическая словесность неожиданно сближается с современной литературой. Ибо актуальное творчество меньше всего допускает к себе эстетическое, формальное, музейное отношение. «Историческая поэтика» становится, таким образом, в кругу каждой данной «системы творчества» исторической критикой.

Из этого поневоле беглого очерка все же достаточно ясно, думается, что синкретическая, «экспериментальная», историческая «поэтика творчества» эмпирична по существу и принципиально противостоит господствующему теперь искусствознанию. Последнее имеет, грубо говоря, дело с законченной, замкнутой и изолированной «вещью»: с произведением искусства, постоянным в системе знания, насквозь формальным и чисто эстетически-значимым. В противоположность этому «эмпиризм» стремится к изучению живой «энергии», создавшей произведение, понять его в его художественных тенденциях, в его производственных процессах, в его актуальном «становлении», в его воздействиях. Ибо только здесь можно объективно подойти к уяснению его «функционального» значения.

Проблема сказа в стилистике ¹⁾

Стилистика выросла, как дикий бурьян, на границе между лингвистикой и историей литературы. Сквозь нее проходило много исследователей, но специально ее, как особую науку, возделывали лишь те из них, кто занимался философией языка, эстетикой слова и историей литературной речи. Поэтому в стилистике все острее заявляют о себе методологические принципы лингвистического изучения. Но они сталкиваются с вереницей разных точек зрения, идущих от теории и истории литературы. И почти каждая стилистическая проблема балансирует на канате, протянутом от литературных дисциплин к лингвистике. Эти колебания, это раздвоение редко бывали плодотворными. Методологическая неустойчивость сказывалась и в неясной постановке проблем, и в смешении приемов исследования, и в отсутствии определенных решений. Вопрос о сказе — поучительная иллюстрация. Он вился вокруг проблемы о функциях рассказчика в композиции новеллы и романа. Эти жанры — не всегда особая форма художественно-письменного доклада автора о мире явлений, который создается его интеллектуальной интуицией и им объективируется во вне, как независимый от личного отношения повествователя предмет эстетического созерцания. Напротив, часто сюжетная динамика новеллы оказывается преломленной в целом или своих отдельных частях сквозь призму сознания и стилистического оформления посредника-рассказчика (*Medium*). Тогда художественный мир автора представляется не как объективно воспроизведенный в слове, а как своеобразно отраженный в плоскости субъективного восприятия рассказчика или даже как преображенный в ряде странных зеркальных отражений. И вот этот вопрос о роли рассказчика в технике художественно-литературного творчества был объектом специальных изучений Os. Walzel'я, Käte Friedemann, Bracher'a, Goldstein'a,

¹⁾ Доклад прочитанный, в открытом годовом заседании Отдела Словесных Искусств, 29 ноября 1925 г.

Fr. Leib'a, Forstreuter'a и других западных исследователей¹⁾; у нас — Б. М. Эйхенбаума, И. А. Груздева, А. Векслер, М. А. Рыбниковой, М. А. Петровского и т. д.

В связи с представлением о рассказчике всплывали и указания на формы речи. Оказывалось, что писатель не всегда пишет, а иногда лишь как бы записывает устную беседу, создавая иллюзию живой импровизации. Так явилась проблема «сказа». Она определилась, как одна из сторон вопроса о рассказчике. Рассказчик естественно обязан пользоваться формами не письменной, а устной речи. Его образ налагает отпечаток на словесную ткань, делая в ней ощутимым начало устного сказа. В этой историко-литературной трактовке вопросы сюжетной композиции и архитектоники художественных образов сплелись с проблемами чисто-словесного построения в такую сеть, в которой терялись нити стилистического анализа, превращаясь в бессистемные клочья неопределенных указаний. Самый термин «сказ», выступая, как синоним туманного понятия «устной речи», явился удобным ярлыком, который освобождал исследователя от дальнейших наблюдений.

Однако, — от лингвистики шли побуждения к постановке вопроса о сказе в иной, чисто словесной плоскости. «Слуховая филология» (Ohrenphilologie) — побочная дочь диалектологии — смутила историков литературы. У историков литературы родилась потребность — применить слуховой анализ не только к стиху, в котором момент «звучания» — яркий до очевидности — прежде всего, побудил исследователей уйти от «глазной филологии» (Augenphilologie) в акустическую, но и к области художественной прозы. В истории русской науки о новой литературе этот призыв исходил от Б. М. Эйхенбаума. Однако, в статье «Иллюзия сказа» Б. М. Эйхенбаум свой пафос тратит на убеждение, что писателя надо не только читать, но и слышать, что в новелле и даже в романе иногда «письменная речь строится по законам устной, сохраняя голос и интонацию». Тургенев, Пушкин, Гоголь, Лесков, Ремизов, прот. Аввакум, Андрей Белый — пробегают, как представители «органических сил живого сказительства». И термин «сказ» выступает, как синоним «живого слова», как символ устной речи, «иллюзии свободной импровизации» в словесной композиции художественного произведения.

¹⁾ Bracher. „Rahmenerzählung und Verwandtes bei Keller, Meyer, Storm“. Leipzig. 1909.

K. Friedemann. „Die Rolle des Erzählers in der Epik.“ Leipzig. 1910.

M. Goldstein. „Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands von Goethe bis Hoffmann“. Diss. Berlin. 1905.

Fr. Leib. „Erzählungseingänge in der deutschen Litteratur“. Diss. Gießen. 1913.

Forstreuter. „Die deutsche Icherzählung“. Berlin. 1924. В этой последней книге даны и другие библиографические указания.

Туман не рассеялся, а сгустился. (Ведь «живое слово» и в диалоге давно звучало).

Но в статье: «Как сделана «Шинель» Гоголя» Б. М. Эйхенбаум, не давая более ясного раскрытия общего понятия сказа, останавливается на стилистическом определении одной из манер комического сказа — сказа «воспроизводящего». Типической его формой выставляется Гоголевская «Шинель». Воспроизводящий сказ — в отличие от «повествующего», который воспринимается, как ровная речь, пересыпанная шутками и смысловыми каламбурами, «имеет тенденцию не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить слова». Естественно, что слуховая филология тут вступает во все свои и чужие права. Поэтому словесная ткань «Шинели» рассматривается Б. М. Эйхенбаумом не в семантической плоскости, а лишь с точки зрения своей «мимико-произносительной силы» и звукового воздействия. Изучается не структура «сказа» в собственном смысле, а только его «фонетика». Чертится интонационный рисунок «Шинели». И за работой Б. М. Эйхенбаума сохраняется бесспорная ценность острого описания мимико-декламационной стороны в одной из форм комического сказа. Но само понятие сказа во всем своем объеме от этого не проясняется. Тем более, что скептические ноты могут зазвучать: для восприятия сказа, запечатленного в письменной форме, момент артикуляторного воспроизведения и акустической интерпретации является ли первичным и общим? Ведь он заложен в словесно-смысловом рисунке художественного произведения, которое предназначено не только для драматической игры и эстрадно-декламационного произнесения, но имеет свою объективную природу для всякого читателя. Ведь «слуховая филология» обязательна только для своих последователей. А писатели и читатели не все — представители слуховой филологии. Они — просто люди, для которых текст новеллы, ее языковая оболочка, является сложным конгломератом эстетических соотношений, слагающихся из синкретических словесных апперцепций (одновременно зрительных, слуховых и моторных) и предметных представлений. Эта объективная природа художественной прозы в своей феноменологической сущности обща всем. Но когда она реализуется выразителями моторно-акустического типа внутренней речи в плоскости «слуховой филологии», то момент произнесения, так сказать, — художественно-вокального исполнения, своеобразно и индивидуально деформирует объективную структуру литературного произведения. И понятие «сказа» надо строить не на основе «слуховой филологии», а на почве филологии «синкретической», учитывая все те конструктивные языковые элементы, которые заложены в словесной композиции новеллы. Но надо помнить благо-

Дарно, что представителями слуховой филологии проблема сказа перенесена в чисто стилистическую плоскость. Все же и тут эта проблема сразу же была еще смешана с общим вопросом об отражениях живой устной речи в повествовательной прозе и с серией историко-литературных вопросов о композиционных функциях рассказчика. А, между тем, обе эти цепи, если сразу начать ими бить по проблеме сказа, разбивают ее на методологически несвязуемые осколки. И в то же время несомненно, что обе эти цепи в каком-то месте прилегают к стилистическому анализу сказа.

Когда в стилистике всплывает проблема о роли рассказчика, — ясно. Тогда, когда заходит речь о введении словесного потока в русло одного языкового сознания, когда возникает потребность прикрепления семантической вязи рассказа к индивидуальному образу с известной психологической и общественно-бытовой окраской. Для стилистики вопрос о функциях рассказчика — проблема семантики. Это — вопрос о потенциальных правдоподобиях лексических колебаний, о связи значений символов с лицом и обстановкой, к которой приспособлен сказ. Стилистическая интерпретация функций рассказчика не совпадает с историко-литературной ни по методу, ни по целям. Но если сказу легко освободиться от литературных экскурсий по рассказчиком разных жанров, то еще легче затонуть в широкой, не сдерживаемой никакими научными определениями стихии устной живой речи. В самом деле, если исходить из понятия устной речи, как данности, при построении понятия сказа, то получится неожиданная метаморфоза: устная живая речь бывает там, где сказа нет, где явен сказ специфических элементов устной речи иногда оказывается необыкновенно мало. И над всеми этими противоречиями гремит лингвистический гром: почти всякая письменная речь заключает в себе элементы устной, а почти всякая устная, если она не сводится к кратким репликам, содержит формы письменного языка.

Становится ясным, что пользоваться понятием устной речи, как материалом, без предварительной его обработки, бесполезно. И определение сказа, как установки на устную речь, недостаточно. Это — определение одного неизвестного через другое тоже неизвестное. Нет спасения и в примечании, что разговорно-речевая стихия ложится в основу сказовой композиции. Элементы разговорного языка и живых «повествовательных интонаций» легко отыскать в литературной форме записок, мемуаров, дневников. «Записки сумасшедшего» Гоголя, «Дневник лишнего человека» Тургенева, «Дневник дворцового» Горбунова, «Без дороги» Вересаева, «Сентиментальное путешествие» Шкловского, «Конь вороной» Ропшина (Б. Савинкова), «Рукопись, найденная под кроватью» Ал. Толстого — кишат ими. Но от этого

в сказ не превращаются. С другой стороны, речь, заявленная художником, как создаваемая в порядке говорения, т. е., как сказ, напр., рассказ князя Мышкина в «Идиоте» Достоевского о Мари и детях или новелла Тургенева «Жид», — во все не содержат специфических форм устной речи. Так сказ оказывается возможным без языковой установки на живую разговорную речь.

Противоречия в определении сказа, как установки на повествовательную устную речь, углубляются, если привлечь другие виды отражений устной речи в художественной прозе. «Лекцию о вреде табака» Чехова, пролог к «Петербургу» Андр. Белого, речи на суде в «Братьях Карамазовых» Достоевского и т. п. едва ли ктонибудь отнесет к «сказовым» формам. Ясно, что, если термин — «сказ» — синоним устной речи — то лучше им не пользоваться. Чем меньше в научной терминологии синонимов, тем она — ценнее и понятнее. И целесообразнее внимание устремить на разграничения форм и функций художественного использования стихии «устной речи». Но вот тогда то и окажется необходимость в понятии сказа, как художественного соответствия одной из форм устной монологической речи.

Устная речь не только произносится, но имеет и организованные формы своего построения. Художественные конструкции резко преобразуют эти бытующие формы устной речи (которые вливаются в письменный язык и сами включают в себя его элементы). Но часто от них отстраиваются. Имея свои специфические отличия, некоторые языковые конструкции художественной речи возникают и воспринимаются на фоне параллельных стилистических рядов в языке повседневном.

И сказ — это реальность индивидуально-художественных построений, которая имеет свои соответствия в системе языка. Сказ — это своеобразная комбинированная форма художественной речи, восприятие которой осуществляется на фоне сродных конструктивных монологических образований, бытующих в общественной практике речевых взаимодействий. Сказ — это художественное построение в квадрате, так как он представляет эстетическую надстройку над языковыми конструкциями (монологами), которые сами воплощают в себе принципы композиционно-художественного оформления и стилистического отбора.

В самом деле, известно, что наиболее употребительной формой социально-речевого обучения является диалог. На это обращали внимание исследователи народных говоров не раз. Из русских об этом писали проф. Е. Ф. Будде ¹⁾ и проф.

¹⁾ Евг. Будде. «К истории великорусских говоров». Казань. 1896. Приложение I: «Длинной речи наши крестьяне не ведут, монологов у них почти не найдешь».

Л. В. Щерба ¹⁾). Поэтому то строение диалогической речи и служит теперь объектом пристальных наблюдений лингвистов. Вспомнить можно работы Leo Spitzer'a и Л. П. Якубинского. Монолог же — более сложная форма, не данность языка, как достояния коллектива, а продукт индивидуального построения, хотя и в стилистической системе говора обычно имеются некоторые общие нормы монологической речи. Л. В. Щерба в диссертации о восточно-лужицком наречии так писал о монологе: «Всякий монолог является, в сущности, зачаточной формой общего языка: в нем всегда, с одной стороны, заключаются элементы традиции, а с другой стороны, поскольку монолог повторяется, хотя бы частями, другими, осуществляется влияние более яркого индивидуума, способного к монологизированью, на общества». И далее монолог рисуется, как консервативная форма речи, отражающая нормы языка. Но мне кажется, что мнение о консервативности монолога следует ограничить и освободить от противоречий. Конечно, для диалектологического изучения важнее непосредственные формы диалогической речи. В них легче обнаружить элементы социально-языковой системы в ее непосредственном проявлении. Грамматическая структура диалекта, его лексикологический инвентарь — в живом движении, в самом близком соотношении с формами бытового уклада — отражаются здесь. Но нормы стилистической оценки, момент сознательного выбора выражений и форм их связи, взвешивание семантических нюансов слов и их эмоциональной окраски — резче должны заявлять о себе в монологе ²⁾).

Мимоходом на это указывал и Л. П. Якубинский в своей статье «О диалогической речи» («Русская речь», I, стр. 144: «Самый момент некоторого сложного расположения речевого материала играет громадную роль и вводит речевые факты в светлое поле сознания, внимание гораздо легче на них сосредоточивается. Монолог не только подразумевает адекватность выражающих средств данному психическому состоянию, но выдвигает, как нечто самостоятельное, именно расположение, компонованье речевых единиц... Здесь речевые отношения становятся определителями, источниками появляющихся в сознании по поводу их самих переживаний». Монолог — это особая форма стилистического построения в речи. Поэтому по отношению к нему надо ставить вопрос не об языковых, а стилистических новообразованиях. Правда, там, где виды культурно-общественного речевого общения утонченны и сложны (как в среде интеллигентской), — монологическая речь особенно часто является теми

¹⁾ Л. В. Щерба „Восточно-лужицкое наречие“.

²⁾ Ср. об этом в моей статье: „О задачах стилистики“. „Русская речь“, I.

воротами, через которые входят в язык новые слова — слова иных языков, диалектов и жаргонов. Но чаще — монолог, оставаясь в пределах лексики и грамматической системы данного говора, создает стилистические параллели, выковывает фразеологию, определяет стилистические функции разных синтаксических схем. Свободное владение формами монологической речи — искусство, хотя, как и всякое искусство, у отдельных субъектов оно может обращаться в трафарет. Конечно, и из диалога должно делать искусство, но для этого нужна подобранность собеседников. Для монолога же необходима лишь творческая сила индивидуального своеобразия.

Виды монологической речи различны — в зависимости от профессионально-служебных расслоений и форм общественных взаимодействий. Но изучение монологической речи не начато лингвистикой. Поэтому классификации форм монолога с точки зрения его жанровых разновидностей нет. Приходится оставить в стороне все те формы монологической речи, которые в практике повседневной жизни не прикреплены к общим нормам семейно-домашнего обихода, как например — лекции, доклады и т. п. Придется пройти мимо разновидностей письменной монологической речи. Тем более, что многие из таких форм почти исключают элементы словесной игры, свободного словесного построения, так как введены в пределы «делопроизводства».

В кругу непосредственного бытового говорения выделяются монологические речи четырех типов: монолог убеждающей окраски — примитивная форма ораторской речи; монолог лирический, как языковая форма изъявления эмоций; монолог драматический, как сложный вид речи, в которой язык слов является лишь как бы аккомпаниментом другим системам психических обнаружений — путем языка мимики, жестов, пластических движений и т. п. — и, наконец, монолог сообщающего типа.

Разделение этих форм монологической речи обусловлено не столько тематикой, сколько различием функций языка. В самом деле, аффективный язык, язык, как выразитель эмоций, имеет свои синтаксические формы и даже свою семантику, которая определяется не гносеологическими нормами речи, а ее своеобразной «музыкой», ее экспрессивными атрибутами и направленностью «чувственного тона». И это определяет своеобразие монологических конструкций этого жанра.

Язык в убеждающей функции, императивно-волевой, как особая разновидность, привлекал интерес исследователей не раз (см. у Vondryes'a).

Монолог драматический ближе всего к диалогу, к непосредственной связанности фразовых единиц с мимико-же-

стикуляционными сообщениями, с телодвижениями. Если монологическая речь вообще характеризуется установкой на словесную композицию, ослабленностью мимического и пантомимического сопровождения, в отличие от диалога, то монолог драматический является, в сущности, формой напряженного диалога с опущенными репликами, строится по принципам диалогической речи, представляя как бы сцепку отдельных реплик.

И, наконец, монолог сообщающего типа опирается в большей степени на логически-предметную структуру языка, тяготея к непосредственной установке соотношений между динамикой логически-предметного и словесного рядов. Однако, в зависимости от того, выступают ли слова, как зерна логических понятий, в своей отвлеченно-познавательной функции, и подчинены ли они в своем движении по преимуществу формам логических соотношений, — или же они, развивая занимательно-повествовательную фабулу, согласованы в своем беге с динамикой предметного ряда, — различаются две разновидности монолога сообщающего: монолог — рассуждение, как примитивная форма «ученого» языка, и монолог повествующего типа. На этой последней речевой деятельности и надо остановить внимание при выяснении понятия «сказа».

Монологическая речь повествовательного характера и по своему лексическому составу и по сочетанию слов в синтаксические ряды тяготеет к формам книжного языка, как к идеальному пределу. Это понятно: диалогические формы лишь частично вмещаются в структуру монолога, который далеко выходит за пределы всякой расширенной реплики. И интонации, и лексика, и синтаксические рамки — здесь сложнее, чем в диалоге, а главное многообразнее и «искусственнее». Можно, кажется, утверждать, что значительная часть интонационных вариаций и форм словорасположения в повествующем монологе (особенно в среде литературно-образованных людей) — происхождения книжного или вообще вторичного, т.-е. созданы путем приспособления синтаксических построений письменной речи или вообще закрепленных в каких-нибудь мнемонических знаках сложных речевых образований к системе устного произношения. Конечно, тут необходимы всевозможные оговорки. Чем глаже монолог, чем закругленнее и ровнее в нем движение фраз, чем меньше в нем отражений непосредственной борьбы между словесной и предметной сферами речи, тем больше в нем элементов «книжной» продуманности, тем больше форм литературно-письменного языка, которые проникают разными путями и в далекие диалектические сферы.

Но тенденция к сближению с монологами письменной речи не осуществляется целиком в произношении (даже

в сфере литературной речи). Ведь и у опытных, «искусных» рассказчиков возникают обрывки словесной цепи, затруднения в выборе адекватных представлению фраз, паузы, которые заполняются целой гаммой нечленораздельных звучаний или пустых слов (в роде: «так сказать», «знаете», «гм-да»... «того»... «так вот» и т. п.), и разные уклоны от логически-прямолинейного движения словесных рядов. Кроме того, словесная ткань рассказа может разрываться потоком эмоциональных комментариев рассказчика — с непосредственным обращением к слушателям и с звучной вереницей междометий. Вообще, чем ярче взволнованность рассказчика, аффективное отношение его к предмету речи, тем дальше его монолог от логической скованности письменного синтаксиса и лексики книжного языка. Поэтому монологи пьяных, даже тех, кто прекрасно владеет формами литературной речи, далеки от норм. Осуществлению норм письменной речи могут также мешать разные индивидуальные аномалии рассказчика, расстройства речевой функции (напр., заикание, афазия и т. п.), под влиянием которых исполнение не отвечает намерению. Так уже в системе литературного языка монологи повествующего типа окружены сложной цепью разнородных причин, под воздействием которых происходят отступления от норм литературно-книжного общего языка в сторону непосредственных обнаружений индивидуального говорения. Монологи эти являют текучую форму речи, колеблющуюся между двумя полюсами — сложными логизованными монологическими построениями книжного языка и разнообразием экспрессивных изъявлений в повествующей реплике обычного диалога.

Монолог повествующего типа мыслится возможным не только на почве литературной речи, но и в рамках любого диалекта. И тут еще резче выступают грани между монологическими формами письменно-литературной речи и вариациями устной. Строится лестница постепенных нисхождений от форм общего языка к народно-диалектической лексике и даже к условным образованиям жаргонов — разговорных и книжных, напр., церковного. Но и на почве других диалектов монолог повествующего типа сохраняет свою природу «искусственного», «художественного» сооружения. Он редко умещается в пределах живой диалогической речи говора. Он всегда хранит в себе элементы традиции и причудливых форм разноязычного смешения. Проф. Н. М. Каринский обратил внимание (в своем описании говоров Бронницкого уезда) на роль «бывалых людей», как профессиональных рассказчиков-говорунов, через которых проникают в народный обиход осколки литературной речи в искаженном виде. Их речь — нечто в роде речей прохожего в пьесе Л. Толстого: «От нее все качества». Своеобразная интрепретация

книжных, особенно иностранных речений, смешанные формы синтаксиса, несогласованность синтаксического движения с лексическим наполнением, вообще сложная амальгама разноречивых элементов — живых и искусственно-созданных, вставленная в мнимую рамку литературно-стилистического оформления под образованных людей — характеризует повествующие монологи этих бывалых людей.

Нет необходимости перечислять все типы возможных комбинаций в повествовательных монологах с диалектической окраской. Сознательно-конструктивное пересечение разных языковых сфер — характерная их черта. Элементы книжной речи, искусственные образования на ее основе, индивидуальные обнаружения этимологической настроенности, пестрый синтаксический узор сложных сочетаний, разнообразие наслоений этнографической диалектологии — все это может скреститься в стилистическом построении какого-нибудь рассказчика, соприкоснувшегося со многими диалектическими сферами речи — непосредственно или через других.

Повествующий монолог и его типы — это сложная проблема «диалектологической стилистики». Ее решение должно пролить свет и на вопрос о сказе.

Сказ — это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это — художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения. Совершенно ясно, что «сказ» не только не обязан состоять исключительно из специфических элементов устной живой речи, но может и почти вовсе не заключать их в себе (особенно, если его словесная структура вся целиком укладывается в систему литературного языка). Впрочем, сказ предполагает известную диалектическую дифференцировку, т. е. известный слой общества, среди которого он как будто произносится. Но ведь для некоторых кругов характерно именно установка устной речи на письменную. Достоевский в «Дневнике писателя» об этом говорил: «Кто то уверял нас, что если теперь иному критику захочется пить, то он не скажет: принеси воды, а скажет, наверно, что нибудь в таком роде: «принеси то существонное начало овлажнения, которое послужит к размягчению более твердых элементов, осложнившихся в моем желудке». Эта шутка отчасти похожа на правду» (Дн. Пис., Критич. статьи) ¹⁾.

Таким образом, формы сказа открывают широкую дорогу причудливым смешениям равных диалектических сфер

¹⁾ Т. IX, ч. I. Изд. Маркса. 1895. 59 стр.

с разными жанрами письменной речи. В этом и заключается стилистическая острота вопроса о сказе. Если сказ сам по себе — по своей внешней структуре — не разлагается целиком на формулы и синтаксические схемы устной речи, то возникает необходимость сигналов, посредством которых у читателя возбуждается представление о речи, как создаваемой в условиях не письма, а произношения. А это представление ведь определяет восприятие значений слов. Всякому ясно, что семантика произносимой речи в значительной степени обусловлена факторами, лежащими вне словесного ряда. В тех случаях, когда речь строится, как письменная, т. е. без всяких имитаций обстановки говорения, характерно стремление вместить всю гамму смыслов в объективную природу слова. В речи же звучащей сопутствующие представления, обусловленные не только восприятием мимико-произносительных приемов рассказчика, но и известными эмоциональными отражениями от его образа, от обстановки и других внешних условий, существенно влияют на общую семантическую окрашенность речи. И они могут быть использованы как факторы художественного преобразования символики слов ¹⁾).

В речи же, которая не звучит, а лишь должна быть представлена произносимой — по требованию писателя, еще более возможностей для эстетической игры этими сопутствующими представлениями.

В самом деле, воображая речь звучащей, читатель мысленно должен перенестись и в обстановку говорения; воспроизвести ее детали. Разрушая ожидания читателя, играя его нетерпеливым стремлением пойти по тому прямому пути воспроизведения, следы которого он находит в отдельных фразах, и неожиданно направляя его представления в новое русло, художник может заставить читателя как бы перебегать из одной сферы речи в другую и стремительно влечь за своими новыми восприятиями и всю словесную ткань произведения. Создается иллюзия, что речь как бы перескакивает из одного плана в другой, скользя между ними обоими до тех пор, пока каким нибудь указанием она не прикрепляется окончательно к одному определенному ²⁾).

Возможности художественной игры при иллюзии сказа делаются шире когда речь переносится, так сказать, во — вне-литературную среду, за пределы общего языка. Тогда уже не одна внешняя ситуация определяет понимание словесных форм. Но происходит как бы столкновение разных

¹⁾ См. Г. Шпет. „Эстетические фрагменты“, т. III.

²⁾ См. мою книгу: „Стилистические наброски. Повесть Анны Ахматовой“. Ленинград, 1925.

плоскостей самого языкового восприятия. Сказ строится в субъективном расчете на апперцепцию людей известного узкого круга (как, напр., речи Рудого Панька у Гоголя — на близких знакомых, захолустных людей Миргородского повета), но с объективной целью — подвергнуться восприятию постороннего читателя. На этом несоответствии, несовпадении двух плоскостей восприятия — заданной и данной — основаны острые комические эффекты языкового воздействия.

Ведь представимо литературное произведение, создаваемое, как письменная речь, из материала диалектического, т. е., в сущности, из материала, не имеющего устойчивых стилистических форм письменного построения. Таковы, например, имитация крестьянской газеты у Николая Успенского, «Записки Ковякина» Л. Леонова и т. п. В этих случаях речь воспринимается, как художественный текст, скомпанованный из чужеродного языкового материала. И оцениваются тогда лишь объективные соотношения словесных сочетаний — в связи с их предметной значимостью, как отпечаток какого-нибудь постороннего художественного образа, далекого от литературно-языкового обихода. Необычность языковых построений, конечно, поражает, как своеобразная эстетическая игра. Но все же она семантически комментируется, как для моего созерцания назначенная, но вне моего непосредственного участия осуществляемая речь. Иное дело, когда писатель «запросто» обращается с читателем, как с «своим сватом или кумом», начиная перед ним имитировать монологическую речь на каком-нибудь «фамильярно-соседском», «захолустном» или «чиновничьем» жаргоне (как в ранних новеллах Ф. Достоевского, Григоровича и т. п.). Особенно острым восприятие такого сказа бывает тогда, когда он направляется непосредственно от лица самого автора к читателю, как собеседнику, который тем самым ставится в совершенно чуждые ему условия речевого быта. Так поступает М. Зощенко в рассказе: «Страшная ночь» (Ковш, 1), где автор, надев безымянную языковую маску, — читателю предписывает, как норму, такие формы речи, от которых тот должен пугливо отрешиваться.

Из всех этих рассуждений — вывод: художественная проза, заявленная, как речь, создаваемая в порядке говорения, отлична по характеру своей языковой интерпретации от объективно данной письменной речи. Поэтому необходимы для полного восприятия семантики сказа авторские указания на сопутствующие сказу условия. Ведь тогда, когда рассказчик ведет речь свою «как по писанному», т. е. когда он, оставаясь в сфере книжных норм, свободно владеет их устным употреблением, «сказ» с трудом может быть опознан стилистически, особенно в хронологическом отдалении, если

нет прямых указаний на обстановку, рассказчика и слушателей. Так — у Тургенева в новеллах: «Андрей Колосов», «Три портрета» и др. Но было бы ошибочно думать, что здесь сказ служит исключительно «вне-стилистическим» целям, что, не сосредоточивая на себе формами своего языкового построения внимания читателя, он нужен лишь как экран, отражающий психологический образ рассказчика, сквозь призму сознания которого преломляется сюжетная динамика. Форма сказа давала возможность автору отметить высокую фразеологию сентиментально-романтического повествовательного стиля, приспособлять лишь отдельные ее элементы к стихии интеллигентско-разговорного языка и к натуралистической манере воспроизведения, освобожденной от «грязной», «низкой» струи. То, что в эпоху Тургенева было новой формой сказового художественного построения, теперь стало нормой письменной литературной речи.

Но, конечно, мыслимы и такие формы сказа, когда художнику необходима не имитация своеобразий устно-монологического построения, а лишь эстетическое использование сопутствующих говорению представлений. Иными словами: писателю нужна бывает не языковая структура сказа, а лишь его атмосфера. Возникают особые формы сказовых фикций, которые могут иметь разные стилистические функции, хотя они и приспособлены к служению композиционным факторам вне-лингвистического, т. е. чисто литературного порядка. Об этом — яркое свидетельство Ф. Достоевского в примечании от автора к «Кроткой», где он, указывая на литературную «исправленность» «шаршавой и необделанной» монологической речи мужа около мертвой жены, заявляет, что автору требовался лишь «психологический» порядок речи. Но сказ может выполнять и вне-стилистические, напр., тематические функции. Таков «высокий» сказ у Горького, напр., в новеллах: «Макар Чудра», «Старуха Изергиль» и др., где при его посредстве разрисовываются дешевой косметикой фигуры босяков и других экзотических субъектов.

Но, ориентируясь на повествовательный монолог, сказ отличается от него не только индивидуально-художественной осложненностью своей структуры, вобравшей в себя вековой опыт письменной культуры речи, но и своей обратной направленностью от книжной речи к устной. Сказ, как к пределу, стремится к иллюзии слияния своего с устными повествовательными монологами, в то время, как устный монолог движется в противоположном направлении. «Сигналы», по которым узнается сказ, могут поэтому заключаться не в «ремарках» писателя, а быть заложены непосредственно в его языковой структуре. Проблема «сигналов» сказа нуждается в специальном исследовании.

Сказ может покоиться на употреблении тех элементов речи, которые признаются аномалиями. Уклонения от норм монологической речи становятся источником комических эффектов. Движение словесных рядов, не сдерживаемое логическим руководством, с скачками и обрывами, надоедливые повторения одних и тех же слов, постоянные обмолвки, дефектные образования, имитирующие разные формы расстройств речевой функции — все это используется, как материал для эстетической игры. На фоне нормальной монологической речи построения такого типа производят впечатление «языковой патологии». Однако, если обстановка и психологический образ рассказчика не окружены ореолом трагических эмоций, то языковая патология разрешается в комическую игру словесными уродствами. Именно такое стилистическое устремление надо видеть у Гоголя в организации сказа «одурелого старого деда» Рудого Панька и его захоластных приятелей.

Вообще все то, что в реальной жизни может быть воспринято, как связанность речи, как дефект устного говорения, может быть отражено в художественном сказе, как комический прием — и вместе — как сигнал «сказового построения».

Но стилистические функции сказа заключаются не только в сплетении книжных форм с отражениями живого горения, не только в смешении синтаксических схем книжной и разговорной речи и в лексических перегруппировках разных слоев литературного языка. Сказ открывает перед художником сокровища живых и мертвых слов. Он может свободно располагать инвентарем народных диалектов, жаргонов, разных жанров письменной речи, производить в нем всевозможные перемещения по типу народных этимологий и создавать из всего этого пестрого материала ирреальные композиционные построения, монологи, которые укладываются в неопределенные языковые рамки того или иного общего представления о социальной и психологической окраске созданного художником рассказчика. Конечно, этот ввод в консервативные догмы повествовательной прозы «неканонизованных», вне-литературных языковых форм мог осуществляться при посредстве диалога. Но диалог крепче скован узами бытового правдоподобия. А, кроме того, в диалоге не весь мир создается заново, а лишь одни люди, так как речи воспринимаются здесь, чаще всего, как языковая характеристика и аккомпанимент действий. Да ведь в диалоге, если и может быть раскрыта предметная динамика, то она разбивается по нескольким, по крайней мере — двум психологическим плоскостям. Здесь нет собранности художественного мира, нет даже цельных отражений его уголка, есть лишь осколки. Момент свободной словесной игры, за которой вырисовыва-

ются новые очертания вещно-художественного мира, ярче мог выступить в сказе, так как тут повествовательная фабула, двигаясь по просторной колее условного монолога, обрастала целым роем словесно-предметных представлений, чуждых литературному языку. И сказ обычно поглощает диалог, во всяком случае, борется с ним. Когда «как пчелы в улье опустелом», начинают «дурно пахнуть мертвые слова» канонизированной литературно-художественной прозы, то писатели начинают создавать новые миры при посредстве чужого словесного материала. За словами идут в новые типы конструкций и новые предметы. Не только новые формы словесных комбинаций, ощутимые остро на фоне ломки привычных семантических соотношений, но и новые методы художественного преобразования мира создаются с помощью сказовых форм. Ведь в новелле всегда в ткани слов просвечивает движущийся за ней предметный ряд. И формы этого ряда связаны с композицией словесной. Его очертания тем причудливее, чем смешаннее и разнообразнее формы разноязычных смешений в «сказе». Мир, данный сразу с точки зрения разных диалектов, из которых творческой волей художника конструируется одна стилистическая система, — это мир сложных разноплоскостных отражений, это не «объектный» мир, непосредственно ощущаемый за словом, а мир в лучах внутренних поэтических форм. Писатель влечет за собою цепь чужих языковых сознаний, ряд рассказчиков, которые комбинируют новые системы сказа из книжных, архаических элементов, как в «Запечатленном ангеле» Лескова, или из разговорно-диалектических, как в новеллах Л. Леонова, Бабеля, Огнева и т. п.

Мне нет возможности здесь устанавливать классификацию форм сказа, хотя она уяснила бы в деталях само понятие «сказа». Цель моя — ввести вопрос о сказе в общее русло стилистики, так как он издерган блужданиями по темным дорогам.

В те эпохи, когда формы письменной литературно-художественной речи переживают революцию, они ломаются при помощи сказа. В самом деле, сказ психологически ограничен лишь тогда, когда он прикреплен к образу лица или его номинативному заместителю, т. е. к словесному ярлыку. Тогда создается и некоторая иллюзия бытовой обстановки, даже если предметные аксессуары ее не указаны. Амплитуда лексических колебаний сужается. Стилистическое движение замкнуто в узкой сфере языкового сознания, закрепощенного условиями представляемого социального быта. Между тем сказ, идущий от авторского «я», свободен. Писательское «я» — не имя, а местоимение. Следовательно, под ним можно скрыть что угодно. Оно в состоянии покрыть формы речи, скомбинированные из конструкций разных

книжных жанров и сказово-диалектических элементов. Целостная психология — писателю тоже лишнее бремя. За художником всегда признавалось широкое право перевоплощения. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические маски. Для этого ему нужно лишь большое и разнородное языковое хозяйство. Такой художник — реформатор литературного языка — превращает свое произведение в пестрый узор, сотканный из вариаций на разные формы письменной, «сказовой», «декламативно-ораторской» речи — вплоть до внедрения стиховых построений или близких к ним. Естественно, что стихия сказа является главным резервуаром, откуда черпаются новые виды литературной речи. Консерватизм письменной литературной речи парализуется вливом живых разнодиалектических элементов и их индивидуальных, искусственных имитаций через посредство сказа, как передаточной инстанции между художественной стихией устного творчества и устойчивой традицией литературно-стилистического канона. Как жанры письменной речи в ее разных социально-практических функциях черпают обновление в соприкосновении с формами устной монологической, разно-диалектической речи, так и специфические художественно-письменные формы притока новых стилистических построений, новой фразеологии ждут от «сказа». Любопытен в этом отношении путь Гоголя, который, постепенно освобождаясь от захолустной обстановки и масок рассказчиков с ярлыками Рудого Панька, начал создавать сложные комбинации письменных, сказовых, ораторских форм монолога с диалогом («Шинель», «Мертвые души»). Здесь автор как бы постепенно поднимал сказовые приемы Рудого Панька на уровень норм литературно-художественной прозы, своеобразно их деформируя и сочетая с другими стилистическими элементами. Параллельным, но более легким путем пошел Зоценко, который свое литературное тесто изготавливает на дрожжах Гоголя из муки Аверченко. Он автора утопил в языке Синебрюхова («Страшная рука»).

Стилистические устремления Андрея Белого, Ремизова, Пильняка, Евг. Замятина, К. Федина и др. — рисуют теперь нам разные стадии и разные формы этого процесса обновления литературно-художественного построения примесью сказа. У них часто — не сказ, а сказовая «окраска» повествовательной прозы, крутые неожиданные скачки от многообразных, чисто письменных сооружений в плоскость повествующего устного монолога. Это — горнило, в котором куется синтез отживающих форм литературного повествования с разными видами устной монологической речи, горнило, в котором предчувствуется образование новых форм литературно-письменной, художественной речи. Это — по-

следний путь восхождения сказа, и отсюда видны перспективы освобождения прозы от тех профессиональных окрасок, которые даны в чистых формах сказа. Новая структура объективно-данной художественной речи, сохраняющей сияние творческой индивидуальности и воплощающей нормы общего языка, возникнет отсюда, когда пройдет нынешняя эпоха литературного «шандеизма».

1925. Ноября 29.

Звучащая художественная речь и ее изучение

I

В 1918 году, с первыми докладами Б. М. Эйхенбаума о «мелодике стиха», перед русской филологией встала новая проблема — проблема звучащей художественной речи. Возбужденный этими докладами интерес к материальному звучанию стиха, как к факту, требующему эстетического изучения и представляющему методологическую ценность с точки зрения поэтики, не угасал и в последующие годы. За устными докладами последовали статьи В. А. Пяста, Б. М. Эйхенбаума, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Арсения Авраимова, а затем и ряд книг — Б. М. Эйхенбаума ¹⁾, В. К. Сережникова ²⁾, Л. Л. Сабанеева ³⁾, В. Н. Всеволодского-Гернгросса ⁴⁾ и др.

Авторы этих работ подходят к звучащему стиху с различными интересами: одни ставят себе задачу эстетического и теоретико-литературного исследования, другие, имея в виду преимущественно-практические задачи обучения искусству декламации, сосредотачиваются на вопросах технических и методических. Но и в практически ориентированных работах уделяется немало внимания эстетическому освещению и обоснованию искусства произнесения стиха.

Неслучайно, конечно, возник в русской науке этот интерес. Как всегда бывает в науках об искусстве, он, с некоторым запозданием, отразил художественные интересы общества. Обостренное внимание к поэзии, пришедшее с модернизмом и продолжавшееся до самой революции,

¹⁾ „Мелодика русского лирического стиха“. Пг. 1922. Эта книга вызвала статью В. М. Жирмунского: „Мелодика стиха“. — „Мысль“, 1922 г. Кн. 3.

²⁾ „Искусство художественного чтения“. Вып. 1-й. Музыка слова. Пособие для чтцов. М. 1923.

³⁾ „Музыка речи“. Эстетическое исследование. М. 1923.

⁴⁾ „Искусство декламации“. Научно-популярное руководство. Лг. 1925.

в последние свои годы обнаруживалось, в значительной мере, как интерес к стиху материально звучащему. Актерская декламация, традиционная и рутинная, уже не удовлетворяла. Возник интерес к чтке поэтов. Редкие до тех пор выступления поэтов с чтением своих стихов участились, кажется, с появлением футуристов, широко пользовавшихся приемами устной пропаганды своих стихов и теорий. Кажется, именно с тех пор — с 1913 — 1914 г.г. — в литературный быт вошли «вечера поэтов», собиравшие огромное количество слушателей. Так продолжалось, приблизительно, до конца 1922 года. Затем как-то вдруг резко упал интерес к стихам вообще и к звучащим стихам в частности. Сборники стихов перестали раскупаться, вечера поэтов собирали самую немногочисленную аудиторию — людей, для которых интерес к поэзии неотделим от интереса к жизни. Будущему социологу предстоит выяснить, насколько связано это явление с нэп'ом. Но переворот наступил — каковы бы ни были его социальные причины.

Краткий период широкого интереса к звучащей художественной речи вызвал к жизни, кроме огромного числа студий, два специальных высших учебных заведения — Институт Живого Слова в Ленинграде (1918 — 1923), ныне преобразованный в Гос. Курсы Техники Речи, и Гос. Институт Слова в Москве (1919 — 1925). В недрах Института Живого Слова зародилась студия В. Н. Всеволодского, культивирующая слово и в театральные представления, и в чисто декламационных выступлениях. В Москве художественной речью уже более 10 лет занимается школа В. К. Сержникова. Особенностью двух последних организаций является разработка методов хоровой декламации, широкое развитие которой надо признать естественным и здоровым плодом революционной эпохи. Надо, наконец, отметить симптоматическое выявление ряда мастеров звучащей художественной речи. Назову В. А. Пяста, Н. М. Церетелли, В. В. Максимова, А. И. Шварца, Э. М. Каминскую, С. Г. Вышеславцеву, рассказчика А. Я. Закушняка.

Успехи декламации отразились и на жизни театра. Ограничиваясь беглым перечнем, упомяну опыты «музыкального чтения», в 1913 — 14 г. поставленные композитором М. Ф. Гнесиным¹⁾ в студии Мейерхольда; возникно-

¹⁾ Его перу принадлежит несколько своеобразных романсов, воплотивших его декламационную систему. Они представляют собою опыт ритмико-мелодической нормализации эмоционально насыщенной, сообразно словесному тексту, речевой интонации — притом исполняемой не певцом, а глоссандирующим в фиксированных границах речевым голосом.

вание в Москве Камерного театра (1914 г.), значительно поднявшего культуру сценической речи; возникновение, уже после революции, театра В. Э. Мейерхольда, достигшего высокой степени согласования речевого элемента театрального представления с элементом моторным; постановки студии В. Н. Всеволодского; из отдельных постановок отмечу — «Комедию об Алексее» Кузмина с музыкой А. И. Канкаровича в Передвижном театре (1919—20 г.), трагедию Гумилева «Гондла» в Гос. Театральной Мастерской (1922 г.).

Таким образом, полоса увлечения художественным речевым звучанием не прошла для искусства бесплодно. Выступления поэтов, в большинстве случаев технически несовершенные, тем не менее, оказали на развитие декламации благотворное влияние¹⁾, чтобы не сказать: вывели ее из тупика. Повысилась культура сценического слова. Возникла хоровая декламация. Поставлены удачные опыты сочетания речи с музыкой. Выдвинулся ряд художников и художественных коллективов, представляющих декламацию, как особое искусство, соприкасающееся и с поэзией, и с театром, но не совпадающее ни с тем, ни с другим. В этом видим непреходящее завоевание, обогащающее нашу словесно-художественную культуру самодовлеющим искусством речевого звучания. Наряду с количественным понижением интереса к этому искусству, можем отметить повышение качества и углубление декламационной работы.

Однако, и о количественном понижении интереса можно говорить лишь с известными оговорками. Оно наблюдается только среди «образованного общества», среди интеллигенции, так стремительно и внезапно отхлынувшей и от поэзии, и от декламации. Напротив, в рабочих клубах интерес к декламации, — особенно, к хоровой декламации, — растет вместе с интересом к стихотворству. Проникает хоровая декламация и в школьные клубы и делает здесь все большие и большие успехи. На наших глазах совершается демократизация декламационного искусства — приобщение к нему широких народных масс, и это с избытком искупает понижение к нему интереса в интеллигентской среде.

2

Неудивительно, что научная разработка вопросов звучащей художественной речи не прерывается: продолжают

¹⁾ См. В. Всеволодский - Гернгросс. „Искусство декламации“. Стр. 30. Впрочем, и среди поэтов можно указать декламаторов, не только одаренных, но и владевших в совершенстве техникой искусства. Таковы уже упомянутый В. А. Пяст, В. В. Каменский и, особенно, А. Н. Чичерин.

выходить книги, посвященные этим вопросам, читаются доклады, ведется лабораторная работа. Научная злободневность этого круга вопросов не утратилась: исследование только начато, наука дает нам многообразные методы для дальнейшей продуктивной работы, а художественная жизнь широких масс настоятельно требует научной разработки основ художественной практики.

Еще одним звеном скрепляется изучение звучащей художественной речи с потребностями эпохи. Всякая революция сопровождается широким развитием ораторской речи. Всякая революция выдвигает крупные ораторские дарования. И всякая революция нуждается в рядовых ораторах. Излишне говорить о том, что искусство убеждать звучащим словом дается без труда только единицам. Гораздо важнее указать, что этим искусством можно овладеть путем специального упражнения. Оратор, не обладающий особым дарованием, но подвергший себя разумной и научно обоснованной тренировке, не будет потрясать сердца слушателей, но, с другой стороны, будет свободен от того косноязычия, которое царит в нашей общественной жизни.

Нет надобности рассматривать здесь вопрос о том, в какой мере ораторское искусство является искусством в смысле эстетическом. Совершенно очевидно, что совпадение тут может быть только частичное и, с точки зрения ораторской, случайное: ораторская речь может быть лишена всяких признаков художественности и, тем не менее, достигать своей цели — воздействия на волю слушателей. Здесь важно отметить, что, каково бы ни было отношение «ораторского искусства» к искусству, — законы звучания специфически художественной речи и речи ораторской во многом совпадают. Нуждаясь в разработке теории ораторской речи и, в частности, политической агитационной речи, наше время тем самым требует научной работы и в той обширной области, которая является общей и для ораторской речи и для художественного речевого звучания.

Совокупность приведенных соображений показывает, что научный интерес к вопросам звучащей художественной речи далеко еще не исчерпан. И систематическая работа, начатая у нас 7 лет тому назад, продолжается и, надо полагать, еще долго будет продолжаться.

К тому же прогнозу приводят и наблюдения над судьбой нашего вопроса в западной науке. Работы Б. М. Эйхенбаума о мелодике стиха стоят в тесной связи с исследованиями Сиверса. Правда, он отказался от одного из характерных для Сиверса приемов исследования — от «массовой реакции», но сущность Сиверсова метода — «произносительно-слуховая

реакция» на письменный текст — сохранена и у Эйхенбаума, хотя с существенным и едва ли закономерным упрощением. 13 лет, отделяющие нас от выхода в свет «Ритмико-мелодических этюдов»¹⁾ — работы Сиверса, лежащей в основе мелодических разысканий его русского продолжателя, были для Сиверса годами интенсивной разработки метода «произносительно-слуховой реакции», названного теперь новым, мало выразительным и претенциозным именем «Schallanalyse» (ср. «Psychoanalyse»²⁾). Последовательно развивая свои первоначальные предпосылки и скрещая их с теорией Рутца³⁾, Сиверс пытается осветить или, по крайней мере, конкретизировать проблему тембра речевого звучания во всей ее широте. В своих исследованиях Сиверс ограничивается констатированием фактов: он устанавливает разнообразие тембров и связь между тембром голоса и моторными импульсами, а также зрительными эквивалентами последних — «сигналами»⁴⁾, и пытается построить классификацию тембров. В теоретические рассуждения о причинах этих связей он не вдается. При таком методе исследования, основанном на крайнем изощрении моторного чувства, трудно уложить в книги добытые результаты и дать указания для их проверки и научного использования. Относительно «Schallanalyse» Сиверса остается верным то, что в свое время было сказано критикой относительно тембровых «типов» Рутца: усвоить эти различия без наглядного обуче-

1) Ed. Sievers. „Rhythmisch - melodische Studien“. Heidelberg. 1912. Основы учения Сиверса, на основании этой книжки, содержащей статьи 1893—1908 г.г., излагались в русской литературе не раз. См., например, работы Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского о мелодике стиха. Более специальному изложению посвящены статьи Вл. Б. Шкловского: „О ритмико-мелодических опытах проф. Сиверса“ („Сборники по теории поэтического языка“. Вып. II. Пг. 1917) и Н. А. Коварского: „Мелодика стиха“ (печатается в качестве I выпуска литографированной серии „Вопросы художественной речи“, предпринятой Кабинетом Изучения Художественной Речи при Г. И. И.).

2) Описание метода Сиверс дает в следующих работах: „Neues zu den Rutzschen Reaktionen“. — Katzensteins „Archiv für experimentelle und klinische Phonetik“, Bd. I 1914, Heft 3. — „Metrische Studien“, IV. Leipzig, 1918; „H. Lietzmann und die Schallanalyse“. Leipzig, 1921. — „Die Eddalieder“. Leipzig, 1923. — Сжатое суммарное изложение в статье: „Ziele und Wege der Schallanalyse“ (Sonderdruck aus der Festschrift für Wilh. Streitberg: „Stand und Aufgaben per Sprachwissenschaft“). Heidelberg, 1924. По-русски см. краткое изложение в переводной статье Р. В. Шульце: „Ритм в психологии творчества“ („Западные сборники“. Вып. 2. М. 1924). Приложений метода к критике текста древних памятников, широко практикуемых Сиверсом и его учениками, мне нет надобности касаться в этой статье.

3) Теория Jos. Rutz'a полнее всего изложена в книге: O. Rutz. „Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck“. Leipzig, 1911.

4) О зрительных „сигналах“ и моторных импульсах, кроме работ Сиверса, см. W. E. Peters. „Stimmgebungsstudien. I. Der Einfluss der Sieverschen Signale und Bewegungen auf die Sprachmelodie“. — „Psychologische Studien“. X (1918).

ния почти невысказано. Следует ожидать, что существенную роль в уяснении открытий Сиверса сыграют две грампластинки с образцами различных голосовых тембров, наговоренные им несколько месяцев тому назад ¹⁾.

Таким образом, мы видим, что в лице Сиверса научная мысль Запада неустанно работает над вопросами звучащей речи, ища новых путей вне торных дорог традиционной фонетики. Надо полагать, что работы, уже давшие плод на русской почве, теперь, развившись в обширную теорию, сообщат новый импульс нашей словесной науке.

Правда, основные принципы «произносительно-слуховой филологии» уже давно подвергнуты серьезным сомнениям. Западная критика высказала эти сомнения сейчас же после появления «Ритмико-мелодических этюдов» ²⁾, а частью и несколько раньше — на основании прежде напечатанных статей, вошедших в состав этого сборника. В русской литературе несколько ограничивает сферу приложения произносительно-слуховых методов уже книга Б. М. Эйхенбаума. В работах Р. О. Якобсона ³⁾, Б. В. Томашевского ⁴⁾ и Ю. Н. Тынянова ⁵⁾ дана критика метода с точки зрения общего стиховедения. Однако, если оставить в стороне вопрос о том, в какой мере исчерпывается звучанием структура стиховой речи, и рассматривать звучащий стих, как особый объект изучения, то методологические положения Сиверса представляются заслуживающими самой внимательной проверки. Пусть ошибочны основные принципы «произносительно-слуховой филологии», как метода анализа поэтического построения и критики текста; пусть чрезмерно увлечение Сиверса зрительными «сигналами»; — все же бесспорным достижением является самая постановка проблемы голосового тембра; чрезвычайно важным является также высказанный Рутцом и развитый Сиверсом тезис о связи между тембром голоса и моторной сферой. Определенная и детализированная классификация тембров, хотя бы по одним только субъективно-слуховым признакам, является уже огромным шагом вперед.

В ряду новых исследований в области звучащей художественной речи работы Сиверса возбуждают особо напряженное внимание. Оно вызывается и своеобразием метода, применение которого, по словам автора, требует не только тре-

¹⁾ Я знаю об них от проф. В. М. Жирмунского, слушавшего эти фонограммы в Lautabteilung Берлинской Гос. Библиотеки.

²⁾ См. главным образом, А. Heusler, „Ed. Sievers und die Sprachmelodie“ („Deutsche Literaturzeitung“. 1912, № 24).

³⁾ „О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским“. Берлин. 1923.

⁴⁾ „Проблема стихотворного ритма“. — „Литературная Мысль“. II. 1923.

⁵⁾ „Проблема стихотворного языка“. Лгг. 1924.

нировки, но и специальных моторных предрасположений, и загадочностью связей между явлениями, и широтой открывающихся перспектив, и убежденностью, с какой высказывает свои утверждения маститый исследователь, и довольно понятным скепсисом, каким встречает их критика. Появляются, однако, работы и других направлений, свидетельствующие о том, что вопросы звучания художественной речи продолжают занимать западно-европейскую научную мысль. Так, Келер¹⁾ и Штумпф²⁾ вновь поднимают старый вопрос об отношении речи к пению. Скрипчер в небольшой статье³⁾ подводит итоги своим многолетним экспериментально-фонетическим работам над звучащим стихом.

3

Перехожу к краткому обзору изучения звучащей художественной речи в русской науке за последние годы.

В начале статьи я отметил доклады Б. М. Эйхенбаума, послужившие отчасти симптомом обострения интереса к нашей области, отчасти импульсом для других исследователей. Я упомянул ряд книг и статей, вышедших за годы революции. Однако, далеко не вся научная работа, проделанная за этот период, объектировалась в печатной форме. В результате трудностей печатания, возникших в связи с тяжелыми материальными условиями издательского дела, множество научных работ обречено на долгие годы пребывания в портфелях авторов, а иные, вероятно, и вовсе не увидят печати. Эти работы опубликовывались в форме докладов в различных научных организациях. В дальнейшем изложении я попытаюсь вкратце рассказать о научных учреждениях, культивировавших изучение звучащей художественной речи. При этом, по самому существу темы, — так как речь пойдет о работах ненапечатанных, — кругозор мой ограничивается пределами Ленинграда.

Систематическая разработка вопросов звучащей художественной речи началась у нас весной 1922 года, когда в Институте Живого Слова была организована возглавляемая Б. М. Эйхенбаумом Комиссия по теории лекла мации. За год работы комиссия заслушала ряд докладов, из числа которых назову следующие: С. И. Бернштейн. «Голос Блока». (Разыскания о русском

¹⁾ W. Köhler. „Akustische Untersuchungen“. III. — „Zeitschrift für Psychologie“. Bd. 72 (1915).

²⁾ C. Stumpf. „Singen und Sprechen“. — Stumpfs „Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft“. Heft. 1924.

³⁾ E. W. Scripture. „The Nature of Verse“. — „British Journal of Psychology“ (General Section). Vol. XI, Part 2. January 1921.

звучащем стихе) ¹⁾; Б. М. Эйхенбаум. «О камерной декламации» (К вопросу о декламации поэтов); Б. В. Томашевский. «Мера стиха» ²⁾; В. Н. Всеволодский. «Искусство сказыванья в русском народе»; доклады М. Б. Едемского, М. И. Ливеровской (†), Ю. Н. Тынянова, Н. А. Энгельгардта.

Весной 1923 г. научная жизнь в Институте Живого Слова стала замирать, и Комиссия по теории декламации перебралась в Институт Истории Искусств под названием Комитета по изучению художественной речи, задачи которого, однако, были формулированы значительно шире — как изучение вопросов поэтики при помощи лингвистических методов и, в частности, вопросов звучащей художественной речи. Комитет работал до конца 1923 г., когда был преобразован в II Секцию Отдел Истории Словесных Искусств (Секцию Изучения Художественной Речи). Большинство докладов, прочитанных в его заседаниях, было посвящено вопросам декламации ³⁾. В Секции Художественной Речи, сменившей Комитет в конце 1923 г., вопросы речевого звучания отошли на задний план. С осени 1925 г. они сосредоточены в специальной Комиссии по изучению звучащей художественной речи, в состав которой вошли, кроме постоянных работников Словесного Отдела Института, представители Музыкального Отдела и ряд стоящих вне Института декламаторов. Центр тяжести занятий Комиссии лежит не в докладах, а в лабораторной работе. В еженедельных собраниях Комиссия занимается коллективным изучением декламации Moissi, на основании грамофонных записей. Особая группа изучает грамофонные записи образцов агитационной политической речи. Параллельно ведутся занятия с студентами в исследовательском еееминарии, где разрабатывается частично тот же материал. Пользуясь участием декламаторов, Комиссия приступила к опытам «экспериментальной декламации»: одно и то же стихотворение подготавливается несколькими декламаторами — каждым в отдельно-

¹⁾ Переработка доклада, читанного осенью 1921 г. на публичном собрании в память Блока в Институте Истории Искусств.

²⁾ С некоторыми сокращениями напечатан в альманахе „Литературная Мысль“. Кн. II. Пг. 1923, под заглавием: „Проблемы стихотворного ритма“.

³⁾ Перечень докладов, прочитанных в Комитете и в сменивших его организациях, а до его учреждения — в Обществе Изучения Художественной Словесности, см. в Отчетах Словесного Отдела, напечатанных в сборнике „Задачи и методы изучения искусства“, ПБ. 1924. (стр. 221 и 222) и в этом „Временнике“. Вне Словесного Отдела надо отметить соединенное заседание Театрального и Музыкального Отделов, посвященное декламационной демонстрации студии В. Н. Всеволодского с докладами В. Н. Всеволодского и Г. М. Римского-Корсакова (1925 г.).

сти, и затем подвергается сравнительному изучению в фонографическом воспроизведении.

Теперь позволю себе дать краткое описание фонетической лаборатории, специально предназначенной для эмпирического изучения вопросов художественного речевого звучания — Кабинета Изучения Художественной Речи при Институте Истории Искусств. Попутно наметчу и стоящее перед ней конкретные задачи.

В феврале 1920 г. я приступил к эмпирическому изучению звучащего стиха. В качестве метода собирания материала я остановился на фонографной записи декламации поэтов. В результате моих занятий составилась фонографический архив, существовавший в 1920—23 г.г. при Институте Живого Слова, а весной 1923 г. перешедший к Институту Истории Искусств и положивший основание Кабинету Изучения Художественной Речи. В настоящее время в состав архива, непрерывно пополняемого, входит около 250 валиков ¹⁾, содержащих образцы декламации довольно значительного числа поэтов, нескольких декламаторов и актеров, образцы былинной рецитации И. Г. Рябинина — внука и сына сказителей, тексты которых в свое время были записаны Гильфердингом и Ляцким (8 валиков), и образцы сказыванья сказок из Гдовского уезда, Ленинградской губ. (3 валика) ²⁾. Приведу имена поэтов и декламаторов, чьи голоса запечатлены в архиве.

Поэты: Адалис, А. Ахматова, А. Белый, Л. Берман, А. Блок (†), В. Брюсов (†), К. Вагинов, Ю. Верховский, М. Волошин, Н. Гумилев (†), С. Есенин (†), Г. Иванов, В. Каменский, Н. Клюев, М. Кузмин, Б. Лившиц, К. Липскеров, М. Лозинский, О. Мандельштам, А. Мариенгоф, В. Маяковский, С. Нельдихен, Н. Оцуп, Н. Павлович, Е. Полонская, В. Пяст, А. Радлова, В. Рождественский, И. Рукавишников, С. Соловьев, Ф. Сологуб, А. Тамамшев, Н. Тихонов, В. Ходасевич, В. Шершеневич, М. Шкапская.

Прозаики: К. Тренев (запись, сделанная покойным критиком А. А. Измайловым).

Декламаторы: В. Всеволодский и участники его студии, С. Вышеславцева, Н. Казанская-Радлова, Э. Каминская, А. Коонен, А. Лалаянц, А. Moissi, Л. Ненашева, Н. Омелянович, В. Пяст, Н. Церетелли, А. Шварц.

Число записанных в фонограф стихов достигает 7.000. Качество записей далеко не во всех случаях можно признать вполне удовлетворительным. Главнейшие причины

¹⁾ 190 оригиналов и около 60 снятых с них копий.

²⁾ Надо ожидать, что намеченная Институтом Истории Искусств на лето 1926 г. экспедиция в северные губернии для изучения крестьянского искусства значительно увеличит число фонограмм произведений устной словесности.

неудач сводятся к двум. 1) Так как валики в России не изготовляются, а выписка материалов из-за границы до последнего времени представляла трудности почти непреодолимые, — мне приходилось делать записи на валиках, уже не раз использованных и очищенных от старых записей. 2) По той же причине я не имел возможности копировать свои записи обычным гальванопластическим путем. Прибор Эдисона для механического копирования фонограмм имеется в России в единственном экземпляре — в фонографической мастерской Гос. Института Музыкальной Науки (в Москве), где в январе 1922 г. было скопировано некоторое количество моих записей. Обычно же мне приходится довольствоваться самым примитивным приемом копирования — переговариванием из одного фонографа в другой. Этот способ, весьма несовершенный, применим только при условии достаточной силы оригинальной записи — случай относительно редкий, так как, в целях сохранения обычной произносительной манеры декламатора, при записях приходится избегать всякого форсирования голоса. Поэтому чаще всего исследование ведется на оригинальных записях, которые подвергаются таким путем стиранию, иногда довольно значительному. В последнее время я пытаюсь применять для копирования переговаривание в несколько усовершенствованном виде — при помощи радиоусилителя. Поставленные мною опыты ¹⁾ дали во многих случаях вполне удовлетворительные результаты. Дальнейшим шагом в направлении использования радио в целях фонографии должна явиться запись непосредственно в усилитель, передающий звук записывающей мембране фонографа. Затем надо попытаться использовать в качестве записывателя мембрану громкоговорителя, снабдив ее сапфиром и опустив на вращающийся фонографный валик. Уменьшение числа посредствующих мембран и рупоров должно смягчить искажение голосового тембра.

Однако, усиление фонографной записи и создание возможности копирования фонограмм — только первая техническая задача, стоящая перед Кабинетом. За ней должен быть разрешен ряд других. Необходимо попробовать заменить обычный фонограф более усовершенствованными типами — с одной стороны, фонографом системы фонографического архива Венской Академии Наук, с другой — граммофонной записью, применяемой в Lautabteilung Берлинской

¹⁾ Они производились весной текущего года в лаборатории Общества Друзей Радио. В самое последнее время обещаю свое содействие кабинету радиолaborатория Электротехнического Треста Заводов Слабого Тока. Пользуюсь случаем выразить глубокую благодарность администрации обеих лабораторий.

Государственной Библиотеки. Надо поставить опыты записи при помощи телефона Поульсена и путем фотографирования звука. Надо достигнуть сочетания воспроизведения звука с его графическим изображением. Наиболее совершенным методом такого сочетания в настоящее время является, повидимому, упомянутая сейчас кинофотография звука — задача, разрешенная на Западе лишь в самые последние годы ¹⁾. Снимок звуковых волн может быть, с одной стороны, изучаем графически, а с другой — воспроизводит заснятое звучание и притом воспроизводит, по словам слушавших, без малейшего искажения (чего отнюдь нельзя сказать о фонографе). Есть, впрочем, и более простые средства, дающие возможность сочетать звучание с графикой. Таков, напр., специальный микроскоп Воеке, позволяющий измерять бороздки, проводимые записывающим сапфиром на валике фонографа. Существует прибор, названный по имени изобретателя Lioretgraphe²⁾ом, переводящий фонографную запись с валика на кимографическую кривую. Чрезвычайно прост примененный Ландри ³⁾ метод сочетания фонографа с кимографом при помощи разветвления резиновой трубки, соединяющей амбушюр с обоими аппаратами.

Особые технические задачи возникают перед Кабинетом в связи с включением в круг его занятий вопросов звучания ораторской речи. Было бы непростительным упущением, изучая художественное речевое звучание в революционную эпоху, не воспользоваться материалом смежной области речевого звучания, который в таком изобилии представляет жизнь. Правда, многое уже упущено. Прошел период бурных митинговых речей. Нет уже Ленина. Нет Володарского. Мало сделано в этой области за 8 лет революции. Недавно в печати появились сведения о подготовленной М. Левиным работе «Ораторы революции». Судя по напечатанным выдержкам ⁴⁾, автор сумел дать ряд ярких и разносторонних характеристик, охватывающих и общее впечатление, и звучание, и зрительные факторы ораторского воздействия. Ценные указания можно найти в литературе воспоминаний о Ленине. Гос. фабрикой «Пятилетие Октября» (прежде «Советская Пластинка») сделаны грамофонные записи речей целого ряда выдающихся политических ораторов. Эти пластинки и служат непосредственным материалом исследования в Кабинете Изучения Художественной Речи. В разработке этого материала пришлось натолкнуться на ряд трудностей самого разнообразного характера.

¹⁾ См. Н. А. Рынин. «Кинематография». Лг. 1924. Стр. 212—219.

²⁾ Eugène Landry. «La théorie du rythme et le rythme du français déclamé». Paris. 1911. Стр. 10.

³⁾ «Экран». 7^е XI. 1925. № 30.

Прежде всего, — затруднение принципиальное. Граммофон передает только звуковую сторону речи. Между тем, ораторское воздействие часто опирается на факторы зрительные и зрительно-моторные не в меньшей степени, чем на звучание ¹⁾). Именно поэтому Л. Д. Троцкий смог дать исключительно блестящую и выпуклую характеристику ораторской манеры Ленина, почти ни словом не коснувшись звучания его речи ²⁾). Здесь надо ожидать помощи от не раз уже упоминавшейся кинофотографии звука: она допускает одновременную съемку звука и движения на одной ленте, обеспечивающую полное совпадение во времени звучания с сопутствующим ему движением.

Другая трудность, столь же принципиального характера, состоит в том, что оратору, по вполне понятным причинам, несравненно труднее, чем декламатору, сохранить свою обычную манеру перед рупором граммофона. Потому среди граммофонных записей ораторской речи так мало удачных именно в этом существеннейшем смысле. Речи Ленина в граммофоне бледноваты, речи Бухарина вялы. Несколько лучше сохранилась ораторская манера Троцкого, и, кажется, один только Луначарский — по крайней мере, в некоторых речах — сумел и в граммофонной передаче сохранить свое обычное обаяние ³⁾). Это — беда тоже поправимая и, пожалуй, поправимая легче, чем невозможность включить в граммофонную запись мимику, позу и движения оратора. Надо только записывать речи, произносимые не специально для граммофона, а в нормальных условиях ораторского выступления. При помощи усилителя звук может быть передан из зала, где произносится речь, в другое помещение и там записан в фонограф.

Речи, произносимые специально для граммофонной записи, обладают еще и тем недостатком, что они неизбежно должны быть коротки, чтобы не выйти за пределы пластинки, а это обычно вызывает известную примитивность конструкции, отражающуюся и на звуковом построении.

Наконец, фабричные граммофонные пластинки оставляют исследователя в неизвестности относительно надлежащей скорости вращения при воспроизведении, а тем самым — относительно высоты голоса и темпа речи ⁴⁾). Между тем,

¹⁾ Нередко зрительно-моторные моменты играют более или менее существенную роль и в декламации. Такова, напр., декламация Андрея Белого, Есенина, Блока.

²⁾ Л. Д. Троцкий. О Ленине. М. 1924. Глава III. Ленин на трибуне.

³⁾ Вероятно, это стоит в связи также с тем, что в ораторской манере Луначарского зрительный и моторный факторы выступают гораздо менее ярко, чем, напр., в речах Ленина.

⁴⁾ Этот дефект разделяют с ораторскими записями также и записи декламационные, как русские, так и заграничные.

для фабрики нет ничего проще, как обозначить на ярлыке пластинки скорость вращения при записи или записать на ней какой-либо музыкальный тон, обозначив его высоту. Но для агитационных целей и для простого слушания это излишняя роскошь, а рассчитывать на то, что фабрика учтет интересы научного исследования, нет никаких оснований ¹⁾). Лишь в самых редких случаях скорость вращения может быть установлена с достоверностью: именно — когда произнесение сопровождается музыкальным исполнением вещи, которую можно найти в печати ²⁾).

Из всего сказанного вытекает, что поставить фонографическое изучение ораторской речи на строго научную почву можно будет только при условии специальной записи, удовлетворяющей всем перечисленным требованиям.

Таковы очередные технические задачи, стоящие перед Кабинетом ³⁾). Возможность их разрешения стоит, конечно, в полной зависимости от денежных средств.

В заключение предложенного обзора укажу те конечные практические цели, к достижению которых направлена деятельность научной организации, предназначенной для разработки вопросов звучащей художественной речи, — фонетической лаборатории Института Истории Искусств и состоящей при ней Комиссии. Текущая работа Кабинета посвящена собиранию и научному описанию материала. Из описания лучших образцов со временем должна естественно вырасти нормативная теория — теория декламации и теория ораторской речи. В этом устремлении — оправдание работы Кабинета с точки зрения запросов практической жизни. Намеченная цель может быть достигнута лишь при том условии, чтобы речевое звучание изучалось не изолированно, само по себе, а в тесной связи с другими элементами выразительной системы, которой пользуется человек для объективирования содержаний сознания. Этот методологический принцип лежит в основе научной деятельности Кабинета. Этим принципом определяется и естественная его принадлежность к Словесному Отделу Института Истории Искусств.

Декабрь, 1925 г.

¹⁾ Мой скепсис основан на том, что письмо по этому и другим техническим вопросам, отправленное мною директору фабрики в июне месяце, осталось без ответа.

²⁾ Такой благоприятный случай представляет, напр., фонограмма речи Луначарского „На смерть К. Либкнехта и Р. Люксембург“ с фортепианным сопровождением похоронного марша Шопена.

³⁾ Уже во время этой статьи лаборатории Г. И. И. И., следуя любезному предложению проф. В. И. Коваленкова, вступили в контракт с Ленинградской Экспериментально-электротехнической лабораторией. Можно надеяться, что некоторые из намеченных выше задач будут разрешены при содействии этой лаборатории.

Из истории и ритмики хорея

Наше время в области изучения стиха отмечено новой постановкой общих, принципиальных вопросов. Выдвигаются вновь основные проблемы стихотворного ритма, ставится вопрос о материале ритмики и о методах его изучения (Б. В. Томашевский, В. М. Жирмунский, Г. А. Шенцели и др. Наряду с принципиальными вопросами должны быть выдвинуты и проблемы частные, касающиеся изучения ряда ритмических явлений в пределах отдельных метрических жанров. Здесь, в области вопросов частного порядка, должны быть, на практике исследования, применены те методы наблюдения и описания, которые выдвигаются в работах общего характера; здесь эти методы могут быть проверены и отысканы наиболее рациональные пути изучения. Но подобных специальных работ в области исследования ритма пока еще очень мало. Наиболее значительные из них представляют изучение ритмической природы ямба, как размера наиболее употребительного в нашей классической литературе XVIII и XIX вв. На очереди аналогичные работы по ритму других размеров.

Предлагаемая статья является кратким сообщением о результатах изучения поэтических традиций и ритмических свойств следующих хорейских размеров: пятистопного хорея, четырехстопного хорея с дактилическим окончанием и шестистопного хорея (о некоторых явлениях обыкновенного четырехстопного хорея см. у В. Чудовского, «Аполлон», 1917 г., № 4—5 и у Шенгели «Трактат о русском стихе»). Конечная задача этих работ — выяснение основных ритмических явлений хорея. Путь исследования — через изучение ритма отдельных хорейских размеров. Основные моменты исследования заключаются: 1) в обследовании тех общих ритмических явлений, которые свойственны данному размеру, и тех ритмических композиций, которые возможны в его пределах; 2) в сопоставлении явлений ритма одного хорейского размера с явлениями других размеров — с целью выяснения общих ритмических законов

в области построения хореических стихов; 3) в установлении связи изучаемого размера и всех его ритмических вариаций с определенным поэтическим жанром. Нахождение различных ритмических композиций в пределах одного и того же размера у разных авторов должно, кроме того, дать материал для суждения об индивидуальных особенностях творчества этих авторов в области ритма.

1. *Пятистопный хорей* — один из сравнительно редких в русской поэзии размеров. Изучение его исторической судьбы приводит к заключению о существовании определенной поэтической традиции в пользовании этим размером. Так, прежде всего, он находит применение в эпических песнях, перелагающих старые народные предания («Слово о полку Игореве» Майкова, его же поэмы из славянского мира, «Казимир Великий» Полонского, «О Петре Разбойнике» Бунина и т. п.). Подобное употребление пятистопного хорей обусловлено влиянием сербского десятистопного стиха, которому русские поэты пытались подражать. Определить специальное применение пятистопного хорей в лирических жанрах труднее, так как здесь мы находим случай довольно разнообразного употребления размера. Так, у Фета мы встречаем его в стихах чисто лирических, в его «Мелодиях», и в стихах балладных, и в переводах; тот же размер находим в любовной лирике Ахматовой и в «думах» Бунина; им написан один из сонетов Дельвига и перевод идиллии Горация «О беспорочности и приятности деревенския жизни», помещенный у Тредьяковского; находим применение этого размера у Некрасова в сатирическом жанре: «Гадающей невесте», «Признания труженика» и т. п. Однако, в значительном большинстве, стихотворения, написанные пятистопным хореем, могут быть определены именно как «думы»; в них разворачивается мотив раздумья в связи с описанием отдельных моментов природы или какой-либо местности, каковы, например, Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», Бунина «На распутьи», «Ковыль» и др., Блока «На поле Куликовом», П. Орешина «Золотой Чернозем» и т. п. Указанные имена от Лермонтова до Орешина говорят о живучести данной традиции. Обусловлена эта традиция влиянием: 1) немецкой лирики; 2) русской народной песни с ее хореическим уклоном.

Исследование ритмических явлений пятистопного хорей велось мною на материале лирических стихотворений Бунина, Фета, Блока и Ахматовой и эпических стихов Майкова. Основными ритмическими элементами всякого вообще тонического стиха, подлежащими изучению, являются: 1) распределение ударений в стихотворном ряду; 2) размещение словоразделов и их качественная сторона. В отношении хорей (размера, в котором наблюдается тенденция

к ударности на нечетных слогах) в первом вопросе существенны два момента: 1) присутствие или отсутствие метрических ударений на слогах нечетных; 2) появление неметрических ударений на слогах четных. При этом, как и в ямбе (там лишь — в отношении ударности четных слогов) мы встречаемся здесь с таким распределением ударений, которое во всех хорейских размерах повторяется с определенной закономерностью. Так, давно уже было отмечено, что в хорее первое ударение часто приходится не на 1-й нечетный слог, а на 2-й нечетный. 1-й слог часто неударяем, равно как и последний перед рифмической концовкой нечетный слог. Это тяготение к неударности 1-го слога и обусловило ту «двойственность» хорей, о которой говорил еще В. Чудовский: с одной стороны — «поступательное» движение, с другой — движение обратное, образуемое «чистохорейскими» стихами. В четырехстопном хорее неударяемыми часто являются 1-й и 5-й слоги и наиболее в отношении ударения устойчивым — 3-й слог. Пятистопному хорю свойственны неударяемость 1-го слога (Бунин 49,2%; Фет — 54,5%; Майков — 63,8%), и 7-го слога (Бунин — 57,6%; Фет — 43%, Майков — 43,6%) и устойчивость средних 3-го и 5-го (ср. прилагаемую таблицу). Это тяготение к неударности отмеченных слогов выражается настолько определенно, что мы наблюдаем ослабление ударения в том случае, если оно на этих слогах все же присутствует. Например: «Вот — луна́, и над овра́гом мдет...» (Бунин). Интонационно здесь должно быть значительное ударение на слове *вот*, но метрически 2-е ударение на 3-м слоге оказывается сильнее. Или:

Тёмный ке́др растёт среди до́лны.
Тёмный ке́др оди́н в го́рах тоску́ет...

В последнем стихе ударение на 7-м слоге присутствует, но оно ослаблено вследствие того ритмического импульса, который создан на основе частого отсутствия этого ударения в пятистопном хорее. Явление это, конечно, может быть особенно заметно не в отдельных стихах, выделенных из строя других стихов, а при чтении довольно значительного их количества.

В зависимости от различного распределения ударения на нечетных слогах мы находим в пятистопном хорее следующие формы стиха: 1) все пять ударений: «Путь бежит, в степи метель играет»; 2) неударяем первый слог: «Догорел апрельский светлый вечер»; 3) неударяем третий слог: «Лошади продрогли. Север дышит...»; 4) неударяем пятый слог: «Ветер поле тишиной великой»; 5) неударяем седьмой слог: «Слепо срубы в сумерках чернеют»; 6) неударяемы первый и пятый слоги: «По курганам, по могилам сонным»; 7) не-

ударяемы первый и седьмой слоги: «Как дитя, вздохнула в полусне»; 8) неударяемы третий и седьмой слоги: «Сказкою вы нежною мерцали»; 9) неударяемы первый и третий слоги: «Их величину, их зря налив»; 10) неударяемы третий и пятый слоги: «Нежные их посетили сны»; 11) неударяемы пятый и седьмой слоги: «Липы нищенски обнажены».

Наблюдение над употреблением указанных форм в различных жанрах и у различных поэтов приводит к выводу о наиболее частом употреблении форм 7-й, 5-й и 2-й, наименее употребительны 3-я, 4-я и 6-я формы. Например: 7-я форма у Бунина — 26,6%, у Фета — 23,5%; 5-я форма у Бунина — 24%, у Фета — 19,5%; 2-я форма у Бунина — 17,4%, у Фета — 25%. 9-я, 10-я и 11-я формы являются исключительно редкими. Случай 9-й формы, приведенный мною, как пример, и взятый из идилли «О беспорочности и приятности деревенской жизни» — единственный; 10-я и 11-я в незначительном количестве найдены лишь у Ахматовой (10-я — 0,5; 11-я — 1). В большем или меньшем предпочтении тех или иных форм стиха и заключаются индивидуальные особенности тех поэтов, которые пользуются данным размером. Так, мы видим несомненную близость в некоторых моментах Фета и Блока — преобладание у них случаев неударяемости 1-го слога (54,5% у каждого) и значительное количество неударяемых 7-х (Фет — 43%, Блок — 48,5%), что приводит к преобладанию форм 2-й (Фет — 25%, Блок — 23,5%) и 7-й (Фет — 23,5%, Блок — 24,5%). К Фету очень близки эпические стихи Майкова, но с еще более резко выраженным стремлением к неударности 1-го слога (63,8%) и, в соответствии с этим, с значительным преобладанием формы 2-й (29%). Как индивидуальную особенность Фета, следует отметить абсолютную устойчивость 3-го слога. Стихи Ахматовой приближаются к стихам Бунина по преобладанию случаев неударности 7-го слога (Бунин — 57,6%, Ахматова — 55%) по сравнению с первым (Бунин — 49,2%, Ахматова — 36,5%), — сравнительно с Фетом и Блоком, в стихах которых наблюдаем обратное. Но стихи Ахматовой имеют ту особенность, что дают значительно большую устойчивость 1-го слога (отсутствие ударности всего 36,5%) и увеличение случаев неударности 3-го слога (12,5%; Бунин — 8%). В связи с указанным у Бунина и Ахматовой реже 2-я форма и чаще 5-я (2-я форма: Бунин — 17,4%; Ахматова — 13%; 5-я — 24%; 24,5%); у Ахматовой, кроме того, встречаются редкие 10-я и 11-я формы. Полученные наблюдения в области изучения частного вопроса ритма интересны тем, что подтверждают и поддерживают наблюдения, произведенные в области других моментов творчества тех же поэтов (например, близость Фета и Блока).

Отмеченное размещение ударений определяет характер дробления стиха. Мы имеем стихи с четырьмя словоразделами, с тремя и с двумя. I тип: «Старый сад всю ночь гудел угрюмо»; II тип: «Выхожу я в путь открытый взорам»; III тип: «Ночевала тучка золотая». Наиболее обычен стих второго типа.

Всматриваясь в распределения словоразделов, мы видим два наиболее сильных в данном отношении места. Первое место — после третьего или четвертого слога, где в огромном количестве сосредоточиваются словоразделы; при этом, эти словоразделы очень сильны, благодаря тому, что при частой неударности 1-го слога мы имеем сильное ударение на третьем, которое и подчиняет себе, в большей мере, чем другие ударения, окружающие слоги. При очень незначительном количестве случаев неударяемости третьего слога — именно здесь (после 3-го или четвертого слогов) и должно быть первое сильное сечение стиха. Второе место, где словораздел почти так же устойчив — шестой и седьмой слоги стиха, при чем словораздел после 7-го слога часто (вследствие его неударности) является дактилическим, следовательно, особенно сильным. Таким образом, оба словораздела (после третьего или четвертого и после шестого или седьмого слога) оказываются достаточно сильными, чтобы обусловить сечение стиха на три части, а не на четыре и больше. Членение синтаксическое, однако, не всегда совпадает с метрическим. Часто наблюдаем цезуру, определенно делящую стих на две части и обусловленную синтаксическим членением. Чаше всего эта цезура приходится после 3-го или 4-го слога и делит стих на части 2+3 (54%): «Темный кедр растет среди долины...», «И глядится в зеркало озер...». Реже случай деления на 3+2 (23,5%): «Заросла бурьяном степь на воле». И, наконец, мы имеем случай распада стиха на три части, при совпадении метрического и синтаксического членений (22,5%): «Ни надежд, ни счастья, ни былого...».

Эти три типа стиха по характеру членения и являются обычными в пятистопном хорее. Но мы имеем случаи и цезурованного пятистопного хорее. Таковы, например, стихи Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», сонет Дельвига, некоторые стихотворения Данилевского. Цезура проходит после 3-го слога.

Распределение в стихах словоразделов различного качества, иначе говоря размещение слов с различной формой окончания — является фактором, особо значительным в ряде других, обуславливающих то или иное восприятие нами стиха. В пределах каждой из указанных выше форм стиха мы встречаем самые разнообразные сочетания различных по качеству словоразделов (женских, мужских, дактилических

и гипердактилических). При этом, в некоторых формах и теоретически возможным и практически осуществленным (в материале, который мною обследован) оказывается большее количество комбинаций, в других — меньшее. Так в стихах I формы мною насчитано 16 комбинаций, в стихах II формы — 8, в стихах III формы — всего 5. Для некоторых форм свойственны лишь мужские и женские словоразделы (например, для I и II), другим — и дактилические и гипердактилические. Отмечу лишь главнейшие моменты, которые создают, вместе с другими ритмическими явлениями, общую направленность стиха, характерную для данного размера.

Преобладание слов с женским окончанием над словами с мужским, дактилическим и гипердактилическим окончаниями, замечаемое нами в прозаическом языке, удерживается в хореических размерах. Так, в пятистопном хорее на каждые 100 стихов приходится 143,8 женских словоразделов, 102 мужских, 28 дактилических и 0,8 гипердактилических. При распределении различных по качеству словоразделов мы замечаем стремление сохранить равновесие и тем определить спокойное течение стиха в середине его. При анапестическом ходе в начале, напряженность этого начала часто смягчается женскими и дактилическими окончаниями: «Догорел апрельский светлый вечер...». Наоборот, при начале стиха двухсложными словами (наиболее после начатия анапестического распространенном) следует обычно за началом словораздел мужской, сменяемый, в свою очередь, женским или дактилическим: «Встретит смерть в незнаемых полях...», «Звездный свет да океан зеркальный...». Вообще, для конца стиха перед рифмическим окончанием свойственны женские и дактилические словоразделы. Если же в конце мы видим новый анапестический подъем к рифмическому ударению, то это второе напряжение в ритмическом течении стиха снова умеряется женским окончанием, рифмованным — в лирике, или белым — в эпических стихах: «Ночевала тучка золотая...». «Солнце путь их тьмою заступало».

В связи с указанным является характерным перевес рифмы мужской над женской (вообще же преобладают женские) в стихах с двумя словоразделами. Может быть, стих, сложенный из более грузных, больших слов, стремится разрешиться более резко ямбом или анапестом в конце: «Покраснела стройная сосна...».

Строфика лирического пятистопного хорее в огромном большинстве очень проста: четверостишие с обычной схемой чередующихся женских и мужских рифм или одних женских; значительно реже — рифма смежная, тоже женская или мужская, другие способы рифмовки являются исключительными. Это явление вполне согласуется с обычной

строфической других хореических размеров. Простота же строфики хорей вообще обусловлена главным образом песенной традицией хореических размеров. Как редкое явление, следует отметить опыт сонета у Дельвига. Эпические стихи, написанные этим размером, не строфичны и пользуются, по преимуществу, белыми женскими окончаниями.

2. *Четырехстопный хорей с дактилическим окончанием* встречается также как в эпических, так и в лирических жанрах. В истории размера мы наблюдаем следующие основные моменты:

I. В области эпоса этим размером пишутся в XVIII и начале XIX в. поэмы на сказочные или былинные мотивы (Карамзин «Илья Муромец», Херасков «Бахарьяна» — 7 глав из 14 и вступление, отдельные части в поэме Львова «Добрыня», Востоков «Певислад и Зора», Пушкин «Бова»). Упоминание об этом размере мы находим в «Словаре древней и новой поэзии» Остолопова, где он трактуется, как один из видов «дактило-хореических» размеров, встречающихся в «старинных песнях» и выбирающийся «по большей части для повестей о старинных Русских происшествиях». Херасков называет этот размер «древним стопосложением, коим пели в веки прежние трубадуры царства Русского»; Карамзин говорит про «Илью Муромца»: «В рассуждении меры скажу, что она совершенно Русская». Таким образом, этот вид хорей воспринимался, как размер, свойственный народным песням, а потому и применялся в стихотворных повестях-стилизациях народной эпической песни. Для подобных повестей в XVIII и начале XIX в. другие размеры выбирались значительно реже; например, «Бова» А. Радищева — четырехстопный хорей с белым женским окончанием; отдельные вставки в «Добрыне» — трехстопный хорей; основной метрический фон в «Добрыне» — четырехстопный хорей с дактилической цезурой и дактилическим окончанием, как особый вид изучаемого размера. В позднейшее время, с середины XIX века, при более свободном отношении к установившимся традициям в области размеров, а также — в связи с более глубоким усвоением всех приемов народно-поэтической техники, мы видим, в области указанного жанра, обращение к другим размерам («Песнь о купце Калашникове»). Но все же употребляется эпизодически и данный размер («Слово о полку Игореве» Мея, «Песня о соколе и о трех птицах божиих» Клюева).

II. Размер этот употребляется в XVIII в. в исторических (военных) песнях небольшого размера. Первая — Сумароковская «На взятие Бендер графом Паниным». Ряд подобных же песен помещен в песенниках XVIII века.

III. В лирическом жанре размер принят преимущественно в стилизациях народной песни (песни XVIII века, К. А.

Долгоруков, Цыганов, Кольцов, Никитин, Некрасов, П. Орешин, Клюев, Есенин).

Указанная традиция во всех трех жанрах обуславливается влиянием лирической народной песни с ее хореическим уклоном и эпической песни-былины с ее дактилическими окончаниями.

По ритмическим особенностям мы наблюдаем два основных типа: первый, применяемый в лирическом жанре; второй — в поэмах. Песни военные занимают среднее место, по некоторым своим особенностям примыкая к первому типу, по другим — ко второму.

Четырехстопный хорей с дактилическим окончанием подчиняется общему всем хореическим размерам закону распределения ударений на нечетных слогах: лишены ударения являются по преимуществу 1-й и 5-й слог; устойчивым является 3-й слог (ср. прилагаемую таблицу). В поэмах еще бывают случаи пропуска ударения («Илья Муромец» — 4%, «Бова» — 4%, «Бахарьяна» — 18%); в лирических песнях 3-й слог всегда ударяем (исключение — Клюев — 1,5%, в нестрофичных песнях). Наибольшую близость по распределению ударения находим между «Ильей Муромцем» и «Бовой»: отсутствие резкой разницы между 1-м и 5-м слогом, полное совпадение количества неударяемых третьих слогов. Совершенно своеобразной оказывается ритмическая композиция «Бахарьяны». Кроме значительно большего количества случаев неударности 3-го слога (18%), мы наблюдаем еще неударяемость 7-го (11%), при которой получаются стихи, представляющие собою пятистопный хорей. Например: «Издаю в свободные часы». Для лирического жанра характерно, при отмечаемой уже устойчивости 3-го слога; преобладание неударяемости первых слогов (Кольцов — 71%, Никитин — 59%).

Одна из главных особенностей данного размера — метрические ударения на последнем слоге дактилического окончания, которые сопровождаются лишними словоразделами: «Колесница все вдали летит...». Это отягощение ударением последнего слога не разрушает, однако, общего ритмического импульса данного размера. При этом чередование стихов с чистым дактилем на конце и стихов с отягощенным последним слогом совершается без какой бы то ни было закономерности. Подобное явление мы наблюдаем и в песенном народном стихе: «Нища братья, я без рук — без ног», и в дактилической цезуре в четырехстопном хорее («Добрыня» Львова, «Упрямый отец» Никитина): «Захватило дух | в груди дочери». И словоразделы эти и самое ударение бывают силы различной. Обычно сильнее словораздел после 7-го слога и отягощение на двухсложном слове: «Орлеянку сочинил | В о л ь т е р. Слабее — словораз-

дел после 8-го и отягощения на односложном слове: «Ах, но мало, мало добрых книг». Даже при большой смысловой значимости односложного слова оно, подчиняясь общему ритмическому импульсу размера, тяготеет к присоединению к предшествующему слову, т. е. к положению энклитика.

Преобладание тех или иных случаев ударности последнего слога и количество этих случаев вообще — характеризует индивидуальный ритм в пределах данного размера. По числу этих ударений на первом месте стоит «Бахарьяна» (31%). В более ранних поэмах и военных песнях это явление чаще (Сумароков — 25,5%, «Илья Муромец» — 25%); у Пушкина — уже реже (15%); в лирическом жанре замечаем значительное падение этих ударений (Кольцов — 13%, Никитин — 11%, Некрасов и Клюев — 0).

В зависимости от распределения ударений на нечетных слогах и случаев отягощения последнего слога мы имеем довольно значительное разнообразие форм стиха. Обилием форм особенно выделяется «Бахарьяна» (15); в «Илье Муромце» и «Бове» мы находим 9 форм; у Сумарокова, Кольцова, Никитина — по 8. Наиболее употребительными являются формы стиха: 1) с неударяемым первым слогом: «Надоели игры карточные» («Илья Муромец» — 25%, «Бова» — 33%, Кольцов — 48%, Никитин — 35%); 2) с неударяемым пятым слогом: «Повесть шуточную, вредную» («Илья Муромец» — 32%, «Бова» — 25%, Кольцов — 16%, Никитин — 25%); 3) с неударяемыми первым и пятым слогами: «Приключения неизвестного» («Илья Муромец» — 21%, «Бова» — 21%, Кольцов — 24%, Никитин — 24%). Стихи с ударением на всех нечетных слогах значительно реже («Бова» — 18%, Кольцов — 13%). Исключением является песня Сумарокова, где стихи «чисто хорейские» составляют 30% и преобладают над всеми другими формами.

Четырехстопный хорей с дактилическим окончанием имеет тенденцию к интонационному раскалыванию на две части. В огромном большинстве случаев такая интонационная остановка наблюдается после 3-го, 4-го и 5-го слогов, где — наиболее сильные, постоянные словоразделы, поддерживаемые к тому же часто членением синтаксическим:

Илионскв брань | воспев Гомер,
Пел войну | мышей с лягушками;
Там он важен, | тут забавен был.

Особенно четким это сечение является в песнях (Сумароков, Кольцов, Никитин, Некрасов, Клюев), где оно обусловлено применением синтаксического параллелизма:

Конь идет — | понурил голову,
Мужичек идет — | шатается... (Никитин).

Таким образом, хорей в лирическом жанре целым рядом своих особенностей отличается от соответствующего размера эпических поэм. Выше было отмечено: 1) преобладание анапестического хода в начале при полной устойчивости 3-го слога; 2) незначительное количество или полное отсутствие неметрических ударений на последнем слоге; 3) особо отчетливое членение стиха на две части. К этому можно прибавить: 1) более однотипное ритмическое строение стиха, параллелизм ритмический в связи с синтаксическим параллелизмом (в эпических поэмах встречаются более разнообразные ритмические формы); 2) употребление неметрических ударений на четных слогах в середине стиха (Кольцов — 12%); 3) строфичность лирического жанра (в эпических поэмах — стих белый; попадаются лишь случайные рифмы, в связи с синтаксическим параллелизмом). Строфика хорей и здесь простая: четверостишие с перекрестной или смежной рифмовкой. При этом рифма эта характерная для народной песни — суффиксальная, находящаяся в связи с синтаксическим параллелизмом. Ср. Никитин:

На боку — изба раскрытая,
Что пустыр — гумно забытое..

Очень распространено чередование четырехстопного хорей с дактилическим окончанием с другими видами хорей и, чаще всего, с четырехстопным хореем с мужским окончанием (Некрасов «Коробейники» и др., Клюев, Есенин, Орешин).

3. *Шестистопный хорей* еще в XVIII в. начал главным образом применяться в песнях (и салонного типа и в подражаниях народной песне). Находим этот размер у Сумарокова, у Мерзлякова, в сборниках песен второй половины XVIII в. На протяжении XIX в. и в XX в. его преимущественно употребляют в том же жанре (Цыганов, Никитин, Некрасов, Клюев). Но, вследствие довольно значительного разнообразия ритмического, которым располагает данный размер, его применяли и в других жанрах (Батюшков «На смерть супруги Кокошкина», Жуковский «Царскосельский лебедь», Плещеев, Полонский «Кузнечик-музыкант»).

Следует отметить два основных типа шестистопного хорей: 1) цезурованный, с цезурой после 6-го слога (наиболее обычный тип):

Ты прельщен другою, | ей повластен стал,
И забыл то вечно, | как о мне вздыхал (Сумароков).

или с дактилической цезурой:

Зблудилось солнышко | в корбах темнохвойных,
Износило лапчатый | золотой стихарь (Клюев).

и. 2) бесцезурный:

Уж не я ли тебя, милая, упрасивал,
Честью ласкою, как друга, уговаривал (Никитин).

Главная особенность цезурованного 6-стопного хорей — полная устойчивость, в отношении ударности, 5-го слога и пропуск ударения на 9-м слоге (Жуковский — 68,5%, Полонский — 47%, Некрасов — 38%). В распределении ударений на других нечетных слогах мы видим резкие колебания у разных поэтов (пропуск ударения на 1-м, 3-м, 7-м слоге: Жуковский — 16%, 54%, 20%; Полонский — 47%, 28%, 38%; Некрасов — 38%, 41%, 43%). Таким образом, замечается тенденция к дактилическому началу у Жуковского, анапестическому у Полонского и стремление к сохранению равновесия на всех четырех ударных местах у Некрасова. В бесцезурном шестистопном хорее неударяемыми, кроме 9-го слога (Клюев — 97%, Мерзляков — 68% при мужском окончании) являются 1-й (Клюев — 67%, Никитин — 62,5%) и 5-й (Клюев — 92%, Никитин — 22,5%, Мерзляков — 48%). Устойчивыми оказываются 3-й и 7-й слоги (Никитин — 5% и 15%, у Клюева полная устойчивость).

Из других ритмических явлений шестистопного хорей, в области размещения ударений, отмечу малое количество чисто-хорейческих стихов сравнительно с другими хорейскими размерами (Жуковский — 3%, Полонский — 4,5% Некрасов — 2%). Значительное повышение их числа наблюдаем у Сумарокова (97%) (ср. с его четырехстопным хореем с дактилическим окончанием) и особое тяготение к ним Батюшкова (50%). Наиболее употребительной является форма стиха с двумя неударяемыми слогами (Некрасов 82 на 140 ст., Жуковский 39 на 70, Клюев 21 на 44 ст.). Как индивидуальная особенность Полонского, выделяется стремление оперировать словами многосложными, грузными, образующими стечение неударяемых слогов (1 + 3; 7 + 9): «И благополучно? Ты чему смеешься?» «Или так был сердцем наэлектризован».

В области членения стиха мы наблюдаем в цезурованном шестистопном хорее случай разрыва смыслового ряда: «Спой нам песню, так, чтоб | туча разразилась». С другой стороны очень заметно стремление к параллельному построению полустихий: «Оскорбленный светом, огорченный балом». В бесцезурном хорее наблюдается тенденция к раскалыванию стиха на две части (что чаще) или на три части (реже). Членение это проходит в большинстве случаев после 4-го, 5-го или 6-го сл., образуя часто, при неударяемости 5-го слога (как у Клюева), дактилическую цезуру и после 8-го или 9-го сл. «Ты суди́нушка — | чужа́я сторона́»... «Разгори́тесь | заре́цве́том | на ще́ках»... «Супро́тивницам подру́женькам | на зло́»...

Строфика шестистопного хорее проста; парная женская или мужская рифмовка, реже — нерифмованные дактилические окончания (Никитин), в исключительных случаях — четверостишие с перекрестной рифмой (Некрасов, Клюев).

В своем изложении, сообщая наблюдения над ритмическими явлениями некоторых хорейческих размеров, я стремилась остановиться главным образом на тех, которые для данного размера оканчиваются наиболее характерными. В пятистопном хорее таким явлением представляется особое комбинирование словоразделов с ударяемыми и неударяемыми нечетными слогами, при котором достигается известное равновесие, обуславливающее спокойное ритмическое течение стиха (необходимое для тех жанров, в которых применяется данный размер). Явление неметрических ударений в четырехстопном хорее с дактилическим окончанием, степень ударяемости 1-го слога и характер членения стиха — основные факторы, определяющие разницу эпического и лирического жанров в области применения данного размера. В вопросе о шестистопном хорее важно было отметить несколько основных ритмических вариаций, в виду довольно разнообразных случаев применения данного размера. Явления, общие хореею всех типов, главным образом — в области размещения ударений и строфики, я указывала попутно.

Размеры статьи неизбежно привели к сильному сокращению материала и прилагаемых таблиц.

ТАБЛИЦА НЕУДАРЯЕМЫХ СЛОГОВ И СЛОВОРАЗДЕЛОВ

Пятистопный хорей

Отсутствие ударения:

Слоги:	I	III	V	VII	Всего.
Бунин	49,2	8,4	10,2	57,6	125,4
Майков	63,8	2,2	15,8	43,6	125,4
Фет	54,5	1,5	13	48	112
Блок	54,5	8	13,5	48,5	124,5
Ахматова	36,5	12,5	12,5	55	116,5

Словоразделы:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
15,2	31,2	54,4	41,6	14,6	50,4	45,8	21,4
18,4	15,8	63	36,4	32,6	29,8	50,2	28,4
19	23,5	63	37,5	27,5	44,5	43	30
17,5	23	51,5	43	28,5	36	44	32
23,5	31	50,5	44,5	22	34,5	53	19,5

Четырехстопный хорей с дактилическим окончанием

Отсутствие ударения:

Слоги:	I	III	V	VII	Всего.
Сумароков	42	—	46,5	—	88,5
Карамзин	46	4	52	—	102
Херасков	41	18	44	11	114
Пушкин	53	4	45	—	102
Кольцов	71	—	39	—	110
Никитин	59	—	49	—	108

Словоразделы:

I	II	III	IV	V	VI
28	30	18,5	60	35	40
27	27	24	51	41	28
15	34	33	41	44	30
22	25	33	53	35	30
12	17	35	52	50	24
13	28	34	40	61	16

Неметрич. удар.
на последн.
слоге:25,5
25
31
15
13
11

Шестистопный хорей

Отсутствие ударения:

Слоги:	I	III	V	VII	IX	Всего.
Жуковский	16	54	—	20	68,5	158,5
Полонский	47	28	—	38	47	160
Некрасов	38	41	—	43	38	160
Никитин	62,5	5	22,5	15	27,5	132,5
Клюев	67	—	92	—	97	256

Словоразделы:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
27	31,5	50	20	—	100	21,5	38,5	41,5	11,5
15	24,5	53	31	—	100	14	29,5	49	24
15	32	53,5	21,5	—	100	7	33,5	57,5	20
17,5	20	45	40	45	42,5	12,5	57,5	47,5	40
7	27	7	47	50	3	3	50	47	3

} цез.

} бесцез.

О сумароковской трагедии

Замечания, изложенные в настоящей статье, представляют собою краткий конспект некоторых наблюдений в области истории трагедии, как драматургического жанра в России в XVIII столетии, положенных в основу обширной работы на ту же тему. Изучая судьбы русской литературы до-Державинской эпохи, я пришел к убеждению, что главенствующим направлением в конце 50-х, в 60-х и даже 70-х годах было то, которое осуществлялось школой Сумарокова. Это положение применимо в частности к истории трагедии: Сумароков и его ученики в течение 20 лет владели трагической сценой, хотя уже с конца 60-х годов их место заступили представители нового течения в драматургии. Во всяком случае, история русской трагедии в середине XVIII столетия — это история Сумароковской трагической системы.

Сумароков, автор первых русских трагедий, воспользовался, как известно, при создании этого драматического жанра на русской почве, примером французских трагиков XVII — XVIII в. Ряд характерных признаков их системы, как, например, стихи (александрийский стих), 5 актов, отсутствие внесюжетных вставок и отступлений, отсутствие комических элементов, «высокий» слог и т. д. Сумароков перенес в свои трагедии. Это обстоятельство, равно как издавна установившееся мнение о «подражательности» сумароковской системы, о ее полной объяснимости из фактов французской классической литературы, заставляют избрать именно французскую трагедию опорным пунктом сравнения при рассмотрении системы русского трагика и его учеников.

Представление о трагедии Сумарокова, как о «сколке» с трагедии французов, сомнительно уже потому, что эта последняя не являет в течение всей своей более чем столетней жизни единой и неизменной системы. Корнель, еще связанный с традицией начала века, сохранил в своей трагедии сложную интригу, заключающую несколько перипетий, эпи-

зоды ¹⁾), любовь к необыкновенным приключениям. Для него характерна быстрая смена событий, сеть более или менее запутанных отношений между персонажами, ряд совпадений, переименований героев, узваний и т. п. Расин обновил трагедию, объединив ее вокруг единой интриги, основанной на простых ситуациях. Он отказался от слишком затянутого узла отношений и внешних событий (в особенности характерных для старого Корнеля), но заменил его детальной разработкой психологических ситуаций и вытекающего отсюда движения. Внешняя, хронологическая цепь перипетий сменилась у него цепью перипетий, реализованных по преимуществу в игре душевных движений героев. Однако, так сказать, количественная усложненность интриги, опирающейся прежде всего на смену мотивов в составе отдельных ролей (но и на внешние, т. е. более или менее случайные события), не была устранена. Преемники Расина на трагической сцене отошли от его пути. Новый тип трагедии утвердил уже Крепильон. Его драматургия основана на устрашающих эффектах, вытекающих из множественной интриги, распределенной между многочисленными героями. Завершителем развития трагедии в середине XVIII века был Вольтер. И он строил свои пьесы на интриге, составленной из ряда быстро сменяющихся событий и ужасных положений. Мепризы (переименования) и узнания, вражда родственников (не знающих своего родства) и т. п. сюжетные приемы наполняют его трагедии; интрига вытекает из сложного узла исходной ситуации, на экспозицию которого приходится тратить не мало места и усилий. Вместе с тем трагедия Вольтера отошла от принципа абстракции, обрела плоть исторического приурочения и эффектного сценического аппарата. «Театральную фикцию» места действия Корнеля и Расина заменил великолепный спектакль. В трагедию врываются потрясающие *coups de théâtre*; на сцене — тени убитых героев, сенат, бракосочетание, подложное чудо и т. п.; сын убивает отца, мать, убийца своего мужа, хочет выйти замуж за своего сына и т. д. В интересах редкости и эффекта Вольтер переносит действие своих трагедий в экзотические страны; у него фигурируют китайцы, индейцы, скифы, турки, арабы и т. д., при чем им придаются черты некоторой местной характерности. Трагедия приобретает характер блестящего, красочного и патетического представления.

Трагическое творчество Вольтера достигло своего наивысшего развития, когда Сумароков выступил со своими первыми трагедиями; если бы он хотел и мог пересадить на рус-

¹⁾ Понимая под перипетией всякое драматическое событие, связанное с прилежащей ситуацией, а под эпизодом — вставной по отношению к основной интриге элемент действия.

скую почву французскую трагедию, то он, конечно, воспользовался бы системой современного ему драматурга, перед которым он к тому же преклонялся, а не отошедшими в прошлое системами трагиков XVII в. Однако, ни того ни другого не случилось. Согласно с общими основами своего литературного мирозерцания, Сумароков построил свою трагедию на принципах крайней экономии средств, упрощенности, так сказать, сдержанности, «естественности». Простота драматического сюжета его пьес не позволяет говорить об интриге, так как нет узла событий; все действие трагедии стремится ограничиться одной перипетией. Исходная ситуация, также упрощенная до крайности, тянется через всю почти трагедию и в конце снимается, упраздняется; едва ли можно назвать конец такой пьесы развязкой, поскольку нет событий, из которых она могла бы вытекать. Такова схема, к которой стремятся и приближаются сумароковские трагедии. Случается, что в пьесу вклиняется как бы рудимент эпизода (Гамлет. II акт), или перипетия, поспешно устраняемая автором, т. е. приводящая опять к той же исходной ситуации (Ярополк и Димиза. III₃ — IV₂); оба — мимолетны и не могут нарушить стационарности трагедии. Сведёние всей трагедии к одному простейшему элементу действия как внешнего, так и психологического, обязывает к сведению каждой роли к одному психологическому мотиву (одной персонажной ситуации) и вместе с тем является следствием этого последнего; в меру малоподвижности всей трагедии, и роли Сумарокова, обыкновенно, неподвижны (или почти неподвижны). Трагедия заполняется в значительной мере раскрытием содержания основной ситуации в ее значимости для каждой пары героев в отдельности. Диалоги, в особенности центральных героев (влюбленных) получают лирическую окраску; появляются повторения тех же сцен, т. е. диалогов тех же персонажей на ту же тему, как бы драматический рефрен; здесь намечается некоторая градация, последующий член повторения сгущает краски предыдущего, не изменяя, конечно, ситуации (например, в «Синаве и Труворе»: Гостомысл и Ильмена — I₁, III₁ и IV₂; Синав и Ильмена — II₃ и III₆ и т. п.). Отсутствие интриги заставляет Сумарокова отказаться от дифференцированного сюжетного использования отдельных актов, свойственного французской трагедии. Простота исходной ситуации позволяет легко экспонировать ее без повествовательных вставок¹⁾; экспозиция стремится сжаться до немногих стихов диалога (и здесь «естественность»; см. напр. Ярополк и Димиза I₁). Завязка,

¹⁾ Сумароков был также против повествования в развязке (в V акте) и сам, начиная с „Семиры“, избегал его.

как первая перипетия, сюжетная кульминация и т. д. — едва намечены или отсутствуют; схема трагедии как бы вытягивается в одну линию. Поэтому центральное место драмы, III акт, отмечается, по преимуществу, внесюжетным приемом: герои извлекают из ножен мечи или кинжалы (тщетно стремясь или заколоться или заколоть кого-либо). Этот примитивный театральный жест, излюбленный Сумароковым ¹⁾, является наивысшим эффектом (если его можно так назвать), на который он решается. Вообще, стремление к эффекту ему вовсе чуждо, так же как и интерес в экзотике и местным краскам. Любопытно, что действие большинства трагедий Сумарокова (7 из 9) отнесено к древней Руси (один раз даже к XVII веку — Дмитрий Самозванец); здесь Сумароков нарушает державшийся еще в середине XVIII века во Франции обычай изображать в трагедии далекие эпохи или далекие страны ²⁾.

Рассматривая отдельные элементы драмы, заполняющие общую композиционную схему, мы прежде всего сталкиваемся с вопросом о персонажах. Взгляд на драматическое произведение, как на систему, построенную на основе развития и смены отношений реплик, а отсюда и персонажей (ситуаций), предписывает рассматривать их прежде всего как члены ситуаций, в их значимости для общего движения драмы. В этом смысле мы можем разделить персонажей французской классической трагедии на две противоположные группы: с одной стороны имеем героев, активно двигающих основное действие, вытекающее из их взаимных отношений, с другой — наперсников, не имеющих активности в интриге и служащих опорой ложных диалогов с ними героев (составляющих мимолетные и вовсе стационарные ситуации во вне основной интриги). Французская трагедия, в меру множественности интриги, не может обойтись без наперсников ³⁾; тайны, *méprise*, переодевания, играющие столь существенную роль в особенности у драматургов XVIII века, так же как обильные акты экспозиции, требуют их; притом наперсники придают характерный темп (медлительный, с остановками) французской трагедии и дают возможность развернуть детально игру страстей героев (ср. с этим строение диалога, составленного из больших и законченных реплик-речей). Наоборот, у Сумарокова, с его упрощенной си-

¹⁾ См. напр. Хорев III₂, Семира III₆, Яроп. и Дим. III₂, Гамлет III₆, Синав и Трувор III₄, Не в III акте тот-же жест: Гамлет V₄, Синав V₄ (это в катастрофе); исключение — он же во II акте (ср. 4) в Артистоле.

²⁾ Отклонения от этого обычая во Франции — редкость.

³⁾ В общем обычно не менее 1/3 персонажей французских трагедий — наперсники; чаще — около 1/2; в среднем в исследованных мною подробно 38 трагедиях Корнеля, Расина, Крепильона и Вольтера — 41,3% персонажей — наперсники.

стемой действия, наперсники не могли иметь значительной роли в построении трагедии. Сумароков различными способами вытраивает их из своих пьес. Так, в *Синаве* и *Труворе* их вовсе нет. В других трагедиях они остаются; но, в значительном большинстве случаев, на иных правах, чем это было у французов. Сумароков оставляет наперсника как статиста, произносящего несколько слов, или как вестника, лишая его присущих ему искони композиционных функций (напр., *Витозар* в «*Семире*» не создает никакого, хотя бы мимолетного, отношения между собой и *Олегом*); или же он сокращает его роль до нескольких стихов в одной сцене трагедии (напр., *Светимы* в «*Вышеславе*» — 7 стихов; *Флемины* в «*Гамлете*» — 11½ ст.), иногда в самой первой ее сцене (*Крепостат* в «*Ярополк и Димиза*» — в 1, а потом исчезает из трагедии; то же — *Наступ* в «*Мстиславе*»). В других случаях наперсник, наоборот, выдвигается вперед; Сумароков наделяет его в один из моментов драмы активностью в действии; он образует событие и, следовательно, становится второстепенным героем, отличаясь от главных героев лишь непродолжительностью своего участия в основном развитии сюжета и, в особенности, тем, что мотивы его действия, так сказать, непереходные, т. е. он не заинтересован в других персонажах, и исход трагедии на нем не отражается (он не участвует в основной ситуации; см. напр. *Возвед* в «*Семире*», *Гикари* в «*Артистоне*» и др. ¹⁾). Таким образом, путем ли уменьшения или увеличения значения ролей второстепенных персонажей, Сумароков приходит к тому, что противопоставление их героям стирается.

С тенденцией к устранению наперсничества связывается необходимость строить трагедию без хитросплетенных узлов интриги. Сумароков должен был ограничиться простейшими положениями, элементарными человеческими отношениями, в которых все ясно само собой, в которых герои откровенны друг с другом. С другой стороны, не имея возможности раскрывать в ложных диалогах ход страстей героев, Сумароков должен был стремиться свести каждую роль к одному психологическому мотиву, именно тому, который проявился в единственном событии трагедии. Это именно и было нужно драматургической системе Сумарокова. К тому же единство персонажного состава, к которому он стремился, делает его трагедии еще более едиными, их план более ясным и развитие более непрерывным (компактность драмы).

Отход от системы наперсничества обусловил развитие и обилие монологов у Сумарокова, поскольку монолог в ка-

¹⁾ Эти наперсники - герои появляются, главным образом, в тех трагедиях, в которых сказались сомнения Сумарокова в его системе и которые отклоняются от нее в сторону большей насыщенности действием (см. ниже).

кой то мере может заменить ложный диалог с наперсником. В самом деле, Сумароков использует монолог для сообщения зрителю сведений о мыслях, чувствах и намерениях героя, т. е. вводит монолог, как необходимый член в развитии ситуации или действия, тогда как у французов (в особенности в XVII в.) монолог был, по преимуществу, лирической вставкой. В трагедиях Сумарокова по 7 (Хорев, Синав, Димитрий, Мстислав), 8 (Вышеслав), 9 (Ярополк) или 6 (Гамлет, Семира; лишь в Аристоне — 2) монологов. Обычные для французов цифры — 2 (у Корнеля 3 пьесы, у Расина — 2 и т. д.), 1 (у Корнеля — 3, у Расина — 1; у Корнеля в 9 пьесах даже вовсе нет монологов), 3 (у Расина — 3 пьесы), 4 (у Расина — 3 пьесы; те же цифры и у Вольтера); редкостью являются трагедии с 5 монологами («Alzire» Вольтера) или еще больше ¹⁾.

В связи с общим смыслом трагической системы Сумарокова стоит и его стремление к сокращению общего числа персонажей трагедии, обусловленное отчасти тягой к освобождению от наперсников. Если у французов, нуждавшихся в персонажах, как элементах основных или мимолетных ситуаций, как в опоре нитей интриги, обычны цифры 8—9 персонажей в пьесе, то у Сумарокова имеем 5 (Вышеслав), 6 (Семира, Ярополк, Димитрий), 7 (Мстислав, Хорев), 8 (Аристона, Гамлет), а в «Синаве и Труворе» даже 4 (обстоятельство, отмечавшееся современной критикой). Вместе с тем, Сумароков сокращает число персонажей, фигурирующих в каждой сцене трагедии.

Таким образом, Сумароков создал весьма единую композиционную систему трагедии, в которой все элементы органически слиты и обусловлены объединяющим их принципом экономии и простоты. Самостоятельность этой системы не позволяет говорить о перенесении Сумароковым извне в русскую литературу французской трагедии; наоборот, создавая русскую систему, Сумароков воспользовался рядом элементов французской системы, получивших, конечно, иной смысл в новой связи приемов.

Следует оговорить, что путь Сумарокова в отношении к композиции трагедии не был прямым от начала до конца его деятельности. После выработки принципов своей системы, намеченной уже в «Хореве» и завершенной в «Синаве и Труворе», Сумароков пережил как бы эпоху сомнений в своих достижениях. В «Аристоне» и, в особенности, в «Семире» он отклоняется в некоторых существенных пунктах от своих принципов. Затем наступает возврат к покинутому

¹⁾ У Расина не бывает более 4 в пьесе. Наоборот, исключение являет Кребийон, у кого в среднем падает по 6,7 мон. на трагедию (в 9 пьесах — 60 монологов).

было пути. В последующих четырех трагедиях Сумароков верен своей основной системе.

Особняком стоит проблема внеэстетической направленности трагедии, тесно связанная с некоторыми композиционными особенностями ее. Французская трагедия XVII века была лишена ясно выраженной этической или идейной тенденции. Она хотела нравиться и трогать, умилять и мало думала об исправлении рода человеческого. Ее персонажи не имеют оценочной моральной характеристики; они одушевлены той или иной страстью, но не этическими принципами. Категория морали почти вовсе отсутствует, напр., у Расина. С другой стороны, значительное большинство трагедий этой эпохи развязаны трагически; это вытекает из задания потрясти, разжалобить зрителя. Иной смысл приобретает трагедия у Вольтера. Он, в духе своего воинствующего мировоззрения, начал употреблять трагедию, как одно из средств пропаганды своих идей. Его трагедии должны доказывать конкретные тезисы, ниспровергать предрассудки или установления. Отсюда их трагические развязки: гибель несчастных героев, изображаемая, как следствие фанатизма или тирании, возмущает зрителя и заставляет его проклинать эти исторические явления. Вместе с тем появляется положительная этическая характеристика некоторых персонажей; катастрофа должна пасть на невинных, добродетельных героев, иначе она не будет возмущать, не достигнет своей цели. Наоборот, отрицательной оценочной характеристики героев Вольтер обыкновенно избегает; если бы катастрофа осуществлялась злой волей, индивидуальной порочностью героя, то идея трагедии потеряла бы свою универсальность и доказательность; важно порицать не злых людей, а причину всяческих злодеяний, идею и установление¹⁾. Иначе, чем Расин и Вольтер, отнесся к вопросу о тенденции в трагедии Сумароков. Он думал вместе с Тредиаковским (и другими теоретиками), что «трагедия делается для того... чтоб вложить в зрителей любовь к добродетели, а крайнюю ненависть к порокам»²⁾, и поэтому придавал своим трагедиям характер панегирика индивидуальным добродетелям. Сумароковские пьесы ни кого ни в чем не убеждают; они стремятся возбудить в зрителе восторг перед добродетелью, подействовать на его эмоциональную восприимчивость. Апеллируя к «чувствительности», как сказали бы люди конца XVIII века, Сумароковская трагедия движима не пафосом отрицания, ниспровержения, порожденным у Вольтера первыми веяниями прогрессивной мысли, а пафосом утверждения, положительными идеалами. Она хотела исправлять души зри-

1) Конечно, не все трагедии Вольтера заключают отчетливую тенденцию.

2) А. Кузник. Сборник мат. для ист. Акад. Н. в XVIII в. стр. 494

телен, а не их умы и не государственный аппарат. В связи с таким осмыслением назначения трагедии стоит значительное преобладание у Сумарокова счастливых развязок. Лишь две трагедии его заканчиваются трагически для героев—«Хорев», первый опыт еще не установившейся системы и «Синава и Трувор»; после этой пьесы (третьей по хронологическому порядку) Сумароков вовсе отказался от несчастий в катастрофе ¹⁾. В связи с той же моральной направленностью Сумароковской трагедии стоит наличие в ней отчетливой морально-оценочной характеристики персонажей; перед нами или идеальные, мудрые, добродетельные герои (Семира, Трувор, Димиза и др.) или же черные злодеи, нередко бравирующие своей порочностью (Димитрий Самозванец, Клавдий в «Гамлете» и др.); само собой разумеется, что злодеи гибнут (Федима в «Артистоне», Димитрий Самозванец, Клавдий; Оскольд в «Семире» хоть не злодей, но гибнет, так как восстав отступил от добродетели), а добродетельные герои благополучно выходят из бедствий и могут венчать свою любовь ²⁾.

Трагедия Сумарокова не осталась одиноким явлением в русской литературе; она породила традицию. Уже в трагедиях Ломоносова сказалось некоторое влияние первых пьес его младшего собрата. Следующее поколение поэтов, воспитанное на творчестве Сумарокова, и в области трагедии шло по путям, открытым учителем. Впрочем, трагедий в эту эпоху появлялось мало; еще творил сам Сумароков, и рядом с его пьесами лишь изредка появлялись произведения его учеников. Первым среди них на трагической сцене выступил Херасков. Его «Венецианская Монахиня» (1758) построена в основных своих чертах на принципах Сумарокова. Та же упрощенность сюжета, сводящегося к одному событию, легкость экспозиции, распределенной в нескольких репликах; отсутствие наперсников (в трагедии два вестника), обилие сюжетно использованных монологов; в трагедии

¹⁾ За гибель героев в „Хореве“ Сумарокова сильно выбранил Тредиаковский, писавший: „дабы добродетель сделать любезною, а злость ненавистною и мерзкою над бою всегда отдавать преимущество добрым делам, а злодеянию, сколько бо оно имело каких успехов, всегда бо, наконец, быть в попрации“ и т. д. Затем Тредиаковский объявляет, что он „все те франц. трагедии ни к чему годными называет (ю), в которых добродетель погибает, а злость имеет конечный успех“, т. е. он порицает значительное большинство французских трагедий! Столь же разительно другое его замечание: „как исправностям французских трагиков подражать не худо, так следовать их порокам не должно“. (А. Куник. *op. cit.* стр. 495).

²⁾ Разумеется, за исключением „Хорева“ и „Синава“.

Было бы весьма полезно и интересно внимательно исследовать вопрос о связи Сумароковской системы с развивавшимся в это же время на западе жанром буржуазной слезной драмы. Возможно, что некоторые черты трагедий Сумарокова (напр. их морализм) восходит к этому новому, а вскоре потом модному жанру.

всего 3 персонажа (кроме вестников). Но есть у Хераскова и попытки углубить Сумароковскую линию и отчасти видоизменить ее. Он отказывается от лирических пауз в действии, сжимает трагедию; элементы развивающейся в трагедии ситуации быстро следуют один за другим. Эта компактность драмы приводит к сокращению общего числа сцен (17) и к разделению трагедии на 3 акта (при сохранении общего объема, нормального для Сумароковской трагедии). Новшеством явилось в «Венецианской Монахине» и распределение экспозиции в двух актах (при трех всей пьесы), что сообщило таинственность, туманность ситуации первого акта, и перенесение действия в среду простых людей в новой Европе. Влиянием французской Вольтеровской традиции следует объяснить жестокий эффект в конце трагедии (героиня появляется на сцене с выколотыми глазами, хоть и под покрывалом) и наличие в ней явной тенденции (вред монашества; ср. «Нума Помпилий» Хераскова, где та же идея), приводящей к трагической развязке и слабой (только положительной) моральной характеристике героев. Во второй своей трагедии, «Пламена» (1765, Херасков в большей мере отошел от Сумарокова. Здесь помимо тенденциозности имеем, напр., двоение интриги. Все же связь с Сумароковым еще крепка; она сказывается хотя бы в том, что сюжет трагедии заимствован из «Семиры», в том также, что она построена на развитии Сумароковского приема повторения — градации все той ситуации. В третьей своей трагедии, «Мартезии и Фалестре», Херасков, отказавшийся уже в «Пламене» от оригинальных нововведений, отказывается от влияний французов и полностью подчиняется Сумароковской системе во всех отношениях. Сомнения, выраженные «Пламенной», привели Хераскова к возврату к исходной точке традиции, к творчеству учителя. Простота сведенного к единице действия, схематичность построения, полное отсутствие наперсников при 4-х героях и др. признаки делают «Мартезию и Фалестру» трагедией чистого Сумароковского типа; даже от тенденции Херасков отказался и приближается к моральному осмыслению трагедии, хотя дает еще трагическую развязку ¹⁾. Четвертая его трагедия, «Борислав» (1772), и в этом отношении следует Сумароковской традиции. Сумароков большинство своих трагедий строил на ситуации, в которой воля властителя противится счастью влюбленных (в конце — властитель гибнет — Гамлет, Димитрий Самозванец, или отказывается от своего намерения — Ярополк и Димиза, или ге-

¹⁾ Сюжет „Мартезии и Фалестры“ заимствован у Тома Корнеля („*Agiane*“), так же как ряд деталей ее, но Херасков переработал план трагедии согласно Сумароковским принципам. Сравнение обеих трагедий дает возможность рельефно показать разницу обеих систем, — французской XVII века и русской — сумароковской.

рои гибнут — Синав), или на ситуации, в которой счастью влюбленных мешает любовь второго героя к героине (это — вариант первой ситуации; его имеем и в Синаве и в Димитрие и в Гамлете, но и в Вышеславе и в Мстиславе); во всяком случае, во всех его трагедиях основу ситуации создают герой и героиня, взаимно любящие друг друга. Ученики Сумарокова искали, в пределах его системы, новых ситуаций. В первых двух трагедиях Хераскова имеем влюбленных, но их счастью мешают новые препятствия: монашеский обет («Венецианская Монахиня») и религиозный фанатизм («Пламена»). В «Мартезии и Фалестре» появляется ситуация, при которой герой изменил героине, но поскольку его новая возлюбленная отвечает ему взаимностью, имеем вариант ситуации типа «Синава».

Положение «Мартезии и Фалестры» еще несколько видоизменено В. Майковым в его первой пьесе «Агриопа» (1769) ¹⁾. В этой трагедии нет взаимной любви двух героев, изменник любит женщину, не появляющуюся в пьесе. Таким образом Майкову удалось построить трагедию на отношениях между двумя только героями; в этом сказалось общее стремление его тщательно следовать Сумароковским традициям, руководившее им и в области других жанров. В самом деле, изменение состава ситуации не затрагивало основного конструктивного драматургического принципа. «Агриопа» повторяет приемы, характерные для построения, плана Сумароковской трагедии. Существенным отклонением является лишь обилие наперсников; хотя один из них (Азор) заинтересован в исходе трагедии и играет двойную игру, изменяя героине, но все же не действует (т. к. вся пьеса вплоть до катастрофы лишена движения) и, следовательно, не может считаться героем в полном смысле. Наперсники эти явились, повидимому, вследствие невозможности развернуть ситуацию двух персонажей на все 5 актов трагедии. Основная ситуация «Агриопы» не позволяла развязать ее счастливо; но моральное чувство удовлетворено: изменник гибнет (так же, как злодей — Азор), а невинная героиня остается жива.

В 1769 г. появилась «Пантея» Козельского; в этой трагедии он решительно порвал со всеми установленными до сих пор принципами и тенденциями Сумароковской системы и Сумароковской традиции. «Пантея» составлена из ряда отдельных эпизодов, следующих один за другим в хронологическом порядке, но никак не связанных по существу действия; так, главный герой первого эпизода совершенно от-

¹⁾ Мотив измены героя еще раньше применен Ломоносовым («Демон-Фонт»).

сутствует в последующем действии. От Сумарокова взято как будто бы обилие монологов; их 12, но они не использованы в действии и служат лирико-медитативными вставками (все почти они весьма велики). Не совсем устойчиво и отношение «Пантеи» к морали: она развязана трагически; но полна дидактических отступлений и дает отчетливые положительные оценки героев (кроме них в пьесе — 4 наперсника). Естественно, что эта трагедия-хроника возмутила Сумароковцев; они обрушились на Козельского с насмешками и критикой. «Пантею» резко выбрали «Смесь», «Трутень»¹⁾; Новиков в своем словаре, обычно столь благосклонный, дал о ней неодобрительный отзыв; В. Майков высмеял ее²⁾. В результате этой бури первый противник установленной традиции, был побежден.

Но если он оказался не опасным противником, то гораздо значительнее был другой начинающий трагик, выступивший одновременно с ним, именно Княжнин. Уже «Дидона» (1769) заключает отчетливо разработанную смену психологических ситуаций (колебания Энея). Основное положение «Мартезии и Фалестры» и «Агриопы» видоизменено в том смысле, что герой покидает свою возлюбленную движимый долгом перед соотечественниками, но любя ее; при этом новостью в русской трагедии был персонаж, проведенный через ряд противоречивых чувств. Интрига осложнена еще и внешним образом, ролью Ярба (едва ли не эпизодической) с его особой сюжетной линией. Если Козельский пытался обновить трагическую традицию внесением приемов, не объединенных систематически, то Княжнин последовательно создавал свою систему на основе элементов, заимствованных у французов. «Дидона» весьма и весьма близка к типу Расиновской трагедии³⁾; она пользуется в полной мере аппаратом наперсничества и лишена моральной тенденции (хотя сохраняет еще злодея, впрочем, весьма слабо окрашенного оценочно). Вместе с тем многозначительным является внесение оперного театрально-декоративного эффекта (впервые в русской трагедии): в катастрофе — пожар на сцене и героиня, бросающаяся в огонь; здесь Вольтеровское дополняет то, что взято у Расина. Не случайно, что второй трагедией Княжнина является трагедия с хорами, написанная разностопным ямбом и в трех актах, «Титово Милосердие», подражание «Метастазии». Эта пьеса, стоящая

1) „Смесь“ 1769 г. стр. 163. „Трутень“ 1769 г. стр. 132.

2) В еще неизданном стихотворном отрывке (вставке в перевод V песни поэмы Буало „Le lutrin“), хранящемся в Госуд. Публичн. Библ. в Ленинграде.

3) Нет нужды напоминать, что при создании плана ее Княжнин воспользовался пьесами на ту же тему — французской — «Le Franc de Pompignan» и итальянской — «Metastasio».

в стороне от трагической традиции, не может, собственно говоря, быть отнесена к данному жанру; это скорее опера, зрелище, украшенное пышными декорациями, массовыми сценами и т. д. Однако, появление этой пьесы отмечает общую тенденцию творчества Княжнина по направлению к эффектам всех видов; он двигался от Расина к Вольтеру. «Рослав», сюжетно более близкий к Сумарокову, чем все другие трагедии Княжнина, близкий также к Хераскову («Пламена»), разрабатывает по преимуществу диалог нового типа, построенный на героических остриях (pointes). Наконец, во всеоружии развитой интриги приключений и психологических событий и вместе с тем блестящего патетического диалога Княжнин выступает во «Владисане». Здесь мы имеем в интриге ложную смерть, переименование, ложную измену, подслушивание и т. д. С другой стороны сюжетные и декоративные эффекты загромаждают пьесу; на сцене—народ, хором оплакивающий своего князя или клянущийся ему в верности, обнажив мечи; гробница, из которой глас якобы убитого героя, к которой идут ночью «со светильником» героиня и ее наперсница, и из которой в решительную минуту появляется карающий герой; на сцене маленький сын героя, дерзостно отвечающий тирану; его хотят заколоть на глазах у матери и отца и т. д. Счастливое окончание «Владисана» и очевидная моральная окраска не могут изменить общего характера пьесы, созданной по образцу Вольтеровой трагедии. В дальнейшем Княжнин отказался от морализирования в трагедии; «Владимир и Ярополк», «Софонизба» и «Вадим» развязаны трагически.

Трагическая система, наиболее заметным представителем которой был Княжнин, связанная крепкими узами с современной французской трагической традицией, укрепилась в России; постепенно она все больше вытесняла элементы Сумароковской системы даже в произведениях прежних учеников Сумарокова вместе с Княжнинным уже с начала 70-х годов пошедших по новому пути. Так, В. Майков построил «Фелиста и Иерониму» (1773) на романически-сложной интриге, Херасков прельстился декоративными и сюжетными эффектами («Горислава»), а в конце своего творческого пути, в «Освобожденной Москве» (1798)¹⁾, создал трагедию-хронику, обильную потрясающими событиями, обрамленную великолепным спектаклем. Сумароковская простота стала ощущаться, как бедность, и трагедии Сумарокова потеряли непосредственную действенную силу. Однако, элементы Сумароковской традиции не исчезли из трагической литературы. Старое вошло в новое как составная часть, и в траге-

¹⁾ После 1796 г. Херасков написал еще лишь одну трагедию „Заряд и Ростислав“, изданную в 1809 г.

дних драматургов 80-х годов нередко найдем ту или иную черту, восходящую к первоначальной системе русской трагедии. Повидимому, последним представителем сумароковского направления в трагедии был Плавильщиков. Правда, и он не чужд иной раз эффектного сценического действия, несколько усложняющего сюжет; так, в «Рюрике» Вадим устремляется с кинжалом на задумавшегося Рюрика, а когда Памира, притаившись здесь же, отнимает у него кинжал, он обвиняет в преступном намерении ее, свою дочь, и отправляет ее в темницу (все это происходит вечером или ночью). Все же целый ряд характерных Сумароковских приемов, отличающих трагедии Плавильщикова («Рюрик» и «Тахмас Кулыхан») позволяет говорить об них, как об архаическом явлении в русской драматургии того времени. Так, в «Рюрике» всего 4 персонажа, все четверо — герои, потому что даже Вельмир, влюбленный в героиню, являющийся объектом козней Вадима и ревности Рюрика, непосредственно заинтересован в основной ситуации; следовательно, в трагедии нет ни одного наперсника или персонажа хотя бы приближающегося по типу к наперснику. (В «Тахмас Кулыхане» имеем двух наперсников, из которых один, брат героини, получает большее значение в действии, чем обычный наперсник; всего в этой трагедии 5 персонажей). Действие в обеих пьесах просто; в особенности, в «Тахмase» оно протекает по Сумароковски: злой тиран Тахмас приневоливает верную невесту своего пленника (Могола) выйти за него, Тахмаса, но тщетно; угрозы тирана и отчаяние влюбленных занимают 4 акта, а в пятом Могол во главе восставших войск свергает Тахмаса. Несколько сложнее действие «Рюрика»; здесь мы можем даже говорить о наличии интриги. Обе трагедии Плавильщикова развязаны счастливо; персонажи четко делятся на ужасных злодеев и идеальных добродетельных героев; моральное осмысление трагедии соблюдено в полной мере. Столь же примечательна, как трагедии Плавильщикова, его обширная статья «Театр», напечатанная в 1792 г.¹⁾ Здесь он высказывается в пользу некоторых приемов, характерных для Сумароковской системы, противопоставляя их новому стилю в драматургии. Так, он ратует за оригинальный, русский тип драматургии, настаивает на преимуществах сюжетов для трагедии, взятых из отечественной истории, задевая попутно Княжнина с его «Дидоной»; он утверждает, что трагедия должна быть развязана счастливо, радостно, говорит о моральном воздействии ее на зрителя (в духе сентиментальной драмы), о том, что герои ее должны быть односторонни в своей моральной характеристике — или

¹⁾ В журнале «Зритель». Перепечатана в «Сочинениях П. Плавильщикова» Спб. 1816. IV. 24.

до конца злодеями или до конца добродетельными; наконец, он остроумно высмеивает наперсников и рекомендует изгнать их или же «вмещать наперсников в действие... чтобы они... действовали сами, чтоб увеличить действие своих героев» (он порицает и вестников и повествовательные вставки вообще). Блестящие рассуждения Плавильщикова, иллюстрируемые и дополняемые его трагедиями, не могли, разумеется, изменить хода вещей. Основная традиция вела русскую трагедию и в 90-х годах по пути, предуказанному Княжнинным и завершенному творчеством Озерова.

1925 г.

Басня сумароковской школы ¹⁾.

Русская басня в первый период своего существования представляет в высшей степени своеобразное явление. В ней ярко выступают черты разлагающегося жанра — резкая подчеркнутость, ударность отдельных элементов за счет целого, подновление осязательности приемов через остранение и т. п. Дело в том, что, являясь первыми на русской почве (если не считать Тредьяковского), притчи Сумарокова, как переводы, примыкают к западно-европейской басне, уже вполне установившейся. Сумароков не ограничивается переводом, а дает дальнейший этап в развитии басни, сообщая ей гротескно-комическую окраску. Басня Лафонтена или Федра становится у него неузнаваемой. Заимствуя общий сюжетный стержень, он нанизывает на него пестрый ряд комических эффектов. В его притчах обнажены и обесмыслены традиционные басенные приемы, при том именно те, на которых особенно настаивают все теоретики басни.

Прежде всего — фикция рассказчика. Обычны авторские отступления или «размышления» (réflexions) такого типа:

Une souris tomba du bec d'un chat-huant;
Je ne l'eusse pas ramassée;
Mais un bramin le fit; je le crois aisément:
Chaque pays a sa pensee.

(La Fontaine IX).

Сумароков делает подобные отступления бессмысленными и ненужными, объясняя то, что само собой понятно:

В реке пил волк, ягненок пил;
Однако в низ реки гораздо отступил;
Так пил он ниже;
И следственно, что волк к тому был месту ближе,
Около токи вод стремление влечет:
Известно, что вода всегда на низ течет (I₂).

¹⁾ Доклад, читанный в Секции Художественной Словесности 13 дек. 1925 г.

Это место служило классическим примером плеоназма в XIX веке.

Прием авторского незнания: «Certain genard gascon, d'autres disent normand» (La Fontaine III₁₁)—у Сумарокова развит в комических рассуждениях:

Была лисица
.....
Была замужня она, или девица,
 Про то
Не сказывал никто:
Могла вдруг девка быть, и баба, и девица,
 И попросту вдова (I₉).

Есть и пародирование naïveté («простодушия»), считавшегося главным достоинством баснописца: он должен сам верить тому, что рассказывает:

Немного должно, мне теперь полицемерять,
Рассказу этому и я хочу поверить.
 Хочу:
Я пошлны за то в казну не заплачу. (II₈).

Сумароков грешит и против «правдоподобия»: змея у него «подымает брови» (IV₂), лисица ночует в больнице (IV₄₆), ослу ломают «дубиной гордый рог» (III₁₃), тигр спрашивает львицу: «Читала ль ты, кума, Гомера?» и т. д. Здесь чаще всего остранено классическое басенное перенесение поступков и свойств людей на животных. Об этом подробнее дальше.

Наконец, те же обычные уподобления животных мифологическим героям у Сумарокова неожиданны и комичны, потому что связывают слишком разнородных персонажей. Так, об овцах говорится: «Собаки вместо Парк их время пряли» (III₃₅). Это не значит, что притчи Сумарокова — пародия на Лафонтена и других баснописцев; но, во всяком случае, частичное пародирование басни лафонтеновского типа служит для него одним из комических приемов.

Сумароков делает басни низким, вульгарным жанром. Лексика его чрезвычайно груба. Это считается главным его недостатком в XIX веке. «Непомерная смелость его выражений причиною, что басни сии мало читаются. Многие из сих выражений оскорбляют образованный вкус»¹⁾. Внедряются целые куски высокого стиля — обычно для комического эффекта. Это сближает притчи с героико-комическими поэмами XVIII века. Ср. напр.: «О чем, на высоту ужасной глас бросает? — Блоха его кусает?» (II₂₇).

Языковые эффекты играют в притчах Сумарокова центральную роль. Самоцельность языкового хода — вот основ-

¹⁾ «Сын Отечества» 1825 г. № 23 стр. 287.

ной их принцип, выделяющий их из общей массы произведений Сумарокова, с их тенденцией к точному и сглаженному словоупотреблению. Особенно интересны семантические приемы. Они становятся понятными только на фоне его теоретических взглядов, высказанных в «Критике на оду»¹⁾ (8-ую оду Ломоносова). Статья эта направлена против неточного словосочетания, учитывающего только часть смыслового содержания каждого слова, оставляя другую в тени. Затусшеванными оказываются обычно индивидуальные смысловые элементы слова (основной признак значения — по терминологии Ю. Н. Тынянова); выдвигаются же более общие, могущие входить в состав и других слов (общие не в логическом смысле родовых понятий, а нужные в данном контексте второстепенные и колеблющиеся признаки). Например, — критикуемое Сумароковым «в роскоши прохладных теней» («Критика» с. 90), где роскошь берется только со стороны своей эмоциональной окраски. Сумароков не подчиняется тому требованию неполного (а с другой стороны расширенного) осмысления слов, которое заложено в оде Ломоносова. Каждое словосочетание он реализует до конца (в применении к Ломоносову это означает перевод из эмоционального плана в вещественно-логический). Словесный ход не должен быть самоцелью: создаваемые им образы должны соответствовать законам природы и логики. Приведя цитату из Ломоносова, он замечает: «Ветром кротко разглашать наши времена». Это уходит от понятия моего. Мне кажется, что больше ветер, то больше он делает разглашения» (стр. 83). Оды Ломоносова, не рассчитанные на подобное восприятие, разумеется, не выдерживают этой критики.

Reductio ad absurdum — основной прием критической статьи Сумарокова. Он же применяется в его «Вздорных Одах», пародирующих Ломоносова и Петрова. В статье он обнаруживает логическую несовместимость словесных построений Ломоносова, выдвигая основные признаки значения, в Одах заставляет самого читателя их реализовать. Достигается это: 1) вводом конкретных подробностей: «Претяжкою ступил ногою | На Пико яростный Титан | И поскользнувшись, другую | Во грозной льдистой Океан» (Ода II). Или: 2) слова, подобранные по эмоциональным признакам, совершенно несовместимы в своих конкретных значениях: «Во восхищени глубоком | Вознесся к дну морских я вод, | И в утоплении высоком | Низвергся я в небесный свод» (Ода IV). Или: 3) для обнажения привычного образного сочетания, подставляется аналогичное,

¹⁾ Сочинения т. 10, стр. 78 — 91.

но неупотребительное: «Реку лежанья пьет там он» (Ода IV) (Ср. «Река забвения»). В статье по поводу стиха Ломоносова — «На гроб и на дела взглянуть» — Сумароков замечает: «На гроб взглянуть можно, а на дела нельзя. А естьли можно сказать, я взглянул на дела, то можно и на мысли взглянуть молвить» (с. 86). В III оде: «Заря багряною ногою | Выводит новые лета». Это — пародия на Ломоносовское: «Заря багряною рукою» и т. д.

Здесь и следует искать источников семантического комизма притчей. В них сознательно вводится то самое, что в статье о «Вздорных Одах» выставляется, как достойное осмеяния. Это не значит, что Сумароков строит притчи по принципу неточного словосочетания, за которое порицает Ломоносова. Для обнажения нелепостей, к которому оно ведет, он пользуется искусственными построениями, примеры которых приведены выше. Они, правда, генетически связаны с приемами неточного словосочетания, так как построены по их образцу, но построены так, что вместо неточности, как затушевывания части смысловых признаков, получается обратное — полное и конкретное осмысление всех слов, данное — как комическая катахреза.

Подобные нарочито нелепые сочетания и вводит Сумароков в свои притчи, но уже не для разоблачения чужих погрешностей, а как самодовлеющие комические приемы, для создания гротескной семантики. Говорить в данном случае о пародии было бы натяжкой; но все же здесь очень близкая к пародированию деформация определенной, уже существующей системы, отталкивание от нее. В данном случае материалом служит не литературное произведение а разговорный язык. С ним Сумароков проделывает то же, что с одами Ломоносова, т. е. реализует языковые штампы в их буквальном смысле, докапываясь для этого до этимологического значения каждого слова. Используются те же приемы *reductio ad absurdum*: словесное развертывание, несовместимость с контекстом, замена традиционного сочетания новым. Чаще всего все эти приемы слиты в одно. Для каждой Сумароковской бессмыслицы можно найти языковой корень, из которого она развивается, на основании умозаключения, много раз приводимого в статье: «если можно сказать так, то можно сказать и этак». Умозаключение казуистическое, ибо приписывает языку несуществующую рациональность и, как следствие, возможность словесного развертывания и замены любого выражения аналогичным, без ущерба для смысла.

Реализация образа в притчах дана часто через словесное развертывание, вводящее конкретизирующие детали: «Кошун ему попался, | И в смехе утопался, | Как рыба

в нем купался (II₃₁). «Богатства у нево великая река, Или ясный сказать, и Волга и Ока» (II₃). Можно подставить все то же рассуждение: если говорят «богатства река», отчего не дать ей название? — Так и оправдывался Сумароковский эпигон Хвостов еще в 1822 г.: «Стих: Открыв он челюсти свирепых моря волн — окритикован за неправдоподобие... Что касается до выражения: открыв он (Борей) челюсти моря, то оно очень обыкновенно. Оно не только употребляется в витийственных пиитических описаниях, но даже в простом разговоре¹⁾. Мы нередко говорим: море его поглотило. А что может глотать, тому естественно иметь рот и челюсти»²⁾.

Обнажение языковых метафор сводится к тому, что слово дано сначала в переносном смысле, но дальнейшее развертывание заставляет реализовать его конкретный смысл. Таким образом, слово дается сразу в двух значениях. Чем больше они раскололись на протяжении истории, тем комичнее действует сознание их лексического тождества. Лисица «от собак летала будто птица» (I₁). Лисица летала — т.-е., убегала, но добавление «будто птица» заставляет реализовать первоначальное значение слова. Так же в следующем комическом сравнении: «Мысли у него (Юпитера) гораздо глубоки, | Поглубже и реки» (II₃₈). Такое двойное осмысление слова бывает дано в обнаженном виде, как чисто языковое сцепление, без смысловой мотивировки: «Внутри у клячи адской жар, | А на спине морская пена» (I₃₆). Тигр говорит львице: «Послушай ты, сестрица, | Послушай, мать, | Послушай, бабушка...» (I₁₃). Это относится к тем случаям, когда конкретное значение слова не противоречит контексту, но неожиданно сливается с ним; например, когда пса ругают «сукиным сыном» (II₁₄).

Шаблонная метафора благодаря некоторому видоизменению становится странной и комичной. Так, старый мир превращается в «старуху», а луна — в «спутницу старухину» (III₆).

В одной притче вор хочет украсть вола и думает: «Поем говядинки я ныне». Дальше слово *говядина* уже прямо переносится на вола: «Вор чорту говорит: я стану приниматься, | с говядиной ломаться. | А чорт на то: она сыра и замичит» (I₅₁). На этом примере ясно видна техника Сумароковских словесных развертываний: слово вводится сначала в вполне законном применении, потом захватывает все большую область. Оба плана смешиваются: говядина мычит, бык вместо живого оказывается сырым. На этом

¹⁾ Курсив мой. Л. В.

²⁾ Сочинения т. III прим. 42.

смешение двух планов основаны комически развернутые сравнения: в основной план незаметно вводятся черты сопоставляемого. О кошке, превращенной в женщину:

У кошки кошачья нет больше ничего:
На кошке фижбейная юбка
Из китовых усов,
Алмазы светятся из волосов,
И ходит кошка будто шлюбка,
Да только на сухом пути:
Водой пешком нельзя итти (I₁).

Все приведенные примеры основаны на словесном развертывании; но чаще смысловая нелепость создается более скрупулезными средствами, обнаруживаясь сразу. В практической речи часты случаи, когда слово не осознается во всем своем объеме, не превращаясь в метафору, т.-е., не приобретая еще второго самостоятельного значения. Но это затушевывание части смыслового содержания слова возможно только до тех пор, пока фактически ничто не препятствует его полной реализации. Если же другие слова вносят элементы, противоречащие его основному, индивидуальному значению, то оно резко выдвигается, и в смысловом столкновении обнаруживается нелепость. Например, когда мы говорим — на смертном одре, это значит — перед смертью, не больше. У Сумарокова мальчик, упав в колодец, «на смертном одре, без помощи, лежит» (I₂₉). В сочетаниях добрый человек, умный человек и т. п. сознание схватывает только значение прилагательного; слово человек совершенно стерто (так было, несомненно, уже в эпоху Сумарокова). Но оно сразу оживает в противоречивом сочетании: «Был тигр ученой человек» (I₁₃). Комизм в том, что возможность вплести слово в данный контекст по общим (второстепенным) признакам остается в силе, и в то же время оказывается невыполнимой, потому что основное его значение никак не вяжется с окружением.

Обнажение традиционных сочетаний — один путь; другой заключается в комическом подражании приемам неточного словоупотребления; по привычным образцам создаются новые. Если в предыдущей группе доминировала несовместимость основных значений слов (катахреза), то здесь выступает оттенок бессмыслицы: в слове слишком много конкретных признаков, которые не вяжутся с контекстом; читатель недоумевает, зачем оно приведено. (Этот расчет на эпатирование читателя определяет всю поэтику Сумароковских притчей). Здесь комизм опять-таки в том, что какие-то общие признаки слова подходят к данному случаю. Но слишком конкретное значение слова не позволяет ему стать образным заместителем целого смыслового

комплекса. Примеры: «Толико писаны стихи ево не складно, | Что уж и чорту стало хладно» (V₁₅). (Очевидно, по образцу таких выражений, как стало тошно, стало жарко и т. п.). «Ослепшая Фортуна в жмурки начала на свете сем играть» (IV₁₀). «Хотя в лесу и густо, | Захочется-ль гулять, когда в желудке пусто?» (II₉). В притче «Кошка» (I₈) «какой-то господин» кошку «любил как девку» — «да кошка по ево не знает говорить». В обоих последних случаях приведена слишком частная, неважная деталь. Можно спросить, почему густота составляет главное достоинство леса, и неуменье говорить — главное препятствие для брака с кошкой? (Ср. в «Критике», стр. 91: «Но для чего здесь один лук поминается, есть у охотников и другое оружие, которое они для охоты употребляют»). У Сумарокова обычно такое развитие повествования через ввод неожиданных, мало относящихся к делу деталей. Симулируется логическая неупорядоченность, случайное сцепление мыслей.

Итак, языковой материал использован в двух направлениях: в обнажении старых словосочетаний и в создании новых по их образцу. Приемы эти можно разбить еще в ином плане по тематическому признаку. Остановимся на двух, особенно разработанных группах. В разговорной речи обычно употребление названия животного или принадлежащих ему свойств в переносном, обобщенном значении. Сумароков остраивает его, применяя к другому животному. Отсюда — реализация затушеванных признаков и резкий комизм. О львице говорится: «Хотя сурова гварь, и люта эта птица...» (I₁₀). ...«В невода | Заходит и щенок, да только лишь не сучей, | Но жителей воды, а здесь попался щучей» (II₂₆). (Ср. в IV вздорной оде — о Пегасе: «Да здравствует пернатой тигр»). «Псы коз до крошечки склевали» (III₃₅). «Коль пес кого ужалит (I₄₉). Еще — аналогичные примеры, хотя в них фигурируют не только животные: «Медведь пает берлогу» (II₃₄). «Вор вола здесь удит» (I₅₁). В таких случаях бывает использовано сопоставление более или менее развернутое. Так, о голубе говорится, что для него «нет под облаками стойла», и дальше: «А он по воздуху под облаками скачет» (V₃₁). (Невысказанное уподобление голубя коню). Или тоже невысказанное уподобление сыра мыши, что ведет к приписыванию ему несуществующего качества: «Частенько кошка к сыру скачет, | И ловит сыр. | Так часто у нее с мышами мир: | Сыр мыши по жирняе» (I₁₂). Все это — обнажение очень распространенных языковых метафор: птица, щенок, скачет и т. п. нередко применяются к людям. Хвостов так и оправдывает свой стих. «И пасть разинула — упал кусок» из басни «Ворона

и Сыр»: многие критиковали слово пасть, свойственное только зверям, а не птицам. Автор знает, что у птиц рот называется клювом, но здесь первое употреблено в переносном смысле, ибо говорится и о человеке — он разинул пасть. — См. «Словарь Российской Академии»¹⁾. Этот прием особенно отразился у учеников Сумарокова, вероятно, потому, что легко поддавался механическому подражанию.

В притчах Сумарокова сохранились следы, что такое словоупотребление было встречено современниками далеко не без протеста. В 1761 г. он напечатал притчу «Коршун в павлиньих перьях» (VI₃), в которой был стих: «И туловище все, все гордостью жеребо». Стих этот вызвал возражения, что видно из притчи «Коршун» (VI₆₁), которая при жизни Сумарокова не была напечатана²⁾. «У коршуна брюшко иль стельно иль жеребо. | ... Не скажут ли мне то, | Что коршун вить не зверь, но птица? | Не бесконечна ли сей критики граница? | Что | Худого в том, что я сказал жеребо? | ... Жеребо слово я ошибкой не считаю», и т. д.

Другая группа — перенесение условий жизни людей на животных. В этом — основа басни, как жанра вообще; но помимо основных черт, входящих в сюжет и заимствованных из оригинала, Сумароков вводит еще отдельные детали, имеющие чисто орнаментальное значение. «Лисица не пила ни водки, ни вина» (I₉). Мыши «хотели воевать, да пушек нет» (I₁₁). Лягушки «велели сочинить экстракт из дела» — о том, что солнце хочет жениться (I₂₂). Кошка «ушла на дерево и смотрит из окошка» (IV₈). Другие примеры приведены выше. (Ср. в IV' вздорной оде — «Металлы пали на колени»). Это не каноничное перенесение людских свойств на животных, а тоже — симантическая игра, не больше основанная на нелепости и неожиданности; она не имеет никакого сюжетного значения, потому что эти подробности не подкреплены другими указаниями, не вплетены в рассказ (например, лягушки сочиняют экстракт из дела, но нигде не сказано, чтобы у них было заседание — экстракт реального значения не имеет). Нечего и говорить, что в подлиннике этих подробностей нет — они изобретены Сумароковым.

Дать исчерпывающий обзор языковых приемов Сумарокова было бы безнадежной попыткой. Из наиболее ярких следует отметить еще игру синонимами, с комическим переходом от мужского к женскому роду и наоборот. «Высокой, толстой боров | Был добрая свинья...» (V₆₈). Иногда создается впечатление, что речь идет о двух раз-

¹⁾ Сочинения 1822 г., т III, примечание 3-е.

²⁾ За хронологические указания благодарю Г. А. Гуковского.

ных лицах. «Взнуздал седок коня и оседлал лошадку». «Лошадку гладят и ласкают, | Однако, уж коня домой не отпускают» (II₁₂).

Так вся семантическая игра у Сумарокова идет по линии словесного развертывания, немотивированного и самодовлеющего. Можно отметить две основные тенденции, которые переплетаются между собой: с одной стороны — установка на бессмыслицу, с другой — стремление к конкретизации и образности (обычно перифразы, например, «у ног пороги» вместо копыт — III₁₇), к непрерывному вводу новых и неожиданных словесных тем. Средством для этого служит между прочим сравнение и отрицание. «Вы знаете, что зайца больше слон, | И не взойдет он жареной на блюдо» (I₁₄). Безногий говорит слепому: «Дружок, | Без глаз ты, я без ног: | Дай теста, дам я круп, и сделаем пирог» (IV₁₃). Не мешает отметить, что в «Критике» Сумароков протестует против подобных сравнений, где сами члены сравнения между собой несопоставимы (напр., «зрак приятнее рая» — стр. 79), а в I вздорной оде пародирует немотивированный ввод новых тем через отрицание: «Там громы в громы ударяют, | И не целуют тишины».

Для усиления комических приемов у Сумарокова служат рифмы. Неожиданный ввод словесных тем получает как бы ложную мотивировку — набор слов для рифмы. Сумароков сам подчеркивает это в своей полемической притче «Коршун»: «Что | Худова в том, что я сказал жеребо? | Для рифмы положил я слово то, для небо | ... Напрасно кажется за то меня ругают, | Что я неслыханну¹⁾ тут рифму положил» (VI₅₁). Чем неожиданнее и отдаленнее рифмующие слова, тем заметнее рифма. И с другой стороны, богатство рифм, часто близких к каламбуру, обесмысливает сюжетную сторону, особенно при наличии коротких стихов с смежной рифмовкой.

На той реке, слывет котора Нил,
Пила собака, пил
И крокодил,
А пив собаке говорил (II₅).

Лисица, «п о в и з ж а, | Оставила е ж а» (IV₄₀). «А б ы к і
Во норки лазить не о б ы к» (IV₃₂). «Стал д ю ж | и муж»
(I₃₂). «Кричит: подайте мне врагов, и я сражуся, |
И я уже сержуся, | И покажуся» (V₂₅). Тут не
было ни дам, и ни людей учоных | Так стаіи говорить
о яблоках мочоных» (II₃₅). «Другой сказал: так мы
нашли находку. | А тот ответствовал: Заткни себе ты
глотку» (I₂₈).

¹⁾ Курсив мой. Л. В.

Много рифм типа брюхата — хата, издевка — девка и т. п. Некоторые рифмы становятся шаблонными, возвращаясь во многих притчах — лев — зев, бежит — дрожит. скотина — детина, губы — зубы, сатана — жена, хохочет — хочет — хлопочет, толки — волки — иголки и др. Один член неминуемо влечет за собой и второй. На этих рифмах особенно обнажается нарочитая искусственность подбора слов, и деформируется их смысловое значение.

Несколько примеров. «Козленка волк поймал и растерзати хочет. | Козленок не хлопочет» (III₃). «Орел хахочет, а птаха все хлопочет; | И естли в верх нельзя, на низ летети хочет» (III₃₇). «Лягушка каждая хлопочет: | жениться солнце хочет» (I₂₂). «О чем свинья хлопочет: | Какой то философ то видит и хахочет» (III₃₈). «Кто хочет; | Пускай хлопочет, | Пускай хахочет» (II₂) и др.

Детина — скотина. «Лисица говорит: хоть лев и дюж. детина, | Однако вить и он такая же скотина» (II₈). «Уж мальчик мой детина | Не шапки на уме у мальчика, скотина» (III₁₄). «У лекаря служил | Детина: | По виду человек, по разуму скотина» (III₃₁) и др.

Такие же серии примеров можно бы привести для каждой из указанных пар.

Так же резко выделены суффиксальные «зверинные» рифмы: «Сокол горит любовью к соколихе, | Осетр к осетрихе, | Оселк ослихе, | А ужк ужихе» (I₃₂). Нужная рифма вводится часто через отрицание или сравнение: «А тот бежит не львицей, | Но зайцем иль лисицей, | А, может быть, летит стрелою он и птицей» (V₃₅).

Ритм сумароковского вольного ямба также способствует выделению рифм: каждый стих — законченное синтаксическое и интонационное целое. Главное ударение часто падает на последнее слово; если же этого нет, то (обратное влияние) необычность и каламбурное богатство рифм заставляет интонационно выделять рифмующие слова.

Сюжет притчей Сумарокова носит тот же характер грубой ударности и гротескной вычурности, как и все остальное. Но рассмотрение его не входит в мою задачу.

Четкость и выделенность приемов у Сумарокова давали богатый материал для подражания. Притчи Сумароковского типа фабриковались его учениками во множестве ¹⁾. Все они чрезвычайно сходны между собой. У Сумарокова заимствуют готовые формулы, часто перифразируют его. Но

¹⁾ Отдельные сборники: Нравоучительные басни Василия Майкова, 1766—67 г.; Нравоучительные басни Михаила Хираскова, 1764 г.; Сказки Александра Аблесимова, 1769 г.; Нравоучительные басни и притчи Василия Левшина, 1787 г.; Д. Хвостов — Избранные притчи, 1802.

у всех его последователей меньше комизма, так что эти приемы резче выступают, как внешние штампы.

Тот же тип авторских отступлений: «Но вотки бегают всегда ногами» (Ржевский¹). «Львы | Не кушают травы» (Майков II,). В этих отступлениях бывает стернианская игра: «И нужды также нет, была ли та река | Мелка иль глубока: Читатели мои чрез реку не поедут, | Затем, что та река

От книги далека» (Левшин, стр. 43). Семантическая игра строится по сумароковскому принципу. «... Вор склевал колечко золотое» (Майков, I₁₀). «Обмок как будто мышшь» (Левшин, стр. 2). «Хлебает псес уху, хлебает так, без лошки» (Херасков, I₁₀). У Аблесимова — «брюхо заболело» вместо «проигрался»: сумароковский прием отдельной перифразы. У Херсакова картина «кверху нос дерет» (II₂₄), здание подьемлет бровь» (II₁₃). У Хвостова голубь «разгрыз зубами узелки» (III₄₀), осел «крепко лапами за дерево хватает» (IV₃₅) и т. д. Эти последние примеры стали классическими, так же как и знаменитый осел (IV₃₅), который на протяжении басни превращается в ослицу: доведенная до абсурда сумароковская игра синонимами.

Обычные сумароковские перифразы: надул губу=рассердился, потеть=трудиться, взятки брать=красть — повторяются по много раз у каждого его подражателя.

Рифмы — тоже комические, часто каламбурные. — «неслыханные» по выражению Сумарокова. В этом, кажется, последователи идут дальше его. «И грудь несет так гордо будто зоп. | На встречу им Е з о п» (Майков, I₂₂). «И что ты мне ни б а й, | Но лучше всех плутов ссылать в Б о т а н и б а й» (Левшин, стр. 75). Б р а м ы — р а м ы (Левшин), д о к у к — К у к (Хвостов), п р и г н у л а — п р о г н у л а (Левшин) и т. п. Повторяются сумароковские шаблонные рифмы — детина — скотина, хохочет — хлопочет и др. Заимствован и сумароковский прием обнаженного звукоподражания. Лягушки у Левшина: «Куда как к вам во пруд, к вам, к вам во пруд пора» (Ср. у Сумарокова: «О как, о как нам к вам, к вам боги, не гласить» I₂₂).

Любопытна судьба Сумарокова, как баснописца, в XIX в. Он имеет большое влияние. Целый ряд баснописцев (Крылов, А. Измайлов, Цитович и др.), чтобы подновить басню, обращаются к его притчам, как к неисчерпаемому источнику комизма. А между тем, его не хотят признавать баснописцем, его притчи называют «нескладными и отвратительными»². Шишков жалуется, что «Сумароков час от часу

¹) Свободные Часы 1763 г. с. 592.

²) Измайлов — «Благонамеренный» 1820 г. № 6 с. 345.

становится неизвестнее»¹⁾. Самое интересное — в том, что повидимому совершенно утратилось понимание сумароковской поэтики. Доходило до таких курьезов, как причисление Сумарокова к «систематикам, сковавшим Лафонтена уставом ложного классицизма», у которых басня «умирает сухоткою, зятая в корсет»²⁾. То, что у него было сознательным приемом, считают недостатком. Его отступления приводят, как пример плеоназма, находят у него ошибки против правдоподобия, не сознавая, что они были сознательными. Особенно нападали за это на его ученика Хвостова, который, по словам М. Дмитриева, «составил себе имя тем, что в его сочинениях сама природа является иногда навыворот»³⁾.

В «Русском Архиве» 1866 г. напечатаны Арзамасские пародии на Хвостова. В них выдвинуты все основные приемы сумароковской притчи.

Однажды
Шел дождик дважды.
А если дождь идет, то знают, что мокро:
Промокнет и ребро.

(Притча 6).

Мужик, вскочивши на осипу,
За обе щеки драл рябину.
Иль попросту сказать, российский чернослив.
Знать, он в любви был несчастлив.
Осел, увидя то, ослины лупит взоры
И лает: воры! воры!

(Притча 5).

Так пародировать притчу сумароковской школы—значит не понимать ее, потому что она сама пользуется пародийными приемами. Это не пародия, а подражание.

¹⁾ «Сравнение Сумарокова с Лафонтеном» — «Драм. Вестник» 1808 г. ч. V стр. 82.

²⁾ Статья Полевого о Хемницере в «Библ. для Чтения» 1837 г. т. 94, стр. 32.

³⁾ «Мелочи из запаса моей памяти» 2-е изд. 1869 г. стр. 82.

К вопросу о французской традиции в русской эпиграмме

Точному определению эпиграмма, как жанр, не поддается, так как в разные эпохи она имела свои характерные жанровые признаки. Определяясь скорее литературной традицией, чем строго выработанными поэтическими нормами, она, однако, имеет два существенных жанровых признака: во-первых — краткость (относительная и переменная, смотря по эпохам и школам) и во-вторых — наличие *pointe* (неожиданное разрешение всей эпиграммы). Моменты эти понимались и осуществлялись в разные эпохи различно, поэтому нельзя определить эпиграмму вообще, не проследив эволюции жанра. В виду тесной связи русской эпиграммы с французской, необходимо — хотя бы кратко — проследить историю последней и отметить главные этапы ее развития.

Французская эпиграмма имеет свою длинную историю. Создателем ее является Маро (Clément Marot, 1495 — 1544), написавший 297 эпиграмм. По сюжетному строению эпиграммы Маро близки к античным. В них нет ни злой остроты, ни личных выпадов, что характеризует эпиграмму новейшую. Связь Маро с античной эпиграммой выразилась в целом ряде переводов, главным образом из Марциала, и имитаций. В подражаниях античным Маро пытается передать наивный тон этих эпиграмм. Эта намеренная наивность, известная под названием «*style marotique*», сделалась жанровым признаком маротических эпиграмм. Несмотря на свое тяготение к античной форме, эпиграммы Маро написаны национальным французским размером, культивировавшимся поэтами XIV — XV века¹⁾. Указанные два признака — «маротический стиль» и строфа являются жанровыми признаками французской эпиграммы эпохи ее зарождения (нач. XVI века).

¹⁾ Эпиграмматическая строфа Маро: huitain — 8 строчная, с рифмовкой: ababcbcb; dizain — 10 строчная с рифмовкой: ababbcddcd. Писались они восьмисложным и десятисложным стихом.

Приведу для примера характерную маротическую эпиграмму, написанную huitain'ом:

Amour trouva celle qui m'est amère;
Et j'y étais, j'en sais bien mieux le conte.
— Bonjour, dit il, bonjour, Vénus, ma mère.
Puis tout à coup il voit qu'il se mécompte.
Dont la rougeur au visage lui monte
D'avoir failli honteux, Dieu sait combien!
— Non, non, Amour, ce dis-je, n'ayez honte:
Plus clairvoyants que vous s'y trompent bien.

Литературная распря, последовавшая за победой Плеяды, отодвинула на задний план маротические формы — и в традиции французской эпиграммы наблюдается перерыв. Эпиграмма в эпоху Буало была в хаотическом состоянии. Разложив эпиграмму, Маро, XVII век нового эпиграмматического жанра не создал. Школа «grécieux» эпиграмму не культивировала; Буало слишком сузил функцию этого жанра, уделяя эпиграмме самое скромное место в поэзии, с очень ограниченной тематикой. Форма французской эпиграммы расшатывается. Корнель (Pierre Corneille, 1625 — 1709) пишет эпиграмму в форме оды; Скаррон (Paul Scarron, 1610 — 1660) — в форме сонета¹⁾. Наряду с эпиграммой Буало, состоящей из одной фразы:

J'ai vu Agésilas
Hélas! ²⁾

в эту эпоху встречаем эпиграммы, распространенные в форме посланий.

Со смертью Маро до начала XVIII в. французская эпиграмма переживала эпоху распада. Воскресителем эпиграмматического жанра является Ж. Б. Руссо (Jean-Baptiste Rousseau, 1671 — 1741). В области французской эпиграммы Руссо принадлежит едва ли не первое место по литературной их значимости и по количеству — 4 книги эпиграмм. При обновлении жанра Руссо взял за образец эпиграмму Маро. Воскрес его размер (десятистолбик), утвердившийся потом в легкой поэзии на всем протяжении XVIII века. Маротическая строфика, его наивно-иронический стиль и архаическая лексика суть существенные жанровые признаки Руссо-ских эпиграмм. В то время, как язык Маро связан с литературной традицией, архаизмы Руссо — художественная стилизация. Если эпиграмма XVII века была в подавляю-

¹⁾ Сближение сонета с эпиграммой встречалось часто. Так, Малерб (Malherbe. 1555—1628) относит в одну рубрику эпиграммы и сонеты. У нас Третьяковский, давая определение эпиграммы, причисляет к ней и сонет (см. „Способ“). Очевидно, в этих случаях роль эпиграмматической *pointe* должен был играть последний терцет сонета.

²⁾ „Agésilas“ — слабая трагедия Корнеля (1666 г.).

щем большинстве краткой, слабой в сюжетном построении, то в XVIII веке Руссо культивировал повествовательную, сюжетную эпиграмму. В свои *dizains* и *huitains* он вмещал сюжеты небольших новелл и сказок. Оголение анекдота, простое *bon-mot* было чуждо Руссо. После развитого повествования с введением действующих лиц и побочных мотивов — дается в достаточной степени неожиданное разрешение — *pointe*¹⁾. Например:

Certain ivrogne, après maint long repas.
Tomba malade. Un docteur galénique
Fut appelé. — „Je trouve ici deux cas:
Fièvre adurante et soif plus que cynique.
Or Hippocras tient pour méthode unique
Qu'il faut guérir la soif premièrement*.
Lors le fiévreux lui dit: «Maître Clément,
Ce premier point n'est le plus nécessaire:
Guérissez-moi ma fièvre seulement:
Et pour ma soif ce sera mon affaire».

(Перевод Вяземского „Ошибка врача“) (L. I, ép. XIII).

Пирон (Alexis Piron, 1689 — 1773), писавший в одно время с Руссо, с одной стороны — поддерживает его традицию, культивируя распространенные эпиграммы, с другой стороны — деформирует ее. Руссовские *dizains* и *huitains* становятся реже; культивируется более краткая строфа и смешанный размер. Эта деформация жанра доходит до начала XIX века, до своего вырождения.

Основным композиционным приемом Пирона является построение эпиграмм на намеках («Allusions»): потому без литературного комментария непонятен тот восторг, который вызвала эпиграмма его у современников. Сейчас они уже не действительны.

Из цикла: „Desfontaines“

En dix-huit cent ouvre un dictionnaire.
Dans un article inutile et sommaire
Tu trouveras: «Desfontaines (abbé),
Grammairien médiocre et tombé
Dans le mépris déjà dans l'oubli même.
Il regenta quelque temps en sixième:
Nous l'avons mis ici parcequ'il fut
Le Trissotin du siècle dix-huitième.
On ne sait pas en quel temps il mourut».

Будучи узко-личны, злы и бранчливы, эпиграммы Пирона служили ему орудием литературной борьбы с многочисленными противниками. Пирон впервые вводит в обиход эпи-

¹⁾ Совершенно неподготовленное разрешение, когда по началу эпиграммы нельзя узнать, какой остротой она завершится — то, что можно назвать „контрастный *pointe*“ — характерно для кратких, узко-личных, актуальных эпиграмм.

грамматические циклы. На Desfontaines'a¹⁾, Пирон написал 54 эпиграммы — с точным обозначением: «Аббату Дефонтену», а на Freron'a²⁾ — 32, объединенные общим названием «Froniade» (ср. Вяземского «Венок Шутовскому»).

Начатая Пироном деформация Руссовской эпиграммы продолжалась. Вольтер (Voltaire, 1694 — 1778) совершил дальнейший сдвиг в сторону укорочения эпиграммы. Руссовская строфа и стилизация окончательно отброшены, вместо этого дается краткая форма с преобладанием диалога. Эта Вольтеровская эпиграмма подготовила путь, так наз. эпиграмматической сказке (Conte épigrammatique). В общей массе эпиграммы Вольтера, с одной стороны — тяготеют к древне-антологической (ср. его переводы греческих надписей, переведенные Пушкиным), с другой стороны — узко-сатирические, направленные против литературных противников. Пример:

Sur Lefranc

Savez vous pourquoi Jérémie
A tant pleuré pendant sa vie?
C'est qu'en prophète il prévoyait
Qu'un jour Lefranc le traduirait.

(Переведено В. Брюсовом).

Вольтер, писавший во всех жанрах, не мог пройти мимо эпиграммы. Но стремления найти для нее особые формы, заботы о жанре, у Вольтера не наблюдается.

Напротив, Лебрен (Lebrun, 1729 — 1807) — поэт, предъявивший эпиграмме строгие требования и видевший в ней, как и Руссо, определенный поэтический жанр, говорит «L'épigramme est plus qu'un bon mot», — протестуя против определения Буало. Большую часть творчества Лебрена занимают эпиграммы. Было издано 6 его книг, содержащих 636 пьес, и это еще не все, что написано им. Лебрен культивировал эпиграмму краткую и распространенную в 8 — 10 стихов. Будучи злы и всегда направлены против определенного лица, эпиграммы Лебрена, однако, построены так, что pointe непременно является неожиданной. Например:

Pour mettre en pièces mon quatrain
Urbain travaille ets'évertue.
J'avais blessé le pauvre Urbain,
Mais son épigramme le tue.

1) Аббат Дефонтен. (Desfontaines) сотрудник „Journal des Savants“, где вел отдел литературной критики.

2) Фрерон (Fron 1719 — 1776) — журналист и литературный критик своими статьями возбудивший против себя многих поэтов 18 века.

Ср. в переводе Вяземского.

Моей рукой ты равен был слегка,
Дружок, тебе остаться бы при этом;
Но вздумал ты меня почтить ответом:
Зарезала тебя твоя рука.

Или другая эпиграмма, переведенная И. Дмитриевым, А. Измайловым, Илличевским и Хвостовым:

Défense de La Harpe

Non, La Harpe au serpent n'd jamais ressemblé:
Le serpent siffle et La Harpe est sifflé.

Эта установка на *pointe*, эта забота о построении эпиграммы, выдвигает Лебрена, как теоретика жанра, и после Руссо он является самым значительным французским эпиграмматистом XVIII века. Целый ряд эпиграмм Лебрена иллюстрируют эпиграмматическую теорию его.

Последним видным французским эпиграмматистом был Понс де-Верден (Pons de Verdun, 1749 — 1844). Эпиграммы Понса далеко ушли от Руссовских традиций. Это, главным образом, эпиграмматическая сказка, лишенная личных выпадов и по фактуре приближающаяся к басне. В основе ее лежит анекдот, рассказанный в стихах, а потому эпиграмма Понса всегда сюжетна и построена с расчетом на комический эффект. Эпиграмматическая сказка Понса, генетически связанная с эпиграммой, получилась, как результат деформации последней и вырождения сатирического элемента. Пример:

L'enfant naïf

La larme à l'œil. un enfant à son père
Faisait un jour ce recit injénu:
— Je me battais avec Colas et Pierre,
Pour un moineau: Colas dans sa colère
S'est écrié: Tais-toi, fils de cocu!
Autour de nous chacun s'est mis à rire;
Plus on riait, et plus il répétait;
Fils de cocu.— Ne pouvais-tu lui dire:
Tu mens, Colas!—Savais-je, s'il mentait?

Французская эпиграмма в своей эволюции прошла три стадии. Появившись во Франции в конце XV в., — она в эпиграммах Маро получила свое основание, как поэтический жанр. В продолжении века — между Маро и Руссо — эпиграмма, в зависимости от литературных течений и группировок, ищет свой путь, свое оформление. В начале XVIII в. Руссо возвращается к исходной форме французской эпиграммы, стилизуя Маро. Руссо является как бы канонизатором эпиграмматического жанра, и все позднейшие поэты, искавшие новых форм, так или иначе возвращались к Руссо. После Лебрена эпиграмма, как жанр, больше не эволюциони-

рует начинается эпоха эпигонства и падения. В борьбе «классиков» и «романтиков» эпиграмма еще служила орудием первых. С победой «романтиков» эпиграмма погибает, уступив место журналистике и памфлету.

2.

Вместе со всей мелкой французской поэзией (*poesie fugitive*) перешла на русскую почву и эпиграмма. Третьяковский при определении эпиграмматического жанра несомненно ориентировался на французскую эпиграмму. Но Третьяковского, как и Ломоносова, эпиграмма интересовала только, как средство литературной борьбы. Им важно было «применение» эпиграммы, а не «построение», и потому их эпиграммы, лишённые жанровой конструкции (в особенности — неожиданной *pointe*), теряют значение литературного произведения, как только они вырваны из определенного окружения и утратили первоначальную актуальность.

Эпиграммы А. Сумарокова, написанные в количестве 116 (из них 13 — в форме эпитафий), по преимуществу или в виде небольших сказочек, или двухстрочных изречений, — носят иной характер. Для Сумарокова уже не важно было применение эпиграммы, а ее построение. Но эпиграмматический жанр у него был еще спутан с соседними мелкими жанрами. В Новиковском издании Сумарокова эпиграммы и эпитафии отнесены к разным родам поэзии, в то время, как последние суть те же эпиграммы (по французской традиции), производящие более комический эффект, благодаря своему контрастному построению ¹⁾.

Из отдела «эпитафии»:

Эпитафия Скупому.

На свете живучи Плон ел и пил не сладко,
Не знался он ни с кем, одет всегда был гадко.
Он тратить не любил богатства своего;
Спокоен: что уже не тратит ничего.

Из отдела «эпиграмм»:

Кто увидит лишь тебя,
Увидит пленником себя (эп. 48).

Несомненно, здесь имеется установка на антологическую эпиграмму, которая объединяла в себе соседние мелкие жанры (мадригал, эпитафию, надпись, философское изречение).

Сумароковские эпиграммы оригинальны по фабуле. Имеются несколько французских переводов и реминисценций.

¹⁾ Эти пародические эпитафии следует строго отделить от серьезных, которые обыкновенно назывались *надгробием*.

Любопытно, что во французских оригиналах А. Сумароков искал повествовательную — с сюжетным стержнем — эпиграмму. Пример:

Клавина с молодю сияла красотою,
И многих молодцов она плеяла тою.
Но как уже прошел сей век ее златой,
Она и в старости была все мысли той,
Что и во младости хорошо казалась
И сморщася всегда такую ж называлась.
За что ж ее никто хорошей не зовет?
И Нов-Город уж стар, а Нов-Город слывет (эп. 6).

Оригинал:

Sur une dame

Cloris à vingt ans était belle,
Et veut encore passer pour telle:
Bien qu'elle en ait quarante neuf
Elle prétend toujours qu'ainsi chacun l'appelle.
Il faut la contenter, la pauvre Demoiselle:
Le Pont-Neuf dans mille ans s'appellera Pont-Neuf.

(Montreuil—XVII в.).

В этих переводных эпиграммах начинается та традиция преемственности русских эпиграмм от французских, которая соблюдалась поэтами конца XVIII и первой четверти XIX века.

Панкратий Сумароков (1763 — 1814), стоящий на границе двух литературных эпох, в своих эпиграммах всецело тяготел к французам. Это тяготение выразилось: 1) в обращении к французским источникам; 2) в построении эпиграммы (эпиграмматическая сказка). П. Сумароков-эпиграмматист проложил путь русской эпиграмме, по которому она шла до самого вырождения своего.

Французская эпиграмма переживала эпоху разложения, когда русские поэты — школа Карамзинистов — стали культивировать этот жанр. Эпиграмма нужна была карамзинистам, как средство культивирования новых языковых форм. Было важно не что писать, а как писать. Это стилистическое задание легче было выполнить на мелкой форме. Батюшков пишет: «Главные достоинства стихотворного слога суть движение, сила, ясность. В больших родах читатель, увлеченный описанием страстей... может забыть недостатки слога... В легком роде поэзии читатель требует возможного совершенства, чистоты выражения, стройности в слоге, гибкости, плавности» («Влияние мелкой поэзии на язык»).

Эпиграмма, как самый распространенный и соответствующий из мелких жанров, привлекала внимание русских поэтов, как удобная форма стилистических упражнений, ибо быстрое развитие темы в соединении с сжатостью формы и

семантической насыщенностью — является характерным жанровым признаком эпиграммы всех эпох.

Преимственность русских эпиграмм от французских была, главным образом, тематическая. Бралась французская эпиграмма, написанная на определенный бытовой или литературный факт, относящаяся к определенному лицу, и переводилась на русский язык, при чем часто личные имена заменялись или традиционными именами французских комедий (Леандр, Дамон, Климена и др.), или именами вымышленными с расчетом на комическое осмысление (Глупон, Вруль, Спеськина, Злослова и др.). Эпиграмма, таким образом вырванная из литературного своего окружения и лишенная реального комментария, теряла свою эпиграмматическую остроту. Например, у Расина имеется эпиграмма, написанная на трагедию Пракона «Троада»:

Contre le Troade de Pradon

Quand j'ai vu de Pradon la pièce détestable,
Admirant du destin le caprice fatal
Pour te perdre, ai-je dis—Illon déplorable
Pallas a toujours un cheval.

У А. Илличевского:

На Прадонову Троаду

Нельзя не пожалеть об участи Троады,
Погибшей в древности от лошади Паллады.
На зло ей вновь судьба нашла
Не лошадь, так осла ¹⁾.

А. Измайлов вольнее обошелся с источником:

О ужас, о досада!
Гомера перевел безграмотный Глупон.
От лошади погиб несчастный Илион,
А от осла погибла Илиада ²⁾.

Еще пример. Эпиграмма Илличевского:

Переводчику поэмы «Потерянный Рай».

Я трудность переводов знаю.
В них есть достоинства свои;
Но твой прочтя потерянным считаю
Рай, время и труды твои.

взята из незначительного поэта XVIII в. Antoine Yart:

¹⁾ Забота о том, как будет звучать по русски эпиграмма Расина дошла до того, что игнорировался смысл: Погибла Троада, а не Троада.

²⁾ Эпиграмма эта наводит на ложный комментарий. К моменту создания ее (1817 г.) существовал перевод Илиады Кострова, и были опубликованы отрывки перевода Гнедича (ямбом). Ни к тому, ни к другому приведенная эпиграмма Измайлова относиться не могла, ибо оба перевода. Илиады пользовались успехом у современников.

Contre madame du Boccage

(auteur d'un Paradis Perdu)

Sur cet écrit, charmante du Boccage,
Veut-tu savoir quel est mon sentiment?
Je compte pour perdu en lisant ton ouvrage
Le Paradis, mon temps, ta peine et mon argent.

Иногда, правда, бывали удачные случаи применения французской эпиграммы к русским литературным фактам. Известная эпиграмма Вяземского:

Ага, плутовка-мышь, попалась! нет спасенья!
Умри! ты грысть пришла здесь Дмитриева том,
Тогда как у меня валялись под столом
Хвостова сочиненья.

взята у поэта начала XVIII в. Bruzen de la Martinière:

Je te tiens, souris téméraire!
Un trébuchet m'a fait raison:
Coquine! tu rongais un tome de Voltaire,
Tandis-que j'avais là les oeuvres de Pradon ¹⁾).

Или не менее известная эпиграмма Вяземского:

Твой список послужной и оды,
Хвостов, доказывают нам,
Что ты наперекор природе
Причелся к графам и певцам.

Оригинал Rulhière (1735 — 1791).

Epigramme sur le marquis du Pesay

Ce jeune homme a beaucoup acquis,
Beaucoup acquis, je vous assure,
Car en dépit de la nature
Il s'est fait poète et marquis. ²⁾

Неразборчивое отношение к тематическому материалу, установку на средства выражения характеризует тот факт, что в основу одной эпиграммы А. Измайлов положил прозаический анекдот, приведенный Мармонтелем: «Одна дама, отправляясь в обсерваторию смотреть затмение, сказала своей спутнице, боявшейся опоздать: «ничего, г. Кассини — мой друг, он повторит для меня» («Éléments de littérature plaisant»):

¹⁾ Существует вариант этой эпиграммы, принадлежащая Гишару (Guichard 1731—1811).

²⁾ К числу удачных применений можно отнести: «Экспромпт по случаю экзамена в И-те Глухонемых» Хвостова. Экспромпт дословно переведен с французского.

Разговор при входе в обсерваторию

«Швейцар! Вот на! возьми билет,
Да сделай, братец, одолжение.
Скажи, куда идти?» — Уж кончилось затмение.
«И астроном ушел?» — Он здесь. — «Так нужды нет:
Он по знакомству не откажет
И на просторе все мне сызнова покажет».

Весь этот тематический материал черпался, главным образом, из французских сборников фюжитивной поэзии. Русские поэты очень часто обращались к поэтам второстепенным, чьи имена остались лишь на страницах этих сборников, и которые известны только, как эпиграмматисты.

В переработках преобладала тенденция к сжатости, стремление большой сюжетный материал вместить в краткую форму. За небольшим исключением, все переводные эпиграммы — по сравнению с оригиналами — написаны в более сжатой форме, отброшены побочные мотивы, без нарушения основной остроты. Любопытно, что Д. Хвостов, автор длинных од, дал самую краткую эпиграмму той эпохи:

Доктору N.N.

Что ты меня лечил, слух этот лжив:
Я — жив.

Эта эпиграмма взята из Буало:

Тon oncle, dis tu, l'assassin,
M'a guéri d'une maladie?
La preuve qu'il ne fut pas jamais mon médecin,
C'est que suis encore en vie.

Существует перевод Панкратия Сумарокова, доведенный также до двух строчек:

Что Клав меня лечил, слух этот, друг мой, лжив:
Когда то было так, то как же б я был жив!

Хвостов пошел за Буало не только в смысле тематики, но и воспринял одну из его конструкций (см. эпиграмму на «Agésilas»). К французским источникам обращались все поэты — от А. Сумарокова до А. Пушкина, — но главными пересадниками французской эпиграммы являются И. Дмитриев, В. Л. Пушкин, А. Измайлов, А. Илличевский. Одна и та же эпиграмма переводилась несколькими поэтами.

Так, эпиграмму Баратона (Baraton, 1704) перевели В. Жуковский и П. Сумароков:

Huissiers, qu'on fasse silence!
Dit en tenant l'audience
Un Président de Baugé.
«C'est un bruit à tête fendre—
Nous avons déjà jugé
Dix causes sans les entendre.»

У Жуковского:

«Скажи, чтоб там потише были!»
Кричит повывчику Судья.
«Уже с десяток дел решили,
«А ни единого из них не слышал я».

У П. Сумарокова:

«Гей, сторож, брат! Скажи, чтоб здесь потише были!»
Крича в присутствии судья.
«Мы десять дел уже решили,
Но не слышал из них еще ни слова я».

Эпиграмма Лебрена: «On vient de me voler» переведена Илличевским («Кого жаль»), И. Дмитриевым («Я разорился от воров») и А. Измайловым («Не знаешь ты моей печали»); эпиграмма Руссо: «Tu dis, qu'il faut brûler mon livre»... (L. VII, ep. XVIII) переведена Илличевским («Один другого стоит»), Батюшковым («Безрифмина совет...») и Вяземским («В жару холодного витийства...»).

Можно было бы привести значительное количество примеров многократного перевода одной и той же французской эпиграммы. В большинстве случаев источник не указывался — иногда ставился подзаголовок «с французского»¹⁾.

Илличевский, как подражатель, занимает первое место. Воспитанный на «лицейской» поэзии, он в 1827 году дает картину этой поэзии. Его «Опыты в антологическом роде» насквозь проникнуты духом французской мелкой поэзии и на $\frac{3}{4}$ состоят из переводов²⁾. Он, как эпигон, прекрасно усвоил приемы карамзинистов, и потому его эпиграммы являются самыми типичными в ту эпоху подражаний. На творчестве Илличевского возможно иллюстрировать эти приемы.

3.

С ослаблением остроты вопроса о языке, слабеет интерес к французской эпиграмме. Но жанр существовал — и появилась потребность в создании своего национального эпиграмматического жанра. Вяземский первый намечает пути русской эпиграммы. В начале творчества он идет путем карамзинистов, культивируя мелкую французскую эпиграмму; после же 20-х годов он пишет распространенную, повество-

¹⁾ Гастфрейнд и за ним Лернер пытались построить мировоззрение Илличевского на основании его эпиграмм, переведенных с французского.

²⁾ В предисловии к „Опытам“ Илличевский мотивирует свое заимствование тем, что в русской поэзии оригинальных мелких стихотворений очень мало, в то время, как французская поэзия „изобилует ею без всякого сравнения с нашей“.

вательную эпиграмму. В основу своих эпиграмм Вяземский положил эпиграммы Руссо, стилизуя форму и язык его. Переводы из Руссо (10 эпиграмм и 2 варианта) сделаны 5-стопным ямбом, соответствующим французскому *décasyllabe*, но без сохранения Руссовской строфы. Вяземским переведены следующие эпиграммы Руссо: 1) «Ошибки врача» (кн. I, эп. XIII); 2) «Сбираясь в путь глупец почетной»... (кн. III, эп. XVI); 3) «Бесстыдный лжец, презрительной рукой»... (кн. I, эп. XV); 4) «Надменный нуль, пигмей, крикун картавый»... (вариант, кн. I, эп. XV); 5) «Несчастный муж! Он, право, жалок мне!» (кн. II, эп. VI); 6) «Русак в душе, орлиный почитатель»... (кн. II, эп. XV); 7) «С эфирных стран огонь похитив смело»... (кн. II, эп. XX); 8) «Злой клеветник, враг чести, льстец ехидный»... (кн. I, эп. XVIII); 9) «В жару холодного витийства»... (кн. III, эп. XVIII); 10) «При старости, откланявшись веселью»... (кн. I, эп. VI); 11) «Наш свет театр, а в жизни видим драму»... (кн. I, эп. XIV); 12) «Сбираясь в путь, глупец под позолотой»... (вариант, кн. III, эп. XVI).

В этих переводах Вяземскому пришлось в первую очередь столкнуться с вопросами лексики и стилистики. «Маритимский стиль» Руссо (главным образом — архаизмы) не имел соответствующего эквивалента в русской поэзии, ибо русский архаизм может быть использован в пародическом плане — сам по себе он носит функцию высокого стиля. У Руссо же архаизмы имели характер фамильярно-наивного тона галльской насмешки (*esprit gaulois*). Кроме того, необходимо было, сохранив лексический тон, не расшатать твердого значения слова, точности его. Справился Вяземский с этим таким образом, что ввел в эпиграмму особую систему стиховых прозаизмов, смешав в них элементы архаистические с элементами разговорного и отчасти диалектического языка. («Он в новых попыхах», «Но мудрый Гиппократ», «И уже подчас без дальних справок», «Маклер», «Душеприказчик» и т. п.). Характерно, что Вяземский, воспитанный на разложившейся эпиграмме конца XVIII в., когда жанр эпиграмматической сказки резко определился, в самом Руссо ищет элементы этого жанра. Это искание подтверждается выбором переводов («Шутя скрипач, а ремеслом друг хмелю», и имитации: «Чистосердечный ответ» и «Черта местности»).

Пушкин, как и Вяземский, также стремился к созданию национальной эпиграммы, но у него не было определенных эпиграмматических тенденций. Резкие сатирические выпады — полемические и литературные, краткие в смысле сюжетных мотивов, чередовались с эпиграммами в духе французских традиций XVIII в., в которых сатира направлена не на определенное лицо («Супругою твоею...»). После 1825 г. Пушкин тяготеет к распространенной Руссовской эпи-

грамме. Руссо Пушкин считал лучшим эпиграмматистом и только в эпиграммах ценил его творчество (Письмо Вяземскому 25 г.). Подновляя тематику и тяготея к большой эпиграмме, Пушкин тем не менее не культивировал (за малым исключением) фабульной эпиграммы, как это делал Вяземский. Он не справлялся с сложным материалом в распространенной эпиграмме. Очень характерны в этом отношении эпиграммы Пушкина: «Движенья нет — сказал мудрец брадатый»... и «Мальчишка Фебу»..., где в небольшую форму каждого из этих стихотворений вмещен тематический материал двух эпиграмм.

Следует отметить, что в то время, как старшие карамзинисты при обращении к французской эпиграмме заимствовали исключительно тематику, Пушкин — и отчасти Вяземский — уже в раннем творчестве обращали внимание на приемы французской эпиграммы. Так, Пушкинская эпиграмма:

Угрюмых тройка есть певцов —
 Шихматов, Шаховской, Шишков.
 Уму есть тройка супостатов —
 Шишков наш, Шаховской, Шихматов
 Но кто глупей из тройки злой?
 Шишков, Шихматов, Шаховской (1817 г.).

несомненно, построена по принципу французской (Анониме, XVIII в.):

Contre quatre pap's

(ennemis de la France)

Paul, Léon, Jules, Clément
 Ont mis notre France en tourment.
 Jules, Clément, Léon et Paul
 Ont partroublé toute la Gaule.
 Paul, Clément, Léon et Jules
 Ont beaucoup gagné par leurs bulles.
 Jules, Clément, Paul, Léon
 Ont fait de maux un million.

или Эпиграмма Буало, пародировавшая стиль Шапелена ¹⁾:

Vers en style de Chapelain

(pour mettre à la fin de son poème «La Pucelle»).

Maudit soit l'auteur dur, dont l'âpre et rude verve
 Son cerveau tenaillant, rima malgré Minerve;
 Et de son lourd marteau, martelant le bon sens,
 A fait de méchants vers douze fois douze cents.

¹⁾ Шапелен (Chapelain 1595 — 1674), литературный противник и мишень Буало и его эпиграмм.

несомненно, была известна Пушкину, пародировавшему стиль Дельвига:

Се самый Дельвиг, тот, что нам всегда твердил,
Что колы судьбой во власть ему даны б Нерон и Тит,
То не в Нерона мечь, но в Тита сей возил —
Нерон же без него правдиву смерть узрит.

Баратынский, вместе с Пушкиным и Вяземским, стремился к обновлению эпиграмматического жанра. Если Пушкин писал эпиграммы походя, не придавая им большого литературного значения; если Вяземский в стремлении найти новые пути в эпиграмме, пошел за Руссо, — то Баратынский подошел к цели ближе всех. Эпиграммы его оригинальны по тематике и построению. Если, тем не менее, сближать эпиграмматическое творчество Баратынского с французской традицией, то придется в первую очередь обратиться к Пирону и Руссо. С Руссо Баратынского сближает культивирование развитой эпиграммы, по преимуществу написанной 5-стопным ямбом («десятисложником»), а также тщательная литературная отделка стихов. Но в противовес сюжетным и диалогическим эпиграммам Руссо и Вяземского, Баратынский писал бесфабульную монологическую эпиграмму («Не трогайте Парнасского пера...»). Эпиграмматическая традиция Пирона, именно, построение эпиграммы на системе намеков — широко использована Баратынским. Но система его состоит не в развитии этих намеков, а в такой их организации, что, помимо намека на данный факт, они имеют еще общее, независимое от данного индивидуального факта, значение («В восторженном невежестве своем»). Эпиграммы Баратынского, как исключительно оригинальное течение в области эпиграмматического жанра, связаны с общей системой его лирики (медитативность, сентенциозность, философствование) и должны быть изучены на фоне всей его лирики.

Русская эпиграмма не была органически национальным жанром. В эпоху наибольшего расцвета — у карамзинистов — эта форма разрабатывалась преимущественно с целью развития стихотворного языка. При таких условиях не было внутренней потребности, обеспечивающей эволюции этого жанра. Жанр был неподвижен. Попытка Вяземского, Пушкина и Баратынского оживить его, сдвинуть с мертвой точки, явилась, в значительной степени, запоздалой, так как эволюция лирики разрушила границы между мелкими жанрами, установленные классическим каноном. Эпиграмматический жанр умер, не успев окончательно натурализиться в русской поэзии.

Пушкин и Тютчев ¹⁾

1

Рядом с Пушкиным, не отходя от него ни на шаг, живет и развивается его двойник, — его тень — «Пушкин в веках».

Литературную динамику Пушкина каждое поколение по своему пресецирует на свою собственную плоскость, «оценивает» и «переоценивает» ее. Пушкин при этом схематизируется, замыкается ореолом оценки, он становится внушительной, но сглаженной «величиной», при этом «величиной», современной оценщикам.

Эти неподвижные, проекционные схемы затрудняют работу исследователей. Под знаком «Пушкина в веках» рассматриваются литературные отношения Пушкина. Особенно это опасно, когда в нашем распоряжении имеются отрывочные и случайные факты и документы. Пушкин отзывался о Бенедиктове, что у того есть прекрасное сравнение неба с опрокинутой чашей, а в другой раз, что у него прекрасные рифмы. Из этого делают заключение, что Пушкин ничего другого за поэзией Бенедиктова не признавал. Так ли это было, или не так, — неизвестно, но важно то, что в этом заключении всецело сказывается наш современник, который произвольно реконструирует литературные отношения прошедшей эпохи, исходя из литературной оценки (вернее, переоценки) Бенедиктова, произведенной уже после Пушкина. Здесь (беру это только, как характерный пример) — сказывается стремление подвести под позднейшую схему сложный факт литературной эпохи. И к Пушкину, и к Бенедиктову в данном случае относятся не как к литературным деятелям, а как к позднейшим «величинам». Точно также, если позднейшая оценка благоприятна по отношению к обоим «величинам», то отсюда легко делаются заключения о благоприятном характере литературных отношений, — в особенности,

¹⁾ Доклад, читанный в Секции Художественной Словесности 13. IV. 1924 г.

если отсутствуют достаточно полные и прямые свидетельства о них.

Так, в существенном, дело обстоит до сих пор с выяснением литературных отношений Пушкина и Тютчева. Решающей здесь оказалась книга, и до сих пор остающаяся основной в изучении Тютчева — «Биография Федора Ивановича Тютчева» Ив. Аксакова. Именно от Ив. Аксакова идет положение: «Тютчев принадлежал бесспорно к так называемой Пушкинской плеяде поэтов» (стр. 77). И далее: «Не потому только, что он был им всем почти сверстник по летам, но особенно потому, что на его стихах лежит тот же исторический признак, которым отличается и определяется поэзия этой эпохи»... «Стихи Тютчева представляют тот же характер внутренней искренности и необходимости, в которой мы видим исторический признак прежней поэтической эпохи» (стр. 82). Здесь, конечно, в определении поэтической эпохи взят критерий, ни для кого не обязательный.

Уже давно понятие единой литературной эпохи уступило место понятию сложной и разветвленной эпохи, в которой идет тайная и явная борьба между различными литературными направлениями. Но до сих пор в историко-литературных трудах господствует во взгляде на историческую эпоху авторитет того или иного имени; между тем, литературная ценность того или иного явления не должна затуманивать характерных явлений эпохи, им не исчерпывающихся. Во главу угла при изучении эпохи, современной Пушкину, был поставлен Пушкин. С точки зрения Пушкина, под его знаком, изучались самые разнородные явления, среди которых он сам был только одним из многих. В результате — естественное искажение перспективы. Явления, имевшие значение вне Пушкина (и, может быть, именно потому) — оценивались в их отношении к Пушкину. Собственно — так и возникло представление о «Пушкинской плеяде». В Пушкинскую плеяду были зачислены писатели, близкие ему в каком-либо отношении. «Плеяда» при ближайшем анализе оказывается либо поэтической метафорой современника той эпохи (ср. Баратынский: «Звезда разрозненной плеяды»), либо исторической аберрацией нашего современника.

В то же время — представление о принадлежности Тютчева к «Пушкинской плеяде» имело еще один результат. По своей поэтической деятельности Тютчев был моложе, позднее Пушкина, — и возникает под углом зрения «плеяды» — представление о преемственности, о мирной, последовательной эволюции от Пушкина к младшим явлениям, — в том числе и к Тютчеву. В результате, — история литературных отношений Пушкина и Тютчева окрашивается розовым цве-

том, привнесенным в них представлениями потомка. Литературные отношения двух поэтов (выразившиеся, главным образом, в том, что стихи Тютчева печатались в «Современнике» Пушкина) развертывались, начиная с Аксакова (и даже раньше, — с Плетнева) в трогательную картину: старший поэт не только принимал нового, замечательного (при этом, как гласит легенда, — внезапно явившегося) поэта, — но и «благословлял его приход», — «передавал ему лиру».

А между тем, здесь, в этой трогательной схеме проявляется удивительная слепота на факты, другие же факты, нейтрального характера, расцениваются односторонне. Проанализировать литературные отношения Пушкина и Тютчева — задача этой статьи.

2

В поле литературного зрения Пушкина Тютчев попадает в 1826 — 1827 г. В 1826 г. выходит альманах «Уrania» Погодина, где оба они были вкладчиками¹⁾; в 1827 г. — альманах Раича и Ознобишина «Северная Лира», в котором Тютчев помещает пять стихотворений за своей полной подписью и одно за подписью Т.; кроме того, одно процитировано в статье Делибюрера «Отрывок из сочинения об искусствах». Среди множества альманахов, выходящих в эти годы — «Северная Лира» была заметным литературным явлением. В ней впервые с достаточной ясностью и определенностью заявило о себе новое поэтическое направление.

Лирика проходит в тридцатых годах путь сложнейших образований, дилетантского брожения, затемняющих острую, антагонистическую борьбу направлений 20-х годов. Выход в вопросе о новых лирических жанрах, острою в двадцатых годах, не найден, и этот вопрос в его теоретической ясности и практической остроте ко второй половине 20-х годов спадает, а к началу 30-х годов выясняется, что поэзии предстоит выработка нового поэтического языка.

«Подражатели» Пушкина уже в 20-х годах вызывают нападки всех лагерей. Здесь обозначается путь прямого эпитонства, приведший в 30-х годах к той плотной эпитонской среде, которая окружила Пушкина в «Литературной Газете» 1830 года (бар. Розен, Щастный и др.) — среде, которая в 30-е годы выводит ходовые элементы пушкинского стиха почти за пределы литературы, прикрепляя их к альбомным жанрам, к маленькой, полудилетантской жанровой форме «стихотворений на случай».

¹⁾ Ср. письмо Пушкина кв. Вяземскому нач. декабря 1825; Переписка Пушкина. изд. Ак. Наук, т. I, стр. 310 — 11. Тютчев поместил в „Урагии“ три стихотворения: «К Нисе», «Песнь скандинавских воинов» и «Проблеск».

Вместе с тем, — идут на смену другие явления стиха. Эпигонская поэзия приучала ухо к «монотонии, под которую дремала мысль» (Шевырев) — стертые ритмо-синтаксические обороты, связанные с развитой культурой четырех-стопного ямба, скудный жанровый диапазон определял стер-тость о б р а з а.

Здесь — было два пути: не расставаясь со стертым обра-зом, с примелькавшимися метонимиями — сгустить их, обра-тить их в новую перифразу; и не расставаясь с автоматизо-ванным (т.-е. семантически абстрактным) стихом, использо-вать его, как материал для сплавов, при чем элементы этих сплавов — расценивались по к о л о р и т у. Таким путем по-шел Веневитинов. В таких его стихотворениях, как «Посла-ние к Рожалину» или «К моей богине», культура стиха — лермонтовская до Лермонтова. Здесь — и использование пушкинской метонимии, и напряженная интонационная ли-ния, придающая четырехстопному ямбу новый вид, и харак-терные лермонтовские *soncetti*, играющие выветрившимися образами посредством симметрического и контрастного их сопоставления, — и, наконец, лермонтовские темы.

В воздухе 20-х годов носятся те явления, которые как бы сгущаются в поэтические и индивидуальности в 30-е годы.

Вместе с этим использованием образа выветрившегося — шло оживление интереса к образу грандиозному, раздвигаю-щему диапазон маленькой формы. Пробуждается необычно-венный интерес — в поэзии иностранной к Ламартину, в по-эзии национальной к Глинке.

«Вялый» Ламартин, «однообразный», «лже-романтик» по определению Пушкина, как и «вялый» Глинка, «нижица в по-этах», по его же определению, — становятся явлениями за-метными. Уже в 1825 г. Плетнев пишет в своей статье-обзоре в «Северных Цветах» («Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах»): «По вашему мнению, трудно указать, кто бы из наших поэтов заменил вам то удовольствие, которое чув-ствуете вы, читая любимого своего Ламартина» (стр. 1) ¹⁾. И он же поясняет, что не в жанрах Ламартина дело: «Я ду-мал, что истинная поэзия во всех родах равно прекрасна. Ламартин... нравится вам не потому, что он пишет поэтиче-ские размышления, но потому, что он то питает вашу душу, то поражает ум, пленяет сердце, то оживляет воображение. Все это можно чувствовать, читая каждое вдохновенное про-изведение поэзии, в к а к о м б ы о н о р о д е н и б ы л о » ²⁾.

1) О том же Погодин в «Моск. Вестн.» 1827 г., № 2, стр. 148: «Правда, что многие дамы наши ничего не хотят знать, кроме известий о модах и элегий Ламартиновых».

2) «Сев. Цветы», 1825 г., стр. 76.

Сомнительная, ранее для Пушкина неприемлемая, поэзия Ф. Глинки становится одним из важных литературных явлений. Его аллегории привлекают именно своею образностью: в той же статье Плетнев пишет об аллегориях Глинки: «Глинка, изображая вам какое-нибудь поэтическое чувство, называет его именем другого предмета, который похож на него в некотором отношении. Он доставляет вам удовольствие следовать за его сравнением, выбором признаков, веритья обману поэзии, переменять свое мнение, задумываться, искать разрешения загадки в собственном сердце, одним словом: он погружает вас в самих себя. Его мир есть только человек, а все прочее мысли его и чувствования»¹⁾. Здесь, несомненно, уже целая программа «образа», программа новой описательной с и м в о л и ч е с к о й поэзии.

Аллегория Глинки, которая в начале 20-х годов была причислена к близкому жанру «апологов», — в конце 20-х годов занимает совершенно иное место; вопрос об о б р а з е (которым именно и оперировала аллегория) был слишком выдвинут — и аллегория Глинки осмысливается именно со стороны образа.

Так, В. Титов протестует против о б ъ я с н е н и й Глинки: «совершенное произведение должно объясняться из самого себя и не требовать отгадки», и здесь же ставит два требования: «Первое, чтоб Автор, однажды избрав для своей мысли определенный образ, до конца был ему верен; второе, чтоб избранная форма, как в целом, так и в первой из частей своих, была верным и ясным отражением главной мысли»²⁾. Если вспомнить, что Титов — один из Любомудров и пишет на страницах их органа, — станет ясным, что интерес к Глинке не случаен; воскрешение философской оды у Шевырева — одного из главных поэтов Любомудров — также как и воскрешение Глинки — были новым этапом развития стихового образа, — стоящим в связи с лирикой Тютчева. И Федор Глинка — становится поэтической индивидуальностью; как раз те черты его стиля, которые в 20-х годах воспринимались как «вялые» и «неопределенные» — к концу 20-х и в 30-е годы становятся резко его характеризующими.

С этим соглашается и сам Пушкин. Приведу его показательную рецензию из «Литературной Газеты» на 1830 г.

«Изо всех наших поэтов, Ф. И. Глинка, может быть, с а м ы й о р и г и н а л ь н ы й... Вы столь же легко угадаете Глинку в элегическом его псалме, как узнаете князя Вяземского в стансах метафизических или Крылова в сатирической притче. Небрежность рифм и слова, обороты то смелые, то прозаические, простота,

1) Там же, стр. 52 — 53.

2) „Моск. Вестн.“ 1827, № 2, стр. 129 — 133.

соединенная с изысканностью, какая-то вялость и в то же время энергическая пылкость, поэтическое добродушие, теплота чувств, однообразие мыслей и свежесть живописи, иногда мелочной, — все дает особенную печать его произведениям»¹⁾).

То, что в 20-х годах — в эпоху, жаждавшую новых лирических жанров — вменялось в грех, то теперь к концу 20-х и началу 30-х годов — во время искания нового стиля, — становится важным и интересным. «Вялость», «мечтательность» и «неопределимость», «небрежность рифм и слога», «изысканность» — уже не сознаются выпадами из старой системы, — а становятся ценными новыми приемами. Новую ценность приобретает к началу 30-х годов Жуковский. Выходящие в 1831 г. его сочинения встречают известная статья Полевого, где дается формула: «Однообразие мысли Жуковского как будто хочет, напротив, заменить разнообразием формы стихов». (Ср. суждение Пушкина о Глинке). Вопрос о жанрах (и связанный с ним вопрос о теме) потерял остроту — Жуковский становится учителем стиля. Под влиянием Жуковского идет работа в поэтическом кружке Раича, результаты которой сказываются во вторую половину 20-х годов.

Сам Раич находится под стилистическим влиянием Жуковского; — на это указывает уже Вяземский (отзыв о «Сев. Лире»). И вместе с тем у Раича ясно сказывается интерес к дидактическим жанрам и соединенному с ними вопросу о стиховом образе. Раич любопытная фигура в лирическом разброде 20-х — 30-х годов — его стремление к Ломоносову, которое поддерживается именно интересом к ломоносовскому образу, его внимание к дидактической поэзии, тоже подсказываемое теоретически осознанной ролью образа в ней — уживается с принципами евфонии, — с ориентацией на «благозвучие» итальянской поэзии и с очень прочной для мерзляковского толка (к которому Раич во многом близок) — традицией художественной песни. Эта сложная, эклектическая природа раичевского направления дала ему возможность объединить в своем кружке и эклектика Ознобишина и Андрея Муравьева, пытавшегося найти выход из безупречной бедности эпигонства, хотя бы в языковую и стиховую «грубость» и «неправильность» — и философских поэтов, собственно поэтов-любомудров (Шевырев, Тютчев).

Программный характер носила статья Раича «Петрарка и Ломоносов» (стр. 70—74).

Суть статьи была в провозглашении известных литературных принципов — характерного соединения принципа

¹⁾ „Лит. Газ.“ 1830, № 10, стр. 78 — 80. Библиогр.

итальянской евфонии с принципом ломоносовского образа. Самое имя Ломоносова получало в литературных обстоятельствах того времени особое значение; еще более подчеркивал это значение призыв к «подражанию» ему; здесь Раич вскрывает в новом направлении его исторические опорные пункты. Статья кончается призывом «назад к Ломоносову».

И альманах и статья вызвали интерес. Вяземский писал по поводу «Северной Лиры»: «Вообще вся наша литература мало имеет в себе положительного, ясного, есть что-то неосознательное, облачное в ее атмосфере. В климате московском есть что-то туманное. Пары зыбкого идеологизма носятся в океане беспредельности. Впрочем, из этих туманов может еще проглянуть ясное утро и от них останутся одни яркие блески на свежей зелени цветов». «Главный признак альманаха «Северная Лира» есть какое-то поэтическое стремление в темную даль или надъоблачный и отчасти облачный эмпирей»¹⁾.

Из лириков альманаха Вяземский особо отметил Андрея Муравьева, «в первый раз являющегося на сцене», стихотворения которого «исполнены надежд, из коих некоторые уже сбылись» и мимоходом, суммарно и неопределенно похвалил из остальных Шевырева, Веневитинова и Тютчева, особо отозвавшись только о Раиче. В статье Раича он почувствовал неприятный оттенок враждебной литературной теории.

Отзыв Пушкина о «Северной Лире» предназначался для «Московского Вестника». Большая, вторая часть статьи — посвящена статье Раича. Тогда как внимание Вяземского привлекла, главным образом, партийная теоретическая часть статьи, Пушкин останавливается на самой параллели, может быть потому, что эта параллель вполне соответствовала критическим приемам самого Пушкина, сопоставлявшего русские явления с западными.

Характерны, в противоположность отзывам Вяземского, отзывы Пушкина о лирических произведениях, помещенных в альманахе. Упомянув вскользь о близких именах Баратынского и Вяземского, он отзывается с похвалой о двух произведениях Туманского²⁾.

Далее — следует упоминание о первых опытах Муравьева, которого Пушкин «встречает с надеждой и радостью». Отзыв этот показателен. Муравьев был начинающим поэтом

1) П. собр. соч. т. II, стр. 28, 33.

2) Если принять во внимание, что Туманский в одном стихотворении говорит о Пушкине, а другое посвящено Пушкину, — отзыв о его стихах представляется совершенно обязательным. Характерно, что в Туманском он отмечает не только те черты, которые роднили этого поэта с «итальянской школой» Раича (ср. отзыв И. Киреевского в «Деннице» за 1830 г.), но и точность слова.

Раичевского кружка, при чем резко выделялся из господствовавшего в нем направления. Он — несомненный, и даже сознательный подражатель Пушкина (сознательность доказывается выбором в 1827 г. такого сюжета, как «Таврида»), но ясно, почему и Вяземский и Баратынский и Пушкин возлагают на Муравьева надежды: в его стихах нет той чопорности, гладкости и безупречной бедности, которую около того же времени строго осуждает Пушкин в стихах дебютанта Деларю; они, напротив, выделялись именно энергиею, «смелостию» и «нечистотою», которые были так нужны в эпоху распыления и монотонизации ходовых элементов пушкинского стиха.

«О г. Шевыреве, — продолжает Пушкин, — умолчим, как о своем сотруднике». Здесь, в этом умолчании, сказалось, может быть, и другое. Шевырев выступил в «Северной Лире» со стихами, в которых он заявлял себя не «высоким лириком» (а мы знаем, что Пушкина как раз привлекла «Мысль» Шевырева — стихотворение близкое к философской оде), каким он явился в «Московском Вестнике», а непосредственным учеником Раича (и Жуковского сквозь призму Раича). Из переводных стихов Пушкин отозвался (отрицательно) только об Абр. Норове и Ознобишине. Рецензия Пушкина осталась ненапечатанной.

Таким образом, отзыв о семи стихотворениях Тютчева и одном стихотворении Веневитинова отсутствует ¹⁾. Объяснять это недоконченностью рецензии вряд ли возможно. Рецензия построена так, что в первой части даны (или намечены) отзывы о стихах, а во второй — о статье Раича. Но объяснять это отсутствие отзыва тем, что Пушкин не обратил никакого внимания на стихи Тютчева и Веневитинова, или даже низко оценил их, — было бы все же неосторожно. Дело в том, что центром тяжести для Пушкина был в альманахе не стихотворный его материал, а статьи Раича. Поэтому, скользнув бегло и небрежно по стихотворному отделу, — он как бы торопится перейти к обсуждению статьи. Эта беглость, эта небрежность — в значительной мере объясняет молчание Пушкина.

3

Второй этап, гораздо более определенный и не оставляющий места сомнениям в характере отношений Пушкина к Тютчеву — это отзыв Пушкина об известной статье Ивана

¹⁾ Между тем в рецензии «Московского Вестника» (1827 г. № 5, стр. 86—88, подпись Рожалин), помещенной вместо пушкинской, упоминается о хороших переводах Тютчева («Саконтала» из Гете, «Радость» из Шмелера); имя Тютчева названо и в списке авторов «оригинальных пьес», «которые могут порадовать читателей» (перечислены: Вяземский, Туманский, Баратынский, Тютчев, Муравьев).

Киреевского в альманахе «Денница» 1830 г. «Обозрение Русской словесности за 1829 год». В этой статье Киреевский пишет о поэтах «немецкой школы»: «Между поэтами немецкой школы отличаются имена Шевырева, Хомякова и Тютчева. Последний, однако же, напечатал в прошедшем году только одно стихотворение». Далее следует подробный отзыв только о Хомякове и Шевыреве ¹⁾).

Рецензия на «Денницу» появилась в № 8 «Литературной Газеты» за 1830 г. Принадлежность ее Пушкину документально удостоверена кн. Вяземским ²⁾. Статья Пушкина была только по виду рецензией на альманах, по существу же являлась обсуждением исключительно статьи Киреевского, помещенной в этом альманахе. И вот, по поводу отзыва Киреевского о поэтах немецкой школы Пушкин замечает: «Из молодых поэтов немецкой школы г. Киреевский упоминает о Шевыреве, Хомякове и Тютчеве. Истинный талант двух первых неоспорим» (стр. 64).

Интерес отзыва ясен. Во-первых, Пушкин соглашается с Киреевским в его определении поэтической школы любу-мудров, как немецкой (вспомним, что орган Раича «Галатей» как раз оспаривал это определение, протестуя против зачисления Тютчева в «германскую школу» — см. «Галатей», 1830 г. № 6, др. 360/1); во-вторых, Пушкин на первый план выдвигает из этой школы Шевырева, затем Веневитинова (смерть которого, замкнув его литературный образ, сразу же необычайно высоко подняла литературную оценку его таланта и стерла все с ним разногласия) и Хомякова. И, наконец, — он прямо отказывает в истинном таланте Тютчеву.

4

Остается главный пункт легенды: в 1836 году Пушкин печатает целый ряд стихотворений Тютчева в своем журнале. Факт неопровержимый и, казалось бы, достаточно ясно характеризующий отношение Пушкина к поэзии Тютчева. От него — один шаг до утверждения о том, что Пушкин «восторженно» встретил стихи Тютчева ³⁾.

¹⁾ «Денница», альманах на 1830 г. стр. XLl. В 1829 г. Тютчев напечатал не одно, а восемь стихотворений.

²⁾ «К вопросу об авторстве неподписанных статей А. С. Пушкина, кн. П. А. Вяземского и других в «Лит. Газете» 1830 г.» «Р. Библиофил», 1914 г. ч. I, стр. 49, 52.

³⁾ В последнее время авторитет Пушкина, напечатавшего стихи Тютчева, призывается даже в вопросах тютчевского текста, при установке авторитетности той или другой редакции тютчевских стихов. Ср. Г. Чулков. «Судьба рукописей Тютчева», «Тютчевский сборник», стр. 58: «Сам Пушкин видел эти вольные тютчевские строчки и одобрил их, отнесся к стихам нового гениального поэта „как должно“, по выражению кн. И. С. Гагарина. Не следует ли нам поклониться покорно перед авторитетом Пушкина!»

Значение того факта, что стихи Тютчева были напечатаны в журнале Пушкина, подчеркивает уже Плетнев. В 1847 году он пишет Гроту о «божественных стихах Тютчева..., напечатанных в «Современнике» 1836 г., т.-е. пушкинском», подчеркивая последнее обстоятельство ¹⁾. В 1848 г. он снова подчеркивает значение этого факта. Но полную картину, полное освещение того, как принял Пушкин стихи Тютчева — дал Аксаков.

Помещение стихов Тютчева в «Современнике» Ив. Аксаков описывает так:

«Русская литература обязана искренней благодарностью князю Ивану Гагарину за то, что он извлек из-под спуда поэтические творения Тютчева... и отнесся с ними прямо к Пушкину, который с 1836 года предпринял издание своего четырехмесячного обозрения «Современника». Пушкин, как известно был выше всякой мелочной авторской зависти и всегда самым радушным образом приветствовал каждый проблеск истинного дарования. Он тотчас же оценил стихи Тютчева по достоинству, и с III же тома своего «Современника» начал их последовательное печатание» (стр. 361).

Здесь Аксаков, — конечно, в полной власти своей схемы, о которой мы говорили выше. Дело в том, что книга Аксакова вышла в свет в 1886 г., а уже в 1879 г. ²⁾ он же сам опубликовал отрывки из переписки Тютчева с Гагариным, в которой содержится совершенно другое освещение самого факта напечатания Пушкиным в его журнале стихотворений Тютчева.

Гагарин писал Тютчеву 12 (24) июня 1836 года:

„... Je communique quelques pièces que j'avais soigneusement déchiffrées et copiées à W i a z e m s k y, quelques jours après, j'entre chez lui à l'improviste sur les minuit et je le trouve en tête-à-tête avec Joukofsky, lisant vos vers et complètement sous l'influence du sentiment poétique que respirent vos vers. J'étais ravi, enchanté et chaque mot, chaque reflexion de Joukofsky surtout me prouvait davantage qu'ils avaient bien saisi toutes les nuances et toutes les grâces de cette pensée simple et profonde. Il fut décidé dans cette séance... qu'un choix de cinq ou six morceaux serait publié dans un des cahiers du journal de Pouchkin, c'est à dire dans trois ou quatre mois d'ici, et qu'ensuite on veillerait à les publier en un petit volume séparé. Le surlendemain, Pouchkin en prit également connaissance; je l'ai vu depuis et il m'en a parlé avec une appréciation juste et bien sentie“.

¹⁾ Переписка Грота с Плетневым, т. III, стр. 66.

²⁾ Р. Арх., 1879, кн. II, стр. 120 — 1.

Таким образом, 1) Гагарин отнесся вовсе не прямо к Пушкину, как пишет Аксаков, а отдал стихи Тютчева Вяземскому. 2) Вяземский и, в особенности, Жуковский восторженно отнеслись к ним. 3) Они и решили напечатать 5 или 6 стихотворений в пушкинском «Современнике» и, кроме того, издать небольшой томик ¹⁾ всех присланных стихотворений. 4) Стихи были затем переданы Пушкину. 5) По сравнению с восторженными отзывами Жуковского и Вяземского, отношение Пушкина сухо, даже в передаче Гагарина.

Но здесь роковую роль сыграл перевод, приложенный письму. Уклончивое и вежливое «il m'en a parlé avec une appréciation juste et bien sentie» по-русски было передано: «он ценит их, как должно, и отзывается мне о них весьма сочувственно» (стр. 121), — условная формула вежливости, бледная после «неумеренных» отзывов Жуковского и Вяземского, по-русски зазвучала, как решительный восторг.

Остается еще одно соображение, — может быть, самый факт принятия в журнал, факт напечатания в «Современнике» — указывал на полное признание со стороны Пушкина высоких достоинств этих стихов? Поверхностный анализ стихотворного материала, помещавшегося в журнале, уничтожает значение и этого факта.

Только в I томе Пушкин ограничился избранным и замкнутым кругом поэтов (Пушкин, Вяземский, Жуковский). Во II томе «Современник» открывает страницы молодым поэтам (Кольцову, которому покровительствовал Жуковский), а то и откровенным эпигонам, с которыми Пушкин был связан еще в «Литературной Газете» (бар. Розен). С III тома (в котором напечатан Тютчев) журнал принужден печатать стихи совершенно неведомых и третьестепенных поэтов: Семена Стромиллова (даже фамилия в «Современнике» напечатана с опечаткой: Строжилов); в IV томе, кроме стихов Тютчева, помещены три стихотворения Л. Якубовича, а в V томе (посмертном) — мелькает уже не только Бернет, но и В. Романовский, А. Лаголов и др. Таким образом, в период стихового безвременья «Современник» помещал стихи без всякого разбора. Еще одна характерная черта: в III томе «Современника» помещена статья «Письмо к издателю», принадлежащая Пушкину. В этой статье Пушкин (полемизируя с Гоголем) пишет, между прочим: «Вы говорите, что в последнее время заметно было в публике равнодушие к поэзии и охота к романам, повестям и тому подобному. И где подметили вы это равнодушие? Скорее можно укорить на-

¹⁾ Естественно поэтому, что, когда это последнее решение не было осуществлено, началось печатание в журнале всех присланных стихотворений.

ших поэтов в бездействии, нежели публику в охлаждении». Далее указывается на успех изданий Державина и Крылова и говорится о восторге, с которым приняты были Бенедиктов и Кукольник и об общем благосклонном внимании к Кольцову.

Таким образом, печатая в том же томе «Современника» 16 стихотворений Тютчева из числа 27, Пушкин укоряет поэтов в бездействии. Тютчевские стихи не входили в круг поэзии, к которому Пушкин присматривался, на которую он возлагал надежды в поступательном ходе литературы.

Резюмирую: принятие в «Современнике» стихов Тютчева — было вовсе не актом признания, тем паче «благословением» со стороны старшего поэта по отношению к н о в о м у гениальному поэту. Тютчев, прежде всего, был вовсе не новым и не молодым поэтом для Пушкина, а достаточно ему известным и притом таким поэтом, о котором он уже раз отозвался и отозвался неблагоприятно, за шесть лет до того. Затем, — стихи Тютчева были «приняты» Вяземским и Жуковским. И, наконец, в «Современник» к тому времени принимался всякий, и притом третьеразрядный стиховой материал.

5

Остается еще вопрос о корнях предания. Корни предания — в отношении к Тютчеву Пушкинского круга. Мы видели уже свидетельство Гагарина о восторженном приеме, оказанном стихам Тютчева со стороны Вяземского и Жуковского. Мы видели, как настойчиво Плетнев подчеркивает впоследствии значение факта напечатания. Плетневу и принадлежит, главным образом, канонизация предания. Гораздо позднее, более чем через 20 лет, Плетнев «вспомнил» ретроспективно о «изумлении и восторге, с каким Пушкин встретил неожиданное появление этих стихотворений, исполненных глубины мысли, яркости красок, новости и силы языка» ¹⁾. Но к этому сообщению приходится отнестись с большой осторожностью. Плетнев был современником Пушкина, надолго пережившим его и опиравшимся в своей позднейшей деятельности на его авторитет; факт принятия и напечатания Пушкиным стихов (факт, как мы видели, не имеющий того значения, какое ему приписывалось Плетневым), муслировавшийся Плетневым в пору его личного интереса к поэзии Тютчева и ее признания, а также «восторг и изумление» Жуковского и Вяземского, — на протяжении 23 лет сливались во внушительную, приличную для случая (отзыв находится в докладной записке Плетнева о поэтической дея-

¹⁾ Уч. Зап. II Отд. И. А. Н. за 1859 г., стр. LVII.

тельности Тютчева при баллотировке его в члены Академии Наук), и как нельзя более соответствовавшую литературным убеждениям самого Плетнева, картину освящения Пушкиным деятельности нового замечательного поэта.

Плетнев, по выражению Грота, был «литературным пиэтистом», в 40-х годах и далее, — он уже не был живым современником Пушкина, а составил себе определенное идеализованное литературное представление о пушкинском периоде, далекое от жизни. Ср. то, что он говорит в письме к Гроту (3/IV, 1846): «Карамзин явился жрецом искусства тогда, когда и в Европе не было много подобных поклонников. Образ мыслей его и образ жизни (независимо от языка и дарования) — вот что дает ему высочайшее достоинство в литературе. Он творец этой идеальной, прекрасной школы, которую составили Жуковский, Батюшков, Пушкин и проч. включительно до нас с тобою ¹⁾. Влияние Пушкина у него во многом «преобразовано» другими, — хотя бы того же Грота — ср.: «Тут сменил ты Пушкина и уже сильнее подействовал на мое преобразование» ²⁾. И диллетантские стихи Грота кажутся ему иногда достойными Жуковского и Пушкина. Ср. также отзывы-клише о Жуковском и Пушкине: «Это наши Шиллер и Гете» ³⁾.

Приведу любопытный пример того, как Плетнев собственные литературные убеждения вкладывает в уста Пушкина. Грот заметил разницу в языке «Арапа Петра Великого» и «Дубровского»: в «Арапе Петра Великого» «часто встречается оны и сокращенная форма местоимения который», чего «почти нет» в «Дубровском», и спрашивал, «которая повесть писана прежде» ⁴⁾. Плетнев ответил на это Гроту: «Дубровский» и «Арап» изучены мною давно. Напрасно думаешь ты, что различие их языка произошло от промежутка времени, в которое их писал автор. Обе пьесы принадлежат последней эпохе совершенствования Пушкиным его искусства, — эпохе, когда он постигнул, что язык не есть произвол, не есть собственность автора, а род сущности, влитой природою вещей в их бытие и формы проявления. Автору остается только постигнуть вещь, ее природу и все слитое с бытием ее: тогда он должен на этом основании вырвать и язык из этой вещи. Вот в каком расположении ума и убеждения Пушкин писал все со времени «Полтавы», и высшее произведение этого периода есть «Капитанская дочка». В «Арапе» ты встретишь кои и оны е, потому что это период языка еще времен Петров-

¹⁾ Переп. Грота с Плетн., т. II, стр. 721.

²⁾ Там же, стр. 721.

³⁾ Там же, III, стр. 32.

⁴⁾ Там же, стр. 266.

ских; в «Дубровском» уже менее их, потому что это Екатеринаинская эпоха» ¹⁾). Грот на это отвечал: «Что касается до «Арапа» и «Дубровского», то ты, объясняя разность слога разностию эпох, к которым относится рассказ, явно ошибаешься, потому что о н ы е и к о и встречаются в «Дубровском», а не в «Арапе», как ты полагаешь» ²⁾). На это Плетнев отвечал уже совсем в другом тоне: «Ужели ты серьезно считаешь за что-нибудь, если Пушкин раз написал которой, а после коей?» ³⁾). Таким образом, мелкий (и притом неверный) факт, проходя через призму Плетневского представления о Пушкине, заставил его высказать довольно важное и, разумеется, голословное утверждение о «расположении ума и убеждениях Пушкина», в котором все, конечно, — плетневское, а не пушкинское.

Плетнев и сам говорит о себе: «С кем долго живешь вместе, не заботишься о сохранении в памяти, а еще менее на бумаге, частных жизни, потому что все настоящее и близкое представляется обыкновенным. Одна отдаленность наводит радужные цвета на происшествие».

Мы вправе предположить, что сообщение Плетнева, сделанное в 1869 г. в обстоятельствах сугубо торжественных и официальных, было результатом некоторой подстановки, совершенной в духе его стереотипных представлений о Пушкинской эпохе, тем более, что уже к 40-м годам все факты Пушкинской эпохи покрывались по отдаленности радужным лаком.

64)

Еще один мелкий, но характерный факт. В 1829 г. Пушкин пишет эпиграмму «Собрание насекомых», где в тексте оставлены свободные места для имен. Имена предоставлялось угадывать; они были полуоткрыты метром: из характерных имен, приблизительно подходивших, в стих подставлялись те имена, которые по метру могли быть туда подставлены. Некоторые имена были угаданы и подставлены очень скоро, как по характерным эпитетам, так и по метрическому месту, уделенному им. Такими бесспорными именами были Глинка (божия коровка), Каченовский (злой паук), Свиньин (российский жук); два же последних имени вызвали некоторые разногласия:

Вот *** черная мурашка,
Вот *** мелкая букашка.

¹⁾ Там же, стр. 271.

²⁾ Там же, стр. 272.

³⁾ Там же, стр. 278.

⁴⁾ Материал для этой главы мне указал Б. В. Томашевский, которого за это здесь же и благодарю.

Предание подставляло в первый стих последовательно Олина и Рюмина, во второй — Олина и Раича.

Имя Рюмина более или менее правдоподобно для первой строки. Имя же Олина для второй — один из вариантов, по-видимому, мало удачных. Расцвет деятельности Олина, как мелкого, но плодовитого поэта и бойкого, но среднего журналиста — были 1820 — 25 годы; в 1829 г. Олин уже не был литературной фигурой, сколько-нибудь притягивавшей внимание. Между тем, имя Раича, конечно, здесь более оправдано. Как раз в 1829 — 1830 г.г. журнал «Галатей» занимает непримиримую позицию по отношению к Пушкину¹⁾.

Над мелкотою Раича, как поэта, смеялась в 1830 г. «Литературная Газета», полемизировавшая с «Галатеей»²⁾; ср. в особенности насмешку над Раичем в № 13 (стр. 106): «Г. Раич счел за нужное отвечать критикам, непризнававшим за ним таланта. Он напечатал в № 8 «Галатей» нынешнего года, след. прим.: «Чтобы вывести некоторых из заблуждения, представляю здесь перечень моих сочинений» (следует список... из семи стихотворений). «Прочие мелкие стих. мои — переводы. В чем же obtrecatores нашли вялость воображения, щепетильную жеманность чувства (просим покорно найти толк в следующих словах!), недостаток воображения». Мы принуждены признать неоспоримость сего возражения. Таким образом, мелкота Раича, как поэта, была литературной чертой; он был не только «мелкий» (маленький) поэт, но и поэт «мелочей». (В противоположность Олину, который был маленьким, но не мелким поэтом: Олин подвизался в жанре монументальной элегии, писал поэмы и т. д. Кюхельбекер назвал его в своем дневнике «горобогатырем» — поэмы и элегии Олина претендуют на грандиозность). В экземпляре Пушкина, принадлежавшем П. А. Ефремову — имена проставлены, по-видимому, по нескольким спискам³⁾. Так, в строках

Вот *** черная мурашка,
Вот *** мелкая букашка,

проставлены имена в первой — Рюмина, во второй — Раича, с правой же стороны зачеркнутые: к первой строке Раича, ко второй Рюмина. (По-видимому — отвергнутый Ефремовым вариант). Но характерно, что с левой стороны первой строки — приписано (и не зачеркнуто): Тютчев. Таким образом, до Ефремова докатился вариант:

Вот Тютчев — черная мурашка.

1) Ср. отзывы о Е. О., ст. Письмо к Г-ну ***. Гал. 1830 г. № 7. 13; № 10, стр. 195, 196; № 14, стр. 124 — 139 и т. д.

2) Ср. Лит. Газ. 1830, № 8.

3) Основным для П. А. Ефремова является Лобановский список.

Здесь, конечно, нужно принять во внимание, что оба стиха:

Вот *** червая мурашка,
Вот *** мелкая букашка,

легко путались между собою из-за полного стихового сходства. (Это видно хотя бы из-за отвергнутого Ефремовым варианта, где Рюмин и Раич просто поменялись местами в сходных стихах).

Таким образом, имя Тютчева мы можем считать относящимся к одному из 2 х стихов. (Вернее всего к стиху: Вот *** мелкая букашка). Возможно, что имя Тютчева ассоциировалось с именем его учителя и подменило его, но во всяком случае любопытен самый факт существования такой версии (хотя бы и в виде предположения, «отгадки»). Литературные отношения Пушкина к Тютчеву («черной мурашке» или «мелкой букашке») рисовались, по видимому, современникам в несколько ином виде, нежели в ретроспективно нарисованной Плетневым и Аксаковым картине.

7

Сомкнувшаяся в литературном сознании Плетнева в недвижную монументальную картину, «пушкинская плеяда» совпала в своих очертаниях с более сложной, но тоже схематической картиной «пушкинской эпохи» в литературном сознании Аксакова.

В эти статические схемы и Плетнев и Аксаков привносили свое понимание литературной эволюции, — и это понимание окрасило в необычайно яркие цвета факты очень скромного значения.

Казалось бы, — после того, как в 1914 году документально удостоверена принадлежность Пушкину характерного отзыва о Тютчеве, — легенда о старшем поэте, благословляющем младшего, должна бы отпасть. Но такова сила монументальных образов, недвижимых, статических групп — в истории литературы, — они непроницаемы для фактов, и легенда душит, уплощает историю.

8

Но каковы причины того, что Пушкин обошел Тютчева, признав Хомякова и Шевырева? Причины эти столь сложны, что укажу только на некоторые.

Это прежде всего — жанр Тютчева. Тютчев создает новый жанр — жанр почти вне-литературного отрывка, фрагмента, стихотворения по поводу. Это поэт нарочито малой

формы. Он сам сознает себя дилетантом. В ответном письме на приведенное письмо к Гагарину, — он отчетливо и намеренно ставит себя в ряд дилетантов: «Поразительная вещь — этот поток лиризма, который наводняет всю Европу; и главная причина этого явления — в чрезвычайно простом обстоятельстве, — в усовершенствованном механизме языков и стихосложения. Каждый человек в известном возрасте жизни — лирический поэт; все дело только за тем, чтобы развязать ему язык»¹⁾).

Здесь, на Западе, Тютчев забывает «звание певца» (выражение Аксакова) и в атмосфере западного и русского дилетантства находит новый жанр — ф р а г м е н т.

Между тем и в русской литературной действительности творилось как раз то, о чем писал Тютчев по отношению к Западу: «развитие поэтического языка» казалось идет по ровному пути — и оставалось только его усовершенствовать. Этому соответствовало появление эпигонов Жуковского и Пушкина, — переходивших в дилетантство, в мимолетные, однодневные явления — (пример Ал. Крылова, провозглашенного Плетневым замечательным поэтом) — а эпигонство, работавшее на выветрившихся формах, было связано органически с малой формой. Плетнев (сам окруженный атмосферой эпигонства), пишет в своей статье в «Сев. Цветах» 1825 года: «Труднее написать шестнадцать стихов, сряду прекрасных, нежели шестьдесят, в коих было бы перемешано тридцать прекрасных с тридцатью дурными».

Альбомные и полуальбомные поэты-эпигоны естественно стремятся к этому маленькому совершенству, избегая крупных несовершенств. Своеобразие тютчевской малой формы было в том, что с ней была у него органически соединена общая тема, развивавшаяся до него только в большой форме, что общая тема и грандиозный образ философской лирики приобретают здесь конкретность (почти жестовую) — стихотворения на случай, *Gelegenheitsgedicht*.

Здесь уместно вспомнить *ars poetica* дилетантизма, которую дает Вяземский 30-х годов («Письмо А. И. Г — ой») ²⁾. «Пишите о том, что у вас в глазах, на уме и на сердце. Не пишите стихов на общие задачи. Это дело поэтов-ремесленников. Пускай написанное вами будет разрешением собственных сокровенных задач. Тогда стихи ваши будут иметь жизнь, образ, теплоту, свежесть... Свой взгляд, свое выражение придают печать оригинальности и новости предметам самым обыкновенным. Может быть, лучшие стихи у всех первейших поэтов именно те, которыми выражены чувства

¹⁾ Р. Арх. 1879 г., стр. 119.

²⁾ Повидимому, дилетантке - поэтессе А. И. Готовцовой; «Девница» на 1830 год, стр. 122 — 134.

простые, общие, по существу своему, но личные по впечатлениям, действовавшим на поэта, положению, в котором он находился в ту пору».

Этот завет был в полной мере исполнен Тютчевым, — конкретность его почти вне-литературного жанра соединяется у него с целым ассортиментом конкретизирующих средств, — и все это вместе с тем дано на «общей» теме.

Но вместе с тем — не надо забывать, что *ars poetica* Вяземского здесь адресована дилетанту, не поэту-ремесленнику. Фрагменты Тютчева были конкретны, как прозаические «записки»¹⁾, но вместе с тем, — они грозили смешаться воедино с дилетантским, альбомным, полуальбомным, полужанровым *torrent lyrique* 30-х годов. Их объединяла — малая форма. И здесь возможно — вторая причина отношения Пушкина. Фрагментарность Тютчева ощущалась как вне-литературный признак, как признак дилетантизма, и поэтому резче всего бросалось в глаза то, что было у Тютчева общим с эпигонами: предельное разложение формы — в малую; для Пушкина-мастера тонкий дилетантизм Тютчева был сомнительным явлением.

Был и еще один пункт.

Вяземский в той же статье пишет: «Почему так мало хороших стихов пишется в наше время, хотя число хороших стихотворцев нарочито умножилось? Потому что многие поют фальшиво, не своим голосом, а подделываясь под чужие голоса... В большей части наших поэтов современных мы не видим лиц, а видим маску, которую они отлили себе, соображаясь с духом времени и портя господствующее лицо» (там же).

Литературная маска, налет отраженной литературности стал до того обычным явлением, что Вяземский отступает от принципов Карамзина, усиленно рекомендовавшего молодым стихотворцам переводы, как хорошую стихотворную школу. Он пишет: «Переводы стихотворческие приучают обыкновенно к принужденным оборотам; дают привычку выражать себя без точности, не решительно, а довольствоваться выражениями близкими, так сказать, ходить не прямо к цели ближайшею дорогою, а бродить около, сбив-

¹⁾ Ср. Тютчевские начала: „Нет, моего к тебе пристрастья“; „Нет, карлик мой“... „Нет, мера есть долготерпенью“, — где дано как бы жестовое отталкивание от предшествующего момента, что подчеркивает конкретную фрагментарность стихотворения. Ср. также такие начала: „И распростиась с тревогою житейской“, „И опять звезда вырвет“, „И самый дом наш будто ожил“, „И тихими последними шагами Он подошел“, „И чувства нет в твоих очах“, „И гроб опущен уж в могилу“, — где с самого начала стихотворение определяется как фрагмент; сюда же такое начало, как: „Она сидела на полу — и груду писем разрывала“ — где фрагментарно и вместе конкретно: „Она“. Таковы повелительные наклонения у Тютчева (здесь впрочем сказывается и дидактический их характер) и т. д.

чиво и нетвердо. Мудрено быть развязным в двойных око-вах: мысли и выражения. О хорошем переводчике, как об искусном акробате, можно сказать, что он по-мастерски ло-мается. Вероятно, мы лишились великого поэта в одном из наших переводчиков, именно потому, что он слишком много переводил. (Жуковский, Ю. Т.). Из вольных переводчиков образуются невольные поэты.

Эта литературная маска, нарочитая литературность сти-хов — повидимому, общий признак стиховой культуры 30-х годов, опиравшейся на стих 20-х годов, как на материал. И здесь любопытно, что тогда как стихи Тютчева кажутся нам такими оригинальными, индивидуальными — в разное время раздавались голоса о их «общности», о их «литератур-ности»; Огарев, напр., пишет Анненкову: «Вы говорите, что стихи Тютчева выше всей лермонтовской поэзии. Нет, Аннен-ков! Нет того *sui generis* склада, никому иному не принадлежа-щего, который есть у Лермонтова и составляет особенность, производящую сильное впечатление. А по мысли много выше»¹⁾. Это мнение, конечно, характеризует прежде всего литературное направление самого Огарева, но есть факты, указывающие, что самая сложность тютчевского стиха, сама тонкость языковой его реформы стирала отчасти при-знаки его оригинальности, сильно сближала его стихи с чу-жими, но столь же сложными по традициям. Так, до 1903 г. печаталось во всех изданиях Тютчева стихотворение «По зеркалу зыбкого дола», — представлявшее собою окончание стихотворения Вяземского «Ночь в Венеции»²⁾.

Характерна в данном случае самая природа некоторых стихотворений Тютчева, — они как бы отталкиваются от чу-жих стихов, это — «стихи по поводу стихов». Стихотворе-ние Жуковского «Не тревожься, великан» (1848 г.) было на-печатано в «Русском Инвалиде» с примечанием: «Чтение этих стихов воодушевило одного из наших поэтов, того, чьи прекрасные стихотворения, печатавшиеся в «Современнике» при жизни Пушкина, конечно, памятливы читающей публике русской. Вот экспромт, набросанный поэтом:

Стой же ты, утес могучий;
Потерпи лишь час другой:
Не всегда ж волне гремучей
Воевать с твоей пятой
и т. д. ³⁾

Тютчев в своих зачинах дает как бы *Vorgeschichte* своих стихотворений, он как бы отталкивается от положений, в самих стихотворениях не данных. (Это и делает его фраг-

¹⁾ Письма к П. В. Анненкову, стр. 642, 1854 г.

²⁾ См. Р. Архив. 03, II, стр. 289.

³⁾ См. об этом Плетнев, т. III, стр. 608. Письмо к Жуковскому.

ментарную форму конкретной). Но очень часто эта Vorgeschichte — литературного происхождения (ср., главным образом, его полемические зачины, — «Нет» и т. п.), и его поэзия — поэзия о поэзии.

Характерно, что Тютчев не помечает свои переводы переводами — это как бы стихотворные заметки по поводу прочитанного, отрывочные вариации на чужие темы. Эта литературность, эта чувствуемая современниками отраженность стихов тоже не совпадала с требованием «просторечия», поддерживаемым Пушкиным (вслед за архаистами)¹⁾, неминуемо прорывавшими литературную культуру, тонко разнообразимую Тютчевым.

9

Вяземский писал с горечью о русской прозе в 30-м году: «Сказано было уже, что и Карамзин писатель старинный и век свой отживший: если верить некоторым слухам, то проза наша, мимо его, ушла далеко вперед. Ушла она, это быть может, только не вперед, и не назад, а вкось». То же мог сказать и Пушкин — поэзия в 30-х годах мимо его ушла не вперед и не назад, а вкось: к сложным образованиям Лермонтова, Тютчева, Бенедиктова.

1923

¹⁾ См. мою статью „Архаисты и Пушкин“, Сборник Иссл. Инст. ср. изуч. лит. и яз. Зап. и Вост. при Лгрдск. Унив.

Неизданный Фет

Настоящее сообщение является небольшим отрывком из работы, посвященной творчеству Фета. Несмотря на то, что от этого творчества мы отделены значительным расстоянием, которое определяется не столько даже годами, сколько эволюцией современной поэзии, творчество это не может и не должно оставаться в тени для тех, кто интересуется судьбами русской литературы. О том, что интерес к Фету продолжает жить в исследователях и историках литературы вплоть до сегодняшнего дня, говорит то обстоятельство, что различные статьи и заметки о Фете — а иногда и целые книги о нем — продолжают время от времени появляться, как на страницах разных журналов и сборников, так и самостоятельными изданиями. О Фете написано много. В. Федина в своей книге (А. А. Фет. Материалы к характеристике. П. 1915) указывает около трехсот как небольших статей и заметок, так и отдельных изданий, посвященных Фету. Фактически к этой цифре можно добавить еще с полсотни статей, относящихся к последнему десятилетию 1915 — 1925 г.г. (указатель Федины доведен до 1915 г.), а также — к более ранним эпохам, начиная с сороковых годов.

К сожалению, от этой добавки изучение Фета вперед все-таки почти не подвинется. Триста пятьдесят заметок, статей, книг — и в результате творчество Фета остается неясным не только для читающей публики, но даже для многих особых приверженцев и любителей его поэзии. Корень зла лежит в том, что из всех этих статей и заметок едва-ли можно насчитать 30 — 40 таких, в которых действительно делались бы попытки научного подхода к изучению творчества разбираемого поэта, указывалась бы на конкретном материале связь его с той или иной литературной школой и традицией или приводились бы его теоретические взгляды: большая часть всего, написанного о Фете, относится или к его биографии или к психологическому анализу его творчества и содержит в себе ни к чему не обязывающие опре-

деления его поэзии вроде «поэзия музыкальная», «возвышенная», «полная лиризма» и т. п. Обо всем этом писалось десятки и сотни раз, в то время как коренные вопросы которые должны были бы лечь в основу каждого мало-мальски научного изучения поэта, оставались в тени. О Фете писалось много — но об его принадлежности к какой-либо школе не говорилось почти совсем, а если говорилось, то бездоказательно; библиография о Фете собиралась — но история критики о Фете, хотя бы в виде краткого очерка, до сих пор в печати не появлялась; множество черновиков Фета прекрасно сохранилось до наших дней, и известны они не со вчерашнего дня, а между тем о черновой работе Фета не было еще дано никем ни одной статьи. Наконец, такой крупный факт, как редактирование Фета Тургеневым, факт, имевший чрезвычайно существенное значение для всей истории фетовского текста и известный уже 35 лет из воспоминаний самого Фета, этот факт оставался бы в критике неотмеченным и по сей день, если бы не единственная небольшая, но весьма ценная статья на эту тему Д. Благого «Из прошлого русской литературы» («Печать и Рев.» 1923, № 3).

Свою работу о Фете я разделяю на три части: литературная судьба, история текста, творчество. Под литературной судьбой я подразумеваю не только учет и приведение в некоторую систему всякого рода критики о Фете как при жизни его, так и посмертной, но и историю всех его изданий, равно как и его литературные знакомства и увлечения, так или иначе имевшие значение для его творчества. — История текста — определение достаточно ясное и разъяснений не требующее. Материалом для этой части работы мне служили все имевшиеся в моем распоряжении черновики и автографы самого Фета, все его издания, равно как и отдельные стихотворения, помещавшиеся им в различных периодических изданиях с 40-х по 80-ые годы и входившие затем в «Собрания стихотворений» в более или менее измененном виде. Кроме того, мною была использована довольно обширная переписка Фета, в большей своей части еще неизданная и содержащая в некоторых своих отделах (переписка с К. Р. и Полонским) неизвестные доселе, более или менее любопытные варианты Фета. — Наконец, последняя часть, творчество, содержит в себе анализ поэтического наследия Фета, попытку определить на конкретном материале литературное направление поэта и его зависимость от тех или иных влияний, и указания на те стороны его творчества, которые так или иначе были восприняты и использованы литературными школами, пришедшими ему на смену.

Говорить о всей работе в целом, или хотя бы даже более подробно и обстоятельно о каждой из ее больших частей, я сейчас не имею возможности; поэтому я позволю себе пока ограничиться приведением той части материала, которая может быть выделена без ущерба для целого, а именно — тех найденных мною набросков Фета, которые (насколько мне известно) никогда еще в печати не появлялись, и наиболее любопытных неизданных вариантов из его черновой работы.

Приготовляя к печати «Полное собрание стихотворений А. А. Фета» (изд. Маркса, СПб, 1901) редактор, Б. В. Никольский, писал в предисловии о том, что разбросанность фетовского материала велика, и что нельзя отрицать возможности новых находок. Через 11 лет после этого несколько новых стихотворений было включено в издание Фета, приложенное в 1912 г. Марксом к «Ниве». Теперь новые находки обнаружались в рукописном отделении Пушкинского Дома.

В Пушкинском Доме хранится довольно обширная переписка Фета, опубликованная пока лишь в очень небольшой своей части, а в части неопубликованной содержащая множество интересного материала для анализа фетовского творчества и для выяснения его теоретических воззрений, высказываемых им в некоторых письмах с чрезвычайной ясностью и местами не без злого остроумия. Опубликованные письма Фета относятся преимущественно к последней полосе его жизни, в то время как в Пушкинском Доме есть письма значительно более ранние. В них-то и в альбоме жены Фета и содержатся новые находки, которые хоть и не вносят по существу ничего нового в изучении фетовского творчества, но могут быть тем не менее не безинтересными для полноты собираемого материала.

Много раз и по разным поводам в печати сближались имена Фета и Полонского. Ю. Никольский в статье «История единой дружбы» («Русская Мысль» 1917, май) приводит между прочим несколько отрывков из их переписки, которая после некоторого перерыва в дружбе двух поэтов завязалась в 1887 г. и прекратилась только со смертью Фета. Но в Пушкинском Доме есть письма Фета к Полонскому более ранние, именно — 1846 — 1868 годов, и в одном из этих писем — маленький забытый стихотворный набросок Фета.

Два первых письма из этого пакета — пожелтевшие от времени мелко и густо исписанные листочки: жалобы на скучную жизнь в полку (в Елизаветграде), ужас и отвращение по поводу беспутного поведения Ап. Григорьева, о котором до Фета доходили мрачные вести, и унылая фраза: «Иногда еще пишу».

Затем следует перерыв, и через 10 лет, 31 авг. 1858 года Фет уже из Мценска закидывает Полонского вопросами — семейными и литературными вперемежку:

«Что у вас творится? Здорова ли твоя милая жена? Есть ли у тебя маленький поэт? Что журнал? Что Кушелев? Что Григорьев?»

Маленького поэта еще не было, и ответ Полонского неизвестен, но через два месяца, 22 октября того же года, Фет тем не менее радостно пишет ему:

«Радуюсь заблаговременно мысли увидеть тебя отцом семейства.

Возвестил народу
Уж с горы Афонской
Бэда - проповедник,
Что быть может к году
У мадам Полонской
Явится наследник».

Очевидно, и Полонский и сам Фет скоро забыли об этой стихотворной шутке, и она осталась погребенной в пакете неразборчивых писем Фета.

16 августа 1857 года Фет женился на М. П. Боткиной. Как у всякой московской барышни, у его невесты был альбом для стихов, и альбом этот в настоящее время хранится там же в рукописном отделении Пушкинского Дома. Сравнительно небольшой, в скромном кожаном переплете с простыми инициалами «М. Б.» на крышке, а под крышкой — автографы Пушкина, Гоголя, Л. Толстого, Тургенева, Тютчева, Некрасова, Вл. Соловьева — автографы частью в виде стихотворений, частью (Гоголь и Л. Толстой) в виде писем, вклеенных в альбом.

Среди разнообразных рисунков, карандашных и акварельных семейных портретов и более или менее крупных литературных имен — несколько страниц в этом альбоме принадлежит Фету, вписавшему сюда некоторые из своих стихотворений 1857 года. Все они известны по другим источникам, но есть в альбоме одна страница, которая ни в одно издание не попала — страница, на которой имя Фета стоит рядом с Григоровичем.

Григорович стихов (по крайней мере, общеизвестных) после себя не оставил. И автограф его в альбоме М. П. Фет, может быть, в самом деле был первой стихотворной пробой пера его:

Первый стихотворный опыт молодого поэта на 35 году своего рождения

Замоскворечье — о пустыня!
Москвы достойный уголок.
Но ты хотя и мерзостыня —
Наш Фет с женой не одинок!

Середи 11 декабря 1857 г.

Д. Григорович

Непосредственно вслед за этим на той же странице следует:

Ответ старого поэта на 37 году от роду

Не поноси Замогскворечья,
Еще ты мало с ним знаком.
Не наноси ему увечья
Своим зловредным языком.

Подписи нет, но при наличии всех остальных данных, которые можно собрать с этой страницы, не возникает никаких сомнений в принадлежности этого экспромта перу Фета. Фет нигде не опубликовал его явно потому, что не придавал ему никакого значения. Забыть его, как стихотворения в отосланных письмах, он не мог: альбом, очевидно, был все время под руками у хозяев; по крайней мере, заехавший к ним Вл. Соловьев писал в нем 17 мая 1885 года.

Кроме ранних писем к Полонскому сохранилась еще пачка фетовских писем, относящихся к той же эпохе — конца 40-х, начала 50-х г.г. Это письма Фета к его близкому другу, а впоследствии зятю — И. П. Борисову. В период 1848 — 1853 г.г. Фет вообще писал мало; в журналах стихотворения или не принимались совсем, или принимались очень неохотно; да и прочие условия его жизни в то время были не таковы, чтобы вдохновляться. Оседлой жизни не было: Фет кочевал вместе со своим полком, и его письма этого периода помечены самыми разнообразными городами и местечками. Фет писал Борисову очень подробно о своей тоскливой жизни. Про новые стихотворения в этих письмах не упоминалось. И только в одном, посланном 22 апреля 1849 г. из с. Елисаветградки, есть следующее место:

«Не каркаю тебе ничего. Разве прокаркать песенку, пропетую мною весне.

Когда опять по камням заиграет
Алмазами сверкающий ручей,
И вновь душа невольно вспоминает
Невнятный смысл умолкнувших ручей,

Когда, прогрет приветными лучами,
На волю рвется благовонный лист,
И лик небес, усеянный звездами,
Так безмятежно, так лазурно чист,

Не говори: „— Я плачу, я страдаю,
Что сердцу близко — взору далеко...“
Скажи: „— Хвала! Я сердцем познаю,
Я чувствую душою глубоко“.

На то, как небрежно относился сам Фет к собственным стихотворениям, есть неоднократные указания. Не было ничего невероятного и в том, что копии отосланного сти-

хотворения он не оставил и вскоре после отправки письма честно забыл о своей песенке.

Два первых маленьких наброска в конце концов не имели в себе ничего типичного фетовского и сказать о них нечего. Последнее же стихотворение — несомненный Фет: оно дает возможность сделать о себе несколько замечаний в связи с фетовским творчеством вообще. Прежде всего оно любопытно уже потому, что относится к эпохе, от которой вообще осталось очень мало как рукописных, так и печатных следов литературной деятельности его автора. Если же говорить о нем по существу, то тут прежде всего бросается в глаза воспоминание о Лермонтове:

„Когда волнуется желтеющая нива...“

Та же композиция, того же порядка образы и в глубине всего — та же основная мысль. Это любопытно отметить уже потому, что голос Лермонтова, звучащий кое-где в «Лирическом Пантеоне» («Похищение из гарема», «Кольцо», «В альбом»), скоро замолкает, и Фет сравнительно быстро находит возможность собственным голосом заглушить те посторонние отзвуки, которые присутствовали в его ранних стихах. К 1849 году Фет, как поэт, имел уже вполне определившуюся индивидуальную физиономию и воспоминание о Лермонтове в это время является в его творчестве запоздавшим.

Последняя строфа смутно напоминает Жуковского:

Не говори с тоской: их нет,
Но с благодарностию: были.

Что касается лексического состава стихотворения, то в нем можно отметить присутствие двух своеобразных эпитетов, которые впоследствии Фет употреблял довольно охотно: «благовонный» лист и «приветные» лучи. Впоследствии, на ряду с другими лексическими особенностями, у него встречаются: «круг благовонный», «убор благовонный», «привет благовонный», и пр.; «тропа бесприветная», «кроткая-приветная — ты», «не гляди так приветно». До этого стихотворения у него только один раз встречается «благовонный стих». «Приветные» же вместо приветливых появляются в этом стихотворении впервые. Наконец, в этом стихотворении налицо «отсутствие ясности языка», за которую через несколько лет Фет принял столько муки от Тургенева: несогласованность глагольных видов в первой строфе, неопределенность выражений в заключительных фразах. Все эти особенности вместе взятые дают возможность отметить это стихотворение, как наиболее любопытное среди трех новых находок.

Выше говорилось о неизданных стихотворениях Фета, как о материале новом. На ряду с этим у Фета есть стихотворения, которые известны давно в своей окончательной редакции, но в первоначальном своем виде представляют материал не только не менее новый, чем вышеприведенный, но местами и значительно более интересный. Я позволю себе привести некоторое из неизданных фетовских черновых вариантов, которые, будучи любопытны сами по себе, могли бы в то же время служить до некоторой степени показателями принципов Фета в его черновой работе.

Анализируя черновую работу Фета вообще, можно проследить три ее основных направления, довольно отчетливо пролагающие себе путь сквозь испещренные поправками строки, строфы и страницы. Фет перерабатывал свои стихотворения в трех планах: ритмико-синтаксическом, смысловом и лексическом. Разграничить весь материал по этим трем рубрикам замкнуто и математически точно, разумеется, нельзя: каждое исправление, в конце концов, не могло быть односторонним. Строка, меняясь ритмически, могла в то же время меняться фонетически; строфа, изменявшаяся в плане смысловом, почти всегда так или иначе менялась и ритмически — и т. д. Но, несомненно, что у каждого исправления была своя доминирующая причина, на основании которой материал и можно было разграничить по рубрикам, оговарив предварительно тесную связь этих рубрик между собою.

Примером того, как тесно сплетались между собой несколько планов в черновой работе Фета, и как их иногда трудно оторвать один от другого, могут служить хоть бы два следующих стихотворения:

Какая грусть! Конец аллеи
Опять с утра исчез в пыли,
Опять серебряные змеи
Через сугробы поползли.

На небе ни клочка лазури,
В степи все гладко, все бело, —
Один лишь ворон против бури
Крылами машет тяжело.

А там, в столицах, суетятся,
Толпа прошла, толпа валит.
И кони фыркают и мчатся,
Швыряя снег из-под копыт.

Там ночи северной и вьюжной
Счастливицам злоба не страшна.
Хор замер. — Над дубровой южной
Восходит южная луна.

И на душе не рассветает,
В ней тот же холод что кругом,
Лениво дума засыпает
Над умирающим трудом, —

А все надежда в сердце тлеет,
Что может быть, хоть невзначай,
Опять душа помолодеет,
Опять родной увидит край,

И переполненный святыней
В кругу жрецов и чистых дев
Пред целомудренной богиней
Звучит молитвенный напев.

А здесь? Но блеск однообразный
Былые раздражает сны,
И вижу я ковер алмазный
К нам подступающей весны.

(Первоначальная редакция).

Где бури пролетают мимо,
Где дума страстная чиста,
И посвященным только зримо
Цветет весна и красота.

(Окончательная редакция)

Здесь одновременно бросаются в глаза — во-первых, более четкая ритмико-синтаксическая композиция, получившаяся после переработки, и во-вторых — полное уничтожение первоначальных образов и картин и перенесение места действия в один план, в то время, как в первоначальной редакции этих планов, очевидно, было три: деревня — столица севера — столица юга. Здесь, кстати, можно упомянуть об одной довольно отчетливой особенности черновой работы Фета: при переработке он никогда ничего к своим стихотворениям не прибавлял (за исключением двух — трех незначительных случаев), а наоборот — старался по возможности, если не урезать материал чисто количественно, то хотя бы внутри его уменьшить количество образов и картин и разгрузить стихотворение от тех ярких красок, которые он иногда клал слишком щедро в первый момент творчества.

Подтверждением этого, равно как и вторым образцом ритмико-синтаксической переработки, может служить такой пример:

Только встречу улыбку твою
Или взгляд уловлю твой отрадный, —
Не тебе песнь любви я пою,
А твоей красоте ненаглядной.

(Первонач. редакция).

Говорят золотая моя,
Будто к розе немой без ответа
Вся весенняя песнь соловья
Только вымысл безумный поэта.

Но над первою розой весны,
В жемчугах уходящего мая,
Так росисты полночные сны,
Так раскатиста песнь заревая.

(Оконч. редакция).

Про певца по зарям говорят,
Будто розу влюбленную трелью
Восхвалять неумолчно он рад
Над душистой ее колыбелью.

Но безмолвствует, пышно чиста,
Молодая владычица сада:
Только песне нужна красота;
Красоте же и песен не надо.

Наконец, вот еще одно стихотворение, показывающее, как стремился Фет уйти от ритмико-синтаксической моното-

нии одновременно с переработкой стихотворения семантической:

Засверкал огонь зарницы.
На гнезде умолили птицы.
Тишина леса объемлет.
Не качаясь колос дремлет.
День бледнеет повсюду.
Вышла жаба на дорогу.

Посинели неба своды,
Успокоились воды,
Встали тени великаны,
Закурились поляны,
Мать готовит скромный ужин,
Детям сон прохладный нужен.
[Пастухи готовят ужин,
Утомленным отдых нужен].
(Первон. редакция).

Ночь светлеет и светлеет,
Под луною море млеет.
Различишь прилежным взглядом,
Как две чайки, сидя рядом
Там, на взморье плоскодонном,
Спят на камне озаренном.
(Оконч. редакция).

После таких изменений стихотворение было названо «Вечер у взморья».

Все это были примеры более или менее значительной переработки всего стихотворения в целом. Но у Фета бывали другие случаи, когда стихотворение до известной степени меняло весь свой облик благодаря какой-нибудь одной строфе. Тут можно отметить случай со стихотворением, которое теперь называется «Последнее слово», а в рукописи называлось «Пророк» и начиналось так:

Встань, пророк, и препояшься снова,
Иди ты в путь, которым прежде шел,
Последнее мое поведай слово
И грозный мой им возвести глагол:
Я громом их в отчаяньи застигну, —
и т. д.

Любопытно, несомненно, присутствующее здесь воспоминание о пушкинском «Пророке», а тот факт, что Фет эту первую строфу начисто отсек, указывает на его борьбу с посторонним влиянием — опять-таки довольно поздним, так как стихотворение относится к 1854 — 55 г.г.

Иногда, благодаря какому-нибудь сравнительно незначительному изменению, стихотворение приобретало совсем иной эмоциональный тон. Примером может служить хотя бы стихотворение «Старый парк» («Сбирались умирать последние цветы»), которое содержит описание старого парка и во всех изданиях кончается так:

...А там, за соснами, как купол голубой,
Стоит бесстрастное, безжалостное море...
Как чайка, парус там белест в высоте...
Я жду, потонет он, но он не утопает
И, медленно скользя по выгнутой черте,
Как волокнистый след пропавшей тучки тает.

В рукописи же эта последняя строфа стояла сбоку под словом «варьянт», а стихотворение кончалось иначе:

Как чайка, парус там белеет. М-игся мне —
Последний мой «орыв оц, «отонув, погуб т,
И «се мне кажется, что в дальней стороне
Никто понять тебя не может и не любит.

Стихотворение и вариант относятся к 1854 году, т.-е. к той эпохе, когда влияние Тургенева на Фета начинало сказываться уже довольно заметно, и любопытно отметить, что вообще в своих поправках «певец русской женщины» имел некоторую тенденцию именно эту самую женщину — или хотя бы воспоминание о ней — из фетовских стихов изгонять. Тому в его работе было несколько примеров, а в одном из писем Фету Тургенев прямо пишет: «Ваши личные, лирические, любовные, особенно страстные стихотворения — слабее прочих: точно вы их сочинили, и предмета стихов вовсе не существовало». («Сев. Цветы» за 1902, стр. 182). Есть основания предполагать, что и вышеприведенная строфа была изменена под влиянием Тургенева.

В черновиках Фета вообще неизданного материала множество: все неиздано. Среди различных вариантов попадают, как любопытные строфы, так и отдельные двустишия, строки, слова. Я не имею сейчас возможности говорить об этом более подробно; в частности я совсем не касаюсь вопроса о лексическом сглаживании Фетом своих стихотворений, а вопрос этот тоже имеет свою небезынтересную историю. Пока я ограничиваюсь только приведением незначительной части имеющегося у меня материала и в заключение позволю себе указать еще на один пример, несколько курьезный, но показательный для фетовской манеры зачастую хватать при переработке с налету образы и картины, иногда прямо противоположные первоначальным, но достигающие именно желаемого эффекта.

Фета не раз упрекали в печати за «бессмысленность» его поэзии, а некоторые критики прямо утверждали, что его стихотворения можно читать по желанию сверху вниз, снизу вверх, справа налево и слева направо без всякого ущерба для смысла. Подобное мнение было преувеличено, но нечто в этом роде Фет, действительно, сам над собой проделал. В его черновиках сохранилось стихотворение, которое теперь начинается так:

О, этот сельский день и блеск его красивый
В безмолвии я чгу.
Не допустить до нас мой ищет глаз ревнивый
Безумную мечту.

В первоначальном тексте стояло иначе:

О, этих пышных кос блестящие извивы
В сизмоливии я чту.
Не допустить до них мой ищет глаз ревнивый
Безумную мечту.

Между пышными косами и сельским днем семантически— дистанция огромного размера. Тем не менее происходит эта замена без всякого ущерба для общего смысла всего целого, и во всем остальном стихотворение остается прежним. По старой памяти, женщина опять пострадала. Но на этот раз уже, очевидно, без всякого участия Тургенева, так как стихотворение это относится к 1883 году.

Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес

Предлагаемые статьи представляют резюме основных положений некоторых глав обширной работы, посвященной истории текста, композиции и стиля чеховских пьес и подготовленной к печати ¹⁾. В основу исследования положены открытые автором тексты пьес рукописные — цензурованные и постановочные, равно как и тексты известные — литографированные и печатные. Задача статей — вскрыть конкретный процесс обработки автором драматических замыслов в ряде сменяющихся текстов — его «динамическую» поэтику — и тем самым поставить вопрос о значении работы автора над отдельными пьесами в общем творческом пути Чехова-драматурга. История текста и композиции чеховских пьес предвдывает рассмотрение системы композиционных и стилистических особенностей каждой пьесы уже в статическом разрезе, т. е. собственно, драматургической поэтики. Это рассмотрение выделено в особое исследование, находящееся в печати.

I. «Иванов» (1887 — 1889 — 1903 г.г.)

Критический анализ наличных списков пьесы (постановочных, цензурованных, литографированных и печатных) позволяет установить четыре редакции «Иванова»: первая редакция — текст пьесы, поставленный в первоначальном своем виде на первом спектакле в театре Корша в Москве и возникший после 13 сентября 1887 года, но не позднее 2 ноября 1887 г.; текст этой редакции в несколько измененном виде датируется не позднее 10 декабря 1887 г.; вторая редакция — переработанный текст пьесы, первоначально предназначенный для постановки в Петер-

¹⁾ Отдельные главы докладывались в Обществе и Секции Художественной Словесности 22 апреля 1923 г. и 16 марта 1924 г.

бурге и созданный в период времени с октября по 19 декабря 1888 г.; третья редакция — текст, явившийся в результате новой переработки пьесы в первой половине января 1889 г. и сценически интерпретированный на первом спектакле Александринского театра в Петербурге; четвертая редакция — текст пьесы с вновь исправленным концом действия четвертого, возникший тотчас же после 6 февраля 1889 г. Текст рукописный четвертой редакции лег в основу первого печатного издания пьесы и в дальнейшем, вплоть до последнего прижизненного переиздания пьесы, подвергался частичным авторским изменениям и исправлениям.

С целью определения текстовых и стилистических отличий каждой редакции пьесы установим классификацию категорий стилистических и композиционных признаков, по которым распределяется материал различий в сравниваемых смежных текстах. При стилистической обработке текста изменения могут коснуться прежде всего отдельных элементов слова: темы, конструкции, экспрессии; или — изменений в пределах связной группы словарных единиц: фразы, речи, монолога, диалога. Изменения могут быть объемные (когда при ненарушимости темы изменяется лишь характер словесной трактовки темы в сторону лаконизма или амплификации) и — органические (когда смешаются вещественные элементы словарных единиц, фразовые темы, основные типы конструкции, основные интонации). Словарно-фразовые изменения могут быть представлены в рубриках: исправление слова (т. е. изменение грамматической формы слова без нарушения его основного вещественного значения), замена слова (изменение вещественного значения слова), пропуск слова, перестановка слова, добавление слова, изменения в пунктуации. Композиционная обработка пьесной ткани может касаться следующих разрезов пьесы: композиции драматической — темовых перегруппировок, выходящих за пределы словарной трактовки одной речи или одной темы в диалоге; композиции сюжетной — изменений в соотношениях лиц в драме, их поступков, связи событий; композиции диалогической — принципа диалогического развертывания речевых тем, системы и приемов речевых высказываний лиц драмы; композиции сценической — приемов авторской сценической интерпретации текста, развернутых в ремарках.

Намеченная классификация, использованная при сравнительно-стилистическом и сравнительно-композиционном описании различий текстов пьесы в различных ее редакциях, позволяет установить следующее.

Первый литографированный текст пьесы по сравнению с ранним полным рукописным текстом дает исправленное

чтение, корректируя текст первоначальный. Текст представлен стилистически выправленным: исправлены и прояснены фразы, введены простые и точные фразовые конструкции, найдены правильные интонации. Выправленный текст получил и особую стилистическую выразительность: речь стала краткой и простой с уклоном к обыденной разговорной «естественности»; темы фраз более отчетливы. Одновременно текст исправляется и сценически, в сторону точно определяемой автором и четко выражаемой сценической интерпретации положений и отдельных речей пьесы.

Вторая редакция в пределах первых трех действий выправляет текст стилистически. Исправление текста идет в сторону дальнейшего нахождения сжатых фразовых форм, приближения к «естественной» обыденной речи и установления точных интонаций. Определенна и выпукла работа автора над фразовыми темами: уделяется особое внимание речевым средствам выражения психических «переживаний» лиц пьесы, сами переживания в формах автохарактеристики или характеристики одного лица другим фиксируются, как осложненные или более определенные; средством выполнения этого является введение монологизированных или расширенных диалогизированных речей. Работа над средствами выражения осложненных психических содержаний лиц пьесы приводит к осложнению мотивировок действий и поступков этих лиц, и к более сложному определению взаимоотношений отдельных лиц. Частично, но нерешительно обрабатывается пьеса в отношении композиционном: замена лиц, пропуск второстепенных эпизодов, введение новых сцен-диалогов с новыми темами речей главных лиц. В сценическом отношении пьеса получает иную трактовку: вместе с желанием придать действию в пьесе органичность, «естественность» развития (в мотивировках приходов и уходов лиц) определенно выражено стремление упростить обстановку действия и сценическую интерпретацию речей. Пьеса к тому же в пределах первых трех актов лишилась ряда сцен и положений с комическими эффектами.

Четвертое действие в редакции второй, дополнительно к отмеченным приемам обработки пьесы, частично изменяет сюжет (Саша отказывается от Иванова; свадьбы нет) и радикально меняет композицию. Вся драматическая композиция этого акта сделана так, что порядок в следовании его отдельных частей дает разрешение новой финальной концепции. С этой целью перестраиваются, перегруппировываются явления; тяготения к разрешительному (финальному) моменту, и при том в новой его сюжетно-мотивированной трактовке (Иванов застреливается и перед этим произносит большой автохарактеристический монолог), ведет к пропуску ряда явлений редакции первой с второстепен-

ными, эпизодическими темами. В целом — вторая редакция, при сюжетном изменении в финале отношений главных лиц, по новому строит драматическую композицию заключительного акта пьесы. Обработка пьесы в этом направлении идет параллельно со словесно-тематическим расширением осложняемых психически переживаний действующих лиц. Лишенная комических положений и сцен, наличных в первой редакции, пьеса получает иной характер своего действия: ее основной сюжет трактован в жанровом отношении драматически.

В третьей редакции находим новое сюжетное изменение в соотношениях главных лиц (отсутствует отказ Саши) — сюжетная линия как бы приближается к редакции первой. Драматическая же композиция, за исключением финальных явлений, повторяет композицию редакции второй. Новое сюжетное изменение пьесы разрешается и в новой композиционной и стилистической переработке финала пьесы. Помимо того новая редакция получает особо распространенный и осложненный характер введением обширных монологизированных речей и диалогов, раскрывающих переживания главных лиц пьесы. Введение обширных речей-характеристик должно поставить в связь с намерением автора, видимо, навеянным публичной и интимной — дружественной критикой, придать выпуклые очертания отдельным характерам и моментам пьесы.

В редакции четвертой вновь перерабатывается финал пьесы с частичным пропуском и перемещением речей.

Появлению пьесы впервые в печатном (не литографированном) виде предшествовал новый просмотр текста пьесы автором, в результате чего текст был вновь исправлен в стилистическом, в сценическом и отчасти в композиционном отношениях. Основная тенденция новой обработки текста — придание лаконичности речам. Отсюда работа над стилем и конструкцией фразовых форм со словесным сужением фразовой темы и с усилением ее экспрессии. В этом же ряду идут пропуски и сокращения частей речей и диалогов. Крупные композиционные изменения имеют в виду сценическое упрощение пьесы. Частичное сокращение получила богато развитая в предшествующем тексте система характеристик психических переживаний лиц. Тщательную и разнообразную стилистическую обработку текста в этой редакции должно объяснить первым появлением пьесы в печатном виде. Отсюда необходимость для автора строгого корректирования пьесы, как произведения литературного, а не театрального, возникавшего до сих пор для сцены и в условиях сценического его воплощения.

Последующие перепечатки пьесы дадут также новые, уже частичные стилистические отклонения.

Характеристика композиционных различий сравниваемых текстов пьесы убеждает в том, что эти отличия имеют единство по цели: они возникли в процессе обработки автором финала пьесы, завершающего в четвертом акте сюжетную композицию и разрешающего темы характеров. С этой композиционной, в плане драмы, целью связаны и многие стилистические и сценические обработки перестраиваемых и перерабатываемых частей. В итоге, описание разночтений пьесы, представленной в ряде сменяющихся на протяжении долгого ряда лет (с 1887 по 1903 г.) текстовых объединений (списки и редакции), вскрывает процесс непрерывной обработки пьесы автором. Эта обработка шла в трех направлениях: стилистическом, композиционном и сценическом. Наиболее полно представлены стилистические изменения пьесы, непрерывно проходящие через все текстовые объединения. Приемы исправлений в пределах слова и фразы и их группировок, равно как и самый характер этой системы приемов, остаются на всем протяжении обработки пьесы в общем неизменными: текст обрабатывается в сторону нахождения точной лексики, ясных конструктивных форм, правильных и определенных интонаций — в рамках кратких и простейших быденно-разговорных, но в лицах индивидуально-различествующих укладов речи. Непрерывно идущая стилистическая обработка пьесы характеризуется то большим, то меньшим напряжением: усилена работа над стилем в первых публикациях текста и в текстах, идущих вслед за постановками пьесы, равно как и в текстах, разделенных большим промежутком времени, явившихся в результате нового пересмотра пьесы при определившихся у автора иных требованиях к разговорно-диалогическому стилю; ослаблена работа над стилем в перепечатках текста. В процессе композиционно-стилистической обработки текста пьесы проявились две тенденции автора: дать текст приспособленный к условиям сцены (сценический текст) и препарированный литературно (литературный текст). Существовая одновременно, эти тенденции в отдельные моменты сложения текста склонны к расхождению и к более полному выражению одной из них по сравнению с другой: тексты, идущие тотчас вслед за ответственными постановками пьесы или им предшествующие, усиливают сценическую обработку; тексты печатные дают преимущественно литературную препарацию пьесы. Смена этих тенденций отражается и на особых функциях групповых стилистических исправлений, осложненных тематически. Так, осложненные или подчеркнутые автохарактеристики и характеристики перекрестные, введенные во вторую редакцию для выпуклой сценической интерпретации характеров и отношений лиц и особенно усиленные в редакции третьей (в виду предстоящей

инсценировки пьесы), — начиная с первопечатного текста и до текста последнего авторизованного, идут с постепенным тематическим ослаблением. Существование сценической и литературной тенденции проявилось выразительно в композиционной судьбе пьесы. Так, первая радикальная переработка пьесы (редакция вторая) привела к изменению композиционного ее строя: пропуск второстепенных эпизодов и введение новых сцен-диалогов, несущих движение основной сюжетной линии. Особенное внимание в этой и в последующих редакциях уделено последнему акту, как разрешающему темы сюжета и характеров. В этой переработке композиция пьесы приобретает прозрачные и упрощенные очертания своих частей; их уже определенно-мотивированная связь придает пьесе большую сценическую убедительность. Смена композиционных планов имеет и иное общее следствие: из жанра комедийно-драматического пьесы перешла в жанр драматический.

II. «Леший» (1889 г.) и «Дядя Ваня» (1896 г.)

Исходным моментом в истории текста второй большой пьесы Чехова — «Леший» явится анализ списка этой пьесы в первой редакции, неизвестной до сих пор в печати. Анализ этого списка, сопоставленный со свидетельствами писем Чехова, со сценической судьбой пьесы и с последующими ее переработками во второй, известной редакции «Лешего» (1890 г.) и в пьесе «Дядя Ваня» (1896 г.), позволил вскрыть многолетний и сложный процесс обработки автором раннего своего замысла, имеющий к тому же принципиальное значение при характеристике генезиса композиционно-стилистических тенденций Чехова-драматурга.

Сценический успех первой пьесы «Иванов» побудил Чехова взяться за писание пьесы «Леший», в которой Чехов, судя по его письмам и воспоминаниям о нем, поставил себе задачей противопоставить условному реалистическому стилю драм его времени новаторские «натуралистические» тенденции. Требование обновления реалистического и психологического письма, как авторское задание, определяет композиционные и стилистические особенности новой пьесы и наравне с поисками новых сценических лиц и нового сюжета намечает оригинальную драматургическую структуру «Лешего».

В процессе написания и обработки замысла «Лешего», захватившего внимание автора в течение двух лет (1888 — 1890), ясно определимы отдельные моменты—этапы работы автора: 1) тема и характеры «Лешего», как замысел; 2) «афиша» пьесы; 3) компановка первых трех актов и части четвертого; 4) написание первых двух актов; 5) уничтоже-

ние написанного и написание нового текста уже всей пьесы (с частичным использованием «уничтоженного») — первая редакция пьесы; 6) переделка всей пьесы — вторая редакция; 7) обработка частичная пьесы во время репетиций и первых спектаклей; 8) исправления для предполагаемого печатания.

Эта длительная и сложная работа Чехова над темой и композицией пьесы имела своей причиной ряд внешних обстоятельств. Так, задуманная в плане совместной (с А. Сувориным) последовательной обработки темы, она выполнялась уже одним Чеховым. Прерванная в начале написания (болезнь и смерть брата писателя Н. П.), она вновь привлекается Чеховым: создается пьеса, не принятая на казенную сцену, для которой она предназначалась. Ее исправление под влиянием полу-официальной оценки и оценки друзей с приспособлением к сцене вызывает появление второй редакции пьесы, непринятой уже театральной газетно-журнальной критикой. Пьеса вновь пересматривается и в новой сценически композиционной обработке осуществляется в виде «Дяди Вани».

Но эти внешние перипетии судьбы пьесы должны быть поставлены в связь с теми художественными стимулами, под давлением которых Чехов настойчиво обращается к словесно-композиционной и сценической интерпретации одного и того же замысла. Период 1889 — 1896 г.г. — время критического отношения Чехова к театру и к драматургии, период искания Чеховым форм новой драмы. На путях к ней Чехов создает на старом материале, лишь робко обновляемом оригинальными сценическими приемами, положительно оцененного критикой «Иванова», далее — непонятого «Лешего», спорную «Чайку» и уже всеми признанного «Дядю Ваню». В этом отношении взятый «Леший», как первая редакция «Дяди Вани», приобретает особое значение, и рассмотрение его роли в общем развитии драматического стиля Чехова уяснит истоки драматургического новаторства этого мастера.

В «афише» пьесы (приведена в письме Чехова к А. Суворину) впервые в схематическом виде дана галерея персонажей будущей пьесы. В типологическом смысле, в основных своих признаках, эти характеры передадутся в неизменном виде и в последней текстовой форме пьесы — в «Дяде Ване». Отсюда значение последующей работы Чехова — в поисках необходимого композиционного плана, не столь фабульного, сколь драматического и еще более — сценического. При разрешении этих композиционных задач и создавались последующие редакции пьесы.

В редакции первой (новонайденной) имеем следующие черты композиции пьесы. В сюжетном отношении пьеса

дает слабо развитую сюжетную линию в начальных явлениях, с преобладанием бытового фона и материала персонально-характеристического. Сюжет разворачивается лишь в актах третьем и четвертом параллельно нарастанию драматизма. Бытовой фон, широко и однообразно раскрываемый, дан в рамках ярко-натуралистических с подчеркнутой «естественной» спутанностью и прерывистостью поступков-жестов и разговорно-обыденных тем в обыденных речевых формах. Драматические коллизии пьесы и движение драматизма в ней построены на персонально-характеристических моментах. Точки приложения динамических силовых линий пьесы следующие: автохарактеристики с лирической и драматической установкой; характеристики с установкой на обобщающую основную тему пьесы; обрисовка взаимоотношений лиц, неразрешаемых в ходе действия пьесы. Формы выражения драматизма: повышенная ярко-экспрессивная речь или «обнажаемая» эмоция; пользование системой богато разработанных жестово-эмоциональных, интонационных и паузных ремарок — последние преобладают в местах «внутреннего» протекания эмоциональных, «лирических» тем (по актам: 1 — 15 — 6 — 21). В сценическом отношении пьеса использует простейшие входы и группировки лиц, мотивируя их не сюжетным, но преимущественно бытовым образом. В помощь этому детально разрабатывается обширная система мизансценных, жестовых и характеристических ремарок. Оригинальные особенности композиции «Лешего» заключены в трактовке драматического и бытового фона, в архитектонике каждого акта, в развитии взаимоотношений лиц, в создании конфликтов и в свойствах диалога.

Так, характерной чертой драмы, усиленно проводимой, должно счесть тщательную обработку бытового фона. Автор стремится сконструировать отдельные сцены актов и окрасить весь фон пьесы так, чтобы пред нами была иллюзия обыденной жизни с ее мелкими житейскими случайностями поступков-жестов, с ее спутанной текучестью речи. Это достигается: путем обильного введения побочного ряда бытовых речевых тем; путем спорадического выделения основных речевых и характеристических тем, как производных от этих бытовых тем; путем перебивания основных тем диалога темами разговорно-бытовыми. Внимание к бытовому фону проходит через всю пьесу, лишь ослабляясь в местах драматических. Особенно широко он трактован в начальных актах, где бытовой фон играет роль сюжетных завязок, мотивируя возможные поступки лиц. Прием пространной трактовки бытового фона — в виде тем ряда дробных жестов и речевых тем, частых эпизодических отступлений с детальной обрисовкой обыденных фактов

без приведения их к сюжетному единству — придает замедленный темп развитию пьесного действия и ослабляет сюжетную линию. Отсюда — впечатление «повествовательной» манеры автора от всех мест с преобладанием бытового фона и с обильным вводом мизансценных — жестовых ремарок. В этой оригинальной черте строения пьесы сказалось стремление автора преодолеть средствами «натуралистического» письма бытовой драматургический схематизм, канонизированный в эпоху эпигонства бытовой драмы в 80-х годах. Чехов стремился расширением рамок натуралистического письма выйти из круга эстетически уже недейственных шаблонных схем и приемов современного ему условного драматического реализма. Сознательно в план драматургического оформления включались характеры, поступки, темы и интонации, неиспользованные на сцене. «Естественная» — смысле приближения к случайному ходу вещей в натуре — текучесть быта в рамках пьесы, его лишь «перенесенный» на сцену темп, его разбросанная тематика, выполняла натуралистическую тенденцию автора, его поэтику реалиста.

Другая тенденция автора пройдет в плане сюжетно-драматическом. Пьеса лишена богато разветвленной сюжетной схемы. В строении ее сюжета, за исключением кульминационных точек, нет внешне расположенных динамических моментов. Лица пьесы однообразны в поступках и жестах, пружины их действий скрыты. Пьеса трактована, как психологическая, с внутри протекающими волнениями и борениями чувств, преподносимых во вне, в «открытых» речах, лишь в своих результативных моментах. Драматизм лиц и положений явлен не столько в ситуациях сюжетных, предрешенных еще до начала пьесы и потому не оформляющихся далее в ходе ее развития, сколько в напрягаемых изнутри эмоциях лиц и в способах их экспрессивного выражения. Строя на этом драматизме лиц драматические линии пьесы, автор прибегает к формам выпуклым, рельефным, с постоянным нарастанием драматизма в лицах и с углублением конфликтов. Отсюда — мелодраматический стиль драматических, ярко-экспрессивных мест пьесы. Генезис этого мелодраматического стиля пьесы сложен. Здесь скрестились две линии: одна — идущая от предшествующих форм экспрессивного стиля Чехова в драме («Неизданная пьеса» — 1880 — 81 г.г., «На большой дороге» — 1885 г., отчасти «Иванов», «Татьяна Репина» — 1889 г.); другая — от мелодраматического стиля драматургии эпохи 80-х годов. В «Лешем» этому мелодраматизму придана одна преимущественная форма: форма экспрессивного речевого высказывания в рамках скупого мелодраматического сюжета. Экспрессивные формы закреплены обильными лирическими партиями

с широкой игрой пауз. «Лиризм» пьесы позволил развернуть новые приемы организации психологического материала драмы.

«Леший» с этой оригинальной своей структурой, нарушающей драматические традиции своего времени, был отдан автором театру. Но театральнo-литературный комитет, лишь с разрешения которого пьеса могла быть поставлена на казенной сцене, «Лешего» не одобрил, определив его, как «драматизированную повесть, а не драму». В ответ на оценку пьесы комитетом, Чехов, с целью «отделаться» от пьесы, спешно ее переделывает (редакция вторая) и ставит на сцене частного театра.

В редакции второй «Леший» получил ряд изменений. Основная тема пьесы, как и движение ее характеров, в общем остались верными исходным планам. Композиция первых трех актов сохранилась, четвертый акт радикально переработан вводом финальных сцен, замыкающих движение и соотношение лиц пьесы в формах уже сценических обычных. В драматическом отношении ослаблен весь эмоционально-лирический тон четвертого акта. В целом — новая редакция взамен лирического оформления, с установкой на силу и качество драматической речи, дает (в финальном действии) замкнутые сюжетные линии, подчеркнутую основную тему пьесы, сжатый композиционный строй, сокращенные формы речи на ослабленном бытовом фоне. Таким образом, вторая редакция — не только правленный, как бы чистовой вид пьесы. Редакция первая во всех своих тенденциях — натуралистических, психологических, и в частности — лирических, экспрессивно-интонационных, паузных — дает более отчетливые стилистические формы, фиксирующие новаторские, оригинальные приемы автора. В редакции второй имеем частичное отклонение от первично-раскрытой структуры, под влиянием требований обыденной сценичности.

В этом уже измененном своем виде пьеса была осуществлена на сцене (конец 1889 г.) и вновь была отвергнута театральной критикой, которая по отношению к «Лешему» заняла исключительно непримиримую позицию. Причины этого понятны. По новому организованному строю драмы попал в старые условия сценического воплощения пьесы, обычные для 80-х годов, и в силу этого в театральных формах спектакля не могли быть вскрыты основоположные принципы новой драмы. Драматургические качества пьесы требовали новой организации актерских сил и режиссерских навыков, лишь при наличии которых замысел пьесы мог бы получить художественно убедительные формы. Помимо того пьеса не нашла своего зрителя, вкусы и художественные потребности которого совпали бы с художе-

ственными утверждениями драматурга. И, наконец, для критиков драмы еще в силе была та эстетическая концепция, для разрушения которой и был создан Чеховым «Леший».

Неудача с «Лешим» отдалила Чехова от театра на семь лет. В промежуток времени от 1889—1896 г. русский театр начинал жить новой жизнью: вводился натуралистический метод постановок под значительным влиянием гастролей мейнингенской труппы с режиссером Кронекем во главе (гастроли 1885 и 1890 г.г.), входил в силу Ибсен, начинал ставиться Гауптман, присматривались к ранним символистам. Чехов, пристально следя за ростом нового вкуса, в то же время и сам определял отчетливо свое отношение к современному театру и драматургии. Формула «реалистически-психологического» театра, выдвинутая автором еще в конце 80-х годов, к этому времени, к середине 90-х, раскрывается в более утонченных определениях. В начале 1896 г. Чехов пишет «Чайку». Сравнение этой пьесы с «Лешим» наилучшим образом может вскрыть ту эволюцию, которую в плане технико-драматургическом проделал за эти годы автор и отчасти репертуар русского театра. Разнообразно разработанный диалог на реально-бытовой основе, психологизация жеста, «кусовая» композиция, символическая двупланность в речах и в обрисовке быта — признаки драматического стиля пьес нового репертуара. В опыте «Чайки» возникла пьеса, отчетливо намечающая новые конструктивные схемы и оригинальные приемы сложения драмы на основе эстетических канонов Чехова времени середины 90-х годов. Неизбежно их выражение в новой пьесе определит особенности и той последней уже редакции «Лешего» — известной под именем «Дяди Вани», — которая возникла непосредственно вслед за «Чайкою».

Пьеса «Дядя Ваня» автором не датирована. Однако, на основании писем Чехова, мемуаров о нем и др. источников пьесу можно датировать следующим образом: «Дядя Ваня» был написан после написания «Чайки» (законченной в июне 1896 г.), но до постановки ее на Александринской сцене (17 окт. 1896 г.). Текстовая история пьесы проста: текст 1900 г., далее перепечатываемый в 1902 и 1903 г.г., разнится от текста первоначального 1897 г. лишь несколькими стилистическими и одним композиционным изменением (в сцене прощания Астрова и Елены Андреевны). Композиция новой пьесы, возникшей семь лет спустя после написания «Лешего», в сравнении с этой последней пьесой, вновь подвергается переработке. Особенности этой композиции следующие: сохранение основного конструктивного задания, а в пределах первых трех актов — и метода композиционного раскрытия пьесы; новая обработка акта четвертого; частичные изменения композиции в виде пропуска

лиц второстепенных с их темами и сценами; сжатая конструкция сцен и лапидарность речи в бытовых эпизодах. В обработке бытового фона: сосредоточение бытовых и характеристических функций в ограниченной группе лиц с введением приема повторяемости и сценической длительности этих функций; обработка органического бытового фона средствами описательными — ремарками (жестовыми, мимическими, мизансценными), обильно развернутыми; раскрытие бытового фона в автохарактеристиках; пропуск деления акта на явления — смена основных тем дана в скрытом виде, приемом введения сцен-спаек, эпизодов-связок со второстепенной («малой») темой, вставочной речи, общей паузы, чем мотивируется «естественный» переход и достигается иллюзия непринужденной разговорно-обыденной текучести тем. В характерах и в трактовке основной темы: частичное изменение основных характеристических тем; пропуск локализованной трактовки основной темы всей пьесы. В диалоге: трактовка тем не в полном раскрытии, а в местах не драматических — не с полной экспрессией речи; внесение постоянного хода «внутренних» диаложных тем; внесение тем лейтмотивных с повторяющимися характеристическими и лирическими темами; усиление лирических автохарактеристик (лирические партии в монологизированной речи); усиление лиризма пьесы и лирического охвата отдельных мест композиции действия и диалога приемом широкого введения пауз. В сценической композиции: введение богато развернутых обстановочно-бытовых ремарок (четвертый акт), не использованных исчерпывающе в ходе действия пьесы, но несущих функции конца пьесы с проекцией на постоянно сущие бытовые черты; богато и тщательно разработанная система мизансценных ремарок с вводом в местах драматических обильных ремарок жестовых и интонационных.

В таком виде сработанный исходный замысел «Лешего» в последней редакции пьесы — в «Дяде Ване» — был осуществлен ранними натуралистическими и психологическими методами автора. И пьеса, поставленная на сцене Московского Художественного Общедоступного театра соответствующим сценическим методом, получила всеобщее и безоговорочное признание. Лишь с этого момента начинается социально-эстетическая жизнь пьесы — литературная и сценическая история пьесы в интерпретации ее театром и в восприятии ее зрителем 1890 — 1900 годов. Известно, что в дальнейшем эта сценическая история коротка и однообразна: она исчерпывается одной (в смысле системы режиссерских приемов) постановкой пьесы на влиятельной сцене Художественного театра. Исключительный успех «Дяди Вани» в этом театре преимущественно перед другими пьесами и при том в определенный промежуток времени, объясняется тем, что в сце-

нической интерпретации этой пьесы, в едином устремлении к художественному зрелищу совпали три воли: воля драматурга, давшего отчетливую и художественно обработанную стилистическую форму своим новаторским тенденциям; воля режиссера, идентичного в своих принципах толкования с художественным замыслом автора и с драматической формой пьесы; воля зрителя, подготовленного к восприятию новых художественных форм психолого-натуралистической драмы и нашедшего в своих интимных переживаниях и в социальных условиях эпохи оправдание идеологическому укладу пьесы.

III. «О вреде табака» (1886 — 1902 г.г.) — построение водевиля в связи с композицией «Вишневого сада»

Водевил «О вреде табака», включенный автором в полное собрание сочинений 1903 г., обычно датируется 1886 годом и известен в одной редакции. Однако, рассмотрение ранних текстов водевиля осложняет вопрос о редакции сцены-монолога и устанавливает следующее. Водевил сохранился в пяти списках, при чем четыре списка (из них один — первопечатный 1886 г. в «Петербургской Газете»; другой — рукописный 1886 г., и два — литографированных 1887 и 1889 г.г.) примыкают к первой, ранней редакции и водевиля, пятый же список (рукописный и далее печатный) представляет вторую, новую редакцию водевиля, возникшую, судя по косвенным данным в письмах Чехова, в 1902 г. Редакции эти различны как по стилю, тону и технике обработки произведения, так и по своему историко-литературному значению. Водевил ранней редакции построен: на пародировании ученой лекции с внесением элементов пародийного научного языка и терминологии; на систематически проводимых отступлениях от прямой темы монолога с расчетом на вытеснение и подмену псевдо-основного задания монолога темами личными, характеристическими; на комической трактовке характера («мужа своей жены, содержательницы женского пансиона»). Комические словесно-жестикоуляционные приемы водевиля суммой своей ведут к одному эффекту: к комическому восприятию бытового характера, единственно действующего лица водевиля. В целом водевил этой редакции выполнен в плане фарса — в стиле водевиля с комическими самоцельными ситуациями. Такое сложение первого чеховского водевиля вполне отвечало типу построения водевильного жанра, весьма излюбленного в театре 80-х годов и использованного Чеховым в ряде других его водевильных опытов того же времени.

Восьмидесятыми годами кончается увлечение Чехова водевилем, и далее он обращается к работе над большими

пьесами уже в драматическом плане. Вот почему новое обращение Чехова к водевильному жанру в 1902 г. — требует специального истолкования. Для оценки водевиля в поздней, второй редакции необходимо охарактеризовать отношения Чехова к театру и к драме и отношения зрителя к драматургу в момент, непосредственно предшествующий новому обращению Чехова к водевилю.

Первыми пьесами Чехова, имевшими бесспорный успех, явились «Чайка» и «Дядя Ваня» в постановке Московского Художественного театра. Уже на опытах этих двух пьес Чехов выработал те качества своего драматического стиля, которые затем в неизменном, но лишь в более сгущенном виде, отложились в пьесе «Три сестры» (1901 г.). В общих чертах особенности этого драматического стиля сводились: к разработке средствами импрессионистического письма реалистического и психологического плана пьесы, к насыщению этого плана лирическими партиями, которые являлись одновременно носителями автохарактеристик лиц и эквивалентами драматического действия, динамических пьесных линий. К числу характерных особенностей этого лирико-драматического стиля, связанных с тематикой чеховских пьес, должно отнести и ту минорную окраску, которая присуща речам-высказываниям лиц его пьес, и которая так широко суггестировала «переживаниям» зрителя второй половины 1890-х г.г. Однако, в эту же пору — конец 1900-х годов — зритель и читатель начинают изживать минорный тон своих общественных оценок. Весьма показательным для характеристики нового зрителя будет, примерно, отношение театральной критики к пьесе «Три сестры». Пьеса была поставлена Моск. Худож. театром в январе 1901 года и получила в московской, а затем и в петербургской прессе; в ряде статей и пародий, единогласное осуждение своим темам — описанию «серой», «скучной» жизни — и тому «беспощадному реализму», с которым автор живописал картины быта и переживания интеллигентных лиц современной ему эпохи. Те самые свойства чеховской драмы, которые в опытах «Чайки» и «Дяди Вани» и в интерпретации этих пьес Московским Художественным театром, за несколько лет перед постановкой «Трех сестер», вызывали восторг зрителя, в характеристике последней пьесы зрителем отвергались. Зритель уже не мог примириться (цитируем газетно-журнальные оценки) с тем «тяжелым чувством», «угнетающей тоской», «беспросветным пессимизмом», которыми отмечены сцены «Трех сестер». От зрителя не было скрыто и то, что пьеса повторяла положения и характеры предшествующих драматургических опытов Чехова, давала лишь «новые вариации на старую тему». И свой «протест» против «чеховского настроя» и чеховской тематики зритель выразил в требо-

вании «бодрящих впечатлений» — «утверждения», а не «отрицания» жизненно-бытовых норм. Мастерство Чехова-«натуралиста» казалось бесспорным, но конечный эффект, производимый художественными средствами мастера, отвергался.

Ответ Чехова на этот перелом общественного самосознания и на требование обновления словесно-художественных тем будет дан в идущих вслед за «Тремя сестрами» драматургических опытах. Чехов неожиданно и круто меняет свои драматургические задания: после «Трех сестер», драмы, выдержанной в минорных тонах, цельно проведенной в плане психолого-натуралистическом, Чехов направляет свое внимание на жанр чисто комедийный, на жанр водевиля. Это видно из обширного ряда его высказываний в письмах к О. Л. Книппер-Чеховой (Берлин. Изд. «Слово», 1924), где Чехов настойчиво говорит о своем намерении написать водевиль, «пьесу смешную, очень смешную, по крайней мере, по замыслу». К тому же времени относится и переделка старого водевиля «О вреде табака». Таким образом, рецидив интереса к водевилю у Чехова явился не в результате случайного, неоправданного условиями театральной жизни, возобновления автором ранней своей водевильной линии, но как следствие оценки автором художественных запросов зрителя в иную эпоху, отделенную двумя десятками лет от первой полосы увлечения Чехова водевилем.

Основные особенности структуры водевиля в редакции второй, общеизвестной, сводятся к следующему. Водевиль, как и в редакции первой, построен на пародировании ученой лекции. Но пародирование это ослаблено, введено лишь с целью осуществить комическую подмену плана лекции рассказом с автохарактеристикой лица, произносящего речь. Подобно первой редакции водевиль построен на немотивированной смене ряда речевых тем, систематически препятствующей продвижению основной, «лекционной» темы. Связь речевых тем действующего лица осуществляется ходом боковых ассоциаций, стимулированным автохарактеристической «волей» лица, его желанием «высказаться». В целом проходит прежняя тема характера лица: «мужа своей жены».

При обработке водевиля исчез фарсовый план: нет создания комических изолированных положений, комической самоцельной фразеологии, — в общем, нет комических приемов, не вытекающих из основной характеристической темы. Пред нами система речевых высказываний с эффектами комическими, но организованными движением характера. Водевильный материал оказался психологизованным, при чем через весь монолог проходит один прием психологизации: лицо использует для самораскрытия, самовысказыва-

ния бытовые, «случайные» поводы из обычного своего круга впечатлений, суждений, оценок. В этой характеристике лица через бытовую тематику нельзя не видеть в водевиле отражение приемов характеросложения, обычных в больших пьесах Чехова.

Другая особенность водевиля, отсутствующая в его первой редакции, заключается в приеме введения в комический план пьесы лирических партий с нарративным движением. Лицо, отбрасывая бытовые темы речей, говорит о своем интимном, обнажает свои эмоции, напрягая их до драматизма и разрешая лиризм своих речей в кульминационном моменте драматическим жестом. Движение этого лирико-драматического самовысказывания лица в минорном тоне с драматическим исходом дается примерно с середины водевиля и подходит почти к самому концу, т. е. водевиль, начатый в плане комедийном, перешел в план драматический и соответственно драматически осветил финал пьесы. В целом, таким образом, новый чеховский водевиль осуществлен в стиле гротеска: сочетания приемов письма, контрастных по тону и эффектам.

В итоге, своеобразное место, занимаемое сценой-монологом «О вреде табака» в ряду других пьес Чехова, определяется особенностями жанровыми. Водевиль с основным комическим заданием и с основным комическим же планом включил ряд лирико-драматических партий, тесно связанных (что вскрывается сравнительным анализом) с образами и приемами лирического оформления материала в новеллистических произведениях Чехова и, в первую очередь, в больших его пьесах. Чехов, задумав водевиль после своей практики в ином мастерстве, не мог или не хотел отойти от выработанных им приемов лирического письма, отложив в нем качества той драматургической манеры, которая была им выработана при писании драм-комедий. Сочетание этих «лирических» приемов с приемами комедийными начального плана водевиля и осуществило ту оригинальную форму, которую мы находим во второй редакции сцены-монолога. Но водевиль этой редакции возник в момент поисков драматургом нового водевильно-комедийного стиля; — отсюда «О вреде табака» явился как бы водевилем-экспериментом, испытующим соединение разнокачественных элементов в искомым рамках «смешной пьесы». Этот предварительный, только технологический опыт (переделка старого водевиля, а не писание нового) нужен был автору для того, чтобы в дальнейшем прийти к написанию пьесы большого комедийного плана, что и было осуществлено им в пьесе «Вишневый сад».

В этом последнем драматическом произведении Чехова налицо новое жанровое задание, разрешенное в тонально-

сти отличной от тональности предшествующих его больших пьес. Комедийный план и характер пьесы, как исходный замысел, отчетливо намечены в письмах Чехова к О. Л. Книппер. Подробный композиционно-стилистический анализ пьесы позволяет вскрыть систему оригинальных комедийных приемов, развернутых в пьесе. Она пройдет по ряду комических персонажей (Епиходов, Шарлотта Ивановна, Симонов-Пищик, Дуняша, Яша, Прохожий, Почтовый чиновник) и комических ситуаций (этих же лиц, а также Гаева, Лопахина, Трофимова, частично Фирса), по комедийно-фарсовым сценам и эпизодам (сцены с Епиходовым, Шарлоттой Ивановной — фокусы; эпизоды с Пищиком — пилюли; с Лопахиним — удар палкой Вари, с Трофимовым — калоши), по оптимистической тематике речей (Лопахина и Трофимова), по преобладающей мажорной тональности речей (лейтмотивные речи Трофимова и Ани). Комедийный стиль пьесы не исключает драматической трактовки эмоций отдельных лиц (Раневской и Гаева), и в этом движении контрастных лирических тем, систематически перебиваемых «водевильными» эпизодами, видны следы оригинального строя пьесы, намеченного впервые во второй редакции водевиля «О вреде табака».

Ошибка Моск. Худож. театра, игнорировавшего оригинальное задание автора и новые драматургические планы пьесы, трактовавшего пьесу, как «драму», и одностороннее освещение пьесы критиками, прочитавшими в ней также лишь лирико-драматические места, надолго задержали восприятие подлинного тематического стержня последней пьесы Чехова и оригинальных комедийных композиционно-стилистических средств его воплощения.

Февраль 1923 — март 1925.

Отчет о научной деятельности Отдела Словесных Искусств Г. И. И. И. ¹⁾

Задачей Отдела Словесных Искусств в составе Г. И. И. И., как учреждения искусствоведческого, является изучение литературы, как искусства, т.-е. вопросов поэтики теоретической и исторической в широком значении слова. Этим определяется особое место Отдела в ряду других научно-исследовательских учреждений филологического типа. И если для русской науки о литературе последние годы особенно памяты открытием нового, до сих пор почти неизученного круга научных проблем, связанных с основной проблемой литературы, как словесного искусства, то в разработке этого нового предмета научного исследования Словесному Отделу, в течение истекшего пятилетия его исследовательской работы, принадлежит особенно заметное место.

С этой общей задачей Отдела связаны некоторые существенные особенности его научной работы в отчетный период. Во первых — заострение вопросов теории литературы и методологии историко-литературного исследования, в связи с общим оживлением методологических и теоретических интересов в русском литературоведении. Конечно, объединенные одинаковым предметом исследования — изучением литературы, как искусства — работники Отдела нередко расходились в принципах или методах исследования, что вызвало живую научную полемику, как при обсуждении отдельных докладов в стенах Института, так и в общей печати. Во вторых — были выдвинуты вопросы, связанные с изучением языка, как материала словесного искусства, а в дальнейшей работе выяснилась необходимость всестороннего изучения и других социально-речевых функций (речи ораторской, практической и т. д.). В третьих — обозначился особый интерес к языку и литературе современным, как непосредственно доступным нашему пониманию и художественному восприятию, своеобразный лингвистический и литературный «модернизм», исходящий в постановке вопросов теоретических и исторических из наблюдений над актуальными проблемами современного языкового творчества. Наконец, как наиболее удобное поле для научных наблюдений, выдвинута была русская литература XVIII—XX вв., в применении к которой могли быть прежде всего поставлены те новые проблемы, которые открылись научному кругозору нашего времени. В процессе работы над этим историческим материалом выяснилась необходимость систематического обследования и библиографического описания целого ряда отделов новой русской литературы, лежащих в стороне от более

¹⁾ Настоящий отчет охватывает период с 1/X.1923 до 1/I.1926. Отчет за время от основания Отдела (25/XI.1920) до 1/X.1923 напечатан в приложении к книге «Задачи и методы изучения искусств» Лнгрд. 1924, изд. «Academia».

изученных поэтических «вершин», — т. н. «младших линий», «второстепенных писателей», всей вообще массовой литературной продукции данной эпохи, школы или литературного жанра, весьма существенной для понимания литературной эволюции, — что наметило темы для плановых работ Отдела.

Не сразу Словесный Отдел нашел организационные формы, соответствующие специфическим особенностям его исследовательской работы. Первоначально Отдел распадался по строительной схеме организации, заимствованной у старейших научных учреждений филологического типа, на большие национально-исторические группы, к которым присоединена была особая теоретическая группа (см. Отчет 1923 г.). В дальнейшем такая организация оказалась нецелесообразной, и с начала 1924 года было проведено деление на следующие основные объединения: I. Секция Художественной Словесности — председ. д. чл. Б. М. Эйхенбаум (до осени 1925 г. — д. чл. В. М. Жирмунский); секрет. — н. сотр. Т. А. Роболи (до осени 1925 г. — д. чл. В. В. Казанский). — II. Секция Художественной Речи — председ. д. чл. Б. В. Виноградов (до осени 1925 г. — д. чл. С. И. Бернштейн); секрет. — н. сотр. Л. Ю. Виндт (до осени 1925 г. — н. сотр. Н. А. Коварский). III. Комитет Современной Литературы — председ. д. чл. Ю. Н. Тынянов (до осени — д. чл. Б. М. Эйхенбаум). Доклады, читавшиеся до января 1924 г. в Обществе Художественной Словесности при Г. И. И. и в Комитете Художественной Речи (см. Отчет 1923 г.), были перенесены в соответствующие секции по принадлежности.

I. Секция Художественной Словесности объединяет работы Отдела по вопросам теоретической и исторической поэтики, которые разрабатываются, по преимуществу, на материале русской художественной словесности XVIII—XX вв. В центре работ Секция стояли следующие вопросы: из области теории стиха — проблемы ритма, композиции, рифмы, мелодики, истории русского стихосложения и учений о стихе; из области теории художественной прозы — проблемы сюжета и сказа; из области теории драмы — проблемы драматургического анализа: по вопросам литературной эволюции — теория жанров, смена школ и направлений, вопрос о «литературном влиянии», о массовой литературной продукции и т. н. «второстепенных писателей», теория пародии; из русской литературы XVIII—XX вв. более специально — Ломоносов и Сумароков в русской лирике XVIII в., карамзинисты, архаические течения в поэзии двадцатых годов, история байронической поэмы, проза 20-х и 30-х годов (особенно Гоголь и натуральная школа), предшественники Некрасова, истоки символизма и др.

С осени 1923 г. по вопросам художественной словесности заслушаны были следующие доклады: Б. М. Эйхенбаум «Лермонтов, как историко-литературная проблема» (30/IX.1923). — Б. М. Эйхенбаум «Проза Лермонтова» (14/X). — К. А. Шимкевич «Пушкин и Некрасов» (14/X). — В. М. Жирмунский «Из истории русской романтической поэмы» (11/XI). П. Н. Медведев (гость) «Литературное наследие А. Блока» (9/XII). — В. В. Виноградов «Пародии на стиль Гоголя» (10/II.1924). — С. Д. Балухатый «От «Лешего» к «Дяде Ване»» (16/III). — Ю. Н. Тынянов «Пушкин и Тютчев» (13/IV). — Г. И. Шенгели (гость) «Органические основы русской метрики» (16/V). — Г. О. Винокур (гость) «Проблема литературной биографии» (29/V). — Проф. Н. К. Пиксанов (гость) «Анализ литературного образа Татьяны» (30/V). — Г. А. Гучковский «А. А. Ржевский. Из истории сумароковской школы» (9/XI). — С. Д. Балухатый «Драматургический анализ «Чайки» Чехова» (14/XII). — А. И. Цейтлин (гость) «Время у Достоевского» (21/XII). — В. М. Жирмунский «Ритм и метр в силлабо-тоническом стихе» (1/II.1925). — Б. В. Томашевский «Основные вопросы изучения

русского стиха». Диспут по обоим докладам (8/II). — Ю. Н. Тынянов «Архаисты 20-х годов, как литературное течение» (15/III). — Б. А. Ларин (гость) «Лирика» (3/V). — Б. М. Эйхенбаум «Повествование и сказ» (10/V). — Т. А. Роботи «Путешествие, как литературный жанр, в конце XVIII и в начале XIX в.» (1/XI). — Л. Ю. Виндт «Басня сумароковской школы» (13/XII).

Для объединения коллективных научно-исследовательских работ Отдела и руководства ими, соответственно с разработанными в Отделе планами, в январе 1924 г. при Секции была организована специальная Словарно-Библиографическая Комиссия, во главе которой стоит д. чл. С. Д. Балухатый. При Комиссии существует Архив, в который поступили библиографические и словарные работы, начатые и частично законченные по инициативе отдельных работников Секции: библиография по Чехову (С. Д. Балухатого), по Горькому (его же), по Фету (Н. П. Колпаковой), материалы по библиографии русской журнальной прозы 20-х и 30-х годов (собраны под руководством Б. М. Эйхенбаума), материалы словаря поэтического языка Тютчева (под руков. С. И. Бернштейна и Ю. Тынянова), каталог метрических форм русских поэтов XVIII в. (под руков. Б. В. Томашевского). В настоящее время, под общим руководством С. Д. Балухатого, научными сотрудниками II разряда и старшими слушателями Курсов ведется плановая работа по библиографии новейшей русской художественной словесности, литературной критики и науки о литературе. В осуществление этого плана к концу 1925 г. были выполнены следующие библиографические работы: 1. Постатейное описание журналов школы символистов («Мир Искусства», «Золотое Руно», «Весы» и др.). 2. Книги по истории литературы и критике за 1917—25 гг. 3. Литература по поэтике за 1880—1925 гг. 4. Литература по теории декламации (в связи с работами Комиссии Звучащей Речи). 5. Литература по футуризму и каталог произведений футуристов. Намечено также составление библиографии новейших работ по вопросам поэтики на Западе (В. М. Жирмунский) и составление словаря литературных терминов (в определениях современных исследователей и критиков). К печати Комиссия подготавливает книгу: «Источниковедение русской литературы XX в.».

II. Секция Художественной Речи объединяет работы Отдела в области изучения языка, как материала словесного искусства. В этом — специфическое отличие заданий Секции от других аналогичных лингвистических объединений Ленинграда. В план занятий Секции входит изучение вопросов звучащей речи, стилистики (поэтической семантики, синтаксиса, лексикологии), истории русского литературного языка и проблемы языка, как социальной деятельности.

С осени 1923 года по вопросам художественной речи были заслушаны следующие доклады: В. Н. Всеволодский-Гернгросс «Методы декламационной композиции», с демонстрациями (21/X.1923). — В. В. Виноградов «Семантические наброски. Язык А. Ахматовой» (4/XI). — С. Г. Вышеславцева «Принципы современной декламации» (16/XII). — С. И. Бернштейн «Из наблюдений над звуковой стороной русского стиха» (24/II и 30/III.1924). — Л. В. Щерба «Стих, «Парус» Лермонтова. Опыт лингвистического анализа» (2/XI). — В. М. Жирмунский «Вопросы русской акцентологии в связи с теорией стиха» (7/XII). — В. В. Виноградов «Понятие церковно-славянизма в истории русского литературного языка» (8/III.1925). — Б. М. Энгельгардт «Эстетико-лингвистические предпосылки формального метода» (5/IV). — С. И. Бернштейн «Стих и декламации» (в соединении с Секцией Музыкознания Отд. Муз. — 6/IV). — Б. М. Энгельгардт «Основоположения эстетики слова» (7/VI). — В. В. Виноградов «Стилистика, как учение о поэтическом языке» (11/X). — В. М. Жирмунский. «Новейшие

течения в области стилистики в Германии (школа Фосслера и Лео Шпитцер») (15/XI) — А. В. Федоров (слушатель курсов) «Поэтика стихотворного перевода». (20/XII).

В ведении Секции состоит Кабинет Художественной Речи, имеющий в своем составе фонетическую лабораторию, оборудованную для изучения звучащей художественной речи, Фонографический Архив и небольшую специальную библиотеку (около 450 №№). Кабинет основан, благодаря инициативе и трудам С. И. Бернштейна, состоящего его заведующим. В фонографическом Архиве при Кабинете хранится коллекция сделанных С. И. Бернштейном записей чтения стихов современными поэтами и декламаторами, в количестве около 250 валиков (190 — оригинальных, 60 — копии с них). Всего записано более 40 поэтов и 20 декламаторов (свыше 7000 стихов); кроме того имеются образцы исполнения былин (сказателем И. Т. Рябиным-внуком — 8 валиков) и сказок (3 вал.). Более подробные сведения о работах по изучению звучащей художественной речи, произведенных в Кабинете, сообщены выше в отчетной статье С. И. Бернштейна. Научные результаты лабораторных исследований будут опубликованы в книге С. И. Бернштейна «Голоса поэтов» (в печати). В состав Архива входит коллекция граммофонных пластинок (ок. 30 шт.), заключающих образцы художественной декламации, русской и иностранной (Moissi, Wüllner), а также современной агитационно-политической речи. В настоящее время, после завершения цикла работ Кабинета, посвященных звучащей художественной речи, очередным плановым заданием является запись и изучение современной ораторской речи.

В связи с работами Кабинета Секция Художественной Речи осенью 1925 г. организовала особую Комиссию по изучению звучащей художественной речи, под предс. С. И. Бернштейна. Задачей Комиссии является изучение звучащей художественной речи во всех ее разновидностях: произнесения стихов, художественной прозы, ораторской речи. В состав Комиссии входят, кроме работников Словесного Отдела, некоторые сотрудники Отдела Музыки Г. И. И. И., а также целый ряд художников-декламаторов, не состоящих членами Института: С. Г. Вышеславцева, Э. М. Каминская, Н. Э. Казанская-Радлова, Я. А. Ненашева, Н. С. Омельянович, В. А. Пяст, В. И. Шварц, О. М. Шиллингер. Комиссия имела до конца декабря 7 заседаний, посвященных коллективным работам: 1) изучению художественной декламации (очередная тема — декламация Моисси); 2) изучению образцов ораторской, агитационно-политической речи (очередная тема — речи А. В. Луначарского); 3) разработке метода экспериментальной декламации (стихотворение подготавливается несколькими декламаторами, работающими независимо друг от друга, фиксируется фонографически и исполнение подвергается коллективному обсуждению). Конечной целью экспериментальных исследований является разработка нормативной теории на основании описания лучших образцов декламационной и агитационно-политической речи. — Из докладов в соединенном заседании Комиссии и Секции Музыкального Музо было заслушано сообщение Д. Н. Маслаковец (слушатель Курсов): «О музыкальном организме. Внешне-звуковая конструкция, человеческой речи» (5 и 6/XI).

Кабинет Художественной Речи, наметил к изданию серию небольших статей-докладов по вопросам звучащей речи, под общим заглавием «Вопросы художественной речи». Серия будет печататься литографским способом, в количестве 200 экземпляров. Подготовлены следующие выпуски: Н. А. Коварский «Мелодика стиха» (Обзор литературы вопроса) (печатается). — Б. М. Эйхенбаум «О камерной декламации». — Ю. Н. Тынянов «Русская ода XVIII в., как декламационный жанр». — С. Г. Вышеславцева «Принципы и задачи современной декламации». — Д. Н. Маслаковец «О музыкальном организме».

Для изучения проблемы языка, как социальной деятельности (специально — речи ораторской, языка газетного, делового и т. д.) Секция выделила Комиссию по Социологии Языка, объединенную в своей работе с Социологическим Комитетом Института. Руководство работами Комиссии поручено Отделом д. чл. Л. П. Якубинскому.

III. Комитет Современной Литературы был основан в январе 1924 г. и имеет целью установление связи между научной работой в области теории и истории литературы и актуальными проблемами современного художественного творчества и литературной критики. В состав Комитета, кроме научных работников Отдела, был приглашен целый ряд современных писателей (поэтов, прозаиков, литературных критиков), выразивших желание принять участие в работах Комитета. Также сближение работников науки с практическими деятелями современной литературы мыслилось, при основании Комитета, как существенное для той и другой группы участников: с одной стороны, наблюдения над развитием современной литературной жизни, обсуждение вместе с современными писателями вопросов художественной техники и производства в литературе, обещало возможность оживления и углубления научной мысли в области литературоведения; с другой стороны — оно шло навстречу желанию самих литературных работников использовать результаты теоретической и исторической научной мысли для освещения очередных вопросов литературного творчества, в частности также — для разработки принципов литературной критики. В течение 1924—25 гг. большинство заседаний Комитета было посвящено обсуждению произведений современных писателей, сообщавших отрывки из своих новых работ, сопровождаемая их пояснениями, касающимися общего замысла и отдельных технических задач. Кроме того было заслушано несколько сообщений по вопросам современной литературы (прозы, поэзии, литературной критики). За отчетный период имели место следующие сообщения: И. Груздев и В. Каверин «Проблема современной прозы» (3/II.1924). — Е. Замятин. Отрывки из романа «Мы» (17/II). — Ал. Толстой «Черная пятница» (2/III). — И. Эренбург. Отрывки из романа «Любовь Жанны Ней» (9/III). — В. Шкловский. Отрывки из романов «Сентиментальное путешествие» и «Z00» (23/III). — Н. Тихонов. Стих. «Юг» и поэма «Лицом к лицу» (6/IV). — М. Волошин. Стихотворения (20/IV). — Ю. Н. Тынянов «О современной прозе» (11/V). — Б. М. Эйхенбаум «О современной публицистической критике» (11/V). — Ю. Н. Тынянов «О современной поэзии» (25/X). — В. Каверин «Конец Хазы» (23/XI). — К. Федин. Отрывки из романа «Города и годы», с докладами Ю. Н. Тынянова и Л. Я. Гинзбург по поводу романа (24/II.1925). — Н. Тихонов «Дорога» и «Красные на Араксе» (12/IV). — В. Шкловский «О современной русской прозе» (17/V). — О. Форш «Очерки Москвы» и отрывки из романа «Современник» (30/V). — Вас. Каменский. Стихотворения (7/XII).

В настоящее время Комитет расширяет свою работу в двух направлениях. 1) Организация, при участии младших сотрудников и слушателей старших курсов, собрания и разработки материалов библиографического и архивного характера, которые должны составить Архив Комитета (черновики и корректуры литературных произведений, анкеты о литературном производстве, высказывания авторов о своих произведениях, о литературных течениях и группировках и т. п.). 2) Выдвинут членами Комитета для докладов и дискуссий ряд очередных тем, связанных с современной литературой: 1. О типе современного журнала. 2. Тип и характер современной рецензии. 3. Драматургия и театральная критика. 4. Современный фельетон. 5. Переводная литература. 6. Детская литература. 7. Исторический роман. 8. Современный стих. Кроме того будет продолжаться чтение и обсуждение новых литературных произведений, при чем — как

в закрытых, так и в открытых заседаниях. (Последние переносятся в Общество Художественной Слоvesности). Намечено также издание «Записок» Комитета, посвященных очередным вопросам современной литературы и художественной критики.

Кроме докладов по секциям и Комитету были заслушаны в открытых годовых заседаниях Отдела: 25/XI.1923: С. И. Бернштейн «О выразительном значении звуков в стиховой речи». — 30/XI.1924: С. Д. Балухатый «Проблемы драматургии». — 29/XI.1925 (пятнадцатилетие Отдела): В. В. Виноградов «Проблема сказа в стилистике». В годовом заседании Института — 4/IV.1925: Б. В. Казанский: «Проблема исторической поэтики». В открытом заседании Отдела, посвященном памяти Декабристов: Ю. Н. Тынянов: Отрывки из романа «Кюхля» («Повесть о декабристе»); С. Г. Вышеславцева. Стихотворения поэтов-декабристов; Н. А. Коварский «Повести Марлинского».

Всего за пять лет существования Отдела (с 25/XI.1920 по 1/IV.1926) было заслушано 110 докладов и сообщений. Из них по Обществу Художественной Слоvesности — 46; по Секции Художественной Слоvesности — 16; по Комитету и Секции Художественной Речи — 17; по Комитету Современной Литературы — 19; в открытых заседаниях Отдела и Института — 12.

Из перечисленных выше научных работ некоторые успели появиться в свет в общей печати; значительная часть до сих пор остается неопубликованной, в виду общих затруднений книжного дела. Издательская деятельность самого Слоvesного Отдела, как и всего Института, могла развенуться самостоятельно лишь после заключения договора с изд. «Academia», предоставившим Институту свой издательский и распространительный аппарат. В изд. «Academia» Слоvesный Отдел организовал неперидическую серию «Вопросы Поэтики», имевшую до сего времени 6 выпусков. Вып. 1. А. Слонимский «Техника комического у Гоголя, 1923. — Вып. 2. Б. Томашевский «Русское стихосложение», 1923. — Вып. 3. В. Жирмунский «Рифма, ее история и теория» 1923. — Вып. 4. Б. М. Эйхенбаум «Сквозь литературу». Сборник статей, 1924. — Вып. 5. Ю. Тынянов «Проблема стихотворного языка» 1924. — Вып. 6. В. Жирмунский «Введение в метрику. Теория стиха» 1925. В печати находятся следующие выпуски серии: В. Виноградов «Этюды о Гоголе». — С. Бернштейн «Голоса поэтов». — С. Галухатый «Проблемы драматургии». — «Русская проза двадцатых и тридцатых годов», сборник статей, под ред. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Кроме того подготовлены к печати старшими научными работниками Отдела: Ю. Н. Тынянов «Проблемы литературной эволюции». — Б. В. Казанский «Введение в историческую поэтику». — В. В. Виноградов «Гоголь и французский романтизм». — Г. А. Гуковский «Русская поэзия XVIII века», а также научными сотрудниками II разряда: Л. Ю. Виндт «Русская басня». — Н. П. Колпакова «Творчество Фета». — Р. Р. Томашевская «Эпиграмма, как литературный жанр». Статьи напечатанные в настоящем выпуске «Временника» являются извлечениями из перечисленных неизданных работ.

Научно-исследовательская работа Слоvesного Отдела неизменно мыслилась им в тесной связи с работой научно-педагогической. Поэтому, как только Факультет Слоvesных Искусств, в связи с общей реформой Института (осенью 1921 г.), был превращен в Слоvesный Разряд научно-исследовательского Института, Разряд этот принял самое деятельное участие в организации при Институте (согласно с § 4 его Устава), особых Курсов для подготовки научных специалистов-искусствоведов. Программа Слоvesного Отделения этих Курсов была в свое время опубликована в Отчете 1923 г. Отметим только, что педагогическая работа Курсов находилась в тесной связи с плановыми научными заданиями и коллективными работами Отдела. Так, из

семинария по русской прозе Б. М. Эйхенбаума вышли работы по библиографии журнальной беллетристики, а впоследствии — Сборник статей научных сотрудников о «Русской прозе 20-х и 30-х годов»; из семинария по лексикологии С. И. Бернштейна и Ю. Н. Тынянова — работы по Тютчевскому словарю; из семинария по метрике Б. В. Томашевского — каталог метрических форм; в семинарии по фонетике С. И. Бернштейна разрабатывались материалы фонографического архива и т. д. На Курсах был проделан опыт постановки лекций и практических занятий по целому ряду теоретических дисциплин, в те годы еще не входивших в качестве обязательного элемента в обиход преподавания филологических ВУЗ'ов, как напр.: введение в поэтику, историческая поэтика, теория романа, теория драмы, метрика, фонетика стиха, текстология, современный русский литературный язык, а также — по различным отделам истории русской поэзии и прозы XVIII—XX веков, построенным с точки зрения проблем художественно-исторических (в частности — по литературе современной); в соответствии с общим «модернистическим» уклоном литературных интересов Отдела, новая русская литература в его программах впервые была положена в основу преподавания, тогда как более древние эпохи истории литературы и языка получили значение предметов, по преимуществу — вспомогательных.

Весной 1924 г. Курсы для подготовки научных специалистов были переименованы в Государственные Курсы при Г. И. И. И., и на них была возложена Профобром ответственная задача — подготовки квалифицированных профессиональных работников, специалистов-практиков в различных областях художественно-просветительной деятельности. В связи с этим произведена была переработка учебных планов Словесного Отделения Курсов в направлении осуществления поставленных Отделению профессиональных заданий, о которой более точное представление дают печатные планы преподавания на 1924—25 и 1925—26 учеб. год. Словесное Отделение имеет целью подготовку практических работников в области педагогической (школьной и внешкольной), а также профессионалов-работников в области журналистики. Соответственно этому преподавание на Отделении ведется по трем профессиональным уклонам: 1) внешкольному; 2) школьному; 3) журнально-литературному. Нормальный план преподавания Отделения рассчитан на 4 года. Слушатели Курсов, желающие в дальнейшем конкурировать на звание научного сотрудника Г. И. И. И. по Словесному Отделу, пишут на IV курсе конкурсное сочинение.

В текущем 1925—26 году на Словесном Отделении были объявлены следующие курсы и семинарии: В. П. Андрианов-Перетц: Древнерусское художественное творчество. — Сем. по современному фольклору. — А. М. Астахова: Сем. по историографическому введению в русскую литературу. — С. И. Бернштейн: Общая фонетика, в связи с фонетикой стиха. — Русский синтаксис. — Сем. по фонетике. — С. Д. Балухатый: История русского журнала. — Введение в библиографию. — Сем. по теории драмы. — В. В. Виноградов: Грамматика современного русского языка. — Сем. по лексикологии. — Г. А. Гукровский: История русской драмы от Сумарокова до Пушкина. — Кружок по современной литературе. — В. М. Жирмунский: Западно-европейская литература XVIII—XIX вв. — Сем. по русской метрике. — Б. В. Казанский: Сем. по исторической поэтике. — С. С. Мокульский: Западно-европейская литература XVI—XVII вв. — Сем. по новейшей западно-европейской литературе. — Я. А. Назаренко: Социология русской литературы. — В. Н. Перетц: Сем. по методологии истории русской литературы. — М. О. Скрипиль. Литературное кружководство (курс и сем.). — Б. В. Томашевский: Введение в поэтику. — Введение в текстологию. — М. Л. Троцкая: Немецкий автор. — Ю. Н. Тынянов: История русской поэзии

XIX в. (курс и сем.).— Современная русская литература (курс и сем.).— К. А. Шимкевич: История русского символизма (курс и сем.).— Л. В. Щерба: Введение в языковедение.— Старославянский язык (с практ. зан.).— Французский автор.— Б. М. Энгельгардт: Литературоведение (курс и сем.).— История русской критики.— Б. М. Эйхенбаум: Сем. по истории русской литературы 30—40-ых год.— Л. П. Якубинский: Сем. по вопросам современной русской практической прозы.

Для научных сотрудников Словесный Отдел наметил ряд научно-исследовательских семинариев повышенного типа, с допущением старших слушателей Курсов. Такой характер имеет семинарий по русской прозе 20-х и 30-х годов под руководством Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова (труды семинария печатаются отдельным сборником, см. выше), занятия по фонетике стиха у С. И. Бернштейна (в связи с работами Комиссии Звучащей Речи), по библиографии— у С. Д. Балухатого (в связи с работами Словарно-библиографической Комиссии), по текстологии— у Б. В. Томашевского, по истории русского литературного языка— у В. В. Виноградова, по современному русскому фольклору— у В. П. Адриановой-Перетц (в связи с подготовкой Институтом научной экспедиции для изучения крестьянского искусства русского Севера). С декабря 1925 г. М. Л. Лозинский ведет семинарий по художественному переводу. Комитетом Современной Литературы намечены исследовательские семинарии по современной драматургии, роману и стиху (под руководством писателей, состоящих членами Комитета).

Кроме того младшие сотрудники привлекаются к научно-педагогической работе на Курсах в кружке по современной литературе, под руководством Г. А. Гуковского.

К 1 янв. 1926 г. в составе научных работников Отдела состояли следующие лица. ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ОТДЕЛА: В. М. Жирмунский. УЧЕНЫЙ СЕКРЕТАРЬ: Б. В. Казанский. ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЕ ЧЛЕНЫ: В. П. Адрианова-Перетц (русская народная словесность). С. Д. Балухатый (теория драмы). С. И. Бернштейн (фонетика художественной речи). В. В. Виноградов (русский литературный язык). В. М. Жирмунский (теоретическая поэтика). Б. В. Казанский (историческая поэтика). М. Л. Лозинский (русская поэзия). В. Н. Перетц (древне-русская художественная словесность). А. А. Смирнов (историческая поэтика). Б. В. Томашевский (метрика). Ю. Н. Тынянов (русская поэзия). Л. В. Щерба (общее языкознание). Б. М. Эйхенбаум (русская проза). Б. М. Энгельгардт (методология). Л. П. Якубинский (семантика). СОТРУДНИКИ I РАЗРЯДА: А. М. Астахова (русская поэзия XIX в.). Г. А. Гуковский (русская поэзия XVIII в.). М. Л. Троцкая (историческая поэтика). Я. А. Назаренко (социология литературы). К. А. Шимкевич (русская поэзия XIX в.). СОТРУДНИКИ II РАЗРЯДА: Е. К. Бахмутова, О. П. Блех, Л. Ю. Виндт, Н. А. Коварский, Т. А. Робилю Р. Р. Томашевская.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Б. Казанский. — Идея исторической поэтики	6
В. Виноградов. — Проблема сказа в стилистике	24
С. Бернштейн. — Звучащая художественная речь и ее изучение.	41
А. Астахова. — Из истории и ритмики хоря	54
Г. Гуковский. — О сумароковской трагедии	67
Лидия Виндт. — Басня сумароковской школы	81
Р. Р. Томашевская. — К вопросу о французской традиции в русской эпиграмме	93
Ю. Тынянов. — Пушкин и Тютчев	107
Н. Колпакова. — Неизданный Фет	127
С. Балухатый. — Этюды по истории текста и композиции чехов- ских пьес	138
Отчет о научной деятельности Отдела Словесных Искусств Г.И.И.И.	155