



**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ**

---

# **ВРЕМЕННОК**

**ОТДЕЛА  
СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ**

**V**

---

**« А С А Д Е М И А »  
ЛЕНИНГРАД  
1929**

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ**

---

# **П О Э Т И К А**

**СБОРНИК СТАТЕЙ**

**М. ТРОЦКОЙ, Г. ГЭКОВСКОГО,  
Г. КОРОВИНА, Б. ТОМАШЕВСКОГО,  
Л. ГИНЗБУРГ, К. ШИМКЕВИЧА,  
С. БАЛДХАТОГО И С. ВЕРИШТЕЙНА**

---

**« А С А Д Е М І А »  
ЛЕНИНГРАД**

**1 9 2 9**

Напечатано по постановлению Отдела Словесных Искусств Г. И. И. И.  
Председатель Отдела *В. Жирмунский*.

15. I. 1929.

Типография „Коминтерн“. Ленинград, Красная, 1.  
Ленинградский Областлит № 35372.  
Тираж 2.000—12<sup>1/2</sup> л.  
Заказ № 2292.

## Литература современной Германии

В немецкой литературе XX-го века удавалось довольно отчетливо проследить смену отдельных литературных течений: натурализма, импрессионизма, символизма и—в военные и послевоенные годы—экспрессионизма. Сейчас в Германии поражает полное отсутствие „изм'ов“, полное отсутствие того, что принято называть „литературной школой“<sup>1</sup>. Немецкая литература последних лет представляет собой картину очень разнообразных, нередко противоречивых течений, обусловленных как бы личной программой каждого отдельного писателя. Объединяющим моментом оказывается не какой либо эстетический лозунг, а скорее тот поворот культурного сознания, под знаком которого проходит развитие современной Германии. Литература последних лет строится по принципу отталкивания от той школы, которой она непосредственно наследовала—экспрессионизма.

Бывший еще недавно господствующим течением, экспрессионизм уже отжил, это уже „вчерашний дспь“ для Германии, но он остается тем отправным пунктом, который уясняет своеобразный характер пришедшей ему на смену литературы. В виду этого обзору современности необходимо предпослать краткий обзор основных положений экспрессионизма. Статья эта, которая в значительной степени является отражением личных впечатлений во время моего пребывания в Германии летом 1928 г., ставит себе чисто информационную задачу. Даже отдаленно не пытаясь исчерпать всю полноту материала, я постараюсь выделить из ряда многообразных явлений лишь наиболее типические, по мере возможности руководствуясь при этом — в виде критерия выбора — литературными вкусами современной Германии.

### 1

Термин „экспрессионизм“ идет из французской живописи, он был впервые употреблен художником Гervэ в 1901 г.,

<sup>1</sup> Историки немецкой литературы уже обратили на это внимание. O. Walzel, Deutsche Dichtung der Gegenwart 1925, стр. 10.

а затем введен в оборот Матиссом и знаменовал в живописи реакцию на импрессионизм. Как литературный термин, он начинает употребляться в Германии с 1910 г. В 1912 г. группа молодых немецких поэтов в составе 14-ти человек выступает с манифестом „Кондор“. Программные выступления литературных школ, начиная с XVIII-го в., характерны для всех почти стран; Германия в частности знала манифесты бурных гениев, Молодой Германии, и в 90-ые годы— выступление натуралистов во главе с Гауптманом. Общим для всех этих манифестов является протест против традиций, но никогда этот протест не носил такого резкого характера, никогда не было такого анархического отрицания всей предшествовавшей культуры и литературы, как у экспрессионистов. Это объясняется тем, что манифест этот провозглашал не столько новые литературные принципы, сколько новое мирозерцание.

Экспрессионизм, как литературная школа, конструировался на определенной, теоретически разработанной идеологической платформе. В первых воззваниях экспрессионистов формулировались не специальные эстетические лозунги, а лишь общая декларация нового мировоззрения и новой роли искусства.

Новая школа строится прежде всего на почве нормативной этики, т. е. абсолютной этической нормы, которая кладется в основу мировоззрения, и ее представители постоянно повторяют, что объединяются по этому не литературному, а чисто идеологическому признаку. Соответственно с этим они становятся в резкую оппозицию к чисто эстетическим принципам символистов, к лозунгу „искусство для искусства“. Для них: „искусство есть служение человечеству“, „поэтическое произведение — этический поступок“, „поэт—учитель“<sup>1</sup>.

Между тем наступила война, за ней русская революция, и расплывчатый идеал экспрессионистов принял более конкретные формы, жизнь подсказала политическую позицию объятых социальным пафосом поэта экспрессиониста. Убежденные пацифисты, они в Швейцарии издают ряд журналов „Aktion“, „Sturm“ и др., сборник „Antikriegs - Anthologie“, проповедуют актуальное участие в политике дня и политическую направленность литературы.

1914—1918 годы—второй период экспрессионизма, период оформления самого содержания этого понятия и детализации отдельных пунктов программы, которая продолжает оставаться обще-эстетической, т. е. обязательной как для поэзии, так и для изобразительных искусств. Основным лозунгом является пересоздание всех форм жизни, а следо-

<sup>1</sup> Neue Kunst, 1913: Kafika „Vom tätigen und vom lebendigen Geist“.

вательно и искусства, как одной из этих форм (экспрессионисты продолжают настаивать на том, что искусство для них не самоцель, а лишь одно из многих подлежащих изменению жизненных явлений) на основе духовности. Понятие духовности, как отправной пункт эстетики, не является, конечно, новостью, — своеобразие в том, что оно кладется в основу той новой системы интерпретации действительности, которую строят экспрессионисты.

Самый термин „экспрессионизм“ обычно грамматически и идеологически противопоставляется лишь импрессионизму, но в сущности он является реакцией не на один только импрессионизм, а на общую позицию предшествующих художественных школ по отношению к внешнему миру. Как бы ни были отличны друг от друга, например, натурализм и импрессионизм, общим для них было признание ценности объекта внешнего мира. Характер воздействия этого объекта понимался различно в зависимости от эстетического канона каждого данного направления, но самая ценность объекта оставалась неоспоримой. Всегда предполагалась некая созерцательная позиция художника и обострение его восприятия для получения извне впечатления, импрессии. Экспрессионист разрушает эту ценность объекта, объект теряет для него интерес, важным и интересным оказывается лишь то представление объекта, которое получается путем его одухотворения, претворения в сознании субъекта. То-есть, в то время как для художника натуралиста и импрессиониста построение представления исходит из объективной данности вещи, для экспрессиониста оно исходит из субъективного переживания. Импрессия сменяется экспрессией. Экспрессионист принципиально отказывается от понимания объекта внешнего мира, как „модели“, а следовательно и от всякого морфологического сходства между этим объектом и его изображением в живописи и поэзии. Изображение не только не может, оно не должно иметь никаких родственных черт с объектом, так как оно передает не материальную оболочку, а духовную сущность предмета. Таким образом, провозглашая творческое пресоздание мира на основе духовности, экспрессионист лишает мир его конкретности, лишает вещь ее вечности, ее конкретных индивидуальных качеств, т. е. всех признаков реальности, абстрагирует лишь ее голую сущность, освобождает ее „от призрачного бытия действительности“<sup>1</sup>, превращает эту вещь в некое собирательное понятие, в надиндивидуальное, типическое построение, в чистую идею.

Так, на основе систематического отказа от предметности, происходит процесс развеществления мира.

<sup>1</sup> Kurt Hiller. „Geist werde Herr“, 1920.

Но поскольку экспрессионист заменяет реальный образ предмета субъективно конструированным образом, то для того, чтобы это интеллектуальное представление оказалось по впечатляемости равным разрушенному реальному, оно должно быть насквозь динамизировано, должно быть максимально сгущено, доведено до высшей степени интенсивности, по терминологии экспрессионистов „пережито экстатически“ (K. Hiller).

На основе такой сублимации сущности, „reine Wesensschau“, вырастают основные положения поэтики экспрессионистов.

Соответственно требованию об освобождении из-под власти предмета, мы видим в стиле экспрессионистов установку на типическое, на отвлечение, с одной стороны, и на крайнюю динамичность и гиперболизацию, с другой. Семантическое обновление слова у экспрессионистов идет прежде всего по линии дематериализации этого слова, лишения его всякого вещного чувственного оттенка, а затем по линии крайнего повышения аффективной силы слова, скопления в нем наивысшей интенсивности, возвращения его к первичной форме выражения—крику, междометию<sup>1</sup>.

В статье „Substantiv und Verbum“ Верфель провозглашает „Entsachlichung, Entsubstantivierung der Welt“, перенося все выразительные функции на глагол, как на главного носителя движения. Стремление к абстракции и схеме приводит к тому, что глагол любят употреблять в неопределенном наклонении, т. е. в наиболее общей из всех форм выражения, свойственных глаголу, форме не определяющей еще никаких дифференцированных связей и отношений. Целые стихотворения Штрамма, например, превращаются в такое сцепление отдельных неопределенных наклонений<sup>2</sup>.

Роль прилагательного, как чувственно живописующего элемента, сводится почти на нет. Грамматика объявляется признаком застывшего, отмирающего языка. „Алогические бомбы взрывают традиционно академическое строение фраз, буржуазную архитектуру языка“ (Joh. Becher). Предложение строится по принципу наикратчайшего и наивыразительнейшего словосочетания<sup>3</sup>, исчезают все логические соединительные звенья—члены, союзы, предлоги, усекаются все синтаксические связи, нагромождаются краткие рубленые фразы; смысловое содержание при этой технике про-

<sup>1</sup> Stadler „Form als Wollust“ (1916).

<sup>2</sup> Trieb: „Schrecken Sträuben  
Wehren Ringen  
Aechzen Schluchzen  
Stürzen.  
Du!“

<sup>3</sup> K. Edschmid „Vom dichterischen Expressionismus“ 1915.



пуска достигается лишь путем скачки по эмоциональным вершинам фразы, которая в свою очередь редуцируется до того, что нередко одно слово становится эквивалентом целого предложения. Это особенно частое явление в драматическом диалоге, где реплики нередко сводятся к отдельным словам. Драмы того же Штрамма представляют собою пантомимы, сопровождаемые отдельными восклицаниями.

Слово, доведенное до крайней аффективной значимости, потерявшее всякий вещный смысл, спасается в метафору. Метафора или, собственно, метафорическая словесная глыба, становится излюбленным приемом экспрессионистов, и в последние годы среди них самих намечается уже реакция на эту „гипертрофию метафоры“.

Это до последней степени схематизированное слово, лишенное всякой чувственной окраски, превращенное в какой-то скелет, служит для воплощения развеществленной вещи, постигаемой чисто феноменологически.

Тематика экспрессионистов целиком вытекает из их этической догмы, и потому они оперируют как бы небольшим кругом метафизических тем, которые затем дифференцируются по отдельным сюжетным линиям. На первом плане тема—Человек в себе, т. е. абстрактное построение идеальной человеческой личности на этических основах вне всяких реально-психологических моментов. Из этой темы вытекают мотивы „человек добр“ и человек-брат—эти лозунги всего творчества Верфеля, Гейнике, Франка и др. Затем—человек и мир—т. е. оправдание реального „злого“ человека обездушенным, механизированным веком. Сюжетное оформление этих проклятий культуре и машине дается в ряде социальных сатир и в первую очередь в основной и важнейшей для всех экспрессионистов теме—войне. Непосредственно отсюда вытекает тема—земной рай, т. е. бегство от действительности, утопическое прозрение в будущее, своеобразный руссоизм, мечтающий о царстве человеколюбия на лоне природы. Это—тема Кайзера в его знаменитой тетралогии „Газ“, также как и целого ряда его последователей, призыв к человеку, ставшему лишь винтом машины, вновь обрести духовный облик и достичь гармонического развития всех сил.

Свойственная всем экспрессионистам тематическая бедность и однообразие трактовки обусловливается, конечно, их основной догматикой.

Принцип типизации с изображения вещи переносится и на изображение характера. Экспрессионисту важна не человеческая особь, а общечеловеческая сущность, и потому его способом характеристики является не психологическая индивидуализация, а упрощение, сведение к типической формуле. Индивидуальная мотивировка поступков сводится

к нулю, так как самый характер схематизируется. Получается как бы гротескная концентрация всех черт одной человеческой сущности в одном лице. Верфель любит выводить тип „друга человечества“, Газенклевер, применяя типическую антитезу отца и сына, концентрирует в первом все черты отцовской тирании, во втором—бунтарское начало. Этическая концепция экспрессиониста превращает его в судью; отсюда вытекает приближение характера к примитивной схеме добра и зла. Этим же объясняется, что, в то время как в эпоху натуралистической драмы исчезло самое понятие трагической вины, в драмах экспрессионистов на сцену вернулся злодей. В знак того, что из индивидуумов они превратились в носителей некоего абстрактного начала, люди в экспрессионистических драмах не носят имен. Чаще всего они являются представителями рода человеческого: известная драма Фрица Унру носит даже это название „Род“ (Geschlecht), действующие лица „мать“, „дочь“, „сын“. В других драмах, у Кайзера, например, это „мужчина“, „женщина“, „девушка“, или же сословно-групповые названия: „офицер“, „рабочий“ и т. д. Голль заходит в этом смысле еще дальше, он требует, чтобы люди были представлены в виде одинаковых масок с этикетками „я“, „ты“, „он“ на шляпах.

Эта принципиальная анонимность как бы подчеркивает сознательный отказ экспрессионистов от всякой психологии, провозглашение принципа безличного, типического. Этому соответствует также отказ от всякой материальной иллюзии, т. е. от всякой декоративности в сценическом оформлении спектакля и от правдоподобия сценического воплощения. Драматург Корнфельд в статье „О новом актере“ учит, что если на сцене нужно изображать пьяного или умирающего, то никоим образом не следует учиться на реальных образцах в трактире или в больнице. Нужно лишь экстатически проникнуть в сущность болезни или смерти и отказаться в передаче этой сущности от всяких опытно-технических приемов<sup>1</sup>.

Поскольку эти динамически-абстрактные приемы изображения легче всего укладывались в форму драмы, именно драма стала излюбленным жанром экспрессионистов. Описательный жанр—роман—естественно отодвинулся на задний план. Лирическое произведение превращается в ряд нагроможденных друг на друга эмфатических образов, неспаянных между собой, соединенных лишь ритмически, так что слово расценивается лишь как крик. Драма представляет собою экстатический сценарий, с упором на монолог, ибо „монолог есть откровение этической воли“. Этим призна-

<sup>1</sup> Paul Kornfeld. Grundwesen des neuen Dramas. 1913.

нием важности роли монолога следует, вероятно, объяснить то, что, категорически отвергая Гете, экспрессионисты многое прощают Шиллеру за его этический пафос<sup>1</sup>. В большинстве случаев драма оказывается цепью густо насыщенных действием эпизодов, осуществляющих бешеный темп движения, но связанных без всякой логической мотивировки.

Скорее чем какое либо другое литературное течение, экспрессионизм достиг успеха. Третий, непосредственно следовавший за войной период знаменовал победу экспрессионизма по всей линии. Книжный рынок был завален литературой, театры—драмами, выставки—картинами экспрессионистов. Но и скорее, чем какое либо другое литературное течение, экспрессионизм теряет актуальность. В последние годы интерес к экспрессионизму совершенно упал и, когда в 1928 г. теоретик экспрессионизма, автор известной книги „Анархия в драме“ Дибольд<sup>2</sup> вновь провозглашает: „искусство духовно, мы ненавидим искусство, как форму“, очень показательным, что этот ставший избитым лозунг направлен уже на борьбу не с прошлым, а с настоящим, с теми новыми литературными явлениями, которые вытеснили экспрессионизм.

## 2

Уже было указано, что на смену экспрессионизму не пришла никакая замкнутая литературная школа, что экспрессионизм был последним объединением писателей на общей социально-этической и литературной платформе.

В то время как экспрессионисты заявляли о себе бесчисленными манифестами и программами, новые течения складываются вне каких бы то ни было теоретических предпосылок.

Но для современной Германии характерна некая эволюция культурного сознания, очень ясно обозначившаяся за последнее время. Лозунгом немецкой научно-философской мысли в последние годы является самоосмысление—*Selbstbesinnung*.

Понятие это показательно для изменения самого тона жизни современной Германии, успокоенности, явившейся реакцией на смятение недавнего прошлого, стремления осмыслить себя, отдать себе отчет в своем „я“, вместо того, чтобы по абстрактным нормам конструировать идеального человека. Для этого направления создан термин, покрывающий собою новые течения в изобразительных искусствах и литературе. Если в недавнюю эпоху экспрессионизма Верфель провозглашал „*Entsachlichung der Welt*“, то сейчас

<sup>1</sup> Edschmid. Bücher-Dekameron. 1923.

<sup>2</sup> Neue Rundschau 1928, 11. Kritische Rhapsodie. S. 552.

наиболее распространенным в Германии является противоположный лозунг: „*Neue Sachlichkeit*“, предметность, вещьность<sup>1</sup>.

„*Sachlichkeit*“—реакция на абстрактность, на типическое, на дематериализацию, узаконенную экспрессионизмом. Экспрессионисты превратили мир вещей в голый остов,—сейчас возобладала радость узнавания вещей и их изображения; отсюда волна описательности в современной литературе. Схеме противопоставляется подробное, конкретное описание всех внешних факторов, строящееся на полноте и субстанциональности образов: отсюда—возрождение эпоса.

Если для экспрессиониста всякий факт облакался в свою духовную сущность, если все случайное получало значение лишь в аспекте вечного, то „*Neue Sachlichkeit*“ принесла с собою повышенный интерес к отдельному факту, к документу, к случайному фрагменту жизни: отсюда расцвет биографического, авантюрного и исторического романа. На смену обезличенному собирательному понятию человека является стремление к углубленной психологической индивидуализации и кладет начало эре психологического романа. В своем протесте против новых устремлений экспрессионисты пользуются тем же термином, как орудие полемического выпада. „*Ihr Allersachlichsten*“, восклицает Дибольд в цитированной выше статье, чтобы подчеркнуть этот отход современности от умозрительного и абстрактного. В плоскости стиля „*Sachlichkeit*“ знаменует реакцию на гиперболическое извращение, поворот к органически присущему миру вещей языку, к восстановлению простых приемов композиции, к противопоставлению экстатическому динамизму—медленного темпа, конкретизирующей статичности изображения. Аффективность слова понижается; для новых писателей характерно почти полное отсутствие метафор—в поэмах они заменяются эпическими сравнениями; слово как бы вновь приобретает свое вещное значение.

Этот общий стиль эпохи выявляется на фоне многообразия индивидуальных стилей, но все современные писатели подчиняют себя огромной словесной дисциплине, и в их руках немецкий язык как бы вновь возвращается к своим литературным формам, очищенным от экспрессионистических новаторств. Впрочем, эволюция стиля несомненно коснулась и самих экспрессионистов: показательным в этом смысле был уже роман Верфеля „*Verdi*“ (1924), а его последние вещи: „*Tod des Kleinbürgers*“ (1926) (под несомненным влиянием „Смерти Ивана Ильича“) и „*Der Abituriententag*“ (1928) являются по простоте языка и четкости изложения уже совершенно неожиданными для экспрессиониста. Автор

<sup>1</sup> Термин этот заимствован из изобразительных искусств. Ср. Fr. Roh. „*Nachexpressionismus*“. 1925 и Scherer-Walzel. *Lit. Gesch. V. Nachkriegsdichtung*. 1929.

космического мифа „Nordlicht“ Дейблер (Däubler) издает в 1928 г. фабульно-авантюрный роман „L'Africana“, где техника экспрессионизма сказывается лишь в нагромождении ужасов: кинжал, серная кислота, яд и т. д.

Установка на детальность и конкретность описания предопределяет господство романа, как первенствующего жанра. В противоположность экспрессионизму, роман выдвигается на первый план, вытесняя лирику и драму.

Кризис лирики явно обозначился в последнее время. Вышедший в 1927 г. сборник „Anthologie jüngster Lyrik“ знаменует возвращение к канону символистов. Молодые немецкие поэты, во главе с наиболее известным из них — Гансом Каросса, уходят от экспрессионистов только для того, чтобы вернуться к поэтике Райнера Мариа Рильке и Стефана Георге, т. е. открыто признать себя эпигонами. С другой стороны, крайне симптоматично то, что оригинальное, новое течение в лирике пошло по пути пародии на лирические формы. Стихи Брехта „Hauspostille“ (1927) строятся путем нагнетания преувеличенно-страшных образов и немедленного разрушения пафоса гротескно-окарикатурным приемом Гейневской иронической *pointe*. Рингельнати „Reisebriefe eines Artisten“ (1927), „Allerdings“ (1928) снижает стихотворение до степени кабаретной песенки. Только рабочие поэты — Лерш<sup>1</sup>, Брегер<sup>2</sup>, Винклер<sup>3</sup> и др. всецело остаются еще в традиции экспрессионизма.

Возможно, что оскудение лирики есть результат тупика, куда загнали ее экспрессионисты, быть может — в нем частично повинна массовая военная продукция<sup>4</sup>.

Вслед за лирикой отходит на задний план и излюбленный жанр экспрессионистов — драма. Эдшмид прямо заявляет: „В театрах — мораториум“. Этот факт пытаются объяснить общим ослаблением динамического чувства жизни, во всяком случае показательна резко наметившаяся в последние годы историко-политическая направленность театра. Истощенная драматургия ориентируется на политическую историю, как источник драматических сюжетов, и, между прочим, начинают изобиловать драмы из эпохи русской революции: „Sturmflut“ А. Пакэ<sup>5</sup> (1926), „Lenin“ Фишера (1928) „Roter General“ Унгара (1928).

<sup>1</sup> Mensch im Eisen 1924.

<sup>2</sup> Jüngste Arbeiterdichtung, 1923.

<sup>3</sup> Ср. антологию „Antlitz der Zeit. Simfonie moderner Industriedichtung“, 1928.

<sup>4</sup> Тут напрашиваются сами собой некоторые исторические параллели подобный же упадок лирики наблюдается в XVII в. после массового производства стихов во время 30-летней войны; в XIX в. — в расцвете лирики в эпоху „молодой Германии“ следует, как известно, „век великих романлистов“ — Фрейтага, Келлера и др.

<sup>5</sup> Автор книги „Im kommunistischen Russland“ и „Der Geist der Russischen Revolution“ (1919).

Специфичность сюжета ставит перед современными драматургами в первую очередь вопрос об оформлении массовых сцен. Эта проблема, разрешения которой некогда искали Бюхнер и Гауптман, вновь оказывается актуальной, и именно на указанных драмах наблюдаются характерные для современности методы ее разрешения. Пакэ в драме „Sturmflut“ находит выход в соединении театра с кинематографом: штурм Зимнего Дворца, восстание флота показывается на фильме. Фишер в драме „Lenin“ прибегает к приему, канонизованному античной драмой: создает героя—протагониста и народную массу—хор, в то же время модернизируя пьесу сосуществованием трех мест действия. Эти чисто-технические новаторства, лежащие собственно в плоскости не драмы, а сценического оформления спектакля, являются лишь попыткой затушевать традиционность приемов, которыми оперирует современная драма.

Для тупика, в который уперлась сейчас драма, показательное еще так называемое нео-католическое направление, которое мало по малу привело к драматической прайформе—мистерии. Интересна драма Гофмансталя „Christi-Spiel“ (1927 г.), где, отказываясь от своей обычной импрессионистической техники, он приближается к нарочито примитивизму „Страстей“ („Passionsspiele“). Наиболее известный драматург этого течения—Макс Мелль, поэт символист, дебютировавший в 1904 г. сборником рассказов „Lateinische Erzählungen“. В своих „Apostelspiel“ (1923 г.), „Schutzengelspiel“ (1923 г.) и „Nachfolge-Christi-Spiel“ (1927 г.) он пытается создать смешанную форму народной драмы-мистерии. Характерное для драмы-легенды единство места, непрерывно, т. е. на протяжении одного акта, совершающееся развитие действия, огромное количество действующих лиц, торжественно повышенный тон уживаются с резко-реалистическими формами изображения. „Nachfolge-Christi-Spiel“ написана старинным размером (Knittelvers), архаизирующая тенденция подчеркнута диалектически окрашенной речью. Несомненно интересная с литературной точки зрения, эта попытка в драматическом отношении указывает лишь на заражение современной драмы эпическими тенденциями.

### 3

Схематизируя то многообразие явлений, которое наблюдается в настоящее время в области немецкого романа, можно наметить две, хотя и часто соприкасающиеся между собой, основные линии. Одна знаменует резкое отталкивание от экспрессионизма, другая до некоторой степени сохраняет экспрессионистический принцип динамического оформления.

Сюжетная напряженность, *Spannung*, была в высокой степени свойственна экспрессионистам. Эдшмид<sup>1</sup>, составляя список желательных тем, указывал: убийство, дуэль, тюрьму, политические интриги, преступление, превратности судьбы и т. д. У него эти мотивы служили лишь иллюстративным материалом для некоей вечной проблемы. Сейчас мы наблюдаем интересное тематическое снижение: те же мотивы теряют свою идеологическую подкладку и возвращаются в исконно-присущий им жанр — авантюрный роман. Он становится как бы последним отголоском динамически насыщенных произведений экспрессионистов. Сюда относятся в первую очередь детективные романы, литературное качество которых пытаются повысить; в этом смысле интересна предпринятая, начиная с 1924 г., берлинским издательством „Schmiede“ серия криминологических романов под общим названием: „Aussenseiten der Gesellschaft — die Verbrechen der Gegenwart.“

Увлечение авантурным романом сказывается на успехе, выпавшем на долю романов путешествий. Гюльзенбек в „Afrika in Sicht“ (1926) и „Der Sprung nach Osten“ (1928) оттеняет социальный момент, обрамляя его пестрой авантурной фабулой; Мурон в романе „Die Seefahrer“ (1926) и продолжении его „Spanische Insel“ (1928) берет сюжетом путешествие Колумба.

Но особенно распространено сейчас использование авантурных мотивов на историческом материале. Германия буквально завалена, нередко многотомными, историческими романами. К этой группе причисляют и романы, представляющие собою культурно-исторические жанровые картинки из недавнего прошлого Германии. Из огромного числа этих романов наиболее популярными являются роман в 7 томах Ф. Брауна „Agnes Altkirchner“ (1927), рисующий Австрию в 1913—17 г.г., и роман В. Шуленбурга „Jesuiten des Königs“ (1927) — из истории немецкой дипломатии в последние годы империи. К числу наиболее известных исторических романов из далекого прошлого следует отнести: О. Гмелин „Das Angesicht des Kaisers“ (1927) из эпохи Гогенштауфенов, В. Бергенгруен „Das Kaiserreich in Trümmern“ (1926), роман о геруле Одоакре, ставшем римским императором, Ф. Зоммер „Zwischen Mauern und Türmen“ (1926) из эпохи семилетней войны, Бруно Франк „Roman eines Günstlings“ (1926) из эпохи Фридриха Великого, где героем является авантюрист XVIII в. Тренк, И. Понтен „Die Studenten von Lyon“ (1928) из истории борьбы кальвинистов с католиками, П. Виглер „Antichrist“ (1927)—хроника 13-го в. с бесконечным рядом происшествий времени крестовых по-

<sup>1</sup> „Vom dichterischen Expressionismus“ (1915).

ходов, Е. Колерус „Pythagoras“ (1924) и „Tiberius auf Kapri“ (1927 г.), с подробным изложением египетской мифологии и греческих культов. Особое место занимает роман Кноблех „Der tausendjährige Tag. Das Romangemälde eines Jahrhunderts“ (1927) и грандиозная трилогия Г. Блунка из доисторических времен: „Streit mit den Göttern“ (1925), „Kampf der Gestirne“ (1926) и „Legende von Gott und Mensch“, (1928), где широта задания выходит из рамок обычного исторического романа. Для всех этих романов характерна, с одной стороны, пестрая авантурная рамка, с другой повышенный интерес к эпохе, т. е. строгая выдержанность колорита, костюма и богатство этнолого-археологического аппарата.

Весь этот исторический реквизит, нередко вызывающий даже жалобы на возрождение старого „профессорского“ романа Феликса Дана<sup>1</sup>, несомненно является реакцией на „ансторизм“ экспрессионистов, для которых исторический факт, как таковой, не представлял интереса. Они стремились лишь установить повторность вневременных общечеловеческих черт<sup>2</sup>.

Исторический герой актуализировался экспрессионистами, в этом смысле новый исторический роман идет прямо противоположным путем: В. Ф. Моло в большом романе „Mensch Luther“ (1928) и А. Нейман в романе „Teufel“ (1926) из эпохи Людовика XI развертывают сложную психологическую концепцию на детально разработанном историко-биографическом фоне, создавая тем самым углубленную историческую перспективу.

Помимо служебной роли в историческом романе, авантурный элемент несет и другие функции: в рамку авантурного романа укладывается разрешение сложной этической проблемы. Самый уклон тематики в сторону разрешения такого рода проблем тоже является, конечно, наследием экспрессионизма, но и здесь наблюдается характерное снижение: проблема из абстрактного конфликта между сущим и долженствующим выливается в форму конкретного факта социального порядка. Понятие чистой этики суживается до проблемы „общественных устоев“ в романе Вассермана „Laudin und die Seinen“ (1925 г.) и проблемы „правосудия“ в его же романе „Fall Mauritzius“ (1928 г.) В обоих случаях автор пользуется для иллюстрации основной проблемы конкретным криминологическим материалом. Нанизывая в пер-

<sup>1</sup> Возрождение это действительно имеет место в романе директора кельнского музея древностей Радемахера „Caesarius v. Heisterbach“ (1925) из истории XIII в.

<sup>2</sup> Как нейтральна, например, с точки зрения исторического колорита драма Кайзера „Die Bürger von Calais“ (1914) из эпохи французского средневековья.



вом романе однотемные эпизоды и группируя их вокруг центрального приключения героя, он достигает разрешения проблемы брака как бы экспериментально-показательным путем. В романе „Дело Маурициуса“ базой служит Spannung детективного романа, медленное раскрытие тайны убийства, обуславливающее антагонизм между отцом—представителем судебно правовых норм и сыном — носителем понятия истины. Та же проблема правосудия, видимо актуальная для Германии, лежит в основе романа Арнольда Цвейга „Streit um den Sergeanten Grischa“<sup>1</sup> (1927). В этом романе, поднимающемся над обычным уровнем окопных рассказов, авантурный элемент использован в форме приключений русского военнопленного, и мелкий факт его поимки и спора двух военных инстанций о его расстреле вдвигается в плоскость проблемы крупного масштаба.

Распространенность, привычность авантурной рамки скрывается и на применении ее в тех случаях, когда это не вызвано требованиями сюжета. Так, Бруно Франк строит свою „Politische Novelle“ (1928) на фельетонном зерне—диалоге двух государственных деятелей—француза и немца—о прогнозах европейской политики и параллельном диалоге их секретарей о прогнозах европейской литературы, но, очевидно в угоду моде, вводит мало оправданные с художественной точки зрения авантурные мотивы.

#### 4

Наряду с этой линией, еще до некоторой степени при-мыкающей к динамическому оформлению материала экспрессионистами, можно проследить другую—с упором на чистую статику.

Мало того, что современный роман идет по линии эпического изображения, в Германии сейчас оживает эпос—подлинный эпос в гекзаметрах.

В 1928 году вышла огромная эпическая поэма Гауптмана: „Des grossen Kampflliegers, Landfahrers, Gauklers, Magiers Till Eulenspiegel Abenteuer, Gesichte und Träume“. Это эпос с героем-плутом, где комическая фабула служит фоном для социальной сатиры, обильно уснащенной философскими размышлениями на актуальные темы. К 1927 г. относится эпическая поэма Вильдганса „Kirbisch der Gendarm, die Liebe und das Glück“, где по существу трактуется та же проблема современности, но в аспекте нравственного падения человека и в сказочно фантастическом обрамлении. Обе эти вещи интересны, как стилистический эксперимент, где традицион-

<sup>1</sup> Роман этот задуман автором, как средняя часть трилогии под общим названием „Trilogie des Übergangs“.

ные эпические приемы не использованы для традиционной стилизации. Так, описательный момент, богатство эпических деталей сочетается с новой вульгарной лексикой; этим отказом от формальной стилизации подчеркивается предметный, вещный характер описания.

Наиболее крупным явлением этого порядка обещает быть заканчиваемый старым теоретиком нео-классицизма П. Эрнстом грандиозный по размерам эпос из эпохи саксонских и франконских императоров „Kaiserbuch“. Показательным для интереса к эпическому жанру является то, что книга эта частично выходит по подписке.

Интерес к точности и документальности, проявившийся по отношению к историческому материалу, возрождает господствовавшее в эпоху натурализма увлечение „documents humains“, т. е. подлинным, не прошедшим сквозь призму литературы, психологическим фактом. Увлечение это знаменуется предпринятой уже указанным издательством „Schmiede“ серией „Berichte aus der Wirklichkeit“. В этой серии вышли „Kriminalistisches Reisebuch“ Е. Киша (1927), ряд описаний преступлений с сохранением точности полицейских донесений, и „Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord“ (1924), опубликование ряда автентичных писем, иллюстрирующих преступную психологию, которые Деблин сопровождает фактическими комментариями без всякой художественной обработки. Сюда можно в известной мере отнести сборник новелл Ганса Франка „Recht ist Unrecht“, где по его собственному заявлению весь материал почерпнут им из газет, но подан уже отделанным.

Психологическая интерпретация фактического материала кладется в основу очень популярного сейчас биографического романа, который, наряду с широким распространением во Франции<sup>1</sup>, богато представлен и в Германии. Наиболее интересными являются романы И. Корват об известной поэтессе XIX в. „Die Droste“ (1927), Т. Потмунд из эпохи раннего немецкого романтизма „Karoline Schlegel“ (1926), Г. Белая „Die kleine Goethe-Mutter“ (1927), романы Гадина о Бюргере, Шторме и целый ряд других.

Лозунг „документированного искусства“ переносится и в плоскость чисто психологического романа, где он иногда ведет к возрождению техники детализации, свойственной ранним натуралистам. Это с полной очевидностью сказалось на романе Шницлера „Therese, Chronik eines Lebens“ (1928). Видимо, в угоду общему увлечению большой формой, Шницлер изменяет своему излюбленному жанру—импрессионистической новелле, форме, в которой были написаны все его имевшие значительный успех последние вещи „Fraulein

<sup>1</sup> Серии „Vie des hommes illustres“ и „Le roman des grandes existences“.

Else" (1923), „Traumnovelle" (1925), „Der Ritt im Morgengrauen" (1927),—и пишет большой психологический роман<sup>1</sup>. Несвойственная ему установка на детальную трактовку темы и на описательность влечет за собой каноническую для натуралистов мотивировку наследственностью, привычное для них нагромождение одинаковых ситуаций, хроникообразную точность изложения и условность характеристик. К тому же типу относится и предсмертный роман Зудермана „Die Frau des Steffen Tromholt" (1928 г.). В эпоху написания им его первых романов натуралисты упрекали его в эклектичности. Этим последним романом он как бы вновь примыкает к „последовательным натуралистам" начала века.

Если экспрессионистам, по выражению Корнфельда, „психология говорит так же мало, как анатомия", то на смену явился обостренный интерес к индивидуальным психологическим проблемам, и соответственно этому с каждым годом растет количество психологических романов. Ряд их открывает „Zauberberg" Томаса Манна (1925), этот современный „Bildungsroman", т. е. роман становления личности, почти лишенный фабульных элементов. Роман целиком посвящен развитию характера героя, и законы развертывания сюжета диктуют появление в романе определенных форм изображения. Т. Манн пользуется как средством характеристики длиннейшими разговорами действующих лиц на абстрактные темы, то есть вводит материал, бывший в литературе запрещенным чуть ли не со времени Шпильгагена. Точно так же и Г. Гессе не боится в виде средства характеристики героя ввести не менее „запрещенный" прием прямой характеристики, которой он отводит чуть ли не треть всей книги. На самом деле психологический роман никогда не переставал существовать, уживаясь со всеми резко противоположными жанрами, но в настоящее время возрождение чистой формы этого романа неминуемо влечет за собой возвращение в литературу деканонизированных традиций. Из легиона современных психологических романов наиболее значительными являются: Я. Шаффнер „Das grosse Erlebnis" (1926) и „Der Mensch Krone" (1928), где автор, как и Т. Манн, сосредоточивает все внимание на личности героя, почти исключая фабульный элемент, О. Флаке „Freund aller Welt" (1928) из пятитомной серии „Romane um Ruland"—истории развития интеллекта героев (ср. романы Я. Монфора, Зальтена, Ст. Цвейга)<sup>2</sup>. Как иллюстрация психологии юношества, интел-

<sup>1</sup> Единственный написанный до того роман Шинцлера „Der Weg ins Freie" относится к 1908 г.

<sup>2</sup> Относительно последнего следует отметить, что он в Германии менее популярен, нежели у нас; признавая его тонким стилистом, его считают в известной степени эмбрионом декадентов.

ресны романы К. Оттен „Prüfung zur Reife“ (1928) и В. Шнейер „Kampf der Tertia“ (1927).

Особое место в немецком психологическом романе занимает Герман Гессе. Это немолодой писатель, первые произведения которого относятся к десяткам лет. Значительную известность он приобрел лишь в самое последнее время, благодаря роману „Steppenwolf“ (1927 г.). Основным приемом оформления для Гессе является юмор стернианского типа, напр. в „Nürnbergertreise“ и ряде других вещей. В романе „Steppenwolf“ юмор использован двояко: как стилистический момент, он мотивирует реально-фантастическую двупланность романа; как идеологический фактор, он обуславливает изменение психологического облика героя от высокого трагизма двойственной личности человека-волка к многоликости, допускающей воплощение несметного количества жизненных возможностей. Таким образом, нормативному мировоззрению противопоставляется признание ценности самого процесса переживания, независимо от оценки объекта.

Успехом, выпавшим на долю „Steppenwolf“, Гессе в значительной мере обязан этой релятивистической тенденции своего романа. Безоговорочное принятие всех явлений жизни есть лишь дальнейшее развитие интереса к конкретному, единичному и фрагментарному факту, определяющего собой „neue Sachlichkeit“, как форму сознания современной Германии.

## О Русском Классицизме

В первой части настоящей статьи, помещенной в IV томе „Поэтики“, были указаны некоторые факты, характерные для художественного и, в частности, литературного мышления середины XVIII века; так, наблюдение специфических черт распространенных в эту эпоху поэтических состязаний приводит к вопросу об особом типе бытия поэтических произведений вообще, свойственном этой эпохе. К этому же вопросу подводит и рассмотрение случаев повторного перевода одного и того же текста, когда последующие поэты открыто пользуются плодами трудов своих предшественников. Те же принципы художественного сознания эпохи, которые способствовали установлению особых отношений между текстами разных переводов одного оригинала, образовали в более широких рамках аналогичные отношения между различными произведениями одного жанра и одной поэтической школы. Если в первом случае мы имели дело с повторными усилиями передать в условиях русского языка данный иноязычный текст, то во втором — такие же последовательные усилия направляются на выполнение эстетического задания, мыслимого прежде всего в категории жанра. Разница здесь не в существе дела, а в сравнительной определенности, узости первого задания. При переводах идея абсолютной—или приближающейся к ней относительсценности, к которой стремился поэт, принимала облик весьма конкретный; ей были присущи определенные черты—композиционные, стилистические и т. д., именно те, которые переводчик находил в оригинале. При создании собственного произведения в стиле традиции, принятой за основу творчества, понятие об идеальном творении принимало облик менее ограниченный в смысле выбора тех или иных приемов и мотивов; оно определялось общею концепцией данного жанра (в данную эпоху у данной школы) и достижениями поэтов-предшественников. Следует напомнить, что художественное мышление середины XVIII века было мышлением классификационным. Опираясь на нормы должного и сущего (авторитеты), оно мыслило эти нормы разделен-

ными на отделы и подотделы жанров и их разновидностей. Абсолютно ценное в литературе представлялось лишь в образе своих родовых разветвлений, и жанры были схемами родовых групп абсолютного в искусстве. Все поле творчества было разделено на жанровые участки. Жанр не был фикцией, рабочей гипотезой теоретиков, м. б. даже и не необходимой, а реальным элементом эстетического функционирования поэтических произведений. Элегия, героическая поэма, торжественная ода, эклога, трагедия, эпиграмма воспринимались именно как таковые, т. е. воспринимались прежде всего как единицы жанра. Различные произведения одного жанра мыслились рядом как многие проявления единой родовой сущности. Система данного произведения неизбежно проецировалась на фон общей системы признаков жанра, присутствовавшей в произведении как основа и схема его. По существу, жанр и был подлинным носителем литературного произведения; отнесение к жанру было фактом первой локализации в его художественном становлении. Поскольку жанром, понятием данным образом, ставились те или иные задания, эти задания определяли ход работ над должным разрешением их. С другой стороны, если были достигнуты подлинные результаты, то переиначивать сделанное было незачем, т. к. задание имело отвлеченный классификационный характер, оно было едино и не зависело от характера индивидуальности разрешающего его поэта. Отсюда—отрешенность от автора правильно сделанного мотива, части пьесы, целой пьесы. Подражание становится принципом творчества; это характерно, потому что такой принцип противоречит понятию творчества, как оно толковалось потом, после романтических учений о поэте, творце, искусстве. Не даром в XIX веке так много возмущались духом подражательности, подмеченным у поэтов до-Державинской поры и превратно понятым. Заимствовать у другого поэта все то, что ему удалось сделать подлинно-прекрасного по данному заданию данного жанра, прибавив новые достижения к чужим,—значило оказать услугу искусству, пополнить сделанное поэтом-образцом, а вовсе не быть отголоском чужой индивидуальности, как думали впоследствии.

В самом деле, среди дошедших до нас скудных остатков теоретических суждений литераторов той эпохи, находим неоднократное выражение мыслей о подражании и заимствовании, не рассматриваемых ни как пагубный отказ поэта от своего художнического лица, ни как литературное хищение. Приведу несколько примеров. Еще Тредиаковский в своем „Способе к сложению российских стихов“ полагает мерилом достоинств своих элегий то, что в них находили „дух Овидиевых элегий“, что было по его мне-

нию „ласкательной и излишней милостью“ по отношению к нему<sup>1</sup>; следовательно, сказать поэту, что его стихи похожи на стихи другого поэта, пусть прославленного, могло означать похвалу. Затем, говоря о жанрах, Тредиаковский, не имея возможности распространяться о каждом из них, „объявляет“ имена „Авторов наиславнейших, которым надлежит подражать во всех сих родах выше помянутых Поэзий“; простейшим способом найти правильный путь в работе над данным жанром оказывается подражание. Учение Тредиаковского связано с построениями схоластических пиитик и риторик духовных школ. Сумароков высказался по вопросу о подражании достаточно отчетливо. Возражая против полемических обвинений Тредиаковского в неудачных заимствованиях у иностранных поэтов (в Хорев<sup>2</sup>)<sup>2</sup> он указывает, что заимствовал очень мало, а что стихов 5—6 заимствовал, то „укрывать не имел намерения, для того что то ни мало нестыдно“ и сам Расин подражал Еврипиду и переводил его, „чего ему никто не поставит в слабость, да и ставить невозможно“ (П. С. С. <sup>2</sup> X. 103). То же говорит он в другом месте, прибавляя: „Правда, я брал нечто, и для чего то не сделать по Русски, что на французском языке хорошо“ (ib. стр. 82); к той же теме он возвращается в статье о французских трагедиях; так, указывая из Еврипида в Федре Расина, он говорит—„сие явление почти все переведено, хотя и весьма украшено: полезны таковые переводы“ (П. С. С. IV. 331). Такой же точки зрения держится и Ф. А. Эмин; он считает, что „Имитация или подражание есть лучшая стихотворства добродетель“ (Адская Почта. 1769 стр. 272). Примечательны высказывания о подражании—Лукина, антагониста Сумарокова. В предисловии к комедии „Награжденное постоянство“ изложена полемика его, как сторонника „склонения на наши нравы“ чужих комедий, со сторонниками старых, цельных систем. Хотя здесь смысл полемики заключался в столкновении двух драматургических комедийных систем, Сумароковской, выросшей на почве старых интермедий, театра итальянских комедиантов и м. б. отчасти Мольера и новой системой Лукина, отражавшей влияние французов середины XVIII века, эпохи начала слезной драмы, все же обе стороны в одинаковой мере принимают необходимость работы на основе того, что уже сделано в данном жанре: лишь источники указываются разные (и соответственно намечаются различные способы использования их). Лукин заявляет: „Заимствовать необходимо надлежит: мы на то рождены“. (Предис-

<sup>1</sup> А. Кулик. Сборник материалов для истории Акд. Наук в XVIII в. стр. 49.

<sup>2</sup> Обвинения эти см. у Кулика op. cit. стр. 485.

словие к „Пустомеле“)¹. В другом месте он говорит, что выполнению намерения написать комедию об игроке „препятствовало мне то, что не имел я еще образца перед собою. Я разумею под образцом комедию характерную в 5 действиях“. (Предисл. к „Моту, любовью исправленному“). Аналогичные взгляды на подражание держались долго. Так, еще в 1784 году, в эпоху, когда эстетическая система середины века распадалась и уступала место новой, Державинской, Д. И. Хвостов в послании к Княжнину, высказывая вскользь новую, м. б. еще нетвердую мысль о том, что „Заемны красоты—хвала родившу их; Творца не поведет чужой ко славе стих“ и что „Богатый даром муж не ждет чужих полпор, Его душа ему родит красот собор“,—в то же время отдает дань старым, привычным воззрениям; повидимому, не замечая противоречия, он вслед за приведенными стихами пространно (ведь это—мысли и темы отстоявшиеся и, следовательно, легкие и ясные) говорит о подражании в духе эпохи Сумарокова (соч. 1817. II. 34—37). Еще Остолопов излагает учение о подражании совершенно так, как его понимали в середине XVIII столетия („Словарь древней и новой поэзии“. II. 387—393). Указав на то, что талантливый подражатель исправляет все погрешности образца и берет у него только лучшее „в духе и слоге“ и приведя примеры подражаний (Виргилий, Княжнин, Державин и др.), он продолжает: „Сих образцов достаточно, кажется, для того, чтобы оставить без всякого внимания упреки тех строгих людей, которые называют подражания или слабостию собственных дарований или рабством, уничтожающим собственные дарования“; далее идет решительная защита подражательности („предосудительны одни только подражания т. сказ. механические, т. е. такие, в которых встречаем не красоты оригинала, не дух автора, но единственно рабское последование его погрешностям“). В рассуждениях Остолопова не даром слышится полемический тон. Для его времени они непоправимо устарели. Но в середине XVIII века, даже еще в 80-х годах, они были вполне у места. В эту эпоху поэты, исповедуя теорию подражания подлинным образцам прекрасного, и на практике следовали ей. Они свободно черпали как отдельные мотивы и детали, так и схемы целых пьес у своих предшественников. Основой их творчества вообще была книга, прочитанный текст, готовая словесная конструкция. Между тем, уже с начала XIX в. и м. б. еще раньше, в результате распространения и укрепления ощущения лично-

¹ Он высказывается только против тайных заимствований „Надлежит в том признаваться, а чужое присваивать есть дело весьма не похвальное“ и т. д. Нехорошо, следовательно, не факт заимствования, а обман. Впрочем, по дальнейшему тексту видно, что здесь у Лукина—личный полемический выпад.



творческого начала, как основы всякого созидания и всякого искусства, эстетическое восприятие осложнилось особым оттенком; этот новый принцип оценки художественных произведений, входивший в состав художественного переживания, как его неотъемлемый элемент, выражался в измерении степени оригинальности, самобытности, неповторимо-личного тона поэтического произведения. Чужое, повторное, подражательное, и, стало быть, не выражающее самобытного индивидуума или его эпохи, стало быть, не характерное, неподлинное, бледное,—оказалось плохим; поэт, дающий не свое в своих произведениях—жалкий подражатель, писака, в конце концов—бездарность. Это своеобразное этико-эстетическое переживание ценности оригинального было чуждо до-Державинской эпохе. Не стоит напоминать общеизвестных фактов беззастенчивых подражаний; их множество. Большие произведения строились нередко целиком на основе схемы, взятой у другого поэта. Так было, например, в трагедии: „Мартезия и Фалестра“ Хераскова перекроена из „Agiane“ Тома Корнеля, „Велесана“ Ф. Козельского — из „Mérope“ Вольтера. „Владимир и Ярополк“ Княжнина — почти целиком перевод-переделка „Апеллошаце“ Расина и т. д. Примечательнее, без сомнения то, что были подражания русским образцам, притом весьма близким хронологически; так „Пламена“ Хераскова (1765) построена на основе, взятой из „Семиры“ Сумарокова (1751); Ломоносов берет для своих трагедий немало из трагедий Сумарокова<sup>1</sup> и т. д. Во всех этих и других подобных случаях автор-подражатель берет у своего образца помимо понятия системы жанра некую схему, данный ряд элементов общей композиции; так, в трагедиях берется общая сюжетная схема, план развития интриги, сопровождаемый определенным порядком и строением сцен, строением ролей и т. д. Это было то, что подражатель считал выполненным достаточно хорошо в образце. При этом оставался, конечно, простор как для „исправления“ того, что было заимствовано, так и для создания заново всех остальных элементов системы, в свою очередь менявших иногда радикально композиционный смысл заимствований. Если так было в крупных жанрах, то в мелких, где большая композиционная сжатость создавала особые условия, повышавшие значимость совпадений, система подражаний давала себя чувствовать еще сильнее. Мы имеем здесь случаи, когда целые пьесы как бы повторяются с некоторыми лишь изменениями; получаются как бы вторые редакции чужой пьесы. Здесь опять сказывается отрыв от автора-поэта и соотнесение лишь с жанром, объединяющим такие две

<sup>1</sup> См. статью В. Резанова о трагедиях Ломоносова в сборн. „Ломоносов“. 1911 г. изд. Акад. Наук.

„редакции“, созданные различными авторами. Приведу несколько примеров. У Сумарокова читаем „Баллад“ (Ежем. соч. 1755. II. 147); похож на него анонимный „Баллад“, помещенный в „Покоящемся Трудолюбце“ 1784 г. (ч. II. стр. 218).

Сумароков

Смертельного наполнен яда,  
В бедах молодой мой век течет.  
Рвет сердце всякой день досада,  
И скорбь за скорбью  
в грудь влечет:  
Подвержен я несчастья власти,  
Едва креплюся, чтоб не пасти.

Ты и жизни мне одна отрада,  
Одна утеха ты, мой свет.  
За горести мне ты награда,  
Котору шастье мне дает,  
Мне в жизни нет иных  
сластн,  
Тобой сношу свирепство части.

В крови твоей, драгая, хлада  
Ко мне ни на минуту нет,  
Бодрюк одним приятством взгляда,  
Как рок все силы прочь берет.  
Пускай сберутся все напасти:  
Лишь ты тверда пребуди в стра-  
сти.

Здесь совпадают помимо общего эмоционального тона, помимо общей лексической и стилистической окраски,— даже строфа (вовсе не каноническая), количество строф, даже рифмы в пятых и шестых стихах строф и отдельные выражения.

В журнале „Дело от безделья“ за 1792 г. (II. 157) помещена „Песня“ с подзаголовком— „На голос Сумароковой, хочу с миром проститься и проч.“. У Сумарокова нет песни, начинающейся таким стихом; автор песни имел в виду 9-ую песню Сумарокова (по счету Полного Собр. Соч.), дошедшую до него, повидимому, в устной традиции. Вот обе песни:

Сумароков

Лжи на свете нет мера,  
Тож лукавство, да тож,  
Где ни ступишь тут ложь;  
Скроюсь вечно в пещеры.  
В мир не помня дверей:  
Люди злее зверей.  
  
Я сокроюсь от мира,  
В мире дружба—лишь лесть,  
И придворная честь.

„Пок. Трудолюб.“

В ненастья век свой провождая,  
Всечасно мучу я себя.  
Тщетою мысли услаждая,  
Грущу, несклонную любя.

Я сей немилосердной части  
Тобой одною мог подпасти.

Жестокосердой угождая,  
Покой и вольность погубя,  
Из грусти грусть себе  
рождая,  
Люблю, люблю, мой свет, тебя:  
И в жизни нет иной мне  
сластн  
Как быть в твоей, драгая, власти.

Но ты злу долю подтверждая,  
Из сердца жалость истребя,  
Бесчеловечно досаждая,  
Всю власть во зло употребляя,  
Суровостью своей сей страстн  
Сугубишь муки мне в напасти.

Спешу с миром проститься,  
В мире мира, ах! нет.  
Злобой полон стал свет<sup>1</sup>.  
Каждой там в том трудится,  
Как бы деньги нажить,  
Хоть честь и совесть сгубить (так!)

Честность там погибает,  
Ее все там гнетут;  
Глупец купно и плут

Ее явной шитает,  
И за долг четет давить.  
Можно ль в свете сем жить.

Бегу в степи сокрыться,  
Буду жить там с зверьми;  
Лишь не быть мне с людьми —  
Век мой дух не смутиться.  
Что оставлю злой свет;  
Правды, правды в нем нет.

В особенности близка последняя строфа подражания первой строфе Сумарокова; любопытно перенесение повтора, создающего характерную интонацию, — из заключительного стиха Сумароковской песни соответственно в заключительный стих подражания.

Можно было бы привести не мало примеров, когда „подражателями“ были крупные поэты, занимавшие самостоятельное место в литературе. Кое-что указано было мною в статьях о Ржевском и о молодом Державине (см. мою книгу „Русская поэзия XVIII в.“); с подражаниями стихотворению Сумарокова „Часы“ (1759, по Полн. собр. соч. — „На суету человека“), сделанными Ржевским, можно сопоставить сходные места двух пьес Хераскова, также восходящих к „Часам“ („Полезное Увеселение“ 1760. I. 161 и 1761. I. 186, тот же размер, — адонический стих, по определению пиитики Байбакова; те же стилистические ходы, те же рифмы и аналогичная тема. Строфа с рефреном во второй пьесе напоминает строфу того же метра песенки Сумарокова „Савушка“ 1760 года. Характерно, что подражания отделены от источника столь малыми промежутками времени).

Еще пример — две идиллии, Сумарокова и Хераскова (первая — 1755. „Ежемесячн. Соч.“ II. 374; вторая — 1760. Пол. Увес. I. 157); обе написаны вольным (разностопным) ямбом, в обеих тот же словарь, тот же круг пасторальных „образов“, те же стилистические формы, настойчиво повторяющиеся (возгласы — обращения к предметам, соединенные с краткими повествовательными предложениями аналогичной тематики); наконец, самый тематический состав и даже ход мотивов совпадают. Схема того и другого: природа, веселись! я не буду уж более горевать, ибо она (Филиса Элина) оказала мне ласку; я позабываю грусть; давайте радоваться. Если у Сумарокова сказано: „Журчите речки в берегах, Дышите ветры здесь прохладно, Цветы цветите на лугах“, то у Хераскова читаем: „По камышкам ручьи

<sup>1</sup> Напечатано явно ошибочно: „злобой наполнен стал свет“

<sup>2</sup> Напечатано „лишь бы“

прохладны зашумите, Повей приятный ветерок, Пестрись в цветы лужок". Если у Сумарокова— „Вспевайте, птички, песни сладки“, то у Хераскова „И пойте, птички, вы души моей утеху“, у Сумарокова „О рощи темные, уж горьких слов не ждите...“, у Хераскова „Уж рощи жалобы моей твердить не станут“, у Сумарокова— „Филиса мне дала венок“—у Хераскова „Элина мне вчера веночек подарила“; у Сумарокова герой обращается к пастушкам с обещанием позабыть „часы, как я грустил стена; Опять в свирель свою разыграю, Опять в своих кругах увидите меня“ ... У Хераскова герой обещает, что он более не будет „стенать наедине“, грустить „и то пренебрегать, Чтобы с пастушками по вечерам играть“ и т. д. (Можно отметить еще то обстоятельство, что идиллия Хераскова, как и Сумароковская,— помещена в журнале вместе с другой, печальной, представляющей как бы pendant к ней). Очевидное подражание Сумарокову находим и в другой идиллии Хераскова, отделенной от своего образца временем всего около полугода; откровенность перенесения чужого в свое тем более заметна, что обе идиллии написаны в похвалу лиц царской семьи, т. е. предназначены в первую очередь для одних и тех же читателей. В данном случае взята не слишком распространенная жанровая разновидность: похвальная идиллия. Сумароков написал идиллию Павлу Петровичу в день рождения его 1761 года (Брошюра. Речь, идиллия и Епистола его имп. высоч. госуд. вел. кн. Павлу Петр и т. д.“ СПб. 1761); вслед за ним Херасков помещает в своем журнале „Идиллию на заключение мира 1762 года апреля 29 дня“ (Пол. Увес. 1762 г. стр. 221. Апрель). Самая узость жанрового задания, взятого у Сумарокова, ставила границы возможности разнообразия в выполнении. Однако, Херасков, как кажется, и не стремился к своеобразию. Опять, перенеся от Сумарокова жанровый тип, он перенес и метр—четырёхстопный хорей при строфе в 10 стихов (у Сумарокова каноническая одическая рифмовка строфы *abáb éééééé*, у Хераскова небольшой вариант, также встречавшийся в одах: перестановка двух частей строфы—сохраняя для наглядности буквы, получим *éééééé abáb*). Разнятся в обеих писях поводы воспеваемых радостей, но выполнение сходно. Опять изобилие обращений воззваний к пастушкам, сатирам, нимфам, рощам и т. д. в обеих писях; у обоих поэтов введена мифология (признак приближения данной жанровой разновидности к оде, у обоих поэтов используется имя прославляемого; опять сходен словарь и весь облик писесы вообще; общее тематическое построение также совпадает (схема: вступление—обращение к нимфам у Сумарокова, к музам у Хераскова; изложение причины радости; ряд воззваний—апострофов, выражающих

радость; наконец, заключение, — обращение к прославляемому с пожеланиями и благими предвещаниями). И если у Сумарокова читаем: „Ветры буйные молчите... Рощи здраву росу пейте... Вы пастушки собирайтесь У потоков чистых вод... В нивах переплы гласите, И дубравы украсите Сладким пеньем соловьи“ ..., то у Хераскова: „Рощи и поля, цветите. Пойте птички по лесам... Нимфы при реках пляшите... Наполняйте лес и горы Сладким пением своим“, у Сумарокова в начале: „Да услышат человеки, Горы, доли, лес и реки, Нежной лиры мягкий глас“; у Хераскова — тоже в начале: „Музы, нежны лиры стройте“. Затем — у Сумарокова: „Пойте, пойте нашу радость“; у Хераскова: „Пойте, пойте мир желанный“.

То же самое видим в других жанрах. Сумароков печатает в мае 1761 г. в „Полезном увеселении“ (№ 19, стр. 166) басенку, или как он выражался, „притчу“ — „Прохожий и река“ (Потом она вошла в III книгу басен, 1769 с названием „Любовь“ и с этим названием попала в П. С. С.); вот она:

Прохожий некои в поле  
Пришел на брег реки,  
Ийти не может боле.  
В ней воды глубоки.  
Преиду, мнит, только прежде  
Пускай река пройдет.  
И, стоя в сей надежде,  
Конца желанью ждет.

Изображает ясно  
То пламень во крови  
Того, кто ждет напрасно  
Взаимная любви:  
Прохожего обманет  
Текущая вода,  
Того любить не станет  
Ириса никогда.

Уже через месяц после этого в том же журнале (июнь, № 26, стр. 220) Херасков находит возможным поместить перепев того же стихотворения; это тоже „Притча“ — „Пастух и вода“; своеобразная жанровая трактовка притчи, метр, строфа, построение всей вещи из двух частей, заключительное острое, пастушеское имя героини (у Хераскова и героя) — весь облик пиесы в целом и в деталях как бы повторяется, „пересказывается своими словами“:

Пришел на берег речки,  
У вод пастух стоит.  
Текущая струечьки  
Он стоячи делит.  
Вода не разделялась.  
Напрасно труд терял:  
Струя к струе сливалась.  
Как он ни разделял.  
Алып так убегает.  
Климены чтоб не зреть.

Но суетно он чае  
Любовь преодолеть.  
Красавиц хоть довольно  
Он сыщет на полях,  
Но сердце в нем невольно  
В Климениных цепях,  
Она одна прельщает.  
Для ней рожден он жить,  
О ней он въздыхает,  
И будет век любить.

У Хераскова имеем как бы вариацию на Сумароковскую тему (с некоторым усложнением ее). Конечно, в данном при-

мере, как и в ряде других аналогичных случаев, ничего не меняет предположение о том, что обе пьесы восходят к некоему общему м. б. существующему иностранному первоисточнику; сущность вещей, если даже мы найдем такой первоисточник, остается прежней: один поэт, достаточно крупный, самостоятельный, глава целой поэтической группы, — повторяет с некоторыми дополнениями или изменениями произведение другого поэта, принимаемое в большей или меньшей степени за образец, не видя в этом ущерба для специфичности, оригинальности своего творческого облика; взято ли за образец самостоятельное произведение или подражание или перевод — безразлично.

Рядом с приведенной притчей Хераскова помещена его пьеса „Море и пловец“ (стр. 219). Повидимому, Херасков внимательно отнесся к предложенной Сумароковым жанровой формуле притчи-аллегии и сознательно разрабатывал ее, повторяя схему Сумарокова. „Море и пловец“ — это вольная распространенная вариация все той же темы (при том же метре и сохранении общего стилистического облика); то же построение: картина — человек и вода, — и к ней придана расшифровка ее — человек и любовь. В тех же формах даны предсказания о тщете стараний противостоять потоку; та же пуантировка в конце; из притчи Сумарокова перенесено повторение в заключении параллели аллегорического и объясняющего рядов, отсутствующие в притче „Пастух и вода“.

Еще пример; в конце 1762 года Сумароков выпустил 1 книгу своих „Притч“; среди них помещена притча „Филлида“:

Горько плакала Филлида.  
Очи простирая в понт,  
Из ее в котором вида  
Скрылся вечно Демонфт.  
Те берега, где с ней протился,  
Где любим он ею был,  
Сей неверный позабыл  
И назад не возвратился.

Много из любви забавы  
И веселия течет.  
Но любовь, лишая славы,  
Часто бедствие влечет;  
Не вверяйте, ны прекрасны,  
Не подумая сердец,  
Берегитесь на конец  
Как Филлида быть несчастны.

Менее, чем через полгода, в „Свободных Часах“ в феврале 1763 г. (стр. 93) Херасков печатает свою притчу „Пастушка“, представляющую распространенную переработку Сумароковской; опять, — и редкостное толкование жанра притчи, и необычная для басни строфичность (и самая строфа) и единый метр, и сюжет басни и даже отдельные мотивы (берег) и тематическая композиция (1. Экспозиция ситуации. 2. Лирический момент. 3. Мораль), и общий стилистический рисунок, — все перенесено Херасковым в свою пьесу из Сумароковской.

## П а с т у ш к а

Покидает солище воды,  
И восходит в высоту,  
Ясный день всея природы  
Открывает красоту;  
Стадо Дафинно пасется  
Без пастушки на лугу,  
Ляфна, сидя на брегу.  
Горькими слезами льется.

Поле сладкими плодами  
Изобилует всегда,  
Месяц с ясными звездами  
Неразлучен никогда.  
День, вчера который минул.  
За собою день влечет;

Все порядочно течет.  
А меня пастух покинул.

Отдали печальны мысли,  
Утоли плачевный стон,  
Постоянства ты не числи  
Всей природе без препон;  
Поле, полное снегами,  
Видим в прежней ли красе?  
Дни почти различны все,  
Воды бьются с берегами;  
Тучи солнце закрывают.  
Месяц кроется от звезд:  
А любовники невест  
Так подобно забывают.

Характерно для художественной системы Хераскова введение как-бы пролога к пиесе декорации утра — на место сухой Сумароковской манеры изложения, и введение общих размышлений на философическую тему о переменности всего в мире.

Займствоваться могли и поэтические мелочи. Например, Сумароков счит для себя возможным воспользоваться мотивом, примененным его учеником, Ржевским; Сумароковская притча „Коловратность“ (1 книга „Притчей“. 1762) развивает мотив миниатюрной басенки последнего „Сныгири и червяк“ (Полезн. Увес. 1761. II. 202). Еще пример: в 1760 г. (Пол. Увес. II. 173.) в „Идиллии“ Хераскова, написанной совершенно в духе Сумароковских идиллий, промелькнули стихи: „Все мне скучно, что ни вижу, Все меня не веселит; Сам себя я ненавижу...“ и т. д. У Сумарокова — первый стих третьего „станса“ (напеч. впервые не ранее 1769; затем, — в П.С.С. IX. 101). „Сам себя я ненавижу“. Самый этот станс послужил образцом для анонимной „Анакреонтической оды“, напечатанной в „Покоющемся Трудолюбце“ 1784 г. (ч. II. стр. 215) рядом с приведенным выше „Балладом“. Повторена своеобразная строфа станса; есть явное текстуальное совпадение:

Сумароков — строфа III

Разрываются все члены  
И теснится грудь моя,  
Я не зрю бедам премены.  
И не жду уже ея;  
И такую  
Злой тоскою  
Во отчаяние введен,  
Что я люту  
Ту минуту  
Прокаинаю, как рожден.

Шок. Труд. — строфа I

Еслиб я с тобой не знался  
И тебя бы не любил,  
Я утех бы не лишался,  
И всегда спокоен был:  
Яб такую  
Злой тоскою  
Не терзался никогда,  
И в свободе  
По природе  
Пресбывал бы завсегда.

(Есть еще в одном месте совпадающие рифмы). Вот еще один случай, тем более любопытный, что мы имеем здесь дело с черновым текстом подражательного стихотворения (еще не изданного). У Сумарокова в конце II книги Притч (1762) помещено стихотворение басня „Мореплаватели“:

Встала буря, ветры дуют,  
Гучи помрачили свет,  
Воды, разъярясь, волнуют,  
Море плещет и ревет.

Корабельщики стонают  
И в отчаяньи кричат;  
Что зачать они не знают,  
Мачты ломаются, трещат.

Вдруг настала перемена,  
Возвратилась тишина,

Скрылася седая пена,  
Усмирела глубина.

Зря желанья успехи,  
Страх и горесть погуби.  
Мореплавцы средь утех  
От веселья вне себя.

Научимся сим ненастьем  
Вне себя не быть когда,  
В жизни шцстье со нещастьем  
Премениются всегда.

Среди автографов В. Майкова, из которых большинство относится к началу 70-х годов (во всяком случае нужно помнить, что лишь в 1762 г. появились первые стихотворения Майкова), находим наброски аналогичного стихотворения; даю его текст, как он намечается в окончательном виде:

Плыл корабль в пространном море,  
Весел был на нем народ:  
Но, увы, настало горе,  
Помрачился синий свод.

Солнце в полдни погасает,  
Ветр шумит ужасный свист  
Но волнам корабль бросает,  
Яко древа слабый лист.

Громы страшны ударяют,  
Мачты гнутся и трещат.  
Паруса пловцы собирают,  
Ветры их из рук тащат.

Вся надежда бесполезна.  
У пловцев исчезл мочь:  
Под ногами мрачна бездна,  
Над глазами мгла, как почь.

Все зывают безрассудно:  
Избавленья больше нет,

Погибает наше судно,  
Но явился паки свет.

Солнце паки возблистало,  
Утишилось море в круг  
И веселье настало  
У плывущих с морем вдруг.

Кормщик тако им вещает:  
О, несмысленный народ! \*  
Вас опасность возмущает  
Яко буря бездну вод.

Из беды сей научайтесь  
Жить спокойно в сих бедах  
И с умом не разлучайтесь.  
Где грозить вам будет страх.

Кто пустился жизни в море,  
Тот быть должен тверд всегда.  
В нем печаль и радость вскоре  
Протекают как вода.

Примечательно, что и В. Майкова, как и Хераскова заинтересовал своеобразный жанр полулирической притчи, написанной строфами легкого метра и сравнительно высо-

В автографе, хранимом в Публ. Библ. в ЛПР три варианта этого стиха. все зачеркнутые: 1) „О народ, народ, народ“. 2) „О, несмысленный народ“. 3) „Малосмысленный народ“. В черновом автографе еще один вариант: „Вошыл: народ, народ“. Вариантов остальных стихов не привожу. т. е. во всех остальных случаях окончательная редакция ясна.



ким слогом, — введенный в русской поэзии Сумароковым (такие притчи Сумароков печатал в конце своих сборников); в данном случае Майков, как и Херасков в указанных выше примерах, дает распространенную переработку Сумароковской притчи, причем не только расширено описание бури (характерное для группы Хераскова развитие элементов декорации), но и углублено моральное нравоучение (дидактизм, свойственный той же группе). Помимо общего тона и построения совпадают в обеих пьесах и детали. При этом черновики Майкова, еще более близкие к Сумароковской притче, показывают, что, отправляясь от Сумароковского текста, Майков обрабатывал его, удаляясь от него.

Повторяемость в творчестве поэтов середины XVIII века сказывается и в мелких жанрах; так напр. устанавливаются эпиграмматические штампы; откровенно повторяются не только отдельные анекдоты, остроты и т. п., на которых строятся эпиграммы, но и вообще темы, строение, весь облик эпиграмм. Темы и остроты—нередко старинные, взятые или с Запада, или вообще из странствующей традиции; они обрабатываются неоднократно и вполне аналогично, и в этом характерность факта. Таковы постоянные эпиграмматические темы: скупой, сидящий на сундуках с золотом; врач, моряющий своих больных; неверная жена; женщина, любящая за деньги и т. д. См., например, у Хераскова— Пол. Увес. 1760. I. 213 у Сумарокова—Епигр. № 26, 67, 75 (П. С. С. IX.), у Аблесимова—„Я с малых лет“ (П. С. С. Сумарокова. IX. стр. 124 Трудол. Пчела 1759, стр. 575), у М. Попова — Епигр. 3, 9 (Досуги. 1772. т. I) и др. все на последнюю из указанных тем. У Хераскова читаем: „Ты, муж, мне говоришь, винна я будто в этом, Со всем люблюсь что светом; Спокойся мой дружок, вины моей в том нет: Весь свет я чту тобой, в тебе я чту весь свет“. (П. У. 1760. II. 176); та же игра слов в эпиграмме-реплике неверной жены у Сумарокова (Епигр. 38): „Я друга твоего люблю, зрак твой любя; Его цалуючи, цалую я тебя: Едина в вас душа, известно мне то дело, Так думается мне, одно у вас и тело“ (П. С. С. IX. 120. 1759; Тр. Пч. 369; ср. также эпиграмму 49). У Аблесимова (ib.): „Ты муж мой, сердисься, зовешь меня суровой, Что редко видишь ты приветствие, мой свет. На то скажу, что мне к любому быть готовой. Мне много и опричь тебя в любви сует“. Здесь опять повторена формула реплики обращения к мужу; см. также предшествующую этой эпиграмму Аблесимова. Ср. у Попова: „Неверностью меня не можешь ты винить, Кого любила я, тот в той поднесь судьбине; Богатству твоему клялась я верной быть, Его любила я, его люблю и ныне“. (Епигр. 22). Это походит опять на Сумароковскую эпиграмму: „Пеняешь ты мне муж, тебе де муж постыл, А был де в женихах

тебе он очень мил; С кем я спрягалася, в том вижу тож приятство, Я шла не за тебя, а за твое богатство" (24-ая. 1759; ср. начало вышеприведенной эпиграммы Хераскова) и т. д. и т. д. Или, напр., эпиграмма о жене, заявляющей в комической форме о том, что ее дети—не дети ее мужа,— у Сумарокова—Епигр. 39, 49, 66; у Хераскова П. У. 1760. II. 172. Диалогические эпиграммы также похожи друг на друга по строению, темам, слогу; у Сумарокова: „Бесперестанно я горя в любви стоною, Прелестной красотой дух сердце приманя; Не знаю для чего не любишь ты меня? Ответ был: и сама я этого не знаю" (46), или „Вчера свершился мой, жена, с тобою брак; Что я хотел найти не сделалось так. Жена ему на то: не те уж ныне годы, Трудненько то найти, что вывелось из моды" (47);—У Попова:—соединение типов обеих этих эпиграмм: „Знать жизнь моя тебе уж стала не приятна; Ты стала днесь совсем, мой свет, ко мне превратна, Любовник говорил. Любовница в ответ: Чтож делать. Ныне стал и весь превратен свет" (8); или у него же: „На век тебя, на век, прекрасна, полюбил, Любовник, ластая, любезной говорил; И в гроб сойду любя. И я умру любя, Ответствовала та, но только не тебя" (7). Ср. еще у Сумарокова: „Всею сердцем я люблю, и вся горю любя Да только не тебя" (П. С. С. IX. 194); в приведенных примерах, кроме Сумароковской эпигр. 47-ой, три первых стиха, данных в патетическом строе, контрастируют с последним; в этом—эпиграмматическое острие; то-же еще у Хераскова, напр.: Пол. Увес. 1760. I. 213, или у Сумарокова—Епигр. 36. Можно привести еще пример типического и повторяющегося плана построения эпиграммы: дается рассказ, напр. параллельное изображение разных типов, и в конце—вопрос, напр., об их относительном достоинстве, заключающий „мораль" эпиграммы; см. у Сумарокова эпигр. 29 „Два были человека, В нещастии все дни плачевнейшего века"... Один прервал жизнь самоубийством, „другой мучение до гроба умножал И бога всякий час злословил и дрожал; Страшился тартара, покаялся при смерти; Скажите коего из сих двух взяли черти?" (1759): или без параллели—Епигр. 64, 65, 74, 76; или у Хераскова (Св. Ч. 1763, стр. 251): „Картежник говорит: я в карты век играю. Судья мне говорит: я взятки собираю, А я им говорю: на лире я играю. Читатели, спрошу я вас, Скажите. кто нужней для общества из нас?" или у анонима: „Работники потеют, Но денег не имеют. Посадские толстеют, Работать не умеют, Но денег множество под скрытием имеют. Одни в своих трудах нередко плачут, Другие пиво пьют и веселяся скачут. Спрошу я город весь, спрошу я всю природу, Которые из двух пригоднее народу?" (Книжка для препровожд. времени. 1794. № 348). Конец этой эпиграммы напоминает начало Сумароковской (51):

Весь город я спрошу, спрошу и весь я двор: Когда подъячю в казну исправно с году, Сто тысячей рублей сбирается доходу, Честной ли человек подъячий тот иль вор". Обернутую схему: вопрос + параллель дает Ржевский (П. У. 1762. 115): „Кто хуже в обществе — дурак иль клеветник? Дурак молчит И не вредит, Но вреден обществу клеветников язык". Схема (параллель + вопрос) развернута в притчу Херасковым — „Два покойника" (П. У. 1760. II. 167). Вот пример почти полного повторения эпиграммы; у Ржевского (П. У. 1761. I. 159): „Я знаю, что ты мне, жена, весьма верна; Да для того, что ты, мой свет, весьма дурна". У анонима: „Жена, не уверяй меня, что ты верна, Ведь я не позабыл, что очень ты дурна"; последняя эпиграмма помещена в „Книжке для препровождения времени с пользою, приятностью и удовольствием" (СПБ. 1794. Епигр. № 280). Любопытно, что в том же сборнике (Епигр. № 241) перепечатана и эпиграмма Ржевского. Конечно, и в этом случае указание на общий источник обеих эпиграмм не изменит дела; в данной связи мыслей существенно то, что две сходных вещи уживались рядом, не мешая друг другу, а не то, как они возникали. Еще примеры повторения эпиграмм в двух „редакциях": „Бомбаст на всякой день книг по сту покупает, Чтоб тем о знании своем уверить свет. Он не обманет нас: он ничего не знает, Не любит книг совсем, а любит переплет" и „Наш Книголюбов столь прилежен к книгам стал, Что несколько ночей на них глядя не спал, Покою он трудам ни в день, ни в ночь не знает, И к книгам книг еще он больше покупает; Проводит с ними он прилежно много лет; Но в книгах мил ему лишь только переплет". (Тот же сборн. № 237 и 281; ср. там же №№ 227 и 228 — две сходных эпиграммы рядом, и №№ 229 и 311). Пример неоднократно повторяющейся остроты: „Всадника хвалят: хорош молодец! Хвалят другие: хорош жеребец! Полно, не спорьте: и конь и детина, Оба красивы, да оба скотина" (Ф. Г. Волков, „Русская поэзия" С. А. Венгерова. Т. I. Примеч. и доп. стр. 71); „Милон на лошади, Милонов конь прекрасен, Блистает он под ним как будто месяц ясен; Однако бы еще и больше он блистал, Когда бы сам Милон его возити стал" (Сумароков. Епигр. 60); „Гостиной сын с конем пред всеми щеголяет, Жеманно он сидит, жеманно разъезжает; Взвевая гриву ветр и всаднику власы, Пригожеству обеих равны дает красы. Не знаю я кому сказать тут похваленья, Лошадке-ль оказать, ему ли предпочтенье" (Державин. Ранняя пиеса; опубликована в моей книге „Русская поэзия XVIII века"). „Какая красота! ах, как Нарцисс пригож! Какое личико! И станом как хорош! Однако чтож Нарцисс в твоей красе единой? Иной и конь красив. но конь слывет скотиной". (Гр. Хованский. „Мое праздное время".

1793, стр. 19); наконец — сравнение коня и барина: „Полезней свету был кто: конь или боярин“. (И. Бахтин. И я автор. 1816, стр. 38. О схеме: вопрос в конце параллели, см. выше).

Следствием свободной повторяемости как целых произведений определенных жанров, так и отдельных мотивов, тем, стилевых элементов, композиционных формул, оказывалась возможность появления странствующих мотивов и даже странствующих стихотворений. Здесь мы имеем дело уже не с двумя единицами, — образцом и повторением, а с целым рядом перевоплощений одного и того же художественного задания или мотива. Такой мотив живет не только вне понятия авторского единства методов художественного проявления себя, не только вне единства литературного направления как внутренне организованной системы методов художественной работы, но иногда даже на грани преодоления жанровой ограниченности. Мотив окостеневает; он пригоден для конструкций разных типов, подчиняясь лишь закону согласованности художественных элементов по признакам формального характера, одному из основных принципов эстетического мышления середины XVIII века; иначе говоря, странствующий мотив, странствующее выражение — фраза, формула, принуждены включаться в ряд художественных элементов близких по общему типу: например, „высокий“ философический мотив (тема) сочетается с определенным „слогом“ или метром, входит в жанры определенного типа (хотя, в то же время, он настолько свободен, что может осуществляться в нескольких жанрах). Принцип согласованности элементов произведения по формальной характеристике их — противостоит принципу стройки произведения изнутри, при котором элементы не столько сцепляются друг с другом, сколько возникают рядом из одного и того же замысла, мотивируемого единством художественной воли, индивидуально-эстетического мира, или из характера, облика носителя их, персонажа — поэта. Принцип согласованности не только строил жанровое классификационное мышление середины XVIII века, но и открывал возможности образования в сознании эпохи более широких групп, являющихся родовыми понятиями по отношению к жанрам. Само собой разумеется, что о „стройке“ произведения тем или иным принципом можно говорить только в смысле истолкования заключенного в самом произведении метода восприятия его, а не в плоскости психологии творчества.

Приведу пример странствующего мотива, осуществленного в ряде стихотворений. В 1755 г. в „Ежемесячных сочинениях“ (I. 534; потом — П. С. С. IX. 109) Сумароков напечатал следующий Сонет:

Когда вступил я в свет, вступив в него вопил,  
Как рос, в младенчестве влекомый к добру нраву,  
Со плачем пременял младенческую забаву,  
Растя, быв отроком, наукой мучим был.

Возрос, познал себя, влюблялся и любил,  
И часто я вкушал любовную отраву,  
Я в мужестве хотел иметь честь и славу,  
Но тщанием тогда я их не получил.

При старости пришли честь, слава и богатство;  
Но скорбь мне сделала в довольствии препятство.  
Теперь приходит смерть и дух мой гонит вон.

Но как ни горестен был век мой, а стою,  
Что скончается сей долгий страшный сон;  
Родился, жил в слезах, в слезах и умираю.

В 1761 г. в „Полезном Увеселении“ (I. 191) был помещен Сонет Е. В. Херасковой:

К чему желаешь ты, о смертный долгий век?  
Довольно сносишь ты и в кратку жизнь напасти.  
Родимся мы в слезах, растем покорны власти;  
В младых днях чувствует досаду человек.

Те дни все протекут, как ток быстрейших рек;  
Твой дух тревожить вдруг начнут различны страсти,  
В мученьи станешь ты другой желати части,  
Чтоб рок твою напасть и горесть пересек.

Вдруг старость все твои желанья уничтожит,  
К напастям и бедам болезни приумножит;  
Она надежду всю со днями унесет.

Весь век наполнен наш мученьем и тоскою,  
Ни что нас в жизни сей от бедства не спасет,  
О смерти, в тебе одной ищущи себе покою.

Помимо общей темы и сходного характера стиля, помимо совпадающего строфического построения сонета (обхватные катрены с мужскими рифмами в начале; терцеты—*“dédé”*), вполне аналогично в обоих пиесах самое расположение тематического материала: I катрен—рождение, детство, отрочество; II—эпоха страстей; I терцет—старость (С.—„При старости...“ Х.—„Вдруг старость...“<sup>1</sup>); II—смерть. Хераскова прибавила к Сумароковской теме двухстрочное вступление, заключающее тезис, доказательством которого является весь сонет; кроме того, она несколько изменила вывод, „мораль“ пиесы, сформулированную в заключении ее. Первое отличие придает сонету Херасковой характер рассуждения в отличие от Сумароковского лирического излияния; здесь существенно и то, что сонет Сумарокова написан от первого лица, а Херасковой—в виде обращения—проповеди к „человеку“. В этом отклонении от Сумароковского „образца“ сказалось, конечно, влияние медитативных жанров и мотивов, характерных для группы поэтов „Полезного Увеселения“. Второе отличие сонета Херасковой,—прославление покоя смерти,—

<sup>1</sup> Ср. также у Сум.—„Родился, жил в слезах...“ у Хераск.—„Родимся мы в слезах ...“

стоит в связи с общераспространенным в творчестве этой же группы циклом идей, излагаемых настойчиво и многократно в стихах и в прозе. Здесь у Херасковой два общих места вступили в соревнование, и победа осталась за более современным, модным (Сумароков в свою очередь неоднократно возвращался в лирике к теме ужаса смерти—см. Ода на суету мира“, „Час смерти“, „Плачу и рыдаю“, „Зряще мя безгласна“. П. С. С. I. Последние две пьесы переводные).

В 1763 г. в „Свободных часах“ напечатан третий сонет на ту же тему, весьма близкий к первым двум,—А. А. Ржевского:

В тот час, как первый раз на сей мы свет взираем,  
Лишь бремя разрешим мы матери своей.

Слезами орошен наш первый взор являем,  
И воплем мы явим печали жизни сей;

Мы в детстве первую тут горесть познаваем,  
Когда лишаемся мы матерних грудей;  
Потом учением мы юность отягчаем,  
Но только лишь едва достигнем до мужей.

То разные в себе желанья ошушая,  
Почти ни одного из них не получая.

Не можем мы себе спокойствия сыскать,

А в старости своей о детях мы печемся;

И так во всю мы жизнь страдаем и миемся.

Почто ж нам смерть страшна, чем здесь себя ласкать?

Ржевский, поэт той же группы, что Хераскова, кончает свой сонет таким же выводом, как она; его сонет также — не лирическое стихотворение, а скорее медитация (изложение ведется от I лица мн. ч., что делает тему отвлеченной). В расположении темы в частях сонета Ржевский несколько отходит от своих предшественников, сохраняя, однако, и составные части темы, и самый порядок их, и кое-какие детали.

Повидимому, источник традиции приведенных сонетов — на западе. Вернее, — цепь их не ограничивается русской поэзией. Мотивы их странствовали м. б. в разных языках. Приведу сонет (тоже сонет) Тристана Л'Эрмита (Tristan L'Hermite 1601—1655):

Misère de l'homme du monde.

Venir à la clarté sans force et sans adresse,  
Et n'ayant fait longtemps que dormir et manger  
Souffrir mille rigueurs d'un secours étranger,  
Pour quitter l'ignorance en quittant la faiblesse:

Après, servir longtemps une ingrate maîtresse,  
Qu'on ne peut acquérir, qu'on ne peut obliger:

Ou qui, d'un naturel inconstant et léger,

Donne fort peu de joie et beaucoup de tristesse.

Cabaler dans la cour; puis, devenu grison.

Se retirant du bruit, attendre en sa maison

Ce qu'ont nos derniers ans de maux inévitables:

C'est l'heureux sort de l'homme. O misérable sort!

Tous ces attachements sont-ils considérables,

Pour aimer tant la vie, et craindre tant la mort? <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tristan l'Hermite в сборн. „Collection des plus belles pages“, publiée sous la direction de M. Remy de Gourmont. P. 1909. стр. 33.

Сонет Эрмита весьма близок к Сумароковскому, хотя заключительное острие почти совпадает с таким же у Ржевского. Не так близко к русским сонетам популярное стихотворение Жан-Батиста Руссо; прежде всего это не сонет, а „Stances“:

Que l'homme est bien durant  
sa vie  
Un parfait miroir de douleurs!  
Dès qu'il respire, il pleure, il  
crie  
Et semble prévoir ses malheurs.  
Dans l'enfance, toujours des pleurs,  
Un pédant porteur de tristesse,  
Des livres de toutes couleurs,  
Des châtimens de toute espèce.  
L'ardente et fougueuse jeunesse  
Le met encore en pire état:  
Des créanciers, une maîtresse,  
Le tourmentent comme un  
forçat.

Dans l'âge mûr, autre combat:  
L'ambition le sollicite;  
Richesses, dignités, éclat,  
Soins de famille, tout l'agite.  
Vieux, on le méprise, on l'évite;  
Mauvaise humeur, infirmité,  
Toux, gravelle, goutte, pîtuïte,  
Assiègent sa caducité.  
Pour comble de calamité,  
Un directeur s'en rend le  
maître;  
Il meurt enfin peu regretté,  
C'était bien la peine de nai-  
tre!<sup>1</sup>

Вводные два стиха этих стансов напоминают первое двустихие сонета Херасковой.

Странствующим в русской поэзии XVIII века оказался не только весь замысел сонета о горестях жизни, но и отдельные элементы, общие указанным „воплощениям“ его и с легкостью выпадавшие из сонетной формулы. Еще в 1756 г. (Ежем. Соч. II, 588) среди переводов „Овеновых эпиграмм“, сделанных Адр. Дубровским, находим такую „эпиграмму“:

#### Человек

Ты с плачем родишься, звать не хотел рождаться:  
Почто ж, о человек, от смерти так чуждаться.

В 1760 г. Херасков напечатал перевод вышеприведенного „Станса“ Ж. Б. Руссо:

Смертной в жизни представляет  
Зеркало тоски и бед;  
Лишь родится, он рыдает,  
Так как скорбь предузнает.  
Слезы в юности всечасно  
Без причины отрок льет:  
Там учитель занапрасно  
Бедного младенца бьет.  
Пылка юность повергает  
В пучину беды его:  
Он любовниц избирает  
И не мыслит ни чего.

Как возрос—другая лишность  
Кратка века часть займет;  
Честь, богатство, слава, пыш-  
ность  
Дух колеблет и мятет.  
Старика всяк презирает;  
Крепость жизни потеряв,  
Мучится он и страдает,  
Дряхл. задумчив и не здрав.  
Мысль мы к мысли при-  
бираем,  
Ищем счастья своего,  
На конец все умираем.  
Вот родимся для чего,  
(Пол. Увес. 6 I)

<sup>1</sup> Б. В. Томашевский любезно указал мне у А. Пирона народную шутку на стансы Руссо: „Les misères de l'amour. D'après l'Ode de Rousseau sur les misères de l'homme“ (Poésies Joyeuses et œuvres diverses d'Alexis Piron. Lille, без года, стр. 127).

В 1763 г. в „Свободных часах“ в анонимной Оде читаем (строфа 4—6):

...Не воятен человек!  
Щастья ищет и получит,  
Новое желанье мучит,  
С тем начнет и кончит век.  
Лишь утробу разрешает,  
Плачет и вздыхает он,  
И слезами нам вешает,  
Что уже вешастан он;  
В материи приемлем руки,  
Будто чувствует он муки,  
Кои должен претерпеть,  
Прилагают труд и средство,  
Чтоб скорей узнал он бедство,  
И готов был умереть и т. д.

В том же 1763 г. в тех же „Своб. Часах“ Сумароков поместил „Оду к М. М. Хераскову“ (стр. 172. В. П. С. С<sup>2</sup> I. 222 „Ода на суету мира“); в ней во II строфе он обращается к Человеку:

Покинешь матерню утробу,  
Твой первый глас есть горький стон,  
И исходя отсель ко гробу  
Исходишь ты стена и вон;  
Предписано то смертных части,  
Чтоб ты прошел беды, напасти.  
И разны мира суеты,  
Вкусил бы горесть ты и сладость,  
Печаль, утеху, грусть и радость,  
И то бы все окончил ты...

И в заключении оды: „От смерти убежать не можно, Умрети смертным неотложно И свет покинуть навсегда. На свете жизни нет миляе И нет на свете смерти зляе, Но смерть последняя беда“. Завершение ряда перевоплощений данного мотива дал Державин в одном из первых произведений эпохи создания им „нового пути“ русской поэзии— в „Успокоенном неверии“:

### Строфа III

Младенец лишь родится в свет.  
Увы! Увы! Он вопиет;  
Уж чувствует свое он горе;  
Низвержен в тревоженно море,  
Волной несется чрез волну,  
Песчинка в вечну глубину...

далее — развитие все той же темы; а в начале оды помещено заключение сонетов Сумарокова, Херасковой и Ржевского:

Когда то правда, человек,  
Что цепь печалей весь твой век,  
По что ж нам веком долгим льстится,  
На то ль чтоб плакать и крушиться.  
И, меря жизнь свою тоской,  
Нс знать отрады никакой?



Однако и после Державина мотив не умирает. В „Книжке для препровождения времени“... и т. д. (1794—СПб) помещены такие „Эпиграммы“:

Рождаясь плакал ты, родиться не желая,  
То для чего ж ты плачешь умирая?

И другая:

Когда рождаешься на свет, о человек,  
Ты плачешь, не хотя вести в бедах свой век.  
Когда ж ты жить не хочешь.  
Зачем при смерти не хохочешь?

В романе „Евелина, или вступление в свет молодой девицы“ („Перевод с французского, сличенной с Английским оригиналом, сочинения Мис Бурней“. М. 1798. II том. стр. 126—127) в текст введено стихотворение одного из героев; в нем читаем:

Вещай мне, существо, исполнь страданий,  
Кому твой счастья дар во мзду щедрот принес?  
Рождением ли в свет открывших дням стеснений?  
Ученья с пользой мрак незнаний  
Очищен горестями весь:  
В взмужалость пылких лет желаний  
За беспокойствами с раслутом стыд идет;  
А возраст опытных познаний  
Раскаянье во след влечет;  
Мы счастье умереть кушум в скорьби лет  
Ценой несказанных терзаний.

В. Капнист в „Оде на надежду“ писал:

С юнейших лет жестокой власти  
Уже я бремя ощущал;  
И начал чувствовать напасти,  
Как скоро чувствовать я стал...

И он же в „Оде на смерть Плениры“<sup>1</sup>:

Но что жизнь? в родах—мученье;  
В детстве—раболепства гнет,  
В юности—страстей волнение,  
В мужестве—труды сует;  
Старость—возвращает в детство;  
Смерть—рождения наследство.  
Вот что жизнь! Се нива зол!  
Сеет смерть и пожинает... и т. д.

Некоторой модификацией одного из мотивов трех сонетов является поэтическая фраза, странствовавшая в поэзии XVIII века: у Н. Поповского: „Он только для того, чтоб

<sup>1</sup> Пленира—первая жена Державина, Екат. Яковл., умершая в 1794 г.

умереть родится“, у Хераскова: „Жизни первая година К нашей смерти первый шаг“, у В. Петрова: „Рождение смертных есть ко смерти первый шаг“, у Державина: „Примем с жизнью смерть свою, На то, чтоб умереть, родимся“ (Тексты—Поповского—„Опыт о человеке“ перевод из Попа, изд. 1757, сделан раньше; В. Петрова—1771; Державина—ода на смерть кн. Мещерского—1779—указаны Я. Гротом в примеч. к соч. Державина I. 90; текст Хераскова—из „Станса“ 1760, Пол. Увес. I. 15). Сравни: у Ж. Б. Руссо „Le premier moment de la vie Est le premier pas vers la mort“ (Ode II. 13); в приведенной цитате у Капниста—обратная формула: „смерть—рождения наследство“.

Можно было бы указать еще примеры таких странствующих стихов, двустийши и целых стихотворений. Ограничусь одним: вот песня Сумарокова (П. С. С. <sup>3</sup> VIII, 253):

Негде в маленьком леску  
При потоках речки,  
Что бежала по песку,  
Стереглись овечки.  
Там пастушка с пастухом  
На берегу была крутом,  
И в струях мелких вод с ним она  
плескалась.

Зацепила за траву,  
Я не знаю точно,  
Как упала в мураву,  
В правду иль нарочно.  
Пастух ее подымал.  
Да и сам туда упал.  
И в траве он шекотал девку без  
разбору.

— Не шути так, молодец,—  
Девка говорила:  
— Дай мне встать пасти овец,—  
Много раз твердила:

— Не шути так молодец,  
Дай мне встать пасти овец.  
Не шути. не шути, дай мне пасти  
стадо.

— Закричу,—страшает в слух,  
Дерзкой не внимаю  
Никаких речей пастух,  
Только обнимает,  
А пастушка не кричит,  
Хоть страшает, да молчит.  
Для чего же не кричит, я того не  
знаю.

И что сделалось потом,  
И того не знаю;  
Я не много при таком  
Деле примечаю.  
Только эхо по реке  
Отвечало вдальке—  
Ай, ай, ай, знать они дралися.

В песеннике Чулкова (т. I, № 68) рядом с этой Сумароковской песней помещена другая, автор которой неизвестен:

На долине за ручьем пастушка гуляла  
И туда глядь и сюда нечто примечала:  
То пойдет, то постоит,  
За ручей часто глядит,  
Только в роще пастуха она не видала.

Не видала и того, как пастух подкрался.  
Оберня ее к себе с ней поцеловался,  
За плечо хватил рукой,  
Поперек обнял другой,  
Без чинов с ней стал играть, как играют в поле.

- Не шути ты, не замай,—она говорила.
- Вот уже я тебе дам,—пастуху грозила;
- Закричу, так не уйдешь,
- Да и места не найдешь.
- Вот вблизи вишь за ручьем пасут наше стадо.

- Поди прочь, что ты напад, тьфу, какой, уймися;
- Отвяжись ты от меня, полно, не бесися;
- Поди прочь, с ума сошел,
- Разве хуже не нашел.
- Куда, право, ты какой, как тебе не стыдно.

Пастух стал опять играть и резвиться с нею:  
 Она вырвавшись бежит, он туда ж за нею.  
 Вдруг упала на песок,  
 Торопясь уйти в лесок,  
 И подшибла невзначай пастуха ногами.

Как упали они вдруг, мне стало не видно,  
 Только слышу, что кричит,—как тебе не стыдно—  
 Я стал на пень, да гляжу.  
 А что видел не скажу,  
 Примечать хоть вольно всем, да сказывать дурно.

В том же песеннике (I. № 70) помещена еще одна песня, вероятно, на тот же „голос“. Начало ее совпадает с началом приведенной анонимной песни: „На долине за ручьем пастушка гуляла, На пригорке сидючи песни попевала“. Затем идет диалог пастуха и пастушки, более серьезный, чем в указанных выше песнях; наконец пастух говорит, что он покидает ее:

Вот, смотри, я отобрал всех своих овечек.  
 Смотри, стадо я погнал позади сих речек;—  
 А пастушка кричит: стой,  
 Разрушивши мой покой,  
 Ты останься здесь со мной паста вместе стадо.

Пастух с радости не знал, что тогда зачати,  
 Ее стал пастух обьяв больше целовати.  
 В губы, в щечки и в глаза,  
 Перечесть было нельзя,  
 Много раз он целовали валял игравши.

- Не шути теперь ты так.—девка говорила,
- Право завтра веню дам —пастуху сулила.
- А пастух свое твердит,
- Дай теперь, он говорит,  
 Не хочу до завтра ждать, ты меня обманешь.

Наконец, во втором томе того же песенника (№ 100) песня о девушке Дунюшке, собиравшей с подругами цветы, побегавшей от некоего „детинки“;—„Закричать или молчать, Уж не знала, что зачать, Вдруг детинка подбежал, стоит вместе с нею“; он ее уговаривает; она отвечает:

„Поди прочь, оставь меня, Я вить здесь не для тебя, Ты пожалуй отойди, оставь меня, полво“. В конце концов:

После нежных етих слов  
Не видать их стало,  
Знать Венера их с сынком  
Для себя прибрала;  
Только слышен голосок,  
Ай, ай, ай,—кричит,—дружок.  
Чем любовь их окончалась, можно догадаться.

Во всех жанрах мы найдем повторяющиеся штампы и общие места. Немалая доля философических медитаций поэтов 60-х—70-х годов наполнена формулами, уже ставшими привычными<sup>1</sup>. Общие места торжественных од известны (см. статью Е. Грешищевой „Хвалебная ода в русской литературе XVIII в.“ в сборнике статей под ред. В. В. Сиповского „М. В. Ломоносов“). Любовная песня сплошь строилась на общих местах любовной символики, формул выражения скорби, нежности и т. д. Общим местом, общим достоянием становятся и излюбленные дидактические мотивы. Напр., размышления о том, что все проходит, что время уносит все блага, что все вянет и гибнет—настойчиво повторяются на разные лады разными поэтами в разных жанрах; перечисление различных человеческих стремлений, ложных путей, доказывающих тщету житейских дел (скупой, любовник, картежник), дающее ряд картинок-портретов и строящее „стансы“ или эпистолы—также принадлежит к проходящим через всю эпоху темам, при чем данная тема осуществляется в определенной, ей свойственной композиции. Сатирический и нравоучительный мотив—вред клеветничества, изображение клеветника—странствуют и повторяются многократно в эпиграмме, басне, стансе, наконец, комедии, и т. д. Вообще говоря, эта возможность повторять до бесконечности одни и те же художественные формы характерна для искусства XVIII столетия. Читателя не утомляло повторение того, что ему уже было хорошо известно. Наоборот, ощущение того, что он встречается в произведении искусства с знакомыми уже элементами, должно было способствовать особой облегченности восприятия. Читатель в ту эпоху привык быть спокойным, уверенным в себе и понимающим. Литературное произведение выстраивалось для него в заранее предпо-

<sup>1</sup> Пример: „Все на свете сем преходит, Постоянного в нем нет“. Херасков. Станс 1760 Пол. Ув. I 15 „Все на свете сем мннется, все на свете суета“. Ржевский, станс. 1763 Св. Часы стр. 14 „Во всем на свете сем премена и все непостоянно в нем“... Сумароков. Ода на суету мира 1763. своб. часы, стр. 172, у него же—еще в 1759 г. (Трудол. II ч., стр. 699. Ода о добродетели) „Все в пустом лишь только цвете, что ни видим—суета“ (рифма „Красота“). „Все на свете сем превратно, Все на свете суета. Исчезает невозвратно Нсякой вещи красота“ В. Майков. Ода о суете мира, писанная к А. П. Сумарокову, 1775, соч. и перев. 1807, стр. 150.

женный и легко обозримый строй; знакомые частицы правильным образом укладывались в нормальные очертания жанра. Читатель, приступая к чтению какойнибудь элегии, уже знал наперед, что ему даст стихотворение, и чего он от него ждет; он без затруднения открывал именно тот ящик своей души, который полагалось открыть по уставу данного жанра,—например, любовно-печальных эмоций,—и процесс эстетического переживания протекал беспрепятственно. Поэт не обязан был быть выдумщиком, изобретателем. Стремление к эпатажу, к неожиданному эффекту, к новому, неиспользованному материалу или же к невиданным художественным приемам—не соблазняло ни писателей, ни читателей. В прозе, в драматургии—это искусство, работающее на уже знакомых читателю и зрителю элементах, дало характерные явления сюжетных, персонажных и иных штампов. Конечно, и в прозе мы встретим такие же повторения, переносы из одной книги в другую, как в стихах. Можно и здесь указать темы, мотивы, ставшие общими местами, сопровождающиеся неоднократно одним и тем же словесным, стилистическим окружением, вызывающие одни и те же остроты. Таковы, например, мотивы сатирической литературы, связанные с „подьячими“, с нравами судейских чиновников, взяточников и крючковорцов, с их манерой выражаться, или даже их почерком. Мотивы эти, влекущие за собой определенные стилистические формулы, навязчиво возникали во всяком сатирическом и не сатирическом журнале в самых разнообразных журнальных жанрах, в комедиях, эпиграммах, эпистолах, стансах, в „разговорах мертвых“,—где угодно. Таковы же мотивы сатирического изображения петиметров и увлечения модами, одинаковым образом воплощенные в различных жанрах от Сумарокова до Фонвизина<sup>1</sup> или Николева,—и от „Трутня“ до „Собеседника“ или „Вечерней Зари“. С другой стороны модные жанры влекли за собой повторные тематические и стилистические мотивы; примером могут служить „Разговоры мертвых“, получившие необычайное распространение в середине столетия; главным образом их переводили: из Лукиана, из Фенелона, из Литтельтона; но писали также оригинальные „разговоры“; начал Сумароков (Скупой и мот; Высоко-

<sup>1</sup> Петиметры у Сумарокова (Чудовище, Пустая ссора) даны теми же точно чертами характера, такими же элементами строения роли и аналогичными сюжетными мотивами, как Иванушка в „Бригадире“. Повторяется все вплоть до острот. Например—о том, что „кружева и блонды составляют голове наилучшее украшение. Педанты думают, что это вздор, и что надобно украшать голову снаружи, а не снаружи. Какая пустошь“... и т. д.—говорит Иванушка в „Бригадире“. О париках и о том, что много навезено к нем французов, которые снаружи убирают головы, „а таких не вывозят, которые бы нам головы внутри убирали“—говорят Ниса и Чужехват в „Опекуне“ Сумарокова. I д. 6 ст. Потом те же черты и тот же жаргон роли дан напр. у Д. Хвостова в стихотворной комедии „Русский Парижанец“ (1783) и т. д.

мерной и Низкомерной; Господин и слуга; Медик и стихотворец. Труд. Пчела. 1759. стр. 287. позднее еще 2 разговора— II. С. С. IX 358); ему тщательно подражает уже Херасков (Богатый и убогий; Астроном и хиромантик. 1760. Пол. Увес. I. 81). затем В. Приклонский (скупой, Харон; Минос, подъячий; 1761. Пол. Увес. I. 129; скупой у него очень напоминает скупого в первом диалоге Сумарокова, а подъячий весь составлен из общих мест Сумароковских сатир, комедий, эпиграмм).

Устойчивость, привычность составных частей художественных конструкций проникала повсюду. Так, например, строился роман; штампованные, заранее известные персонажи — любовники, свирепые корсары, честные купцы, жестокие и твердые родители и т. д. составляют аппарат авантюрного романа, почти всегда переводного; в такой же мере задан состав персонажей нравоучительно-идейного романа или же иных жанровых разновидностей. Такие персонажи — маски, с которыми читатель хорошо знаком еще до их появления в книге (как читатель очередной новеллы Конан Дойля заранее знает и характер и облик Шерлока и доктора Ватсона, или как зритель американского авантюрного фильма заранее осведомлен о всех привычках, о психологических и спортивных возможностях героя-ковбоя или злодея — содержателя притона и предводителя шайки), — осуждены проходить в продолжение романа не менее известные читателю ряды приключений. Кораблекрушения, плен, продажа в рабство, невольничество у знатного турка (или иного варвара), любовь злодея или хозяина к героине, неожиданная встреча героев вдали от родины, морское сражение, мнимая смерть одного из героев и еще несколько мотивов вновь и вновь должны волновать читателя, привыкшего к ним со времен Ахилла Татия или Гелиодора. Приключения, ход и исход которых читатель может вполне предвидеть, сменяют друг друга, и в одной книге могут повторяться; так, морские мотивы могут по нескольку раз всплывать в одном и том же романе.

Нечто аналогичное видим в комедии. Сравнительно малая продукция русской драматургии не позволяет оперировать большими количествами и говорить о большом числе повторных ситуаций; но штамп остается одной из основ искусства и в комедии. Персонажи, сатирические темы постоянны. Влюбленные; петиметры; глупые, злые старики; тупые деревенские дворяне; подъячие; ловкие слуги и служанки-субретки, и т. под. странствуют из одной пьесы в другую. И здесь, как в романе, характер героя, роль, состав его как единицы темы и сюжета не строится в продолжении вещи, не открывается, как это было в романе XIX века, где герой рос в сознании читателя и уяснялся

к концу книги; герой дан целиком еще в афише и зритель в театре подготовлен к тому, что он увидит, т. е. что представляет из себя герой, и каково может быть в общих чертах отношение его к другим героям и ко всей пьесе. Здесь опять нечто близкое к американскому кино, где зритель знает, что Дуглас Фербенкс будет прыгать и улыбаться, Харт боксировать, гнаться и трогательно любить, бесстрашная Руфь Роланд, Мери Пикфорд или Гарольд Ллойд делать то, что каждому из них полагается по традиции его имени. Так и в комедии XVIII века имя не только предсказывает, но иной раз почти заменяет характеристику; во всяком случае, если к имени прибавить специфический жаргон (особые персонажные жаргоны характерны для техники комического в эту эпоху), то, почти всегда, персонаж готов, Имя должно дать ключ к персонажу; зритель или читатель—в романе, в сатире, где имя часто совершенно заменяет характеристику) по имени узнает, с кем он имеет дело, опознает старого знакомого, так же как читатель той эпохи опознает в каждом стихотворении идею жанра,—элегию, басню или торжественную оду. Имена могут исполнять эту функцию двумя способами; или они имеют типовой характер: Оронт—злой старик—опекун или отец; Арлекин, Пасквин—ловкий слуга; Софья (имя София=мудрость)—„первая любовница“, добродетельная девушка; Маремьяна—глупая или молодящаяся старуха и т. п. (Ср. во Франции различие: Дамис—чаще влюбленный со специфическими признаками характеристики, не просто „первый любовник“,—а Валер—просто „первый любовник“); или же имена „значат“: скотоподобный Скотинин, правдолюбивый Правдин, добродетельный Добролюбов, ханжа Ханжахина и т. п. Все эти имена были необходимы в общей связи системы осмысления художественных фактов, и существовали вовсе не как дань традиции (да и самая традиция здесь ведь и укреплялась); иное дело в эпоху Грибоедова, когда имена обоих указанных типов стали условными знаками чистой театральности (литературности в повествовательной прозе), отрешенности или же стилистической игрой. В XVIII веке они строили характер и успокаивали зрителя (читателя), давали ему предчувствие и обещание ясности и домашнего уюта среди знакомых лиц или таких, с которыми чувствуешь себя с первого раза так, как будто век знаком с ними. Самое повторение имен и вместе с ними характеров примечательно. Г-жа Вестникова и служанка Мавра переходят из одной комедии Екатерины в другую<sup>1</sup>. Сумароков берет Трессотинуса, Брамарбаса, Арлекина и др.

<sup>1</sup> Первая из ком. „О. Время“ в ком. „Г-жа Вестникова с семейством“ вторая из „О. Время“ в „Непорочность“.

имена у Мольера (Trissotin), Гольберга (в немецком переводе; см. П. С. С. Ломоносова под ред. Сухомлинова, т. II примеч. стр. 393), из театра итальянских комедиантов и т. д. София—общее имя героини<sup>1</sup>. Персонаж приобретает прочное бытие вне данной отдельной пьесы—в жанре, в литературе вообще. Мельник Аблесимова и Сбитеньщик Княжнина встречаются в пьеске, специально написанной („Мельник и Сбитеньщик соперники“ Плавильщикова). Митрофанушка переходит от Фонвизина в новую пьесу „Митрофанушка в отставке“ Г. Городчанинова (см. Сопиков № 5452) 1800 г. Эта комедия примечательна; в ней повторена целиком основная схема „Недоросля“; большинство персонажей и по характеристике и по сюжетной функции повторяют Фонвизинские; лишь имена другие, да и то не все; герой остается Митрофанушкой, его „Мама“—„Еремеевна“ в обеих пьесах; из других персонажей—Простаковых заменили Домоседы (Домоседов соединил в себе Простакова и Скотинина; вместо Скотининской страсти к свиньям у него такая же страсть к лошадям); Стародума и Софью—Здравомыслов и Клариса, дочь его; Милона—Заслуженов, Цифиркина—Храбрилкин (тот же жаргон), Вральмана—Немчурин (опять тот же сценический жаргон) и т. д. В „Митрофанушке в отставке“ найдем и знакомые по „Недорослю“ сцены: беседа отца (дяди) героини с ее женихом о морали в современном обществе (игра слов грамматического характера стр. 99), драку немца учителя с двумя нахлебниками—воякой и трусом (у Фонвизина—с такими же учителями), представление семьи Митрофана чаемому его тестю, нечто в роде экзамена, чинимого этим тестем Митрофану и т. д. Совпадает и ряд деталей. Следовательно мы имеем здесь такое же повторение целой комедии, как в вышеуказанных случаях повторения стихотворений. Хотя действие комедии застает Митрофана уже более взрослым, чем у Фонвизина, она не является продолжением Недоросля, вроде тех „продолжений“ популярных пьес, какие появляются и до сих пор, т. к. фамилия Митрофана новая, да и событий тех, что описаны в „Недоросле“, в жизни героев пьесы Городчанинова не было. Наоборот, комедия Плавильщикова „Сговор Кутейкина“ имеет характер продолжения „Недоросля“: в ней говорится о событиях, изложенных в Фонвизинской пьесе; из Фонвизинских персонажей появляются Скотинин, по-прежнему помешанный на свиньях, Кутейкин, Цыфиркин и Еремеевна, все с знакомыми по „Недорослю“ чертами ролей; и родители Простаковы и Митрофан упоминаются в тексте комедии. Еще ранее указанных пьес в 1794 г.

<sup>1</sup> Ср. с этим устойчивые имена в эпиграммах, идилиях, в правоучительных стихах, в журнальной сатирической прозе.



появилась комедия А. Копиева „Обращенный мизантроп или лебедянская ярмарка“, в которой изображено семейство родственников Простаковых (Гур Филатыч — двоюродный брат Митрофана: жена Гура и сын его, Микеша, сам смахивающий на Митрофана); среди действующих лиц этой комедии—сваха Еремеевна и предводитель дворянства Правдин (о преемственности их в отношении соответствующих персонажей „Недоросля“ в тексте пьесы указаний нет)<sup>1</sup>.

Персонажи комедии могут выйти за пределы драматического жанра: Стародум переписывается с другими персонажами комедии и с автором в специальном журнале Фонвизина (не вышедшем в свет; ряд статей был написан; название журнала „Друг честных людей или Стародум“ 1788). Так же Сумароков пишет в стихах послание Оснельды, героини „Хорева“, к ее отцу и ответ его (оба послания упоминаются в трагедии). Странствующие имена и персонажи водводят нас к театру масок; это не случайно: не даром ведь театр италийских комедиантов привился в России именно в XVIII веке, и традиция италийских масок постоянных персонажей вошла как один из основных элементов в первоначальную русскую комедию у Сумарокова: „хвастливый солдат“ Плавта через „капитана“ попал в „Трессотиниуса“ (Брамарбас), в педантах Сумарокова трудно не узнать „доктора“ италийского театра (у Мольера ведь педант оттуда же), и т. д.

В литературной среде, где отдельные персонажи, мотивы, размеры, стилевые формулы, отрешенные от своего единственного первичного применения, переходили с места на место, блуждали, никому не принадлежа, где целые художественные замыслы, целые произведения или их части могли быть отчуждаемы от имени и личной принадлежности автора, могли по несколько раз переделываться разными мастерами,—особый характер приобретали все вообще литературные связи и отношения. Во все эпохи одни писатели подражают другим, во все эпохи есть эпигоны; но в середине XVIII в. чужое было своим для поэта, для литературы же и для читателя не существовало своего писательского или чужого. Все случаи подражания более общего, чем приведенные и указанные выше, случаи ученичества, принятия чужих методов работы и достижений — для эпохи от Тредиаковского до Державина имеют свой характерный смысл. В таких слу-

<sup>1</sup> В. В. Сиповский, в статье которого о комедии (Изв. отд. русского яз. и слов. Акад. Н. 1917, т. 22, кн. 1, стр. 266) говорится об „Обращ. мизантропе“ в связи с „Недорослем“, указывает еще одну пьесу: „Митрофанушкины именины“ в 1 д. 1807 г. Этой комедии мне не удалось достать.

чаях мы имеем то же странствование принадлежащих всем художественных ценностей, как и при блуждающей строке или постоянном мотиве; только ценности эти менее узки, менее единичны; здесь повторяется от поэта к поэту более или менее приближенная к абсолюту жанровая формула, композиционный и стилевой тип, общий словесный облик, художественный замысел произведения. Этот замысел вяжет разные произведения реальной, явно ощутимой связью; он присутствует в каждом из них, оставаясь равным самому себе и неизменным, он живет в них как их высший принцип и эстетический субстрат. Совпадение общего жанрового и стилевого типа двух, нескольких пьес есть, конечно, в данных условиях, взаимная положительная их оценка. Совпадение это строит понятие о художественной ценности, многократно воплощенной, но единой в своих воплощениях и подлежащей рассмотрению, суду и канонизации как таковая, вне своих воплощений и над ними. Художественная концепция - идея становится высшей литературной реальностью, более реальной в эстетическом мышлении, чем отдельные литературные вещи, ее воплощающие. Таким образом строятся понятия о литературных единствах более широкого охвата, пригодные для данной эпохи. Литературные произведения группируются не по именам авторов, их создавших, не по иным историко-литературным объединяющим понятиям, привычным для более поздних периодов, а по художественным концепциям, устойчиво пребывающим в целой, иногда крупной группе произведений. Так мы опять возвращаемся к вопросу о реальности жанров в XVIII веке; жанр был, конечно, конкретной концепцией общего типа и художественным элементом не только предопределявшим структуру отдельного произведения, но и входившим в него, как повторный странствующий мотив и сообщавшим ему высшую эстетическую реальность в системе знакомых вещей, к которой стремилась приблизиться литература в целом. Иным видом концепции литературно-общего могли быть напр., понятия высокого и низкого (у Ломоносова) или понятия семантико-тематических категорий: лирика, дидактика, описание, повествование. Это — не жанры, но также реальные объединения литературных фактов. Вся литература данного исторического момента, рассматриваемая в целом, как единство, строилась в середине XVIII века из таких объединений или, наоборот, могла быть поделена на участки таких объединений; эти деления в разных плоскостях частями могли не совпадать (так, какой-нибудь „станс“, — являясь ясно отграниченным жанром, — смешивал грани лирики и дидактики; так, эпистола, оставаясь жанровым единством, могла включать низкое, среднее и даже высокое), но именно они в общей сумме

и в соотношении всех плоскостей классификаций создавали подлинный облик литературной современности в каждой данной исторической точке. Именно поэтому историк литературы, занимаясь поэзией XVIII века, должен изучать скорее жанры (и их эволюцию), вообще — литературные единства-понятия, чем системы писателей-авторов; писатель-автор не составлял единства своих произведений в сознании эпохи; произведения собирались вокруг иных стержней, не имевших ничего общего с творческим лицом отдельного художника. С другой стороны, развитие самой литературы осуществлялось иными формами отношений, чем, напр., в XIX веке: так, столкновение системы различных направлений осложнялось именно тем, что рядом с противопоставлением этих направлений и над ними пребывали противопоставления отвлеченных понятийных (жанровых и иных) классификаций.

Именно в свете категорий этих классификаций следует рассматривать отношения сходства, легко устанавливаемые между многочисленными произведениями одной и той же группы, напр., того или иного жанра. Достаточно просмотреть какойнибудь песенник, например, Чулковский или Новиковский; с первого взгляда бросается в глаза сходство всего стилистического „образного“, тематического облика огромного числа любовных песен; из них десятки, даже сотни — на одно лицо, используют все тот же набор любовной и эмоциональной фразеологии, перепевают друг друга. Здесь дело уже не в том, что из одного стихотворения в другое переходит мотив или группа мотивов, а в том, что художественное задание, тип стихотворений один — в многочисленных воплощениях его. То же в других жанрах; например — элегия. В 60-х годах элегия являет картину величайшего однообразия; с точки зрения позднейшего читателя непонятно, кому надо было бесконечное растягивание все тех же несложных лирических нот и бесконечное повторение слышанного уже десятки раз. Вообще, — однообразие внутри жанра при разнообразии, осуществляемом различием самих жанров, — характерно для середины XVIII века. Столь же однообразны, как элегии, и эпиграммы и эклоги (См. напр. 64 эклоги Сумарокова все как одна, составленные по одному рецепту) и, конечно, оды всех видов и эпистолы и т. д.

Отсутствие в XVIII веке ощущения индивидуальной предназначенности художественного создания и представление о литературе, как о лестнице достижений на пути к единственному абсолютному решению проблемы прекрасного, — гребуют также особого понимания литературных школ в данную эпоху. Школы не являлись группами индивидуальностей, связанных своим только творчеством, т. е. единством

осознания своей исторической роли или существенными признаками поэтики своих произведений; школы были школами в прямом простейшем смысле, почти в том же смысле, как школы каких-нибудь старых мастеров живописи, как школы ученых, непосредственно обучающих своих преемников тому, что они знают сами. В „направлении“ или школе в середине XVIII века мы видим также учителя и группу учеников, чаще всего связанных и личным уважением к учителю и желанием воспринять от него его мастерство, именно его умение, его методы, а не вообще умение работать в искусстве. Ученики прежде всего хотят делать то же, что делал учитель; если же он в каком-нибудь отношении не достиг абсолютно правильного решения эстетических заданий, они хотят ближе подойти к этому решению, дополнить работу учителя, но на его же путях, на путях авторитета. Это стремление дополнить сделанное, субъективно не нарушавшее связи преемников с учителем, выражало объективно эволюционное изменение литературных систем и, в конце концов, принципов.

Поскольку реальнейшим в литературном мышлении оказываются не отдельные художественные свершения, а задания, соответствующие той или иной единице отвлеченной классификации, поскольку, с другой стороны, каждое задание требует в пределе лишь одного подлинно верного решения. — понятны становятся и методы литературной борьбы 40-х, 50-х и 60-х годов XVIII века, т. е. прежде всего крайняя резкость отрицательных оценок в критической и полемической практике этой эпохи, страстность и личный тон борьбы с литературными врагами. Писатели иной, чуждой школы были действительно врагами, литературными и даже не только литературными злодеями, а самая школа подлежала немедленному искоренению в порядке спасения национальной культуры. Ведь к эстетически-ценному, доброкачественному существует только один путь; все идущие другими путями — в лучшем случае невежды, слепцы. Об уважении к чужому индивидуальному эстетическому миру не может быть речи. Упорствующие в ложных мнениях — самозванцы и еретики. Более того: так как истинный путь рационально доказуем, а рационалистическое мышление постулирует единство идейного мира для всех людей и доступность истины всякому сознанию, не может быть даже непонимания истинного пути, не говоря о различных художественных „правдах“; поэты ложного направления и их почитатели оказываются, следовательно, злостными соработниками; они — враги, литературные жулики, обманщики; их можно и должно бранить изо всех сил, и гнать всеми позволенными и, с точки зрения XIX века, непозволенными способами, вплоть до попыток прибегнуть к помощи власти.

Если Сумароков считает возможным доказывать безумие Ломоносова его „Риторикой“, т. е. его литературными идеями, противоречащими Сумароковским, — то он не шутит; он еще очень умерен, т. к. инакомыслие могло быть истолковано и как преступление. Литературные споры неизбежно проецировались в плоскость морали и переходили в личные оскорбления. Поэтому и непристойные эпиграммы на своих врагов в искусстве, и вся площадная брань, которую изливали в полемике Тредиаковский, Ломоносов и их современники, и тенденция уличать противника в том, что он одурел от пьянства, и переход литературных разногласий в личную вражду самого непримиримого свойства, и самая ожесточенность преследования противника всегда и повсюду, — вовсе не признак только дикости и некультурности людей XVIII века, — а могут быть связаны с принципиальными основами их эстетического бытия. Нетерпимость и личный характер полемики по существу свойственны эпохе странствующих стихотворений и однообразия лирического жанра.

С указанными особенностями мышления середины XVIII в. связана и распространенная в это время решительность, безапелляционность эстетических оценок вообще, равно как общеизвестная манера самовознесения, самонадеянность и хвастовство писателей. Если Ломоносов и Сумароков не стеснялись объявлять себя благодетелями родины, великими людьми, и требовать соответственного отношения к себе, то ведь они были со своей точки зрения правы: они основывались не на своем личном вкусе или самосознании (самосознанием гения-мудреца оправдывалось превознесение себя поэтом в романтическую пору), а на объективно-рациональной (с их точки зрения) истине своего пути и своего творчества<sup>1</sup>. Мышление авторитетами выдвигало необходимость уважения к своему собственному авторитету.

Здесь мы подходим к явлению в высокой степени характерному для эпохи, соотносённому со всем вышеизложенным как бы в обратном направлении. Если в XVIII веке литературное произведение было отрешено в эстетическом сознании от имени своего автора, если оно бытовало, эволюционировало и видоизменялось вне системы индивидуального творчества, обозначаемой именем, то с другой стороны авторское имя само по себе также осмыслялось особым образом. Имена как Достоевский или Блок или Чермонтов — прежде всего единичны и характерны; они применимы лишь к одному художественному типу явлений, неповторимо специфичных

<sup>1</sup> Конечно, невозможно игнорировать и того обстоятельства, что самовознесение писателей XVIII в. было чем-то вроде протеста против распространенного тогда пренебрежительного отношения к занятиям искусством.

и, в наивном мышлении своих эпох (а равно и научно-критическом мышлении тех-же эпох), по преимуществу связанных с данной духовно-творческой человеческой индивидуальностью. Лермонтов — это система индивидуального творчества М. Ю. Лермонтова; „кого вы больше любите — Пушкина или Лермонтова?“ (т. е. чьи стихи) — вопрос, вскрывающий сущность бытия имени в данную эпоху; имя относится к произведениям, более того — к общему художественному облику, полагаемому характерным для круга произведений, созданных одним человеком. Иначе — во времена Сумарокова и Хераскова; тогда имя не было символом индивидуальной системы; оно вообще не обозначало единственное явление, — именно, творчество данного поэта. Имя, в меру прославленности поэта, становилось знаком не повторимого качества, а количества ценности его произведений. Поскольку произведения жили вне имен, — имена жили вне произведений; поскольку произведения соотносились не с представлением об авторе, а с ствлеченно-жанровой идеей абсолютно прекрасного, с лестницей достижений на пути к этому прекрасному, — имя соотносилось лишь с памятью о той ступени, на которой данный автор поставил свое произведение, тем самым, конечно, отчуждая его от себя, как творца. Имена наиболее великих поэтов становились просто символами славы, формулами похвалы и, что важнее, — знаками жанра в его наилучших проявлениях. Отвлеченное понятие ценности и понятие жанра порабощали, поглощали имя; поскольку поэт дал в той или иной степени абсолютное достижение в категории данного жанра, его произведения, оторвавшись от него, становились в той же степени мерилom количества ценности в других произведениях жанра. Имя становилось чином. Таков смысл сочетаний типа „северный Расин“ и др. Когда Сумарокова называли этим именем, когда он сам говорил, что он „явил России Расинов театр“, конечно, этим не устанавливалась прямая связь влияния Расина на Сумарокова. Расин — это знак классической трагедии, символ высокого достижения в этом жанре, это почти персонификация жанра. Упоминание его имени с пиететом в этом смысле не предполагает даже обязательности успеха его трагедий в России в XVIII веке, живого интереса к нему (см. мою работу *Racine en Russie au XVIII siècle. Revue des Etudes Slaves*. 1927. t. 1—4); оно свидетельствует лишь о наличии строгого литературного этикета, особого иерархического мышления, согласно которому знаменитость поэта делает его имя своего рода священным знаком, а некая отдаленность его, утеря ощущения актуальности его произведений м. б. только способствует обязательности его авторитета, лишенного уже, конечно, каких бы то ни было черт живого индивидуального воздей-

ствия<sup>1</sup>. Называя Сумарокова северным Расином, его просто хотели похвалить, сказать, что он достиг в трагедии степени совершенства, обозначаемой именем Расина. Тенденция критики XIX века истолковать такое наименование, как признание того, что Сумароков повторил систему трагедии Расина по русски, — глубоко чужда духу художественного языка XVIII века: наименование это есть суждение оценочное, а не историко-литературное. Так говорит Новиков: „И хотя первый он из Россиян начал писать трагедии по всем правилам театрального искусства, но столько успел во оных, что заслужил название северного Расина“<sup>2</sup>. Исследование Сумароковской трагедии как драматургической системы подтверждает положение о том, что он не скопировал систему Расина. Сам Сумароков утверждает, что он „пробивался к Музам“ помимо влияния Расина. Сопоставление имен Сумарокова и Расина нельзя объяснить даже относительной близостью Расиновой поэтики к Сумароковской (по сравнению с иными драматургическими системами, бывшими тогда в ходу): ведь Сумароков сам сказал, что Вольтер — трагик, которому он „еще больше должен, нежели Расину“ (П.С.С.<sup>3</sup> IV. 351), однако же разница между его драматургией и Вольтеровой бросается в глаза. Ничего не объясняет и почитание Сумароковым Расина; Сумароков хвалит его как общепризнанный авторитет; таким же образом он хвалит Софокла, Еврипида, Метастазию, даже Лопе де Вега и Фонделя, которых он, вероятно, никогда не читал“. Н. Струйский назвал Сумарокова даже „Нашим Корнелем“; здесь уже совсем невозможно говорить о равенстве драматургических систем.

Таким же образом Ломоносова называли русским Пиндаром (уже Сумароков в 1774 г. писал: „г. Ломоносов, не зная по гречески и весьма мало по французски, может быть никогда не читал Пиндара; и хотя некоторые сего российского лирика строфы великолепием и изобильны, но Пиндара в них не видно, ибо вкус Пиндаров совсем иной“ и т. д. П. С. С. IX „Ода“, отд. изд. СПб. 1774). Его же называли северным Гомером; тот же титул переносили на Хераскова, творчество которого вовсе не сходно с Ломоносовским; Фонвизин оказывался Мольером, Е. В. Хераскова российской де-ла Сюзой (поэтессой вычурного стиля *grésieux*, писавшей элегии; ничего общего в ее произведениях с стихотворениями Херасковой конечно нет; сближает их только пол). Державин — российским Горацием; в терминологии Сумаро-

<sup>1</sup> Ср. в статье Л. Я. Гинзбург: „Вяземский — литератор“ в сборнике Русская проза XIX века — 1926.

<sup>2</sup> Опыт историч. словаря о Росс. писателях, 1772, стр. 207.

<sup>3</sup> О том, что Сумароков находил возможным порицать у Расина, несмотря на обязательное почтение перед его авторитетом — см. в моей статье „Racine en Russie au XVIII siècle“.

кова Вольтер был французским Софоклом и т. д. и т. д. Еще Батюшкова называли российским Шолье; конечно, в это время такое обозначение было бессмысленно и могло появиться лишь по традиции, уже мертвой; можно было шутливо относиться к ней; наименование Вяземского-Шолье Андреевич — уже шутка.

Так в эстетическом сознании эпохи имя поэта и его произведение расходятся в разные стороны. Понятие о поэте и его достоинстве, закрепляемое именем, может жить вне конкретного представления о данном облике произведений. С другой стороны, произведение живет вне конкретного представления об авторе. Отсюда проясняется явление, которое можно охарактеризовать как принципиальную анонимность литературных произведений XVIII века. Можно привести множество случаев и не только принципиальной анонимности произведений этой эпохи. Очевидно, что ощущение имени автора в заглавии сочинения было иное, чем в XIX веке или в наше время; прежде всего, наличие обозначения этого имени было вовсе не обязательно, никак не входило в процесс восприятия произведения. В наше время тонкий исследователь и ценитель литературы Г. О. Винокур пишет: „Конкретное поэтическое восприятие всегда ощущает в данной идее, несмотря на всю ее объективность, такие характерные признаки, которые сразу же скажут ему — чья это идея. Когда впервые слышишь незнакомые стихи, с нетерпением ждешь конца, чтобы спросить: чье это. — и прослушать стихи заново. Типические формы авторского поведения откладываются на структуре поэмы как особое наслоение, как бы сообщающее поэме ее „собственное лицо“, делающее в свою очередь ее типической и характерной, не похожей на остальное. особенной“<sup>1</sup>. Таков метод восприятия всего послеромантического периода литературы; так, конечно, читали и в XIX веке, читают и теперь; но в XVIII столетии так не читали; тогда спрашивали не об авторе, а о жанре.

Множество торжественных од на разные случаи появлялось без имени поэтов, сочинивших их. Так, ряд од Ломоносова был напечатан впервые отдельными изданиями без указания его авторства, анонимно; вернее, не совсем анонимно с гочки зрения литературных нравов XVIII века; оды

<sup>1</sup> Г. О. Винокур. Биография и культура. Стр. 81. Выше он пишет: „Как в биографии нам не все равно было, кто любит — циник или поэт, так и в постижении поэмы нам не все равно, кто ее написал, любящий или ненавидящий, эллин или иудей, красавец или урод, дворянин или крестьянин, магистр или самоучка, старик или юноша, брюнет или блондин и т. д., и т. д., пока прямо не будет указано: вот этот. Ибо все это снова разные стили, но на этот раз не только уже жизненные стили, но также и поэтические“. (Курсивы повсюду Г. О. Винокура).



эти „приносила“ императрице Академия наук, при которой служил Ломоносов, о чем возвещалось на их титульных листах; оды и были в понимании эпохи выражением настроений и чувств, во-первых, жанра, а, во-вторых, национального научного и художественного самосознания, носительницей которого должна была быть Академия. Без указания имени Ломоносова вышли в свет его оды: 1741 г. на день Рождения Елисаветы (перевод оды Штелина); ода 1746 г. тоже на день Рождения Елисаветы („В сей день блаженная Россия“), знаменитая ода на день восшествия императрицы на престол 1747 года („Царей и царств земных отрада, Возлюбленная тишина“), ода на день восшествия 1748 г. („Заря багрянною рукою“...), ода на день рождения императрицы 1757 г. („Красуйтесь многие народы“). После Ломоносова — Херасков, Костров, В. Майков. Богданович и многие другие, известные и неизвестные, печатали свои оды анонимно (авторы большого числа од так и остаются неизвестными). То же и в отношении целых книг. Романы, сборники стихотворений, поэмы, сборники статей, моральные и философические трактаты, переводы и оригинальные произведения выходят анонимно. Общий процент анонимных книг, по позднейшим понятиям, огромный. Положение это не требует доказательств; стоит просмотреть любую библиотеку, объединяющую несколько сот названий книг XVIII века, чтобы убедиться в истине сказанного. Приведу несколько примеров наудачу: первый роман Хераскова „Нума Помпилий“ (1768) вышел без имени автора (с предисловием, в котором говорится, что роман — переводный; ложность этого указания была очевидна всякому читателю; кроме того, нет имени даже предполагаемого переводчика); анонимен также роман Хераскова „Золотой прут“ (1782), якобы переведенный с арабского, его же комедия „Ненавистник“ (издание 1779 г.), его же комическая опера „Добрые солдаты“ (изд. 1779 и 1782 г.), его же сборничек стихов „Утешение грешных“ (1783), его же роман „Кадм и Гармония“ (1789 и 1793), его же поэма „Пилигримы“ (1795), его же огромная поэма „Бахаряна“ (1803) и др. Анонимен единственный сборник стихотворений Богдановича („Лира или собрание разных в стихах сочинений и переводов некоторого муз. любителя“. 1773), равно как „Елисей“ В. Майкова (I издание — без года — 1771?; II — 1788), равно как оба прижизненных издания „Басен и сказок“ Хемницера и Читалагайские оды Державина („Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае“. 1774). Можно было бы привести еще сколько угодно примеров, из области прозы и драматургии, так же как из области стиховых и прозаических переводов. Я не привожу также примеров изданий, в которых имя автора обозначено лишь

под посвящением, предпосланным книге, — как подпись под ним, но отсутствует на титульном листе, — или же изданий, в которых имя автора обозначено инициалами или даже одной буквой; и тех и других изданий было много. Анонимно издавались также всевозможные сборники и антологии; иногда здесь анонимность становилась двойной. Неизвестным оставался составитель сборника, неизвестны были и авторы статей или стихотворений, вошедших в него; таков, например, цитированный выше сборник „Книжка для препровождения времени с пользою, приятностью и удовольствием“ (1794) или „Магазин чтения для всякого возраста и пола людей“ (1789 г. 4 части) или — некоторые из песенников и т. д.

В других случаях имя составителя объявлялось, но имена авторов отдельных пьес все же не указывались; так было, напр., в „Собрании песен“ Чулкова (подпись под посвящением гр. Е. П. Строгановой; Чулков собирал песни в списках и мог иногда не знать их авторов; но, конечно, авторов значительного числа песен он все же знал; так, он без сомнения знал авторство Сумарокова хотя бы в отношении популярнейших его песен или же авторство М. Попова, своего ближайшего литературного сотрудника и друга), в собрании анекдотов „Товарищ разумный и замысловатый“ П. Семенова<sup>1</sup>, в пресловутом „Письмовнике“ Н. Курганова, или же в сборнике „Зритель мира и деяний человеческих“ (Перевел с Аглинского Лука Сичкарев. 1784. СПб. Сборник переведенных из Аддисона, Свифта, Стиля и др. отрывков, к которому прибавлены „Разные нравоучительные стихотворения из самых лучших Российских писателей“, или, напр., в сборнике „Любовники и супруги или мужчины и женщины (некоторые)“ (1789 г.; на титуле — инициалы „Г. Г.“ = Громов). Примечательно то, что в таких сборниках могли помещаться стихи, взятые из журналов, где они были напечатаны с подписью, или даже из собраний сочинений

<sup>1</sup> 2 ч. 1764 г.; в III изд. — 1787 г. третий том прибавлен сыном составителя М. Семеновым; см. статью Е. Масловой „К истории анекдотич. литературы XVIII в.“ сборн. отд. русск. яз. и слов. Акад. Наук в честь А. И. Соболевского. 1928; конечно, в этом сборнике, как и в других аналогичных, помещались холящие анекдоты, заимствованные из других русских и иностранных сборников, но характерно, что источники „Товарища“ — не указаны; Е. Маслова пишет: „Напомним, что в XVIII в., с одной стороны, вообще понятие о литературной собственности было не так строго, как сейчас, с другой — составители сборников, подобных „Письмовнику“ или „Товарищу Раз. и Зам.“, отчетливо сознавали традиционность своего материала, представлявшего поэтому *res nullius*. Недаром среди пресих статей М. Семенов заимствует у Курганова следующую остроуту... „некто обвинял одного автора в краже лучших сочинений из других книг. Тот ему отвечал: что за важность, ведь они крали же у прежде бывших писателей, а добрым выбором народ лучше пользуется...“ Сама по себе эта сентенция несомненно характерна для эпохи.

тех или иных писателей; тем не менее в сборники они попадали анонимно; повидимому, никакого ущерба при этом в представлении современников ни произведение ни поэт не терпели; стихи прекрасно делали свое дело и без подписи. Так, у Курганова анонимно фигурируют стихи Сумарокова, В. Майкова, Тредиаковского, Хераскова, В. Попова; в „Любовниках и супругах“ — Сумарокова, Попова, Ломоносова. Составители сборников вообще не стесняются в обращении с поэтами; Курганов вырывает из стихотворения Ломоносова „Вечернее размышление о божием величестве“ две строфы, вторую и третью, переставляет их — называет их „Небо“ — и печатает как отдельное стихотворение („Письмовник“ изд. 1809, ч. II, стр. 26); Лука Сичкарев в „Зрителе мира“ дает стихотворениям свои названия, вырывает из оды В. Петрова Г. Г. Орлову 1771 года 6 строф, называет их „О постоянной славе“ и помещает их в сборнике как законченную пиесу (стр. 221) и т. д.

То же в журналах: они наполнялись анонимными произведениями. Так повелось с самого начала русской журналистики. Напр., в „Ежемесячных Сочинениях к пользе и увеселению служащих“ (1755—1764) значительная часть пиес не подписана; стихи или подписаны инициалами, или вовсе не подписаны. В „Праздном времени в пользу употребленном“ (1759—1760) сначала вовсе не было ни одной подписи ни авторов ни переводчиков (при переводах указывалось, с какого языка или даже из какого издания переведено); в 1760 г. появляются инициалы авторов, а полная подпись лишь одна за весь год. Так же продолжалось и дальше. Были журналы сплошь анонимные. Так, в предисловии к „Невинному упражнению“ (1763) говорится, что в этом журнале выступают „некоторые молодые Авторы“ и объявляется, что они утаят свои имена, но не из-за страха критики, т. к. они не думают, что их журнал плох; журнал этот издавался под руководством Дашковой с помощью Богдановича и заключал между прочим стихотворения этого последнего. Ни одной подписи нет в „Полезном с приятным“ (1769). Как известно, почти сплошь, а иногда и сплошь анонимны были статьи сатирических журналов 1769 и последующих годов. Ни одной подписи нет в издании салона Херасковых „Вечера“ (1772—1773 г. Исключение — „Присланные к нам стихи покойного князя Федора Алексеевича Козловского, мы сообщаем. Идиллия“. II, 23; это — долг памяти рано погибшего поэта). В „Модном ежемесячном издании или библиотеке для дамского туалета“ (1779), вполне честно выполнявшем обещание помещать „стихотворения знаменитых Российских стихотворцев“ (см. „Известия“, листок, приложенный к I тому издания), — нет однако подписей этих стихотворцев и вообще писателей; так, за первые

6 месяцев в журнале всего 3 подписи; две из них — Сумарокова (собственно, не подписи, а примечания от редакции о том, что данные пьесы — „трудов“ или „сочинения“ А. П. Сумарокова. I. 106 и 236), — опять дань памяти недавно умершего поэта, третья — „студента Дмитрия Строкина“ (I. 246). Вовсе нет подписей, напр., в I томе „Вечерней Зари“, журнале Новикова (1782); во всем II томе — всего три подписи, в III томе — две и т. д. Читатель не оповещался также о том, кто является „издателем“, т. е. в нашей терминологии — редактором журнала. Подписи двух редакторов — Иван Крылов и Александр Клушин под предисловием к „С.-Петербургскому Меркурию“ (1793) являются показателем нового отношения к литературному произведению и его автору.

Характерен для художественного мышления середины XVIII века еще один мелкий факт: одно и то же стихотворение могло переходить из журнала в журнал, т. е. перепечатываться в другом издании в исправленном виде, а иногда и без изменений. Так, без перемен повторены в „Свободных Часах“ (1763, стр. 48) пять мадригалов А. Ржевского, уже опубликованных в „Ежемесячных сочинениях“ (1759. I. 190); в „Пол. Увес.“ перепечатаны в измененном виде „Станс“ и „Загадка“ Ржевского (1760. I. 47 и 1761. I. 204), ранее помещенные в тех же „Ежем. соч.“ (1759. I. 187 и 189). В „Собеседнике любителей российского слова“ в 1783 г. был перепечатан ряд стихотворений Державина из С.-Петербург. Вестника (Ключ. На рождение в севере порфиородного отрока. На смерть князя Мещерского. На отсутствие ее велич. в Белоруссии. К первому соседу. На новый 1781 год), причем некоторые в значительно переработанном виде, другие — с весьма малыми изменениями (при всех этих пьесах, кроме — „На рожд. порф. отрока“ и „На отс. в Белор.“ в Собеседнике сделано примечание о том, что стихотворение было уже напечатано и ныне переделано автором). И в первых изданиях и в „Собеседнике“ все эти стихотворения Державина были анонимны. Издатель „Модного ежемесячного издания“ Новиков пишет, что в журнале будут помещаемы стихотворения „доныне еще не напечатанные или вновь ими (авторами) поправленные“ („Известие“ при I томе); издатель журнала „Утра“ (1782) пишет в особом „примечании“ к июльскому номеру: „хотя я по неотступному требованию и напечатал здесь сии басни и элегию, как как и в следующем листе напечатан будет перевод письма г. Вольтера к А. П. Сумарокову, однакожь однажды навсегда я впредь отказываюсь печатать все те присланные сочинения, кои уже были напечатаны где нибудь“; автор этого „примечания“ был новатором; но справедливость требует указать, что упомянутые им басни (их три) и элегия занимают весь июльский номер журнала.

Случалось, что стихотворение выходило отдельным изданием и в то же время помещалось в журнале<sup>1</sup>. Возможным оказался и такой случай: в „Собеседнике“ (III. 35) было напечатано стихотворение Богдановича (с подписью) „Идилля. Белыми стихами“; это стихотворение не только было в свое время, 20 лет назад, помещено в „Невинном упражнении“ анонимно (стр. 302), но и включено в сборник стихотворений Богдановича „Лира“ (1773 стр. 54; здесь и в „Нев. упр.“—под названием „Разлука. Анакреонтовыми стихами“); в „Собеседнике“ к стихам сделано примечание: „сие сочинение хотя давно уже было напечатано, но здесь вновь издается с поправкою от Сочинителя“; примечание это ложно; ни одного слова в стихотворении по сравнению с редакцией „Лиры“ не изменено, кроме названия его (в „Лире“ по сравнению с „Нев. Упр.“ есть три весьма малозначительные поправки). В том же „Собеседнике“ (II. 29) было анонимно помещено „Успокоенное неверие“ Державина, не только напечатанное уже ранее в „Академич. известиях“ (1779) но и вышедшее отдельным изданием. Если во всех указанных случаях стихотворение переходило из журнала в журнал или из книги в журнал по воле или с согласия автора, то можно указать случаи, когда в журнал попадали пьесы того или иного поэта независимо от его воли; это случаи особого вида журнального плагиата. Вероятно, дело в этих случаях обстоит так: журналисту не хватало материала, чтобы заполнить номер его издания; он рылся в старых, забытых и никем не читаемых журналах, извлекал из них несколько стихотворений и печатал у себя. Так, напр., в „Деле от безделья“ (издавал А. Решетников 1792) в январской книжке помещены шесть басен Сумарокова и „Похвала пастушьей жизни“ С. Нарышкина; пять из этих басен были напечатаны с инициалами Сумарокова еще в 1756 г. в „Ежем. соч.“ (II. 439), шестая—в 1760 г. в „Празд. врем.“ (IV. 226); потом все эти басни были помещены в Полн. Собр. Соч. Сумарокова (II. С. С. VII. 235, 305-308), но можно утверждать, что в „Деле от безделья“ они попали именно из журналов: басня „Лекарь и больной“ (Празд. Вр.), напечатанная в Собр. Соч. в иной редакции и под иным названием („Больной и медик“), помещена в „Деле“— в журнальной редакции. Стихотворение Нарышкина было в 1756 г. напечатано в „Ежем. соч.“ (II. 283); конечно, все эти пьесы были напечатаны в „Деле“ анонимно. Журнальные плагиаты

<sup>1</sup> Так, напр., в сентябре 1763 г. были напечатаны отдельно две „Эпистолы“ Хераскова на коронавание Екатерины и на день рождения Павла, и тогда же они были помещены в „Свободных Часах“. В 1776 г. вышла отдельно „Ода о вкусе А. П. Сумарокову“ В. Майкова вместе с ответом на нее (изд. без обозн. года); в мае 1776 г. обе пьесы были помещены в „Собрании разных сочинений и новостей“.

попадают и в других книжках „Дела от безделья“. Такие же плагиаты—напр. в еженед. журнале „Чтонибудь“ (1780); так, в № 5 анонимно помещена Сумароковская эпистола. в № 19 его же Елегия и т. д. Особенно много похищенного материала во втором журнале Решетникова—„Прохладные часы или аптека, врачующая от уныния“ (1793); этот журнал, можно сказать, держался на таком материале. Так, в майском номере помещено пять стихотворений Сумарокова (эклога, идилия и 3 мадригала), в июньском почти все стихотворения принадлежат ему же (две басни, три мадригала, 2 эпиграммы, 11 эпитафий и эпиграмм, стансы, 4 эпиграммы, 4 эпитафии), в том же номере—ода „Велнее тепло“ Тредиаковского (из „Ежем. соч.“ 1756. I. 469). 4 притчи Хераскова (из того же тома „Ежем. соч.“ стр. 563—566) и т. д.<sup>1</sup>

Характерность для „духа эпохи“ всех этих случаев переноса материала из одних журналов (или из сборников) в другие, как добровольных, так в особенности, плагиаторных—очевидна. Стихотворение, отторгнутое от своего автора, от своего реального происхождения и первоначального окружения, признавалось самостоятельным эстетическим предметом, живущим на основе жанровых категорий и принадлежащим всем. Так, даже в грубых явлениях журнального быта низших пластов литературы не могли не отразиться принципиальные основы эстетического мышления эпохи. Те принципы, которые в 50-х или 60-х годах выражали отношение к художественным фактам, существовавшее в высших слоях литературы, и которые, соответственно, проявлялись в более тонких формах, к началу 90-х годов держались уже только в „низах“, в бульварной литературе и выражались в элементарных плагиатах.

Таким образом конструируется понятие о принципиальной анонимности поэтических произведений в XVIII веке (по преимуществу до 80-х годов); имя автора, условия появления произведения в свет и в печать не входят в состав его эстетического облика; оно живет, функционирует, бытует без автора, хотя бы автор и был известен, и имя его было напечатано в соответственном месте на титульном листе книги или внизу пиесы в журнале. Оно может переходить из рук в руки, изменяться, трансформироваться. из него могут быть извлекаемы отдельные части, и стран-

<sup>1</sup> Непонятно, как авторы „Разысканий“ о журналистике XVIII в. не замечали фактов, указанных выше и не указанных за недостатком места. Ничего не сделано еще наукой и для указания авторов стихотворений, входящих в анонимные сборники. Здесь я не мог подробнее остановиться на этом вопросе, спять же по недостатку места.

ствовать самостоятельно. Все указанные выше черты художественного бытования литературных произведений в середине XVIII столетия заставляют вспомнить о жизни и бытовании т. наз. „народной“, устной словесности. Может быть можно высказать предположение, что отношение к художественным фактам в русской поэзии XVII века близко к формам эстетического сознания носителей „устной“ поэзии, что эстетическое мышление в этой области, медленно эволюционируя, прежде чем перейти от первичной своей фольклорной стадии к типу ощущения авторской воли и авторского отношения к произведению, который установился в начале XIX века,—прошло через некую промежуточную стадию, воплотившуюся именно в том этапе художественного сознания, некоторые черты которого я пытался указать выше; если бы это было так, то эпоха Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова и Хераскова оказалась бы поставленной в особые условия художественного бытия, приближающие ее к бытию „фольклорному“, и в то же время, — было бы поставлено в особые условия научное изучение ее. Однако, высказывая это предположение, я полагаю необходимым воздержаться от категорической его защиты, равно как от более подробной его аргументации.

Вопрос осложняется еще тем обстоятельством, что большинство характерных черт бытования русской литературы XVIII века совпадает с аналогичными чертами западно-европейских литератур XVII и XVIII в. в. Можно, однако, полагать, что именно близость к фольклорным формам художественного сознания составляет специфическую особенность русского восемнадцатого века по сравнению с западом, и что в свете этой особенности все указанные выше (равно как не указанные в моем изложении) черты, общие всем „классическим“ литературам, — в России приобретают особые оттенки, особые художественные функции. Между тем, не следует, думается, пренебрегать и признаками общими для художественного облика и художественного сознания всей Европы в эпоху т. наз. „классицизма“; может быть можно будет преодолеть недоверие науки к самому общему понятию „классицизма“ (в конкретно-историческом, а не в отвлеченно-типологическом его значении) на почве исследования основ художественного сознания эпохи в целом. Наличие дифференциальных особенностей русского „классицизма“ не помешает говорить о французском или итальянском „классицизме“, каждый из которых обладает своими особенностями, не переставая быть „классицизмом“; конечно литературные группировки (школы, направления), понятия о которых могут быть построены на основе разработки структурных, морфологических категорий,—могут рождаться и отмирать в пределах данной „эпохи“ (напр. эпохи

классицизма), не нарушая ее единства; разделение литературы данного участка времени на системы, направления, школы и т. под. производится исследователем в иной плоскости, чем деление на такие группы явлений, как „классицизм“, и может не совпадать с последним.

Система литературно-эстетического мышления середины XVIII века стояла крепко до восьмидесятых годов, до того времени, когда в русскую литературу вторгся Державин. Творчество Державина разрушило основы классификационного мышления, разрушив систему жанров и систему общих литературных категорий вообще: творчество Державина отменило имманентно-литературное „формалистическое“ мышление, отменив сознание пропасти между литературой, словом—и жизнью, бытом, фактом. Державин заменил жанр, отвлеченное художественное понятие—автором, человеком, говорящим в стихах о себе, о своих знакомых, о своих современниках. Державин заменил принцип согласованности художественных элементов произведения друг с другом и с категорией жанра и „высоты“, — принципом выведения всех элементов произведения, хотя бы и разнородных, из индивидуального авторского намерения и авторской воли. Державин создал ощущение авторской ответственности за свое произведение и за его высказывания; в то же время он создал понятие о праве автора на свои произведения, о нерасторжимой связи творческого мира и биографического облика поэта с его произведениями и т. д. Именно от „примечаний“ Державина к своим стихам и от автобиографической установки в самих его стихах идет в русской литературе то представление о поэте и поэзии, которое выразилось в XIX веке в стремлении предпосылать всякому изданию собрания сочинений писателя „биографический очерк“. Литературное мышление XIX века вырастает из перелома, совершившегося в 80-х—90-х годах XVIII-го столетия, перелома, воплощением которого был Державин.

То, что не казалось ранее литературой, стало ею. Индивидуальный мир поэта-автора заявил о своих правах.

Раньше сборники стихов (или стихов и прозы) носили такие названия: „Элегии любовные“, „Притчи“, „Оды торжественные“, „Стихотворения духовные“ (Сумароков), „Философические оды или песни“, „Нравоучительные басни“ (Херасков), „Собрание разных сочинений в стихах и прозе“ (Ломоносов), „Разные стихотворения“ (Вас. Майков) или, в лучшем случае, — „Новые оды“ (Харасков), „Лирическое собрание разных в стихах сочинений и переводов“ (Богданович), „Досуги или собрание сочинений и переводов“ (М. Попов, „Досуги“ — название в традиции названий журналов — „Свободные часы“, „Праздное время в пользу употребленное“). После перелома—названия иные, индиви-



дуальные, личного тона— „Бытие сердца моего“, „Сумерки моей жизни“ (И. М. Долгорукой), „Мои безделки“ (Карамзин), „И мои безделки“ (Дмитриев), „И я автор“ (И. Бахтин 1816), „Цветы Граций“, „Плод свободных чувствований“ Шаликов (1802, 1798—1801), „Плоды моего досуга“ (Н. Брусилов. 1805), „Плоды моей музыки“ (А. Розанов 1806), „Плоды меланхолии питательные для чувствительного сердца“ (стихи и проза. П. Победоносцев 1796), „Минуты музыки“ (В. Попугаев. 1801) и т. д. и т. д.!. Вместо жанра на титуле книги— „Я“ автора. Самые жанровые наименования обесценены; у Капниста есть отдел в сборнике его стихотворений— „Элегические оды — странное сочетание слов, с точки зрения до-Державинской эпохи. Жанровое обозначение, стоящее вне произведения и до него — превращается в заглавие стихотворения, входящее в самый состав его и служащее эмоциональным вводом к нему, увертюрой. „Элегия“ для поэтов начала XIX века — именно название стихотворения, почти как „мелодия“ или „ноктюрн“ в лирике эпохи Фета.

Вот еще примеры названий сборников, в которых выдвинуто „Я“ автора: Приношение Аполлону или мои стихотворения. М. Белякова. 1811. Другам моей юности. Я. Лыкошина. 1817. Печальные веселье и унылые тоны моего сердца. Рындовского. 1809. Мое кое что. П. Пельского. 1803. Плоды трудов моих. К. Калайдовича. 1808. Мои свободные минуты. Л. Кричевской 1818. Мое отдохновение для отдыха другим. Я. Орлова. 1799. Лучшие часы жизни моей. М. Поспеловой. 1798. Подарок друзьям моим. Таушева. 1803. Автобиографические названия: Праздное время инвалида Н. Кугушева. 1814. Уединенная муза лакамских берегов. А. Наумонов 1819 и др.

## Заметки о Пушкине

### I

Г. Коровин

В сборнике французских эпиграм „*Acanthologie ou dictionnaire épigramatique*“. Paris 1817, p. 19, напечатана интересная эпиграмма, являющаяся оригиналом или во всяком случае послужившая источником эпиграммы А. С. Пушкина:

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

Французская эпиграмма (аноним) читается так:

Bazire. membre de convention

Peut-on rien voir de plus coquin,  
Que Chabot, Bazire et Merlin?  
Pourrait-on rien voir de plus sot,  
Que Merlin, Bazire et Chabot?  
Enfin, peut-on rien voir de pire,  
Que Merlin, Chabot et Bazire?

Указание на принадлежность к Конвенту одного из адресатов эпиграммы позволяет нам отнести создание эпиграммы к середине 90-х годов XVIII в. Пушкин при создании своей эпиграммы вряд ли знал „*Acanthologie*“, но с приведенной эпиграммой он мог ознакомиться и из других источников, тем более, что „*Acanthologie*“ есть собрание наилучших эпиграмм (*recueil des meilleures Epigrammes sur les personnages célèbres, et principalement sur ceux qui ont marqué depuis le commencement de la révolution*), и, следовательно, могущих быть известными и русским читателям. Знакомство Пушкина с французским источником подтверждается еще и близким сходством обеих эпиграмм, сходством, позволяющим, по существу, говорить даже о переводе Пушкиным французского анонима. Действительно, не говоря уже об общности эпиграмматической формы, кано-

ничной, как указывает Ю. Н. Тынянов (статья „Архансты и Пушкин“ в сборнике „Пушкин в мировой литературе“ ГИЗ. 1926, текст, стр., 245 прим. 52, стр. 388), вообще для французской эпиграммы—пушкинская эпиграмма имеет и индивидуальные особенности французской: размер эпиграммы (6 строк) в точности совпадает с размером анонима; „pointe“ пушкинской эпиграммы в несколько отличной и неразвитой форме присутствует и во французской эпиграмме (см. „Pourrait-on rien voir de plus sot“ и „Но кто глупей из тройки злой“ у Пушкина); распределение материала в обеих эпиграммах одинаково: 2-ая, 4-ая и 6-ая строки заняты перечислением имен адресатов; наконец, самая расстановка имен в анониме вполне тождественна пушкинской.

Вопроса об источниках данной эпиграммы Пушкина касаются Р. Р. Томашевская и Ю. Н. Тынянов.

Р. Р. Томашевская приводит (в статье „К вопросу о французской традиции в русской эпиграмме“. Вып. I настоящего сборника, стр. 105) другой аноним:

*Contre quatre papes*

Paul, Léon, Jules, Clément  
Ont mis notre France en tourment и т. д.

Ю. Н. Тынянов в качестве источника пушкинской эпиграммы приводит (в указанной статье) еще и другую, Вольтера:

Dépêchez-vous, monsieur Titon,  
Enrichissez votre Hélicon.  
Placez-y sur un piédestal  
Saint-Didier, Danchet et Nadal и т. д.

По нашему мнению приведенная нами эпиграмма наиболее близка пушкинской и ее связь с ней наиболее очевидна. Она не имеет вступления, как вольтеровская, и имена адресатов в ней введены не только для перечисления, как в другом анониме, но играют уже особую, композиционно-важную роль.

1. Эпиграмма, приведенная Г. Коровиным, кажется решает вопрос о непосредственном источнике Пушкинской эпиграммы о „тройке“. Замечу однако, что *Acanthologie* не могла быть знакома Пушкину, т. к. его эпиграмма фигурирует в лицейских записках 1815 года, тогда как французский сборник появился в 1817 году. Следовательно возможно, что эпиграмма была известна Пушкину и в какой-нибудь другой редакции. А настоящая эпиграмма, имевшая вероятно устное распространение, видимо сильно изменялась при передаче. Мы находим ее в Большом Словаре Ларусса, под именем *Basire* в следующей редакции:

Connaissez-vous rien de plus sot  
Que Merlin, Basire et Chabot?  
—Non, je ne connais rien de pire  
Que Merlin, Chabot et Basire:  
Et personne n'est plus coquin  
Que Chabot, Bazire et Merlin.

Под именем *Chabot* она дана в третьем варианте <sup>1</sup>:

Vit-on jamais rien de plus sot  
Que Merlin, Basire et Chabot?  
Connut-on jamais rien de pire  
Que Chabot, Merlin et Basire?  
Et jamais rien de plus coquin  
Que Chabot, Basire et Merlin.

Надо полагать, что настоящую редакцию эпиграммы следует выбрать среди приводимых Ларуссом, т. к. редакция *Акантологии* грешит против правила чередования окончаний (четыре первые стиха под ряд мужские). Ларусс называет эту эпиграмму „fameuse“, относит ее к эпохе Законодательного Собрания, т. е. к 1792 году, и указывает, что впервые появилась она на страницах роялистской прессы.

Однако, если указанная эпиграмма в какой-нибудь своей редакции и является действительно источником пушкин-

<sup>1</sup> В этой же редакции эпиграмма находится под словом *contre-petterie*.

ской, то это еще не решает вопроса о роде заимствования . сделанного Пушкиным. Если бы подобная эпиграмма была одна, или если бы Пушкин ее перевел, тогда бы ясна была индивидуальная зависимость русской эпиграммы от французской. Наличие же нескольких сходных французских эпиграмм того же построения и несовпадение пушкинской эпиграммы с ними заставляет\* предполагать, что мы имеем дело не с отдельными эпиграммами, а с определенным эпиграмматическим жанром, о существовании которого Пушкин знал и свободно применил эту жанровую форму к новой эпиграмме, не чувствуя определенной зависимости от какой бы то ни было из этих эпиграмм. А такой жанр действительно существовал и даже имел свое название: *contre-petterie*. Под этим названием, которое я затрудняюсь перевести вполне благопристойно, подразумеваются две формы литературной забавы. Первая состоит в игре словами, в которых обмениваются первые буквы, типа *fort de main* и *mort de faim*. Вторую форму так описывает посвященная подобным вопросам книга: *Amusements philologiques ou Variétés en tous genres, par G. P. Philomneste, A. B. A. V. (seconde édition revue, corrigée et augmentée, à Dijon MDCCCXXIV, pp. 72–73)*:

„Я бы воздержался от описания смешного и прискорбного жанра, именуемого иначе антистрофой, если бы он не применялся иногда в поэзии. Но в этом случае меняются местами не первые буквы слов, а самые слова. Этот род *contrepets* обычно представляет собою маленькое стихотворение в шесть или восемь стихов, среди которых имеется один, повторенный три или четыре раза, но так, что три или четыре составляющие его слова каждый раз располагаются в новом порядке. Вот несколько образцов: первый принадлежит протестантам, высказывающимся по поводу неожиданной смерти их преследователей Генриха II, Франциска II, королей Франции, и Антония, короля Наварры:

Par l'oreille, l'œil et l'épaule  
Dieu fit mourir trois rois en Gaule.  
Par l'épaule, l'oreille et l'œil  
Dieu a mis trois rois au cercueil.  
Par l'épaule, l'œil et l'oreille  
Dieu nous fit voir mainte merveille.

Второй пример направлен против протестантов:

Luther, Viret, Bèze et Calvin  
Ont renversé l'esprit divin.  
Bèze, Calvin, Luther, Viret  
Sont moins au Christ qu'à Mahomet.  
Calvin, Luther, Viret et Bèze  
Ont mis le monde mal à l'aise.  
Viret, Bèze, Calvin, Luther  
Et les leurs iront à l'enfer.

Третий направлен против четырех пап, которые были не из числа друзей Франции:

Paule, Léon, Jules, Clément

.....

По этим образцам видно, насколько подобные стихи плохи, тем более, что они почти всегда принадлежат к сатире, презренному жанру, который желательно изгнать из поэзии.

Изобретение термина приписывается Табуро, писателю XVI века, автору „Biguarriges“, книги, посвященной всяческим литературным забавам и головоломкам (1582).

2. Есть еще одна эпиграмма Пушкина, для которой подыскано два возможных источника: „Супругою твоею я так пленился“. Согласно указанию подлинника эпиграмма эта взята „с французского“. По французски же нашлось две эпиграммы на эту тему: Кольтэ и Ж. Б. Руссо (см. Пушкинист II, 1916, стр. 230 и 232). Между тем существует еще одна версия этой эпиграммы. В фельетоне Journal des Débats 22 pluviоза 9 года (11 февраля 1801 года) мы читаем следующее:

Epigramme imitée de Jean Second

Ami, je viens de voir ta femme,  
Si gentille, si belle dame,  
Si bien prise dans tout son corps,  
Si ragôûtante, si dodue,  
Enfin si largement pourvue  
De l'esprit et d'autres trésors,  
Que si par un bienfait suprême  
Le Ciel en cédaît à mes feux  
Trois pareilles, à l'instant même  
Au diable j'en donnerais deux  
Pour qu'il emporta la troisième.  
Paulin Crassous

Хотя автор и точно указал, что эпиграмма им заимствована, но на следующий же день в фельетоне газеты появилось письмо за подписью А. С., в котором цитировалась эпиграмма Ж. Б. Руссо и подсказывался вывод о более близком заимствовании. Возмущенный и взволнованный Красус ответил на обвинение немедленно. На следующий день появилось его письмо, датированное 23 нивоза (автор ошибся на месяц), в котором он приводит оригинал эпиграммы и протестует против обвинения в плагиате. Вот этот оригинал. Привожу его не по газете, где есть опечатки, а по изданию Joannis Secundi opera (Parisiis, MDCCXXXVIII):

In Charinum, deformis uxoris maritum

Nuper, Charine, conjugem  
Vidi tuam; tam candidam,  
Tam lacteam, tam floridam,

Ut si mihi tales bonus  
Concesserit tres Jupiter,  
Diti daturus sim duas  
Auferret ut superstitem.

Любопытно, что Пушкин дважды столкнулся с Иоанном Секундом (Jan Everaerts, род. в Гааге в 1511 г., ум. в Турне в 1536); первое заимствование („Глухой глухого...“ и *Surdum Judicium*, через французскую переделку Пеллисон) указал Н. Ф. Лернер (Русская Старина 1911, декабрь, стр. 654—657, ср. Пушкин и его современники, вып. XXVIII, стр. 60—61). Впрочем, в данном случае несомненно Пушкин не знал латинского оригинала, иначе он бы не поставил указания „с французского“. Вряд ли он был знаком и с переводом Полен Крассуа. Этот поэт (1768—1830) известен более не своими произведениями, а уничтожающей эпиграммой Лебена, против него направленной. Его перевод любопытен не как источник пушкинской эпиграммы, а как страница из истории странствований сюжета о безобразной жене.

## Опыт философской лирики

(Веневитинов)

1

Положение, которое литература занимает среди других культурных и социальных факторов—бывает различно в различные эпохи. В 30-х гг. XIX века русская литература переживала кризис, сопровождающий процесс изменения социальной функции литературы. Представлявшая в XVIII в. замкнутую и специфическую сферу, приобщенная в первых десятилетиях XIX в. с одной стороны Жуковским, с другой стороны русским байронизмом к некоторым западно-европейским идеям, русская литература в конце 20-х и в 30-х годах стремится к окончательному выходу за пределы замкнутого ряда и к скрещению с идеологическими рядами, причем процесс этот осознается в качестве поисков содержания.

Оперируя в настоящей работе в достаточной мере скомпрометированными терминами „формы“ и „содержания“, я беру их, разумеется, не в теоретическом плане, то-есть несколько не предвешая вопроса о возможности дуалистического разложения произведения на формальные и тематические элементы. Для меня существенно содержание, как понятие историческое, как категория, создаваемая в известные моменты читательским сознанием, которое производит это разложение и заставляет с ним считаться, если не теоретика, то историка литературы.

В этом именно историческом смысле можно говорить о „формальных“ периодах, когда насквозь пролитературенная тема живет и видоизменяется по каким то имманентным законам, и о периодах идеологических, когда тема диктуется внешнеположными рядами и по законам этих рядов обсуждается и оценивается. Вот почему требование „национального“ содержания, которое так упорно выдвигается критикой с конца 20-х гг., сводилось к требованию идеологии как таковой. Критика полагала, что шиллеровские или байронические идеи, представленные Жуковским или молодым



Пушкиным, были идеями только у себя на родине, что русская почва механически приняла их вместе с новыми литературными образцами и сохранила за ними все признаки специфически-литературного происхождения.

Формальный период изживался длительно и трудно в борьбе различных систем и направлений, которые бессознательно объединялись поисками содержания, а сознательно отъединялись друг от друга, вследствие противоречивых представлений о конкретном составе искомого содержания. Существеннейшие факты литературной жизни 20-х—30-х гг. оказались стимулами или симптомами этого движения: переход к прозе, становление идеологической критики, профессионализация журнального дела, поход против Пушкина и вообще „литературных аристократов“ и т. д.

Процесс идеологизации русской литературы прошел через деятельность Полевого, через анти-пушкинские статьи Надеждина—и был завершен Белинским. Белинский сыграл роль великого канонизатора; он покончил с периодом становления и на многие десятилетия утвердил господство идеологического критерия.

## 2

Первая и, разумеется, не для всех направлений приемлемая попытка осуществления новых требований, носившихся в воздухе, была сделана московскими „любомудрами“ еще во второй половине 20-х годов, т. е. незадолго до откровенной борьбы между высокими поэтами и профессиональными журналистами, накануне антипушкинских статей Надеждина (1828 г.) и накануне появления первых симптомов „прозаического периода“,—попытка эта делается в пределах старых литературных нравов и на старом, то-есть стиховом материале <sup>1</sup>.

Молодые люди, учившиеся в Московском университете, потом служившие в Московском Архиве Коллегии Иностранных дел, образовавшие в 1823 г. „общество любомудрия“ с целью изучения немецкой философии <sup>2</sup> проделали впоследствии очень сложный путь. Для Погодина и Шевырева это был путь от довольно неопределенных философических исканий до проповеди официальной народности. Киреевский

<sup>1</sup> В этом смысле существует какая-то аналогия между работой издателей Московского Вестника и работой Полевого. Полевой еще не чувствовал в себе достаточно силы для того, чтобы заняться систематическим истреблением авторитетов, но он несомненно был предтечей демократической и идеологической критики Надеждина и (в особенности) Белинского. Любомудры же 20-х гг. оказались предшественниками самих себя.

<sup>2</sup> Состав Общества любомудрия, собиравшегося на квартире у Одоевского, был следующий: В. Ф. Одоевский (председатель), Веневитинов (секретарь), Кошелев, И. Киреевский, Рожалин. В заседаниях общества принимали также участие: Титов, Мельгунов, Шевырев и Погодин.

закончил этот же путь богословским, философским и политическим обоснованием славянофильства. Одна и та же группа, лишь с некоторым видоизменением состава, прошла сквозь поколения 20-х, 30-х и 40-х гг., не переставая эволюционировать, причем этапы этой эволюции отмечены тремя журналами, издававшимися группой в разные периоды ее существования: 20-е гг. — „Московский Вестник“ под редакцией Погодина (1827—1830); 30-е гг. — „Московский Наблюдатель“ под редакцией Андросова (1835—1838); 40-е и 50-е гг. „Москвитянин“ под редакцией Погодина (1841—1856).

Уже в 30-х гг. группа вынуждена была приступить к процессу политического и философского самоопределения, хотя бы потому одному, что ей пришлось идеологически размежеваться с кружком Станкевича и кружком Герцена-Огарева, с которыми она была связана биографически. В 40-х гг. (с 1841 г. выходит „Москвитянин“) группа заявляет о своем славянофильстве. Но в годы, предшествующие изданию „Московского Вестника“ (начал выходить в 1827 г.), и в первые годы его издания позиция любомудров еще далеко не сформировалась. Так, еще в 1831 г. будущий вождь славянофилов И. Киреевский мог присвоить своему журналу название „Европеец“. Точно также еще не определилось то тяготение к „охранительным началам“, которое впоследствии отделяло даже левое крыло славянофилов (впрочем, внушавшее правительству неизменное недоверие) от прогрессивных группировок русской общественности.

В литературе они принадлежали к числу благодарных направлений, т. е. направлений, которые гордятся своей культурной преемственностью и не считают нужным отречься от родителей. „Литературные аристократы“, борющиеся с демократической литературой, справедливо усмотрели в любомудрах наследников своей культуры и несмотря на то, что им претил московский ученый педантизм, признали возможным допустить их в лоно высокой литературы, что подчеркнул Пушкин, принявший в 1826 г. патронат над „Московским Вестником“<sup>1</sup>.

В 20-х гг. любомудры вступили в русскую культуру не столько в виде группировки, обладающей отчетливой прин-

<sup>1</sup> Правда Пушкин не отличался в журнальных делах особой шепетильностью. В 30-х гг., например, он был близок к тому, чтобы из профессиональных соображений соединиться с Гречем). Несомненно и то, что вступление Пушкина в редакцию Московского Вестника имело и коммерческий смысл, и что помимо всего прочего он действовал не без намерения захватить журнал в свои руки. Но и в данном случае существенно, что блок с любомудрами не потребовал от Пушкина никаких оговорок (а их несомненно потребовало бы примирение с Гречем); со стороны он должен был представляться литературно и идейно закономерным покровительством собственным преемникам.

ципальной позицией, сколько в качестве представителей поколения, родившегося примерно между 1802-м и 1805 г. и воспитанного Московским университетом. Это положение еще неоформившегося младшего поколения, за которым к тому же стояло старшее поколение необыкновенно высокой квалификации, определяет литературную позицию любомудров 20-х гг.

Почти все любомудры восприняли некоторые архаистические традиции. Воспитанники Московского университета, они испытали на себе влияние своих учителей Мерзлякова, Каченовского, Раича, в большей или меньшей степени враждебных карамзинизму. Впоследствии, по мере того, как московская группировка приобретала все более отчетливые очертания, все больше определялась и ее архаистическая закуска. Архаистические черты в творчестве Хомякова и Шевырева, выступление Погодина против „Истории Государства Российского“; замечательная декларация архаистических принципов, которую Шевырев дал в предисловии к своему переводу „Освобожденного Иерусалима“—все эти отдельные факты сопровождают постепенное становление славянофильской идеологии, как-то перекликавшейся с литературными и лингвистическим „славянофильством“, восходящим к Шишкову.

Но поколение 20-х гг. воспиталось в эпоху, когда карамзинизм, особенно в лице Жуковского и Пушкина, являлся течением, победившим и утвердившим свое господство, и когда карамзинистские принципы пропитали всю литературную атмосферу. Поэтому, если любомудры и стремились к сдвигам, то эти сдвиги мыслились ими внутри единой литературной культуры. У них было притуплено ощущение обязательности выбора, как у всех людей промежуточной эпохи, опоздавших к тому моменту, когда новые ценности рождаются из непримиримых противоречий. В такие моменты разорванная литературная традиция предшествующей эпохи приобретает фикцию единства. Вот почему люди, искренно почитавшие Каченовского<sup>1</sup> и учившиеся у него, могли в то же время избрать Жуковского своим литературным патроном. Они усмотрели в Жуковском то, что им было близко: его дидактичность, его немецкую ориентацию. Полемический облик Жуковского-арзамасца просто не дошел до них, за ненадобностью. Для этой молодежи, выступившей в период распада литературных принципов и их эклектического усвоения и переработки,—несовместимость Шишкова:

<sup>1</sup> Журнал Каченовского, „Вестник Европы“, Погодин, в воспоминаниях об Одоевском, назвал „единственным пристанищем для молодых новобранцев словесности“. Эту фразу цитирует П. Сакулин, замечая, что „первым органом, где любомудры нашли себе приют, был „Вестник Европы“ (П. Сакулин. Кн. В. Ф. Одоевский. М. 1913 г., т. I, ч. I, стр. 106).

и Карамзина, Жуковского и Каченовского перестала быть очевидной. Отсюда та уверенность, с которой некоторые из них принесли свои архаистические вкусы в культуру, официально производившую себя от Карамзина.

Но при всем том они все же были новым литературным поколением, и это в силу принадлежавшего им стремления к выходу за пределы „формальной“ литературы; стремления выражавшего „дух времени“, и заполнявшегося их конкретными философскими интересами (шеллингянство).

### 3

В центре литературной работы любомудров первого призыва стоит имя Веневитинова, с которым связана попытка создания на русской почве философической лирики, питающейся идеями немецкой романтической философии.

Роль Веневитинова оказалась вдвойне достопримечательной: во-первых, он был вдохновителем и теоретиком кружка; во-вторых, он был выдвинут кружком в качестве программно поэта, т. е. поэта, реально осуществившего литературные чаяния любомудров.

В 1826 г. Веневитиновым написана заметка: „Несколько мыслей в план журнала“, которая явилась манифестом группы и декларацией задач затевавшегося тогда Московского Вестника.

В статье симптоматична атрофия формальных интересов. Весь ее заряд сведен к вопросу о перемене социальной функции литературы, которая должна превратиться в особую идеологическую деятельность:

„У всех народов самостоятельных просвещение развивалось из начала, так сказать, отечественного; их произведения, достигая даже некоторой степени совершенства и входя, следовательно, в состав всемирных приобретений ума, не теряли отличительного характера. Россия все получила извне... Началом и причиной медленности наших успехов в просвещении была та самая быстрота, с которой Россия приняла наружную форму образованности и воздвигла мнимое здание Литературы без всякого основания, без всякого напряжения внутренней силы... как будто предназначенные противоречить Истории Словесности, мы получили форму Литературы прежде самой ее сущности“<sup>1</sup>.

Шеллингянцы, требующие от литературы „отечественных идей“ — это противоречие, характерное и для всей дальнейшей судьбы группировки, с ее славянофильством, заквашенным на немецкой философии. Дело было не в том, чтобы сделать содержание национальным, но в том, чтобы

<sup>1</sup> Соч. Веневитинова. Спб. 1855 г. стр. 139—140.

освободить его от литературности; в частности, дело было в скрытой борьбе против русского байронизма, благодаря которому тема спустилась до роли жанрового признака, формальной принадлежности романтической поэмы. Еще до „Нескольких мыслей“ Веневитинов написал: „Разбор статьи о Евгении Онегине, помещенной в 5-ом № Московского Телеграфа на 1825 г.“, в котором ополчился против панегирического тона автора статьи, Полевого. „Разбор“ дает любопытную картину отношения к Пушкину, в котором безусловное признание его чисто-литературных достижений, смешивается с отчуждением от него, как от представителя формального периода русской литературы: „Кто отказывает Пушкину в истинном таланте? Кто не восхищался его стихами? Кто не сознается, что он подарил нашу словесность прелестными произведениями? Но для чего же всегда сравнивать его с Байроном, с поэтом, который духом приналежа не одной Англии, а нашему времени, в пламенной душе своей сосредоточил стремления целого века, и, если мог изгладиться в Истории частного рода Поэзии, то вечно остался бы в летописях ума человеческого“... „Певец Руслана и Людмилы, Кавказского Пленника и проч. имеет неоспоримые права на благодарность своих соотечественников, обогатив Русскую Словесность красотою, доселе ей неизвестными,—но, признаюсь вам и самому нашему Поэту, что я не вижу в его творениях приобретений, подобных Байроновым, делающих честь веку. Лира Альбиона познакомила нас со звуками, для нас совсем новыми. Конечно, в век Людовика XIV, никто бы не написал и Поэм Пушкина; но это доказывает не то, что он подвинул век, а только то, что он от него не отстал“. (Соч. Вен. стр. 160). Так русский байронизм, как явление формы, противопоставляется байроновскому творчеству, которому еще приписывается подлинная тематичность.

Отпущение грехов Пушкин получил от Любомудров за отрывок из „Бориса Годунова“ (сцена Пимена с Григорием), напечатанный в первом номере „Московского Вестника“. Веневитинов пишет статью, предназначавшуюся для „Journal de St. Pétersbourg“ и замечательную тем, что в ней он хвалит „Бориса Годунова“ за то, что эта драма написана „не так хорошо“, как предыдущие произведения Пушкина: „Quelques lecteurs y chercheront peut être en vain cette fraîcheur de style, répandue sur d'autres productions du même auteur; mais l'élégance moderne, qui ajoutoit au mérite des poèmes d'un genre moins relevé, n'auroit pu que déparer un drame, ou le poète se dérober à notre attention, pour la porter tout entière sur les personnages qu'il met en scène. C'est-là qu'est le triomphe de l'art... souhaitons que toute la tragédie réponde au fragment que nous

avons eu sous les yeux! Dès lors la littérature russe aura non seulement fait une acquisition immortelle; mais elle aura enrichi les annales de la Muse tragique d'un chef-d'oeuvre, qui pourra être placé à côté de ce que toutes les langues anciennes et modernes offrent de plus beau en ce genre" (Соч. стр. 186).

Столь различная оценка Пушкина — автора „Евгения Онегина“ и Пушкина — автора „Бориса Годунова“ представляет собой частный случай литературного мировоззрения Веневитинова. Общую формулу он очень решительно дает все в той же статье: „Несколько мыслей в план журнала“: „истинные Поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения“.

Высказывания Веневитинова отличаются той широтой замыслов и той ничем не омраченной уверенностью в возможности их благополучного выполнения, которая обычно свойственна теоретикам, приходящим к литературе извне, от других областей умственной работы. Профессиональный писатель, сидящий внутри литературы, редко высказывает свои пожелания в столь прямолинейной и обобщенной форме. Он слишком непосредственно ощущает трудный и прерывистый рост литературы, через который не может перескочить теория. В отличие от теоретиков этого типа, обычно осмысляющих и направляющих уже наличные в литературе явления, — Веневитинов предложил проект поэзии, который еще не существовал, и который предстояло создать. После его преждевременной смерти, друзья и единомышленники сделали все возможное для того, чтобы показать, что Веневитинов осуществил этот проект.

Эта работа велась друзьями в двух направлениях, впрочем, тесно между собою связанных. Во-первых, создавался полу-биографический, полу-литературный образ прекрасного юноши, погибшего на двадцать втором году жизни, который должен был вместе с тем явиться образом нового поэта. В предисловии к посмертному изданию стихотворений Веневитинова 1827 г., написанном друзьями, сказывается в первую очередь стремление ознакомить читателя с легендой о поэте:

„Самая жизнь его, еще не успев раскрыться в сфере обыкновенной деятельности, была ничто иное, как сцепление пинитических чувств и впечатлений... другие страсти были ему неизвестны... предметом его размышлений было его собственное, внутреннее чувство. Поверять, распознавать его, было главным занятием его рассудка. От того, несмотря на веселость, даже на самозабвение, с которым он часто предавался минутному расположению духа, характер его был совершенно меланхолический... все мгновенные порывы души старался он удерживать навеки в самом себе,

и в себе единственно искал ответа на все загадки жизни... Нет сомнения, что причиною преждевременной его смерти были частые, сильные потрясения пылкой, деятельной души его" и т. д.<sup>1</sup>

В „Обозрении русской словесности за 1829 г.“ И. Киреевский сочетает зарисовку биографического образа прекрасного и безвременно погибшего юноши с осмыслением литературной деятельности Веневитинова:

„Его желание исполнилось: прочтя немного, что осталось нам после него, кто не скажет с чувством восторга и печали:

Как я люблю его создания!  
Он дышит жаром красоты,  
В нем ум и сердце согласились,  
И мысли полные носились  
На легких крыльях мечты.

Как знал он жизнь, как мало жил.

Веневитинов создан был действовать сильно на просвещение своего отечества, быть украшением его поэзии и, может быть, создателем его философии... Кто постигнет глубину его мыслей, связанных стройною жизнью души поэтической,—тот узнает философа, проникнутого откровением своего века; тот узнает поэта глубокого, самобытного, которого каждое чувство освещено мыслию, каждая мысль согрета сердцем... в познании самого себя находил он разрешение всех тайн искусства, и в собственной душе прочел начертание высших законов, и созерцал красоту создания... Созвучие ума и сердца было отличительным характером его духа, и самая фантазия его была более музыкою мыслей и чувств, нежели игрою воображения. Это доказывает, что он был рожден еще более для философии, нежели для поэзии“<sup>2</sup>.

Таким образом Веневитинов предложил программу, а друзья выдвинули его в качестве программного поэта и потребовали от читающей публики признания Веневитинова поэтом мысли, первым философским лириком в русской литературе. Между тем, по крайней мере на первый взгляд, поэтическая продукция Веневитинова мало соответствует этим ожиданиям.

Среди его небольшого наследия (вместе с переводами, отрывками из незаконченных поэм и различными мелочами—около пятидесяти пьес),—наиболее известные и совершенные вещи (Послание к Рожалину, Жертвоприношение, К моему

<sup>1</sup> Ср. еще в статье Хомякова: „Веневитинов и в жизни был Поэтом: его счастливая наружность, его тихая и важная задумчивость, его стройные движения, вдохновенная речь, светская, неспритворная любезность, столько знакомые всем, вблизи его видевшим, ругались в том, что он и жизнь свою образует, как произведение изящное“. (Галатея, 1829 г., ч. II).

<sup>2</sup> Соч. И. В. Киреевского. М. 1911 г., т. II, стр. 26—27.

перстню, Завещание, Утешение и т. д.), вместо качеств новой философской лирики, теоретически прокламированной любомудрами, или той философской лирики, образцы которой были представлены Шиллером, Гете, Новалисом,—обнаруживают все признаки элегической медитации, разработавшейся русскими поэтами от Жуковского и Батюшкова до Пушкина и Баратынского. Современники, без предвзятости бравшие в руки стихи Веневитинова, должны были переживать процесс узнавания знакомой структуры, со всеми ее тематическими и стилистическими признаками.

Такие произведения, как „К моей богине“, кончающиеся строками:

Вот, вот, что грудь мою вздымает  
И тайный ропот мне внушает!  
Вот, чем душа моя полна,  
Когда я вдоль Невы широкой  
Считаюсь мрачный, одинокий.

Или, как пьеса которой Веневитинов сам присвоил название Эллегии:

Волшебница. Как сладко пела ты  
Про дивную страну очарованья,  
Про жаркую отчизну красоты! и т. д.

принадлежат к типическим образцам любовной лирики 20-х гг.

Еще характернее для творчества Веневитинова медитативные формы:

О, будь мой верный талисман!  
Храни меня от тяжких ран  
И света, и толпы ничтожной,  
От едкой жажды славы ложной,  
От обольстительной мечты  
И от душевной пустоты.  
В часы холодного сомненья  
Надеждой сердце оживи,  
И, если в скорбях заточенья,  
Вдали от ангела любви,  
Оно замыслит преступленье,—  
Ты дивной силой укроти  
Порывы страсти безнадежной  
И от груди моей мятежной  
Свинiec безумства отврати.

(К моему перстню).

Здесь подряд в необыкновенно сгущенном виде даны все формулы и все условия элегической печали: толпа, не понимающая поэта, холодные сомненья и разочарования, тщета славы, безнадежная страсть и т. д. На тех же канонических мотивах разочарования в людях, крушения юношеских иллюзий и тоски по истинной дружбе держится „Послание к Рожалину“ 1825 года:



Не верь, чтоб люди разогнали  
Сердец возвышенных печали.  
Скупая дружба им дарит  
Пустые ласки, а не счастье;  
Гордись, что ими ты забыт, —  
Их равнодушно бесстрастье  
Тебе да будет похвалой.

.....  
Как часто в пламени речей,  
Носясь мыслью среди друзей,  
Мечте обманчивой послушный,  
Давав я руку простодушно —  
Никто не жал руки моей. и т. д.

И наконец:

Отдайте мне друзей моих.  
Отдайте пламень их объятий,  
Их тихий, но горячий взор,  
Язык безмолвных рукожатий  
И вдохновенный разговор.

На аналогичные формулы можно было бы разложить едва ли не всю „философскую лирику“ Веневитинова, впрочем, не без остатка. Но об остатке придется говорить ниже.

#### 4

Узнавание тематических комплексов является историчным моментом по отношению к узнаванию словаря. Каждый из приведенных отрывков изобилует знакомыми словами и словосочетаниями элегической традиции. Ограничусь здесь указанием на такие формулы, как тайный ропот, обольстительная мечта, обманчивая мечта, холодное сомнение, безнадежная страсть, мятежная грудь, вдохновенный разговор, пламень речей, пламень объятий и т. д.

Каждая крепкая поэтическая культура создает возможность подобного узн а в а н и я. Веневитинов же принадлежал к поколению поэтов, выросших на почве необыкновенно высокой и завершенной словесной культуры, которая создавалась в русской поэзии с 1800-х гг. по 1820-ые. Поэтому словесный аппарат, которым пользуется Веневитинов, можно исследовать только отправляясь от принципов карамзинистского словоупотребления.

В борьбе карамзинистов против архаистических принципов следует различать два момента: лексический—борьбы за средний стиль, и семантический—борьбы за точное слово. Это—две стороны одного и того же процесса выработки н о р м а л ь н о г о поэтического слова, пришедшего на смену „дикому“ Ломоносовскому или Державинскому слову. Таким образом задача всесторонней нормализации, выполненная на Западе французским классицизмом в XVII в., встала на

очередь в России только в конце 18-го—начале 19-го в.в. Здесь было бы неуместно касаться причин, породивших этот процесс; для нас существеннее его исторический смысл и его результаты. Эстетические последствия нормализации были огромны, потому что каких бы смысловых эффектов ни достигала поэзия до-карамзинского периода, все же ее семантика как бы заведомо опорочивалась подозрением в случайности. Подозрение в случайности и легкости всегда следует по пятам за всеми чрезмерно свободными и неорганизованными формами искусства. Напротив того, системы ограничений, в известных пределах и при известных обстоятельствах, бывают чрезвычайно плодотворны. Преодоление условных затруднений производит эстетическое действие и учитывается при восприятии, потому что вкладываемая в это преодоление энергия как бы насыщает и динамизирует вещь<sup>1</sup>.

Другой существенной стороной системы ограничений является создание канона, который, как всякий канон, между прочим важен тем, что может быть нарушен. Здесь открываются бесконечные возможности сдвигов и работы дифференциальными качествами. Дифференциальные же признаки ощущаются тем острее, чем тверже нормы, которым они противоречат. Так, знаменитая теория „трех штилей“, условная и ограничительная по существу, имела первостепенное эстетическое значение. Она создала тот канон соотношений между поэтическим приемом и объектом поэтического описания, который надолго пережил свое официальное существование, и в какой-то смягченной и подспудной форме докатился едва ли не до 20-го века. То-есть играть на дифференциальном смещении и смешении высокого и низкого оказалось возможным и тогда, когда догма трех штилей была давно скомпрометирована, и даже когда она была уже совершенно забыта.

На ряду с лексической иерархией, являвшейся основной поэтической условностью 18-го века, первостепенное значение имела семантическая нормализация, заслуга которой принадлежит карамзинистам (быть может в первую очередь Батюшкову). Выработанное ими слово, помимо своей имманентной ценности, приобрело ценность объекта бесконечных нарушений. Далеко не каждое время и не каждое напри-

<sup>1</sup> На этом учете между прочим основан эффект таких искусственных форм, как канонические строфы: триолеты, газели, рондо и т. д.; здесь крайне важно то обстоятельство, что поэт находится в еще более затруднительном положении, чем когда он просто пишет стихи. Разумеется, должна быть найдена какая-то граница между повышением эстетического действия и тем чисто игровым удовольствием, которое человек получает от разрешения всевозможных загадок, задач, в том числе и стиховых задач, как-то буряе, акростики и т. п.

вление способно производить эстетические продукты, обладающие большой силой сопротивления (есть периоды, когда, напротив того, всякая новизна безболезненно принимается, быстро канонизируется и быстро отмирает). Словесная система школы Жуковского-Батюшкова-Пушкина была доведена до такой степени совершенства и устойчивости, что поэзия целых десятилетий могла питаться ее формулами и преодолением этих формул, т.-е. той игрой дифференциальными качествами, которая возникала в процессе этого преодоления,—пока наконец принципиально иное отношение к слову не оформилось окончательно в поэзии символистов.

В отличие от „дикого“ ломоносовского или державинского слова, допускавшего всевозможные сдвиги,—слово карамзинистов отличалось в первую очередь упорядоченностью. Точный учет удельного веса каждого поэтического выражения и его места в поэтическом словаре придавал этому слову необыкновенную чувствительность по отношению к малейшим сдвигам и нарушениям. Это, с одной стороны, представляло постоянную угрозу эстетических провалов при „неосторожном обращении со словом“, с другой стороны, позволяло достигать значительных эффектов при помощи самых тонких и мало заметных смещений и сочетаний.

Упорядоченный поэтический язык имел свою теорию, опирающуюся на „законы“ логики, грамматики и поэтики. Переписка Вяземского, Жуковского, Пушкина, Ал. И. Тургенева изобилует примерами дружеской критики, за которой стоит неписанный, но жесткий устав „точного“ словоупотребления. В этом отношении интересен разбор стихотворения Вяземского „Нарвский водопад“, который в 1825 г. Пушкин дает в письме к Вяземскому. Разбор этот можно считать „показательным“, настолько отчетливо в нем представлены образцы всех ограничений:

..... с гневом  
Сердитый влаги властелин—

... можно ли, например сказать о молнии властительница небесного огня. Водопад сам состоит из влаги, как молния сама огонь.—Это образец той критики, которая на языке 10-х—20-х гг. называлась критикой с точки зрения логики, т.-е. в сущности с точки зрения требования, чтобы между вещными объектами поэтического описания соблюдались закономерные соотношения.

Следующее по порядку замечание чисто грамматическое: строку Вяземского:

Дождь брызнет с беспрерывной сшибки  
Волны сразившейся с волной\*.

Пушкин предлагает заменить: „Дождь брызнет от (такой-то) сшибки“,—с чем Вяземский соглашается в ответном письме:

„Дождь будет по твоему приказанию брызгать от а не с ради твоих прекрасных глаз и матушки-грамматики“.

Далее следует замечание тоже грамматического порядка, но относящееся не к формально-синтаксическому строю, а к словоупотреблению (в отличие от замечания относительно „властелина влаги“, которое имеет в виду не слова, а реалии):

„твоих междуособных волн.

Междуособный значит *mutuel*, но не заключает в себе идеи брани, спора...“

На это Вяземский возражает: „...междоусобие имеет полный смысл и уже означает смуты: зачем же делать из него прилагательное непосредственное и самостоятельное. Междоусобное не отвечает *mutuel*, а *intestin* и т. д.“

Наконец, остановлюсь еще на одном типе замечаний, опирающихся на нормы поэтики и отражающих принципиальное осуждение повышенной метафоричности, которая одновременно искажает реалии и нарушает точность словоупотребления: „Вечнобьющий огонь, тройная метафора... Ты сказал об водопаде огненном метафорически, т.-е. блистающий как огонь, а здесь уже переносишь к жару страсти сей самый водопадный пламень...“ (Переписка Пушкина, т. I, стр. 264—265 и 281).

Любопытно, что за десять лет перед тем, в 1815 г., Жуковский, в шуточном послании к Вяземскому, анализирует ошибки в стихах Вяземского, оперируя совершенно теми же категориями <sup>1</sup>:

Благоухает дров  
Трепещущая сень. Богиня утверждает  
(Я повторю то, поэту не во гнев),  
Что худо делает, когда благоухает  
Твоя трепещущая сень!

Повидимому благоухать может листва, но не сень. т.-е. здесь Жуковский протестует против неосторожного обращения с реалиями. Непосредственно за этим следует грамматическая поправка:

Переступившее ж последнюю ступень  
На небе пламенном вечернее светило  
В прекраснейших стихах ее переступило,  
Да жаль, что в точности побилось на пути:  
Нельзя ль ему опять на небеса взойти,  
Чтоб с них по правилам грамматики спуститься,  
Чтоб было ясно все на небе и в стихах.

<sup>1</sup> Неслучайны дружеские нападки на Вяземского. Вяземский и в стихах и в прозе был склонен к неточности и поэтическому своеволию.

Затем находим возражение против неточного словоупотребления:

Кто в облачной дали конец тебе [реке] прозрит.  
Богиня говорит,  
И справедливо, хоть и строго:  
Прозреть, предвидеть, — все равно.  
Прозреть нам можно то одно,  
Что не сбылось еще, чему лишь можно сбыться;  
Итак, сие словцо не может пригодиться  
К концу реки. Он есть давно, хотя и скрыт.  
Ты вместо вялого словечка различит,  
Великолепное прозрит вложил не к месту,  
И безобразную с ним сочетал невесту...

Укажу еще на возражение против повышенной метафоричности:

Огромные суда в медлительном паренье  
Запрещено, мой друг — и нечем пособить —  
Укажю критики судам твоим парить:  
Им предоставлено смиренное течение. и т. д.

Эти нормы далеко не всегда осуществлялись на практике (творчество самого Жуковского в первую очередь не выдержало бы их применения). Речь идет не о том, что корифеи 10-х—20-х гг. сплошь писали „одинаковые стихи“, но о существовании тенденции к упорядоченному слову, которая генерализовала отдельные явления, вовсе не покрывая их целиком.

Система словесного равновесия могла осуществляться только при наличии привычного поэтического словаря и привычного словоупотребления. Отчетливая грань отделяет поэтов, пользующихся изобретаемым словом, от поэтов, пользующихся словом готовым, привычным.

Изобретаемое поэтическое слово — вовсе не обязательно неологизм; это слово, которое свободно заимствуется из разных речевых рядов или тут же рождается в непредвиденных сочетаниях смыслов. Подобное словоупотребление не может быть упорядоченным, и очевидно, что при тех оценочных нормах, образцами которых является приведенная мною дружеская критика Жуковского и Пушкина, — изобретаемое слово (слово Ломоносова, Державина, позднего Баратынского, Шевырева, Бенедиктова и т. д.) — должно было в большинстве случаев оказаться ош и б к о й.

Разумеется, каждая сильная стиховая культура создает свои общие места. Но появление, скажем, символистических или футуристических штампов свидетельствовало об автоматизации принципов, о наступлении упадочного и эпигонского периода. Совсем иначе обстоит с банальностями 10-х—20-х гг. В данном случае не следует представлять себе, что первоначально оригинальные формулы заштамповались от долгого

употребления; здесь мы имеем дело не со штампом, образовавшимся исторически, но со штампом изначальным и принципиальным. Привычность этих формул заложена в условиях их семантической структуры, основанной на равновесии, и в особенности—в их принадлежности к единому и замкнутому поэтическому диалекту, сразу отстоявшемуся в первых же стихотворных опытах Дмитриева и Карамзина. То обстоятельство, что внутри, скажем, элегического рода образовался единый, общий, пригодный для всех случаев словарь, заведомая повторяемость этого словаря,—и создавало впечатление, что поэт не изобретает словесные образы, но берет их из готового запаса.

В этот замкнутый диалект с трудом проникали „вольные слова“, слова же в него допущенные естественно приобретали специфическую „поэтичность“.

Поэтичность могла явиться производным моментом от лексической характеристики слова (славянизмы, архаизмы и т. п.). Это—случай, когда литература следует за общеречевой окраской слова. Не менее типичен обратный случай, когда слово получает свою лексическую окраску внутри литературного (стихового) ряда и под влиянием этого ряда.

„Каждое слово окрашивается той речевой средой, в которой оно преимущественно употребляется“ (Ю. Н. Тынянов) — так, например, образовались особые элегические слова, образовались от „преимущественного употребления“, в частности от употребления в рифме (нежный—мятежный; радость—младость и т. п.). В результате обратный ход: закрепив за собой эти слова в качестве „поэтизмов“ (предлагаю этот термин по аналогии с прозаизмом), литература вернула их практической речи, снабдив своей окраской.

Этим аппаратом привычного поэтического слова 20-х гг. и пользуется Веневитинов. К приведенным уже примерам прибавлю еще один:

Я чувствую, во мне горит  
Святое пламя вдохновенья.  
Но к темной цели дух парит...  
Кто мне укажет путь спасенья?  
Я вижу, жизнь передо мной  
Кипит, как океан безбрежный...  
Найду ли я утес надежный,  
Где твердой обопрусь ногой,  
Иль, вечного сомненья полный,  
Я буду горестно глядеть  
На переменчивые волны.  
Не зная, что любить, что петь.

Здесь прежде всего обращает внимание необыкновенная густота диалекта. Каждая стиховая система складывается из слов и словосочетаний для нее в **в** **р** **а** **з** **и** **т** **е** **л** **ь** **н** **ы** **х** (они то

и дают возможность узнавания системы), и слов нейтральных, семантически неощутимых — и образующих пробелы между смысловыми единицами. Чувство равновесия предохраняло поэтов старого поколения от смыслового перегружения стиха. Наличие пробелов позволяло оттенять второстепенными словами смысловую единицу, и тем самым позволяло работать при помощи тончайших семантических сдвигов и комбинаций. Преемники великой школы, выступившие в конце 20-х гг., усвоили весь ее словесный строй и при этом утратили спасительный принцип словоупотребления. Благодаря нагромождению поэтизмов, у Веневитинова в стихах нет воздуха:

... во мне горит  
Святое пламя вдохновенья  
Но к темной цели дух парит...  
Кто мне укажет путь спасенья?

Здесь нейтральные слова сведены к минимуму, к формальным частицам. Все остальное носит на себе признаки специфической окраски. Три метафорических комплекса, без всяких пробелов, насаживаются друг на друга, никак друг с другом не сочетаясь.

Это безразличие в сочетаниях характерно для привычного словоупотребления, при котором метафоричность является все равно заведомо стертой. Семантика Веневитинова и образуется из сочетания автоматизованности с „метафоричностью“<sup>1</sup>, т. е. с тяготением слова к тому, чтобы утрачивать свое вещественное значение и обозначать не то, что оно обозначает, а „нечто другое“. Эта обобщенность вообще была свойственна поэтическому диалекту, приспособленному главным образом к выражению отвлеченных понятий и „душевных состояний“ (в поэзии описательной, а также шуточной дело обстояло несколько иначе). Даже слово, употребленное в прямом значении, вместо того, чтобы ассоциироваться с вещественным содержанием этого значения, ассоциировалось с подразумеваемым смысловым рядом определенной окраски. Упомянутая в элегии луна не является ни метафорой, ни метонимией, а как будто бы в самом деле луной; между тем очевидно, что это слово выражает только те ассоциации и „ореолы“, которыми оно обросло в элегическом ряду, то есть в тех случаях, когда основное значение не вытесняется другим значением, оно вытесняется ассоциациями и окрасками заполняющими веще-

<sup>1</sup> Именно потому, что возможно существование поэтических систем, построенных на стертой метафоричности (т. е. метафора жива только в поэзии изобретаемого слова), мне представляется более удобным разделение стилей по признаку привычного или не привычного словоупотребления, а не по признаку „метафоричности“ или „метонимичности“, как это принято в работах В. М. Жирмунского.

ственную пустоту. Так образуется насквозь символизированное слово, при этом противоположное слову символическому.

В последнее время научная эстетика и лингвистика выдвигает в качестве неотъемлемого признака символического слова — многозначность<sup>1</sup>. Символ возбуждает колеблющиеся ассоциации и не поддается точному и единому истолкованию. Т. е. понимание символа должно совершаться в пределах каких-то границ, но не может существовать его единственно верного понимания.

Только изобретаемое слово может быть символическим, потому что оно способно вызывать игру неустойчивых и сложных смыслов. В этом плане (т. е. теоретическом, а не историческом, разумеется) идеологи русского символизма были правы, провозглашая Тютчева или позднего Баратынского „символистами“.

Напротив того, метафоричность привычного слова сведена до минимума и обычно приравнивается к языковой метафоричности (а всякая языковая метафора, разумеется, однозначна). Точное слово карамзинистов и было однозначным словом. Закон привычного словоупотребления, повидимому, был основным, определявшим нормы поэтики (отказ от откровенной метафоры) и, быть может, нормы литературной „логики“ (требование закономерных соотношений между реалиями), потому что за привычными словесными комплексами реалии вряд ли вообще могли ощущаться.

В уже цитированном послании Жуковского к Вяземскому читаем:

Воспригнувших дубрав! — развесистых дубрав,  
Или проснувшихся! Слова такой же меры,  
А лучше! В этом вкус богини нашей прав!  
Воспригнувших, мой друг, понятно, да не ясно.

С „логической“ точки зрения „воспригнувшие дубравы“ и „проснувшиеся дубравы“ в равной мере искажают реальию при помощи метафорического антропоморфизма. Но формула „проснувшиеся дубравы“ очень удобно включается в привычный ряд мотивов, связанных с „пробуждением весны“, — между тем, как „воспригнувшие дубравы“ возбуждают сложные и переплетающиеся ассоциации с „пробуждением“ и одновременно с внешним видом деревьев. Многозначность изобретаемого слова нарушала порядок.

Напротив того формулы Веневитинова: „Святое пламя вдохновенья“, „путь спасенья“, „вечные сомненья“ и т. д., как и все вообще элегические формулы 20-х гг. („пламенная душа“,

<sup>1</sup> Я беру символ, как чисто лингвистический термин, в том его смысле, в каком его применяют В. В. Виноградов, Б. А. Ларин, московские ученые, объединившиеся в сборнике „Художественная форма“ и т. д.



„безумное волнение“, „вдохновенный разговор“ и т. п.) подлежат бесспорному истолкованию<sup>1</sup>. Изобретаемое слово семантически неустойчиво, потому что оно рождается из контекста и только в нем осмысливается. Между тем, все готовые формулы принадлежат не данному контексту, но поэтическому диалекту вообще, поэтому они могут существовать в изолированном виде. Что такое „проснувшиеся дубравы“ — понятно само по себе, вне всякого стихотворения, но этого уже нельзя сказать о „воспрянувших дубравах“.

Очевидна связь между символическим словом и „поэзией мысли“. Много сложнее вопрос о том, как могла осуществиться, и могла ли вообще осуществиться, философская лирика при том словесном аппарате, который Веневитинов унаследовал от предыдущего поэтического поколения.

Этот аппарат достается Веневитинову, как многим другим, в силу той небывалой по силе тематической и стилистической инерции, которую создала поэтическая культура и неписанный устав 10-х и 20-х гг. Эта инерция всей своей тяжестью довлела над второстепенным писателем и как раз легче всего преодолевалась теми, кто больше всего способствовал ее возникновению (так Пушкин в течение всей своей литературной жизни перерастает сам себя и отклоняется от норм, им самим утвержденных).

Инерция по преимуществу сказывалась в тех жанрах, которые, в качестве основных, разрабатывались господствующей школой (послание, элегия, „романтическая поэма“ и т. д.); вот почему эти жанры и несли в себе максимальную опасность эпигонства. Напротив того, жанры боковые или второстепенные оставляли гораздо более широкие возможности для новаторства. Это применимо даже к балладе, которая при всей своей распространенности все же не входила в круг обязательных для поэта 10-х и 20-х гг. упражнений (так, балладу обходят, или почти обходят, Батюшков, Пушкин, Баратынский, Вяземский, Языков). У самого Жуковского в балладах в гораздо меньшей степени господствует „поэтизм“, и они держатся на совершенно особых стилистических принципах и возможностях.

Сила архаистов была в том, что они боролись с господствующей школой не на основных ее путях: Кюхельбеккер разрабатывает оду, Катенин — балладу, Грибоедов — комедию. Интересно, что драматические жанры, в частности — комедия, которые как-то обходились карамзинистами, сосредоточились в руках у архаистов. на протяжении 20-х и на-

<sup>1</sup> Это не означает, разумеется, что „поэтизм“ поддается точному переводу на язык однозначной практической речи, что его можно адекватно выразить „своими словами“, это значит только, что он внушает читателю точный и одноплановый ряд ассоциаций.

чала 30-х гг., начиная от Шаховского и Грибоедова и кончая Ал. Писаревым.

Не только опыты прямо-враждебные, но и опыты просто независимые удавались только на боковых жанрах. Дельвиг мог разрабатывать независимую систему фольклорных и античных стилизаций, но надо было быть Баратынским для того, чтобы написать в 20-х гг. поэму четырехстопным ямбом, которая была бы непохожа на пушкинскую. И то независимость Баратынского сказывается в тонкостях и оттенках. Но уже Рылеев, который мог быть до известной степени самостоятелен в „Думах“ — в „Войнаровском“ оказывается подражателем.

Неудивительно, что уже к исходу 20-х гг. в поэзии создалась та душная атмосфера безвыходного эпигонства, которая заставляла критику отчаиваться в жизнеспособности русского стиха, а читателя оставлять неразрезанными страницы журналов, заполненные стиховым материалом.

В 20-х годах Любомудры, в частности Веневитинов, попали в особо трудное положение: они затеяли опыт новой „философической“ лирики, именно на главных путях литературы, т. е. не выходя за пределы элегически-медитативного рода. Как раз Веневитинов принадлежал к числу поэтов, на которых особенно тяжело легло „пушкинское“ наследство: он был литературно хорошо воспитан, т. е. до конца воспринял и усвоил предыдущую стиховую культуру, — и он умер, не успев окрепнуть настолько, чтобы быть в состоянии успешно бороться с инерцией собственного воспитания.

Здесь мы стоим перед явлением, объясняющим многие противоречия историко-литературного процесса: перед явлением разрыва между теоретическим намерением писателя и возможностями его выполнения. Дело в том, что усвоение различных сторон чужой (в данном случае западной) культуры протекает в совершенно различном темпе. Общие и теоретические идеи с легкостью проникают в обиход, опережая семантическую и стилистическую практику, которые развиваются органически, изнутри наличного языкового материала, с трудом преодолевая его сопротивление. Вот почему мы сплошь и рядом сталкиваемся с тем, что теоретические высказывания писателя вопиют против форм, доставшихся по наследству, а его же произведения их воспроизводят.

Немецкая традиция Веневитинова имела по преимуществу идеологический и теоретический характер. В „Письме к графине N. N. о Философии“ Веневитинов писал: „Вы начали читать Немецких Поэтов. Ум ваш, соединив все впечатления, которые получил от них, составил понятие о литературе Немецкой и отличил ее от всякой другой, привязав к ней идею особенного характера“. И все же, при исследовании

творчества Веневитинова, приходится привлекать не столько образцы немецкой поэзии „особенного характера“, сколько русскую элегическую традицию (кстати, восходившую к столь ненавистной Любомудрам французской литературе), вне которой оно просто не может быть понято<sup>1</sup>. Между тем, молодые шеллингианцы выдвинули Веневитинова, в качестве программного поэта. Это одно из тех противоречий, которые могут быть разрешены только при привлечении понятия литературной школы.

5

Понятие литературной школы, как большинство историко-литературных понятий, покрывает собой явления самые разнородные. Этот термин применялся и к таким формам кружкового общения, когда люди соединяются в реальной комнате за реальным столом, на котором накрыт дружеский ужин (немецкие романтики, Арзамас, Цех поэтов и т. д.) и к тем формам общения или его отсутствия (что не менее важно), которые были свойственны хотя бы русской литературе второй половины 19 в., когда внутри такого направления, как русский психологический роман, — Толстой и Достоевский могли ни разу в жизни не встретиться друг с другом. Я указываю только на крайние возможности, между которыми каждая эпоха, в зависимости от свойственных ей форм литературных и бытовых отношений, располагает целый ряд промежуточных образований.

Понятие литературной школы неопределенно и необходимо. Вне этого понятия исторические факты, в частности — факты литературной борьбы, не могут быть объяснены; а вместе с тем это понятие оказывалось несостоятельным до тех пор, пока его пытались основывать на признаке сходства. Каждый исследователь, посвятивший работу отдельному представителю группировки, оказывался перед необходимостью его изолировать (потому что похожи бывают только эпигоны). Каждая исследуемая в данный момент величина рассматривается как переменная и движущаяся; а в виду того, что движущуюся точку можно определить только по отношению к неподвижной, условная статичность группового единства приписывается другим представителям школы, не попавшим в орбиту данного исследования. Очередное исследование сдвигает другую точку и постепенно все представители той или иной группировки

<sup>1</sup> Единственным произведением Веневитинова, совершенно выпадающим из этой традиции, является „Сонет“ 1825 г. („К тебе о чистый дух, источник вдохновенья“). Но Веневитинов никогда больше не возвращался к этому торжественному и несколько архаистическому стилю.

оказываются „разными“<sup>1</sup>. Историк литературы должен очутиться перед рядом единичных и несводимых, а следовательно и необъяснимых фактов, пока в качестве основания для групповой генерализации, вместо сходства произведений и единства воззрений, не будет взята установка литературного сознания.

В этом направлении исследования последнего времени выдвинули момент борьбы литературной школы с предыдущим и окружающим, момент самоотмежевания и противопоставления себя. Сходство в работе отдельных писателей может быть бессознательным результатом конвергенций, -- между тем как борьба неминуемо осмысляется. Осознание своей принципиальной новизны становится фактором определяющим бытие литературной школы. Отчетливее всего это обнаруживается на тех примерах, когда при наличии всяческих данных только отсутствие подобного самоопределения препятствовало образованию школы. Например, во второй половине 19 в. одновременно работают Фет, Полонский и Ап. Григорьев. Налицо: несомненное соприкосновение поэтических систем; в молодости самая тесная личная близость; наконец, подлинная новизна работы и ее враждебность многому в тогдашнем литературном окружении. И все же из всего этого не получилось ничего сколько-нибудь похожего на литературную школу, потому что литературная атмосфера 50-х—70-х гг. не благоприятствовала возникновению принципиальных поэтических группировок<sup>2</sup>.

Обратный пример представляет судьба акмеистов. Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Городецкий необыкновенно разные писатели; их новаторство по отношению к учителям-символистам также могло вызвать сомнения,— между тем они образовали подлинную школу, потому что им удалось внушить читателю определенный способ усвоения своих произведений. Наряду с самоотмежеванием и самоопределением, существеннейшим признаком школы является способность к внушению собственной точки зрения. Это тот же процесс, но только с той его стороны, которая повернута к читателю. Школа учит как надо читать,

<sup>1</sup> Так, например, в своем труде „Арханглы и Пушкин“ Ю. Н. Тынянов рассматривает Пушкина в качестве переменной величины. Показывая, что Пушкин не был правоверным карамзинистом, Ю. Н. Тынянов условно отправляется от правоверности соседей Пушкина, в частности, например, Вяземского. Но стоит перенести центр тяжести исследования на Вяземского, чтобы он оказался движущейся точкой, и чтобы пришлось изменить рабочую гипотезу и т. д.

<sup>2</sup> Самоопределение школы требует наличия определенных условий и ни в коем случае не может зависеть от предприимчивости отдельных литераторов. Когда об этом забывают, происходит покушение с негодными средствами на создание школы.

дает ключ к тексту. Акмеисты утверждали, что в их стихах слова не теряют своего вещественного значения. Это утверждение одновременно размежевывало их с символистами и генерализировало их разнокачественную продукцию. И хотя словарь Гумилева был удивительно мало вещественен и в точности похож на словарь символистов, но он воспринимался иначе. Это соотношение между текстом и установкой и выразил Инокентий Анненский, написавший, что у акмеистов „все те же слова (что у символистов Л. Г.), но теперь это только слова.“

Это и означает, что акмеистам в какой-то мере удалась школа. То есть, в одном случае при наличии личной и литературной близости и литературного новаторства—школа не получается; в другом случае получается школа при отсутствии всех этих, казалось бы, необходимых условий.

Вне поправок на литературное сознание эпохи невозможно дифференцировать исторический материал. Сплошь и рядом произведения, возникшие внутри единой группировки, представляются нам разными, а произведения представителей враждебных течений оказываются похожими. И это потому, что до позднейших поколений произведение доходит как бы проецированное на плоскость. Все признаки кажутся одинаково важными, потому что уже утрачен секрет конструктивной иерархии элементов, которую создает установка, и для которой не всегда можно найти объективные (т. е. текстуальные) показания. Реконструируя признаки, обособлявшиеся и выделявшиеся групповым сознанием в качестве системообразующих, мы спасаемся от бесконечного раздробления фактов. Мы знаем, что Языкову и Дельвигу, пусть на боковых путях, но все же удалось создать собственные системы; что Баратынский умышленно отмежевывался от Пушкина и в поэмах, и в лирике; что Жуковскому присущи совершенно особые черты, и это подтверждается тем, что впоследствии у Жуковского учились именно те поэты, которые избегали учиться у Пушкина и т. д. Только заменив понятие текстуального сходства понятием генерализующих тенденций (жанровых, тематических, стилистических), подчеркнутых карамзинистской установкой, мы получим возможность установить, почему в сознании современников все же существовала категория единого направления 20-х гг.

Любомудры были в особом положении: их поэтика была лишена технической стороны, т. е. поэтики, которая всегда в какой-то мере технична, в сущности и не было. Взамен того была идеология, искавшая своего литературного применения. Кроме того они выступили в конце 20-х гг. в момент вдвойне не благоприятный: во первых, кончалась эпоха поэзии; во вторых, начиналась эпоха разложения прин-

ципиальных позиций и замены литературных мнений литературными вкусами. (Критика, обладающая мнениями, утверждает: такое-то произведение хорошо, потому что оно соответствует моим требованиям; критика, имеющая только вкусы, говорит: такое-то произведение мне нравится, потому-что оно хорошо). В сущности в пределах стихового материала отмирала и литературная борьба, которая присутствовала вовсе не всем эпохам, в отличие от литературных ссор, всегда сопровождающих литературу, как они сопровождают каждое профессиональное дело, в котором замешаны интересы разных людей.

По всем этим причинам любомудры 20-х гг., как уже говорилось выше, выступили не столько в качестве школы, сколько в качестве кружка, представлявшего интересы определенного поколения. Если поэтому их установка не получила широкой исторической санкции и осталась достоянием небольшого круга лиц, то все же она оказалась достаточно сильной для того, чтобы в каких-то общих чертах заразить своим восприятием Веневитинова если не читающую публику, то критику. В 1841 г. Белинский писал:

„Веневитинов сам собою составил бы школу, если б судьба не пресекла безвременно его прекрасной жизни, обещавшей такое богатое развитие. В его стихах просвечивается действительно идеальное, и не мечтательно-идеальное направление; в них видно содержание, которое заключало в себе самодеятельную силу развития; но форма его поэтических произведений, даже самый характер их, не обещали в Веневитинове. поэта,—и я уверен, что он скоро оставил бы поэзию для философских созерцаний“<sup>1</sup>.

Полевой назвал Веневитинова „юношей, ознаменованным глаголом неба на земле!“<sup>2</sup> Булгарин, обладавший способностью все обращать в свою пользу, использовал Веневитинова как поэта мысли, для того чтобы лишней раз задеть Пушкина:

„В них (стихах Веневитинова Л. Г.) мы находим мысли, которых недостаток чрезвычайно ошутителен в нашей Поэзии, состоящей, по большей части, из картин и гармонических звуков; кое-где проглядывают чувствования... Уж она (читающая публика) прислушалась к гармонии плавного стихосложения и наскучила поддельными чувствованиями и усиленными подражаниями музам Германии и Британии. Публика хочет ощущать и мыслить, и Поэзия без мыслей уже кажется ей вялою и ничтожною“<sup>3</sup>.

Если Белинский был сам в курсе шеллингианских идей, то во всяком случае этой оценкой Полевого и Булгарина Вене-

<sup>1</sup> Сочинения Белинского М. 1890 г. т. VI, стр. 68.

<sup>2</sup> Московский Телеграф 1829 г. № 2, ч. XXV

<sup>3</sup> Северная Пчела 1831 г., № 75.

витинов обязан групповой установке, выдвинувшей определенные элементы его творчества в качестве системообразующих.

6

Системообразующие элементы творчества Веневитинова сводятся к особым методам введения и развертывания темы, которые отличались от методов, принятых его учителями. Поэзия 10-х—20-х гг. обладала широким жанровым диапазоном. Один и тот же поэт разрабатывал поэму и эпиграмму, элегию, сатиру и послание, всякий раз подбирая средства выражения соответственно жанровому заданию. Разумеется, жанр здесь следует понимать не в качестве неподвижной системы, но опять таки в качестве временной совокупности тематических и стилистических тенденций. Здесь не столько важны жанровые формы, к 20-м гг. уже в значительной мере потерявшие свою отчетливость, сколько наличие остатков жанрового мышления, побуждавшего, например, относить стиль пушкинского „Пророка“ (кстати неясного по жанру) не за счет пристрастия Пушкина к славянизмам, но за счет выполнения задания. Впрочем, при господстве „среднего штиля“ карамзинистов жанровая дифференциация предопределяла не столько лексический, сколько семантический отбор: элегия, послание, сатира, баллада имели свои особые принципы словоупотребления.

К жанровому заданию прикреплялась и тема, функция которой, таким образом, сводилась к функции „формального“ элемента. Одический восторг, элегическая грусть или сатирический яд оказывались жанровыми признаками наряду с размером или системой рифмовки. Тема принадлежала не данному поэту, то-есть человеку, но данному роду произведений и в пределах этого рода трактовалась сходно разными поэтами, то есть разными людьми,—и это отрезало теме всякий выход за пределы замкнутого литературного ряда.

Разрушая замкнутость этого ряда, нужно было прежде всего разрушить внеиндивидуальную жанровую тематику. Веневитинов, как большинство молодых поэтов конца 20-х и 30-х гг., пошел по пути уничтожения жанрового диапазона. Прежде всего происходит отказ от эпоса, по крайней мере, как от центрального и особенно ответственного жанра; на ряду с этим стандартизуется лирика. При всех своих элегических признаках стихи Веневитинова, конечно, не элегии в старом значении термина, потому что это название живо только до тех пор, пока оно дифференциально (т. е. пока поэт пишет не только элегии); Веневитиновым же сохранен элегический строй, но утрачена жанровая функция.

Еще бессодержательнее у Веневитинова заголовок: *Послание*. Так, „Послание к Рожалину“—это все та же неопределенно медитативная форма, лишенная всех специфических признаков дружеских посланий: „домашней семантики“ шуточных намеков, конкретных описаний. Окончательно разрушается жанр тем, что адресат совершенно выпадает из сюжета и за ним сохраняется только значение объекта посвящения.

Утратив жанровый диапазон и тем самым жанровые функции, Веневитинов, в своих основных вещах (остальные прошли незамеченными), вырабатывает устойчивый тип стихотворения. В каких бы текучих формах ни выражался жанр, за ним всегда стоит теоретизирование и нормативность, то есть к нему с большим или меньшим правом примышляется некоторое долженствование (вне этих условий вообще умирает ощущение жанра). Тип—результативен и совершенно не теоретичен. Он возникает на закреплении разнородных признаков, исторически между собой скрепившихся и логически несвязуемых.

У Веневитинова это—стихотворение в 40—45 строк, обыкновенно написанное четырехстопным ямбом в нестрофической форме; словарь (о нем говорилось выше) и синтаксический строй—однотипны. Стандартность внешнего оформления (величина, метр, система рифмовки) способствует циклизации. В пределах подобной системы восприятие и оценка отдельной вещи представляется незаконной; читателю необходима перспектива на творчество поэта в целом.

Тема становится постоянной величиной и в свою очередь циклизуется. Освобожденная от своего служебного положения по отношению к жанру, она обогащается иллюзией личного переживания поэта; сама настойчивость, с которой тема возобновляется от стихотворения к стихотворению, как бы свидетельствует об ее объективном существовании, которое довлеет над поэтом и не оставляет ему возможности выбора. Поскольку стерт специфический знак литературности, открывается неожиданная возможность присвоить элегическую печаль, разлуку и одиночество человеческому облику поэта. Так утрата литературной (жанровой) мотивировки приводит к своего рода обнажению темы.

Кружковое осмысление Веневитинова не было насильственным перетолкованием безличного эпигонского материала. Не следует забывать, что при атмосфере безнадежной подражательности, которая установилась в поэзии уже в конце 20-х гг., самые незначительные сдвиги могли иметь существенное значение. Это осмысление опиралось на конкретные данные: на отрицательный (и от этого не менее важный) признак утраты жанрового диапазона, на циклизацию темы, подкреплявшуюся внешней циклизацией, и, в особенности,



на введение постоянного и единого поэта, перераставшего не только отдельные стихотворения, но и всю совокупность текста, и проецировавшегося в подразумеваемую жизнь творца.

Особые методы подачи, при наличии соответствующей установки, должны были перестроить банальную элегическую тему и в особенности выделить тот тематический остаток, который в творчестве Веневитинова следует отнести за счет его философских интересов.

Тематика первых немецких романтиков, перекликаясь с романтической философией, сосредоточивалась, по преимуществу, вокруг двух кругов идей. Во-первых, это были идеи шеллинговой натурфилософии; во вторых, идеи, проистекавшие из предпосылок романтической и шиллеровской эстетики, с ее концепцией искусства, как особой формы познания и как связующего звена между непримиримостями теоретического и практического разума. Усвоенные литературным рядом, темы эти быстро подвергались специфической переработке и искажению. Уже в немецкой романтической литературе они лишь в единичных случаях представлены в своем чистом философическом виде (так—в некоторых опытах Шиллера и Гете), в большинстве же случаев их ассимилировали себе исконные поэтические мотивы. Так, натурфилософские идеи заново пропитывают материал сказок и легенд (Тик, Новалис), оборачиваясь сказочным антропоморфизмом и символической игрой аналогиями, которая со временем все более эстетизировалась, теряя признаки своего философского генезиса.

Веневитинов привил немецкую тему элегической основе своих стихов, и эта операция прошла не вполне благополучно. В одном из последних стихотворений (уже петербургского периода) читаем:

Открой глаза на всю природу,  
Мне тайный голос отвечал,  
Но дай им выбор и свободу.  
Твой час еще не наступал.  
Теперь гонись за жизнью дивной  
И каждый миг в ней воскрешай.  
На каждый звук ее призывный  
Отзывной песнью отвечай.  
Когда ж минуты удивленья,  
Как сон туманный, пролетят,  
И тайны вечного творенья  
Ясней прочтет спокойный взгляд.—  
Смирится гордое желанье  
Обнять весь мир в единый миг,  
И звуки тихих струн твоих  
Сольются в стройные созданья.

Этот отрывок удобно поддается двойному чтению. С одной стороны, все эти формулы: тайный голос, туманный сон,

стройные создания и т. д.—с такой легкостью находят свое место в поэтическом диалекте 20-х гг. и обрастают соответственными ассоциациями, что для читателя не могло быть ничего естественнее, как отнести это произведение непосредственно к батюшковско-пушкинской элегической школе. С другой стороны, при наличии заведомой установки, в этом же тексте возможно „прочитать“ и мотивы, способные ассоциироваться с немецкими философскими идеями. „Природа“—и „тайны вечного творенья“ поддавались двойному истолкованию в плане лирическом и в плане натурфилософском. Очевидно, что именно последний аспект „подразумевался“ самим поэтом (т. е. это явствует из теоретических воззрений автора и его друзей)<sup>1</sup>.

Но уже в следующих строках того же стихотворения Веневитинов сам компрометирует свою установку:

Не лжив сей голос прорицанья,  
И струны вещие мои  
С тех пор душе не изменяли.  
Пою то радость, то печали,  
То пыл страстей, то жар любви,  
И беглым мыслям простодушно  
Вверяюсь в пламени стихов.  
Так соловей в тени дубров,  
Восторгу краткому послушный,  
Когда на доли ляжет тень,  
Уныло ввечер воспевает,  
И утром весело встречает  
В румянном небе ясный день.

Так философское постижение „тайн вечного творенья“ по инерции трансформируется в воспевание классических: „радости“, „печали“, „пыла страстей“ и „жара любви“. Лирический соловей венчает дело.

Приведу еще пример текста, где кружковое философское истолкование должно было надстраиваться над густой массой семантически-нейтрализованных поэтизмов:

<sup>1</sup> Киреевский писал: „Природа была ему доступною для ума и для сердца, он мог

В ее таинственную грудь  
Как в сердце друга заглянуть. (Обозр. за 1829 г.).

В 1834 г. в „Литературных Мечтаниях“ Белинский почти дословно повторил это суждение: „Один только Веневитинов мог согласить мысль с чувством, идею с формою, ибо из всех молодых поэтов пушкинского периода, он один обнимал природу не холодным умом, а пламенным сочувствием. И силою любви мог проникать в ее святилище, мог

В ее таинственную грудь,  
Как в сердце друга заглянуть,

и потом передавать в своих созданиях высокие тайны, подсмотренные им на этом недоступном алтаре“. (Соч. Белинского. М. 1868 г. т. I, стр. 86).

Природа не для всех очей  
Покров свой тайный подымает:  
Мы все равно читаем в ней,  
Но кто читая, понимает?  
Лишь тот, кто с юношеских дней  
Был пламенным жрецом искусства,  
Кто жизни не щадил для чувства,  
Венец мученьями купил,  
Над суетой вознесся духом,  
И сердца трепет жадным слухом,  
Как веший голос изловил!

Здесь к центральной теме природы присоединяется вторая „немецкая“ тема, имевшая своим источником эстетические воззрения ранних романтиков: искусство, как открытие, и поэт, как священнослужитель этого искусства. Эта тема, также как тема натурфилософская, со временем спустилась с трансцендентальных высот и испытала эстетическое перерождение в образ „романтического“ поэта, бескорыстного, одинокого и непонятого толпой. Русский „романтизм“ 30-х гг. именно так воспринял эту тему из рук позднего западно-европейского романтизма. Это—поэт Кукольника („Торквато Тассо“), Полевого („Абадонна“), Тимофеева („Художник“) и т. д.

Но если тема в 30-х гг. попала в более низкие литературные прослойки и обросла повествовательной занимательностью, то в конце 20-х гг. она представлена в русской поэзии еще в относительно чистом виде. В это время изобретается новый образ поэта на смену одическому барду, бряцавшему на лире и „эпикурейцу, ленивому мудрецу“ дружеских посланий. Жанровая характеристика этих „поэтов“ не случайна. Это—условные персонажи, введение которых мотивирует речь оды или послания. Они не обладают никаким сходством с биографической личностью поэта и, напротив того, обладают чрезвычайным сходством с аналогичными персонажами других поэтов. Поэт Любомудров проистекает не из жанра, как, впрочем, и не из биографической личности, но из теоретической концепции искусства. Этот образ и был одним из первых опытов в области изменения социальной функции литературы, потому что он не замыкался в литературном ряду, но претендовал на общечеловеческую значимость: на выражение связи между поэзией и высшими сторонами духовной деятельности человека и человечества

У Веневитинова к этому кругу идей целиком примыкает знаменитый и тоже в своем роде программный „Поэт“:

Тебе знаком ли сын богов,  
Питомец муз и вдохновения и т. д.

Отдельные же мотивы, восходящие к немецко-романтическому пониманию поэзии и поэта, проникают почти во

все основные стихотворения Веневитинова, но проникают крайне наивным образом, механически сочетаясь с исконными элегическими мотивами.

Так, стихотворение „Жертвоприношение“ кончается строками:

Ты можешь . . . . .

Отнять покой, беспечность, радость,  
И осенить печалью младость,  
Но не отымешь ты, поверь,  
Любви, надежды, вдохновения.  
Нет, их спасет мой добрый гений,  
И не мои они теперь,  
Я посвящаю их отныне  
Навек поэзии святой  
И с страшной клятвой и мольбой  
Кладу на жертвенник богини.

Здесь последние четыре строки, в достаточной мере „немецкие“, нейтрализует контекст: „любовь, надежда, вдохновение, беспечность, радость“, да еще рифмующаяся с младостью.

С другой стороны, „Послание к Рожалину“, о котором уже пришлось говорить выше, как об образце классической медитативной тематики с дружбой, разлукой, холодной толпой и т. д., завершается особой концовкой (даже выделенной графически):

Но нет! Не все мне изменило:  
Еще один мне верен друг.  
Один он для души унылой  
Друзей здесь заменяет круг.

Он сам не жертвует страстям,  
Он сам не верит их мечтам;  
Но, как создания свидетель,  
Он развернул всей жизни ткань,  
Ему порок и добродетель  
Равно несут покорно дань,  
Как гордому владыке мира:  
Мой друг, узнал ли ты Шекспира?

Полное понимание этого текста могло возникнуть только у того, кто представлял себе совершенно особое значение Шекспира для поэтики немецкого романтизма, выдвигавшего Шекспира не только в качестве излюбленного писателя и образца для подражания, но в качестве символа подлинного искусства и подлинного соотношения между искусством и „жизнью“. („Он развернул всей жизни ткань“).

Философическое истолкование подобных стихов вовсе не насильственно. Каждый текст прежде всего требует понимания, а последнее зависит от свойств аперцептивной среды. Нельзя воспринимать произведение, не понимая, что

именно поэт подразумевает под словами: стол, стул, дерево, и что он подразумевает под словами—любовь, душа, вдохновение и т. п. Чем сложнее комплексы идей, тем больше усложняется этот процесс. Тогда уже речь идет не о вещественном понимании слова, но о большей или меньшей степени богатства возбуждаемых им ассоциаций, то-есть начинаются бесконечные градации той полноты, с которой текст доходит до сознания читателя. Впрочем, необходимо отличать конструктивные реалии от случайных; последние не столько восполняют, сколько искажают восприятие, потому что происходит незаконная подмена эстетических ассоциаций ассоциациями, связанными с биографическим или идеологическим генезисом произведения. Эти моменты только в некоторых случаях, но далеко не во всех могут быть плодотворным образом включены в конструкцию<sup>1</sup>. Поэзия Веневитинова как раз и давала возможность плодотворного использования ее идеологических истоков. Смысл „партийной“ установки Любомудров был в чтении текста „на немецкий лад“. Литературная школа удалась им в том смысле, что у них был аппарат руководящих указаний — как нужно читать, но только посвященных было настолько мало, что Веневитинов, в качестве поэта мысли оказался кружковым поэтом. Читатель же, не посвященный в тайны Любомудрия, натурфилософии и романтической эстетики, уверенно и весьма резонно относил его к числу элегических лириков Батюшковско-Пушкинской школы. Прорывы в философскую тематику не могли смутить восприятие этого читателя, настолько они были замаскированы контекстом привычного словаря.

Здесь дело, разумеется, не в дуалистическом противоречии между „формой“ и „содержанием“ и не в том, что „новое содержание“ плохо укладывалось в „старую форму“. Нового содержания, в качестве особой эссенции плавающего между элементами „старой формы“, вовсе и нет в веневитиновском тексте, а есть только основания для того, чтобы ассоциировать некоторые мотивы с теми концепциями природы и искусства и с тем образом поэта, которые стоят за пределами этого текста, в ряду чисто-философских построений. Тот, кому знакомы и близки эти концепции, совершает акт соотнесения, и „содержание“ таким образом оказывается внесловесным.

Так называемая „поэзия мысли“, как, впрочем, и всякая поэзия существовала в двух основных разновидностях. В некоторых случаях то, что именуется „содержанием“

<sup>1</sup> Например, то обстоятельство, что „Я помню чудное мгновенье“ посвящено А. П. Керн, о которой, в то же самое время, Пушкин упоминает в своих письмах совершенно нецензурным образом, — принадлежит к числу реалий явно не конструктивных.

произведения, соотносится с идеями, имеющими независимое существование в идеологических рядах: гражданском, политическом, философском, религиозном и т. д. (разумеется, в данном случае это—ряды речевые, осуществленные в слове). Это не значит, конечно, что поэтическое содержание можно вынуть, или изложить своими словами, но это означает что существует некоторый тематический комплекс, который можно условно отвлечь и соотнести с внеположными смыслами, — как тематику Некрасова можно соотнести с „крестьянским вопросом“ или с вопросом о положении русской женщины; как некоторые произведения Гете можно соотнести с современной ему философской проблематикой, а стихи Вячеслава Иванова — с проблематикой религиозно-философской.

На ряду с этим существует иной тип поэзии мысли, отличительным качеством которого является имманентность. Здесь все, что дано, дано в реальной словесной ткани произведения и никакая тема не может быть вынесена за пределы литературного ряда. Эту „поэзию мысли“ правильнее было бы назвать поэзией смыслов, рождающихся из затрудненной семантики. Эта поэзия возможна только на материале непривычного и многозначного (символического) слова, которое возбуждает колеблющиеся признаки и конструирует образы, не поддающиеся единственно-верному истолкованию. В результате пробега, который совершает мысль читателя по лабиринтам затрудненных смыслов, возникает фикция глубины. (Ерочем, семантическая сложность оказывается фиктивной только при попытке вынесения содержания за скобку,—это не мешает ей оставаться подлинной эстетической реальностью.)

В своей практической, коммуникативной функции, словесно оформленная мысль предназначена вызывать результаты: будь то волевое действие или дальнейшее развертывание рассуждения. В имманентной поэзии мысли—мысль оказывается самозначимой. Возникает эстетическое созерцание процесса протекания мысли, которая никуда не ведет и ничего не сообщает; по крайней мере ничего такого, что имело бы хождение за пределами данного словесного ряда. Именно на этих принципах основана работа семантически-сложных поэтов: позднего Баратынского, Бенедиктова, в наше время—Мандельштама<sup>1</sup>. По отношению к поэзии этого типа, попытки вынесения содержания за скобку либо ни к чему не приводят; либо удается отвлечь тему, которая поглощается заведомо пролитературенным тематическим рядом (так—в элегиях Баратынского).

Исследование принципов этой фиктивной и имманентной семантики выходит за пределы настоящей статьи: им я рассчитываю посвятить в ближайшем будущем специальную работу.

Принципы обоих типов могут сочетаться в творчестве одного поэта (так, например, у Тютчева, который работает многозначным и изобретаемым словом и вместе с тем исходит из „объективных“ философских тем), но нередко они как бы взаимно отталкивают друг друга, — т. е. нередко поэты с отчетливо выраженным внеположным содержанием тяготеют к прозрачной семантике и однозначному словопотреблению (и обратно).

Теоретики и критики в известном смысле тоже распределяются по этим двум категориям, неизменно склонным к взаимным обвинениям в „бессодержательности“. Здесь ключ к таким, например, противоречивым оценкам поэзии Бенедиктова, как оценка Шевырева, соблазнившегося путанной и многозначной семантикой его стихов,—и оценкой Белинского, наставлявшего на внеположных смыслах<sup>1</sup>. То же можно сказать о разноречивых оценках Баратынского; от отзывов, ставивших его в первом ряду поэтов-мыслителей, до замечания Чернышевского о том, что Баратынского „губило отсутствие мысли“.

Любомудры 20-х гг. с их прудумывленным освещением поэтической деятельности Веневитинова занимали несколько особое положение. Система Веневитинова была лишена внутренней семантической сложности, а вместе с тем те элементы, которые могли быть соотнесены с внелитературными рядами, присутствовали в ней потенциально, не столько в виде развернутых тем, сколько в виде сигналов, позволявших применять к тексту определенный метод чтения.

Во всяком случае, для них были необыкновенно важны те идеологические комплексы, к которым приводились стихи Веневитинова, хотя бы в их узко-кружковом истолковании. Задний план романтической философии и централизующий образ поэта давали то единство, которое представлялось им гарантией философичности этой поэзии. Только ориентацию на единое мировоззрение можно было противопоставить формальной семантике, бытующей в конкретном слове данного текста.

Вот почему любомудрам, которым так нужен был программный поэт, не пришло в голову канонизовать Баратынского, хотя предыдущая эпоха передавала его им с рук на руки, в качестве признанного поэта мысли. Семантическая сложность, доведенная до той степени силы и совершенства, до какой она доведена в поздних стихах Баратынского, при отсутствии заднего плана, не может дать иллюзию единства, потому что сталкивающиеся и колеблющиеся смыслы всегда кажутся разорванными.

<sup>1</sup> Об этом в моей статье „Из литературной истории Бенедиктова“ Поэтика № 2 Л. 1927 г.

Все в том же „Обзрении русской словесности за 1829 г.“, где поэзия Веневитинова объявляется откровением новой философской лирики, Киреевский пишет о Баратынском с уважением, сочувствием и холодностью. Характерно одно из его замечаний: „в Бальном вечере Боратынского нет средоточия для чувства<sup>1</sup> и (если можно о поэзии говорить языком механики) в нем нет составной силы, в которой бы соединились и уравнились все душевные движения“. И тут же рядом он утверждает, что поэзию Веневитинова поймет только тот, „кто в этих разорванных отрывках найдет следы общего им происхождения, единство одушевлявшего их существа...“ В данном случае Киреевским руководило верное историческое чутье. Он понимал, что сила Веневитинова не в словесном тексте, а именно в подражаниях, что романтические концепции природы, искусства и поэта насыщали и переключали материал банального словаря и элегических тем, возникавших по инерции.

<sup>1</sup> Необходимо учесть, что на языке Киреевского чувство и мысль до известной степени равнозначимы: и то и другое означает „содержание“.



## Бенедиктов, Некрасов, Фет

В истории русской лирики 30-ые годы ознаменовались одним событием, которое вызвало различные отношения к себе некоторых крупных наших поэтов и критиков. Как это событие, так и эти отношения к нему до сих пор научно мало освещены, несмотря на всю свою важность.

Сложная т. н. пушкинская эпоха, выдвигающая Пушкина, как своего главного выразителя, в действительности заключала в себе много бродящих элементов, исподволь подкапывающихся под строго развивавшиеся и, наконец, к концу 20-ых годов, завершившиеся тенденции главы эпохи.

Державина сменил Жуковский. Жуковского сменил Пушкин. Уже с середины 10-ых годов начинается открытое гонение на Жуковского, а с начала 30-ых годов охлаждение и недоверие к Пушкину.

Пушкин, как поэт, ограничил свою эпоху началом 30-ых годов. Затем начинается период темной борьбы нескольких поэтических тенденций, и, наконец, на рубеже 30-ых и 40-ых годов выступает Лермонтов, со своим очень небольшим, по количеству, печатным поэтическим материалом. Тогда положение значительно проясняется, и в середине 50-ых годов принимает форму глубокой антагонистической раздвоенности, создается эпоха Некрасова — Фета, внешне-же только Некрасова.

Фет и поэты, близкие его традициям, как бы остаются в стороне, чтобы потом выявить свою линию, как непримиримо враждебную Некрасову, в 80-ых годах.

Если Лермонтов, выступая со своим сборником в 1840 году, был встречен не только как заря новой поэзии, но и как перепев поэзии предшествующего ему двадцатилетия, то он и в действительности замыкал, но не классическую эпоху русского стиха, а эпоху брожений и борьбы поэтических тенденций 30-ых годов. Стиль Лермонтова — стиль эпохи брожения. Между Пушкиным 20-ых годов и Лермонтовым стоят те поэты, которые, будучи в свое время оттенены Пушкиным, теперь выступили вперед и передали новым силам вопрос о смене эпохи.

Выступление новых сил и создало „эпоху смуты“. Дело в том, что к началу 30-ых годов интимные лирические виды—элегия, послание и др. были и сами по себе, в их условных рамках, исчерпаны и в значительной мере задавлены лиро-новеллистической поэмой, сразу же начавшей с впитывания в себя малой лирики. Но сама-то лиро-новеллистическая поэма к началу 30-ых годов начинает падать, и таким образом создается кризис.

Оставалось два пути: или бросить поэзию или искать выхода из канонических классических форм.

Это ясно осознавалось всеми знатоками движения. Так Баратынский в письме к И. Киреевскому (от 20-го июля 1832 г. „Татевский Сборник“ Спб., 1899 г. стр. 47—48) пишет: „Что ты мне говоришь о Hugo и Barbier заставляет меня, ежели можно, еще нетерпеливее желать моего возвращения в Москву. Для создания новой поэзии именно недоставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма: это, как я вижу, явилось в Barbier. Но вряд ли он найдет у нас отзыв. Поэзия веры не для нас: мы так далеко от сферы новой деятельности, что весьма немного ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных, и ежели порывы их иногда понятны нашему уму, они почти не увлекают сердца. Что для них действительность, то для нас отвлеченность. Поэзия индивидуальная одна для нас естественна. Эгоизм—наше законное божество, ибо мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые“.

Он не верит в подражание Барбье, мечется, пробует свои силы в прозе, даже драме, занят вопросом о новом романе, а в письме от 21-го сентября 1831 года (ibid. стр. 19) говорит: „Все меня клонит к прозе“.

Перед нами явление в значительной мере аналогичное наблюдаемому в это же время и в отношении Пушкина. Так переживали кризис главнейшие выразители эпохи 20-ых годов.

Для Вяземского путь был проще. Он в статье о „Ламартине и современной французской поэзии“ (Лит. Газ. 1830 г., Соч. т. II, стр. 85), признавая за поэзией Ламартина огромные достоинства, все же считает ее однозвучной и одно-сторонней и против принципа интимности и философичности выдвигает, как бы ограничивая поэзию Ламартина и вместе с тем объясняя ее односторонность следующим: „События, решившие судьбу царей и царств, борьба новых мнений не привлекли его к участию в деятельной жизни народов (исключением являются Наполеон и Байрон, потрясшие его музу). Напротив того, как будто оглушенный нестерпимым шумом сущности, он непрерывно углубляется более и более в созерцательные, уединенные размышления о гай-

нах природы, о величии творца, о ничтожестве всего земного“.

Еще решительнее говорит Веневитинов, он смело заявляет, что для общества бесполезен поэт, который наслаждается в собственном своем мире, которого мысль вне себя ничего не ищет и, следовательно, „уклоняется от цели всеобщего совершенствования“.

Казалось бы, все говорило за то, что интимная и философическая лирика закончили свое существование. Но мысль Баратынского о том, что эта лирика — „наш удел“, оправдалась в ближайшем будущем. Не отход от этой лирики, а ее обновление и попытка сделать Бенедиктов.

Он прекрасно осознал, что для этого нужно прежде всего сбросить с „корабля современности“ именно Пушкина. Эта попытка дорого стоила самому Бенедиктову и способствовала созданию той эпохи, которая в сознании Вяземского была эпохой поэтической смуты.

„Наша эпоха,—пишет он,—отвечает исторической эпохе нашего междуцарствия, смут и самозванцев. Разумеется, есть и теперь дарования блестящие, добросовестные, но нигде не выглядывает хотя бы литературный Пожарский, который был бы, так сказать предтечею и поборником водворения законной власти. Силы раздробленные, второстепенные не могут заменить силу полную и сосредоточенную. Нет направления, нет стройного законного развития. Направление к расстройству, к беспорядку мы не можем назвать направлением; это разве уклонение“. (Взгляд на литературу нашу после смерти Пушкина. Соч. т. II, стр. 357—358, 1847 г.).

Конкретно эту эпоху Вяземский характеризует так, как мы склонны характеризовать именно Бенедиктова: „Уменье употреблять слова в прямом и верном значении их, так, а не иначе, кстати, а не так, как попало, уменье, повидимому, очень не головоломное, есть тайна, известная одним избранным писателям: иные прилагательные слова вовсе не идут к иным существительным. Французы говорят про эти дикие сочетания: „des mots qui hurlent de se trouver ensemble“, — слова, которые воют при совокуплении их. У нас с некоторого времени раздается этот вой“. (Ib. стр. 361—362). Этот вой особенно ярко стал раздаваться впервые со страниц сборников Бенедиктова. Но как сложна эпоха брожения 30-ых годов, так сложен и стиль Бенедиктова, а значение его для понимания истории русской поэзии чрезвычайно важно.

Современная Бенедиктову критика, публика вообще, и в особенности поэты оказывали ему большое внимание; отрицательное или положительное—это для историка не важно; важно самое внимание. Его собрание стихотворений 1835 г.

через полугодие потребовал второго издания—факт исключительный для лирики до 30-ых годов. Это было то время, когда на поэму было гонение, а стихов вообще не желали читать. Вместе с тем не нужно забывать, что в этом же году выходят сочинения Пушкина, Баратынского, Деларю, наконец, Кольцова и др.

Поэзия Бенедиктова интересовала своей необычностью не только чиновников, как это всецело ради полемики говорил Белинский и уже без полемики повторили Б. Садовской и др., а выдающихся поэтов и критиков. Да и в последствии его пытаются воскресить Дружинин, а наше недавнее время, хотя и слабо, но все же не прочь признать за ним кое-какие эстетические ценности. Но дело не в эстетике, а в истории.

Историческое же значение Бенедиктова резче всего выясняется из анализа отношений его поэзии к пушкинской поре и к эпохе Некрасова—Фета, а при изучении последней нас, конечно, прежде всего привлекают ее главные выразители—Фет и Некрасов—поэты, собственно, после Лермонтова, но в 1840, приблизительно, году, когда выступил Лермонтов, выступили и будущие представители новой эпохи, пока с первыми опытами: Некрасов со сборником „Мечты и Звуки“, Фет с „Лирическим Пантеоном“. Каждый из них имел ту или иную связь с эпохой брожения, помимо Лермонтова, т. е. так или иначе отвечал на выступление Бенедиктова.

И очень большую ошибку сделал в наше время Б. Садовской, сравнивая значение Бенедиктова со значением Бернетов и Тимофеевых.

Их существование ничем, кроме вопроса о массовой стиховой продукции, не может быть, да и не было отмечено, тогда как выступление Бенедиктова произвело „шум“ и „гвалт“ и сыграло решительную роль в деле разложения пушкинского канона.

При оценке этого литературного факта, встает прежде всего следующий вопрос: что представляет собою это выступление—бессознательный выпад дикаря или демонстрацию литературного новатора? И вот здесь имеются некоторые данные для того, чтобы говорить о возможности последнего.

Вне стихового материала за Бенедиктовым числится следующий проступок. Он, вместе с Ершовым и Бахтуриным, задумывает, повидимому, крайне резкий, демонстративный, а может быть и декларативный альманах с заглавием „Мы Вам“. Эпиграфом к этому берется традиционный материал, но в демонстративном разложении:

Вот мчится тройка, но какая?  
Влодь по дороге, но какой?

Подобный эпиграф и заглавие принципиально роднят этих альманашиков с нашими футуристами. Между заглавием „Мы Вам“ альманашиков и каким-нибудь „Мы идем“ футуристов нет никакой принципиальной разницы. „Мы“ альманашиков, если судить по произведениям Бенедиктова, тоже собирались быть „разносчиками новой веры, задающими красоте новый тон“.

Поэзия Бенедиктова отталкивалась от поэзии Пушкина на тех же основаниях, на каких отталкивались футуристы от некоторых символистов. Так, для Шевырева стих Бенедиктова был полон „мысли“, тогда как пушкинский стих из-за своей „неги однообразных звуков“ стал анемичным, и так же, как Маяковский обвинял некоторых символистов (конечно, Бальмонта и Блока) в „нежном пиликанье рифмами“, так поэты бенедиктовской линии обвиняют пушкинский стих в итальянской приторности.

Альманах „футуристов“ 30-ых годов не увидел света, что очень жалко, но и самый их замысел дает возможность говорить уже не об одной личной сознательности в демонстративных выпадах уже в стихе у Бенедиктова, а о какой-то групповой новаторской объединенности противников изжитого канона.

Что касается стиха, то здесь Бенедиктов смело дает в руки противника вполне определенные данные для заключения о „недостатках“ своей новой поэзии по сравнению с традиционным материалом:

Чтоб выразить отчаянные муки,  
Чтоб весь твой огонь в словах твоих изник,  
Изобретай неслыханные звуки,  
Выдумывай неведомый язык.

И это четверостишие делается излюбленной цитатой для глумления, при чем не обращают внимания на то, что поэт ищет новых звуков и нового языка только потому, что предыдущий сделался анемичным.

Но этой цитате после выступления Хлебникова и Крученых больше нет пути.

Затем,—цитируя это, никто не потрудился сопоставить приведенное четверостишие со следующими стихами того-же Бенедиктова. Вот, что пишет он на первой странице непочатого еще альбома:

Во след за мной по светлому призывью  
Сюда придут с обильной чувства данью  
И первого пришельца обойдут:  
Избранники торжественно и прямо  
Пройдут в алтарь доступного им храма,  
Где может быть, последние найдут  
Ближайший путь к святыне сокровенной,  
Откроется служенья стройный чин  
И гимны раздадутся: я один  
На паперти останусь, оглашенный.

Перед нами свидетельство не только о сознательности своих исканий, но и о сознании размеров своего таланта.

Вспоминая слова Фета, можно сказать, что Бенедиктов, выступая со своими стихами, был действительно тот человек, который бросился с седьмого этажа вниз головой и был уверен, но не в том, что именно он „воспарит по воздуху“, а в том, что „воспарит“ кто-то другой, бросающийся за ним по следам. Да, Бенедиктов остался разбитым, оглашенным, имя его сделалось позорным, но за ним и по разному „воспарили“ другие, открывшие служенья стройный чин.

Вместе с тем с каждым поэтическим новаторством имя Бенедиктова или отдельные его „курьезы“ всплывают наружу. Молодого Брюсова сравнивают с Бенедиктовым, а какой-нибудь курьез Бенедиктова вроде „чувство—солнце сентябревое“ всплывает и у Маяковского:

Ушел ты от окон  
Хмурый  
Декабрь

и у Крученых—

Бросьте декабрюнить,  
С какой поры мы все сентябрим и сентябрим.

Кто из поэтов современных увлекся Бенедиктовым? Отесненный Пушкиным Жуковский, Ап. Григорьев, Фет, Некрасов и др. Многие увлекались Бенедиктовым до выступлений Белинского, а потом резко изменили свои отношения, как, например, Тургенев.

Зато Пушкину, по преданию, Бенедиктов определенно не понравился.

Все это очень знаменательно.

Жуковский и Пушкин разошлись. Разошлась и критика. В качестве непримиримого противника новаторским исканиям Бенедиктова выступил Белинский.

Он, защищая традиции Пушкина, разгромил в 1835-м же году, т.-е. после первого сборника стихов, все попытки Бенедиктова. Работа была легкая, так как у Бенедиктова почти все демонстративно противоречило Пушкину.

Это надолго определило одну линию отношений к поэзии Бенедиктова: Тургенев, Чернышевский, Добролюбов, Новый поэт, Кузьма Прутков и др. просто повторяют Белинского, как в критике, так и в пародии.

Наоборот, враждебно настроенный к традициям пушкинского стиха, Шевырев сразу же приветствовал поэзию Бенедиктова и объявил ее „поэзией мысли“. Сказано было неясно для постороннего читателя, и Белинский воспользовался этой неясностью с полемической целью. В действительности же это определение поставленное в связь с мпе-

нием того же Шевырева, высказанным в том же 1835-м году в „Моск. Набл.“ (и известном Белинскому, так как он и его цитирует), о господствующем пушкинском стихе, как о „неге однообразных звуков, когда мысль спокойно дремлет“, становится вполне понятным.

Шевырев взял, так сказать, сторону Жуковского, Фета и др., а Белинский сторону позднего Пушкина, и с точки зрения основных требований словосочетания, лексики и лирических видов подошел к Бенедиктову.

Результаты, вполне естественно, получились плачевные. Но ведь это приблизительно все равно, что с меркой того же Пушкина подойти к молодому Брюсову, приговор получится, да в свое время и получился аналогичный.

Традиционная классическая основа пушкинского словосочетания потому классическая, что частью шла по заветам Буало, требовала ясности, точности и под конец главное—простоты. Это особенно резко бросается в критике Пушкина и Дельвига.

Отсюда отрицательное отношение к уподоблению, как отводящему лирическую тему в сторону, и особенно к метафоре, как способу сгущения и затемнения движения тематических планов.

Затем, если сам Пушкин около 30-го года мотивированно перешел от высокой поэзии к низкой, то он делал это по тому же все возрастающему требованию простоты.

Что касается чистоты лирических видов, то Пушкин и его спутники соблюдали ее чрезвычайно строго.

Этим оружием Белинский и разбивал Бенедиктова. Но Бенедиктов намеренно выдвигал против ясности и точности—метафорическую темноту, против простоты—гиперболизм и образов и эмоций, вместо разговора—или песнь или патетическую речь, вместо подготовленности и расчитанности лирических моментов—внезапность, эффективность, хотя бы путем каламбура и курьеза, вместо чистоты лирических видов—их полное смешение, но, по возможности, из отвергнутого пушкинской группой материала. Отсюда не только романс и элегия Жуковского, но и ода 18-го века; и в этой последней он остановился только на стиле „необычайного парения“, с соответствующими ограничениями лирических тем.

Преднамеренность ограничения тематики Бенедиктова явно демонстративна; он борется как раз за интимные и философические темы, т.-е. те, которые подлежали изгнанию, вместо которых предлагались общественно-политические.

Стих под рукой Бенедиктова преобразился и во многом напоминал стих до Батюшкова; его фонетика часто чисто одическая; с точки же зрения анакрузы, дактилических окончаний, полиметрии, его стих—стих эпохи брожения.

По словам Полонского, Бенедиктов явился самородком. Никого из прошлых поэтов не напоминал он звонким, часто блестящим стихом своим: ни Батюшкова, ни Баратынского, ни Козлова, ни Жуковского, ни Пушкина.

Здесь Полонский говорит, конечно, о той части стихов Бенедиктова, которая возрождала блеск, грандиозность и патетику одических стихов. Это более всего поражает внимание Полонского в силу чуждости для него такого материала; поэтому-то он не замечает или, может быть, не придает особого значения стихам Бенедиктова в духе Жуковского.

Не только Полонский, но и Белинский, внутренне, конечно, признавал это же самое. Так, когда для Белинского стала ясна победа того движения, во главе которого стоял он сам, именно, приблизительно, в середине 40-ых годов, то он уже спокойно заявил о том, что у Бенедиктова в свое время было нечто новое, и что поэты пушкинской эпохи, хотя и продолжали тогда писать, но их стихотворения уже не возбуждали прежнего внимания, т.е. были не нужны.

Итак, из смены высказываний Белинского ясно следует то, что он сознавал всю опасность выступления Бенедиктова для своих, тогда еще только назревавших, тенденций.

В середине сороковых годов отношения сил были таковы, что бояться Белинскому было нечего, а в 1835-м году положение было иное. Почти все представители будущего движения так или иначе стояли в зависимости от поэзии Бенедиктова, и если бы не Лермонтов, то время прояснения враждебных линий было бы значительно отсрочено. Лермонтов и обнажил зарождающийся антагонизм будущей эпохи. Например, его антитетическая игра броскими темами вроде: добро и зло, любовь и ненависть и т. п., чисто стилевая, была принята, как нечто направленческое, и Розенгейм, один из начинателей некрасовской линии (в сущности, конечно, Белинского), серьезно обратился к Лермонтову с целью указать ему на его „прямое“ призвание, но, естественно, был осмеян, хотя сам и не поколебался.

До Лермонтова начинающие и Некрасов и Фет сильно зависели от поэзии Бенедиктова.

Если бы Некрасов и Фет не выявились, как крупные таланты, то их первые шаги для них не имели бы важного значения. Это были бы просто подражатели, не обнаруживающие ничего, кроме своего эпигонства. Но у них дело обстояло не так, и их первый шаг так же серьезен, как и каждый последующий. Достаточно, по этому поводу, вспомнить первые шаги Брюсова, признававшего потом за ними много „глупостей“, но их глубокое значение для всего его последующего творчества несомненно.



Вот, например, что пишет в своих автобиографических отрывках Некрасов по поводу своего первого и неудачного дебюта: „Меня обругали (за „Мечты и Звуки“) в какой-то газете, я написал ответ, и это был единственный случай что я заступился за себя и свое произведение. Все это произошло в 1840-м году. Белинский тоже обругал мою книгу, я роздал на комиссию экземпляры,—ни одного не продано. Это был лучший урок. Я перестал писать серьезные стихи, и стал писать „эгоистически“.

Итак, книга названа глупой, но стихи все-таки серьезные, т. е. такие не „эгоистические“ стихи, которые бескорыстно вступали в мир специфически литературный, в тот мир, где в это время еще тянулось тяжелое брожение. Именно в это время начинающему поэту в особенности было важно выделить свои симпатии, так как это давало ему место в современности.

Розанов, несомненно зная автобиографические материалы Некрасова, но стремясь совершенно изолировать поэта от всяких литературных традиций, писал (Нов. Вр. 8-го янв. 1916 г. № 14308): „Строилась идеологическая и словесная предпосылка к революции, по-русски к „смуте“. И тут был как раз на месте Некрасов, человек без памяти и традиций, без благодарности к чему-нибудь за что-нибудь в истории. Человек новый и пришелец—это первое и главное. Все шло еще „пока в литературе“,—и пока в литературе он повел совершенно новую линию, от „себя“ и „своих“, ни с чем и в особенности ни с кем не считаясь и не сообразуясь. Для всякого это стоило бы труда, ломки в себе и в своем образовании. Но Некрасову это совершенно ничего не стоило.“.—„Для читателей это было „отрицанием“, но для автора было просто неведением. Что такое Жуковский? Для Зейдлица, для князя Вяземского, для Пушкина—это „святое имя“. Но Некрасов просто его не читал, и Жуковский ему никогда даже не приходил на ум“.

„О Батюшкове, Козлове, Веневитинове, кн. Одоевском, Подолинском—он едва ли слышал“.

Словом, у Розанова Некрасов—Иван, не помнящий родства. Чтобы это сказать посмелее, Розанов, конечно, ругает историков литературы, и тут же забывает, что немного выше пишет: „Некрасов сообразил—и увидел далеким и практическим умом то, чего вообще не соображал в своем литературном уме Белинский“.—„Времена—иные. Не двор—, а улица“. Это до известной степени верно, но и то только по отношению к Некрасову, а не к Белинскому.

Утверждению же Розанова об отсутствии в Некрасове в 40-ых годах труда и ломки в себе и своем образовании противоречат и вышеприведенное признание Некрасова и самый сборник: „Мечты и Звуки“. На этот сборник Розанов

смотрит, как на приноравливание „туда и сюда“, „туда или сюда“ в отношении лиц и событий.

Если это касается литературных лиц и событий, то это неверно, но понятно, так как этим сборником мало занимались, в особенности—с историко-литературной точки зрения.

В действительности же сборник для выяснения характера перелома литературных традиций Некрасова очень важен, так как анализ сборника показывает не только зависимость и знание начинающим Некрасовым современной ему поэзии, его „начитанность“, но и известный выбор сторон в эпоху поэтической смуты.

В 1855-м году, в письме к Тургеневу, Некрасов пишет, что он предается чтению, но заявляет, что на русском языке ничего нет, особенно поэтов, и прибавляет, „что в этом отношении литература русская 20 лет назад была дельнее“.

А ровно 20 лет тому назад вышла книжка Бенедиктова, и весь сборник „Мечты и Звуки“ представляет собою достаточно яркую картину попытки усвоения различных элементов поэзии Бенедиктова.

Это прежде всего. Другие поэты, сказавшиеся на творчестве начинающего Некрасова, преломлялись сквозь эту призму, а поэтому могут быть признаны в общем второстепенными по своему влиянию; к числу их принадлежит и Жуковский, который, по мнению Розанова, никогда Некрасову и на ум не приходил, и Подолинский, которого Некрасов „едва ли читал“.

Зависимость Некрасова от Бенедиктова и Подолинского сразу же была обнаружена рецензентом Ж. М. Н. П. (1840, ч. XXV, от. VI) и поэту предсказывалось благоприятное будущее. Связь Некрасова с Подолинским здесь важно отметить потому, что Подолинский,—поэт из группы Жуковского,—много способствовал общему брожению и был с первых же шагов отрицательно встречен Дельвигом.

Упомянутый рецензент определенно указывал на то, что „Колизей“, „Дни благословенные“ находятся под влиянием Бенедиктова, „Ангел Смерти“, „Поэзия“, „Встреча Душ“ под влиянием Подолинского. Сопоставлений не делалось за общезвестностью материала.

В. Е. Максимов в своей книге „Литературные дебюты Н. А. Некрасова“ (Спб., 1908 г., стр. 74—78) сделал эти сопоставления и даже расширил параллели и, понимая под словом влияние преемственность идей и т. п., пришел к тому заключению, что Бенедиктов не влиял на Некрасова, но относительно отдельных мыслей, выражений, оборотов, приемов описания и размера, хотя и слабое влияние Бенедиктова, но имеется.

При этом ни приемы, ни обороты не приводились, и Бенедиктов брался не по первым изданиям, только и имевшим

значение для сборника „Мечты и Звуки“, а по изданию под редакцией Полонского, где часто стихотворения совершенно изменены.

Кроме того, сопоставление, расширяясь, с одной стороны, не стремилось к исчерпанности, а с другой—пропускало параллели, дающие в выводах основную характеристику поэтов.

Так, первая часть сонета Некрасова

„Вчера, сегодня“:

Вчера я бесстрашно сидел под грозой  
И с мужеством буйным смотрел в небеса,  
Не робостью кроткой, надменной мечтой,  
Суровой отвагой горели глаза.  
Я песнями вторил громам; надо мною  
Губительных молний вилась полоса,  
Но страх потерял все права над душою,  
Меня не пугала вселившей гроза.

(Стр. 76)

этим образом бесстрашного лирического героя характеризует сразу и манеру Некрасова и ее источник—„Утес“ Бенедиктова, где утес—

бесстрашно над морем всем станом нагнулся  
И грозно нависнул над бездной морской.  
Вы ждете,—падет он,—не ждите паденья!  
Наклонно он стал, чтобы сверху взирать  
На слабые волны с усмешкой презренья  
И смертного взоры отвагой пугать!

Несколько далее у Бенедиктова дана и тема грозы, взятая Некрасовым для расчленения эмоционального фона на „Вчера и сегодня“.

Вот молнии пламя над ним засверкало,  
Перуи свой удар ему в темя нанес.

Неистовость одического стиля Бенедиктова, в данном случае, ограничивается известной сферой образов и построена на метафорическом стержне—утес. Некрасов отбрасывает стержневую метафору и берет способствующие гиперболизму прямые темы: бесстрашно, сурово, отвага, презренья и делает их одноплантными, порождая уже непредвиденную курьезность.

Его увлекает в таких случаях не метод строения лирической темы, а просто фонетика и гиперболическая голая тематика.

В „гремучем“ строе у Бенедиктова эта последняя шла в таком, примерно, виде: гром, грохот, тревога, буря, страсть, пламень, пожар, мятеж, разгул, ветер и т. д. с ответственным составом эпитетов и глагольных форм.

Отсюда у Некрасова: „Я песнями вторил громам“. Бенедиктов говорил, что он из звуков „сковал бы слово пуще

грому и огня". И он это делал. Вот некоторые характерные для него тематико-фонические ряды:

Громов глухой раскат

(I. 89)

или:

Браздами просеклись огнистые жилы,  
И в крупных аккордах рассыпался гром.

(1—110)

или:

Бурный ветер тучи двинул.  
Зашатался ночи мрак.

(I. 94)

особенно же такие:

Там люди исторглись из шатких оград

(1—31)

или:

Ее пощадили дождь камней и пламень.

(1—27)

По отношению к „итальянским“ стихам пушкинской школы это было то же, что „Дыр бул щыл“ по отношению к стихам Бальмонта и Блока. И Крученых был до известной степени прав, настаивая на „национальности“ этой своей отвлеченной формулы.

Что касается Бенедиктова, то подобным материалом он вернулся к прошлому—именно до Бенедиктова. Его эмоциональный и образный гиперболизм искал опоры в одической поэзии 18-го века, к нему же он должен был возвратиться и со стороны фонической.

Одическая поэзия была по преимуществу поэзией согласных звуков. Скоплением их достигалось впечатление громко кипящей силы, по выражению Бенедиктова — гремучести. Поэзия от Батюшкова до Пушкина стремилась к гармонии путем разрешения скопления согласных гласными.

В пародии на Хвостова Пушкин в одинаковой степени выделил эту особенность, как в свое время и Батюшков, хотя бы такими стихами:

Открылись грекам древни клады

или:

Феб, Игры... Смехи, Вакх, Хорон.

Отсюда ясно, что и с артикуляционной точки зрения пушкинский стих был легким, а Бенедиктов частью опять возвращал стих к тому состоянию затрудненности, которого так боялся Пушкин, когда писал хотя бы следующее: „Нет ничего легче поставить Равна, Грузинка, красотою, но инка кр.“

Эта италиянизация была настолько характерна для пушкинской эпохи, что даже И. И. Дмитриев в 1818 году пишет тоже: „Может быть, кто-нибудь из моих критиков заметит,

что в этом стихе три речения сразу начинаются с одной буквы. Винюсь перед ним и беру этот грех на мою совесть“.

А 1823 году, когда Пушкин пишет Вяземскому об „инка кр.“, Дмитриев исправляет свою ошибку.

У Бенедиктова это была та инструментовка возрожденного по своему Державина, которая, по выражению Пушкина, „должна была бесить всякое разборчивое ухо“.

И мнение Гумилева о том, что у Некрасова „замечательная фонетика, продолжавшая Державина через голову Пушкина“, должно быть оставлено. В борьбе с Пушкиным эту фонетику воскресил Бенедиктов и первый дал ей толчок к развитию некрасовской инструментовки. Что же касается футуристов, то и они свою фонетику, типа вышеприведенной формулы, взяли не в обход символистам, а у тех же, но в известной стадии, символистов, именно у Белого и Вячеслава Иванова.

Что касается Некрасова после 1845 года, то бенедиктовская фонетика вместе с лермонтовскими декламативными достижениями и служат непосредственной связью его с прямыми предшественниками, в известном отношении.

С выбором кратких слов у Бенедиктова связана и ритмическая сторона стиха. Естественно, что увеличение слоно-разделов в стихе путем скопления кратких самостоятельных взрывных и шумных слов увеличило и ударность. Это делалось в противовес гибким и изысканным иктовым фигурам Пушкина и его спутников. Здесь Бенедиктов опять возвращается к ритмике 18-го века и попадает у Белого в число беднейших поэтов в этом отношении, но стилевое значение такого ритма совершенно самостоятельно.

Этим осуществлялся новый „неистовый“ стиль. И отмеченная Ю. Н. Тыняновым ритмико-синтаксическая форма у Некрасова вроде:

Неподражаемые звуки!

которую потом пытались объяснить ощущением пушкинского стиха, стоит всецело в связи с неистовым стилем Бенедиктова. В то время, как у Пушкина это явление крайне случайное, у Бенедиктова оно идет рядами:

Неистощимая река—  
Нерукотворная краса  
Неотвратимая рука  
Неуловимое создание—  
Неизмерима глубина—  
Неиссякаемые слезы..

Но в данном случае мы имеем дело с проблемой стилей вообще. И если эта ритмико-синтаксическая форма есть не более не менее, как форма эмоциональной усугубленности, в частности—невыразимости, то ее мы найдем у всех род-

ственных стилей: у Бенедиктова, у Некрасова и, конечно, у Белого, посвятившего свой „Пепел“ именно Некрасову.

Что же касается связи Некрасова с Бенедиктовым, то она особенно укрепляется этим родством стилей. И пусть Некрасов в середине 40-ых годов в некоторых положениях разошелся с Бенедиктовым, все же стилевое родство осталось незыблемым, а в первый период творчества Некрасова оно побуждало его интересоваться в Бенедиктове даже мелочами.

Так, притяжательный эпитет, затерявшийся у Жуковского (приливное море, напорные волны), воскрешенный Бенедиктовым и внесенный в словарь, составленный Полонским, Некрасов берет себе. „Волны подутесные“ он переделывает в „волны подгорные“. Отмеченную Белинским дикость— „в грудной глубине“ он сохраняет почти полностью, вовсе не боясь еще большего преследования.

Затем, если Бенедиктов вводит неожиданную блестящую метафору:

Чаша неба голубая  
Опрокинута на мир.

(1835. 39)

то Некрасов переводит ее по своему:

Как опрокинутая урна  
Над ним висит небесный свод.

(23)

Любопытно, что эта метафора Бенедиктова понравилась Пушкину. Но характерно, что он хвалил клочок, а не есе произведение, т.е. в этом отношении Пушкин сошелся с Некрасовым в том смысле, что последний сложных строений лирической темы Бенедиктова никак не мог принять.

Так, в дополнение к разбору сонета „Вчера, сегодня“ укажу еще на следующий характерный пример. Некрасова, как и многих, увлекли приемы Бенедиктова в создании образов экзотической красавицы, именно в известных стихотворениях „Черные очи“ и „Кудри“. Его стихотворение „Смуглянке“ представляет собою опыт усвоения этих приемов.

Основные темы Бенедиктова—чернота и пламень, искусно им переплетаемые, легли в основу и стихотворения Некрасова. Конечно, как всегда в таких случаях, материал маскируется.

У Некрасова начало стихотворения создано по второй части стихотворения Бенедиктова.

У Бенедиктова:

Вот и ночь. Средь этой ночи.  
Черноты ее черней,  
Дивно блещут черны очи  
Тайным пламенем страстей.

В основе же всего движения у Бенедиктова лежит одна из „диких выходов“, т.-е. катахрезическая связь тем—черное пламя.

Она, конечно, не упущена Некрасовым, но он решительно не понимает ее основной конструктивной роли. Он просто называет свою деву — „черноогненной“ и начало создает так:

Черны, черны теми ночи,  
Но черней твоя коса  
И твои живые очи,  
Ненаглядная краса.

Далее он всеми силами старается освободиться от катахрезичности Бенедиктова:

Если вестниками бурн,  
Кроя свет дневных лучей,  
Ходят тучи по лазури:  
Это тень твоих очей!

Бенедиктов же держится основы строго:

Будь лазурно небо ваше!  
У меня—оно черно.

Далее Некрасов, продолжая свою линию, спасается эпитетом из другого стихотворения Бенедиктова (Вулкан. Стих. 1835. 101).

Если вспыхнут метеоры  
Над поверхностью земли,  
Их твои, о дева, взоры  
Огнеметные зажгли.

Затем Некрасов, увлекаясь гиперболизмом, напрягает подъем:

Вся ты—искра бурной Этны,  
Да чудесный черный цвет.

У Бенедиктова же все идет по основе—

Мир мой блещет в черном цвете:  
И во сне и на яву  
Я витаю в черном свете,  
Черным пламенем живу.

И далее:

Вижу искру в бездне ночи  
Как блестящая чудна!

Чудной у Бенедиктова остается искра в черноте ночи.

Насколько Некрасов увлекся очищением гиперболизма и упрощением движения лирической темы, видно из того, что в результате опять появилась нелепость:

Вся ты—искра бурной Этны,  
Да чудесный черный цвет.  
Нет ни бледности бесцветной,  
Ни румянца в тебе нет.

Он распространил влияние катахрезической связи на такие элементы портрета, которых Бенедиктов не затрагивал, отчего и черного цвета лица у его красавицы не получалось.

Метафорическая сложность тематического движения — боевой материал эпохи смуты — Некрасову внутренне чужда. Теперь он этого не сознает, он хочет быть современным, а с середины 40-ых годов он делается открытым врагом этих форм.

И отмеченная у молодого Некрасова метафора, доведенная до абсурда:

Когда душа огнем мучений  
Сгорает в пламени страстей

яко бы ставшая в высокой поэзии ходячей и неощутимой, а потому и обесмысленной, есть просто коренная особенность Некрасова. Его противник — Фет прекрасно поймет свою задачу на этой почве и спокойно обойдется без бессмыслиц.

Некрасова здесь увлекает голый гиперболизм тем, чисто бенедиктовских: огонь, сгорать, пламя страсти.

Вот еще один из многочисленных примеров этой основной черты Некрасова.

У Розенгейма, как я уже говорил, одного из непосредственных предшественников Некрасова, в стихотворении „На погосте“, написанном задолго до некрасовского произведения „Мороз Красный Нос“, имеем следующий образ:

А ведь девка-то, девка была—  
Краше не было в целом селе,  
    По хозяйству-ль, в работе какой--  
    На всю семью ткачиха, швея!  
    Всем взяла, значит, братец ты мой,  
    А собой, что картинка твоя.  
Как бывало пойдет в хоровод,  
Аль с Елеською выступит в пляс,  
Словно белая лебедь плывет! --  
Любовались мы ими не раз.  
    Подлетит это парень-то к ней,  
    Знаешь, с разных заходит сторон,  
    То застелется в присяд злодей,  
    То вдруг чинно отвесит поклон.  
А она от него, от него.  
Словно вовсе не хочет и знать;  
То слышь, будто бы гонит его,  
То поманит рукою опять.  
    А потом, подбоченясь, пойдет,  
    А сама-то глядит, не глядит;  
    То плечом это вдруг поведет,  
    То вдруг взглянет—рублем подарит.

Здесь все рассчитано на мужицкий сказ и уравновешенность материала. У Некрасова же:



Пройдет—словно солнцем осветит!  
Посмотрит—рублем подарит.  
Я выдвигал, как она косит!  
Что взмах—то готова копия.  
В игре ее конный не словит,  
В беде—не сробует, — спасет!  
Копя на скоку остановит!  
В горящую избу войдет.

Здесь все патетично и гиперболично.

В следовании за Бенедиктовым Некрасов не ограничился „Смуглянкой“, за ней шла „Турчанка“, где по бенедиктовски и „перси, моря волны“, и „кудри—вороновы перья; черны, как гений суеверия“ и т. д.

Методологически необходимо, конечно, показать и то, как реагирует молодой Некрасов на скрещение влияний разных поэтов.

Возьмем, например, его стихотворение, носящее интригующее заглавие — „Непонятная песня“ (58). Эпиграф взят из Пушкина:

Забываю песни муз,  
Мне моря сладкий шум милее.

Но вот развертывается лирическая тема и всецело по заветам Бенедиктова:

Клокочет, бушует, волнуется море  
Сердито и грозно; седые валы,  
Как вихри, ломают на бульном просторе  
И слятся сдвинуть крутые скалы.  
Смотрите, смотрите—как грудью могучей  
Они разъяренные бьют в берега!

и т. д.

Эта патетика, этот прием эмфатической апострофемы в виде „смотрите, смотрите“ и т. п. типичны для Бенедиктова.

Начав так, Некрасов в конце все же вскрыл тематический импульс, но не как родственный, в стилевом отношении, а как случайный.

У Жуковского было:

Безмолвное море, лазурное море  
Открой мне глубокую тайну твою.

У Некрасова получилось:

Открой мне кипучее, бурное море,  
Тайник заповедный.

От элегической напевности Жуковского ничего не осталось, все направилось по линии Бенедиктова, у которого в сборнике 1838 года (стр. 14) есть тоже „Море“, созданное опять же как возвращение традиций Жуковского. Оно построено полиметрично, снабжено стильной для Жуковского медитацией, но смешано с другими лирическими видами.

## Выход у Бенедиктова такой:

В вечернем утишьи покоятся воды,  
Подернуты легкой паров пеленой;  
Лазурное море - зеркало природы  
Безрамной картиной лежит предо мной

и т. д.

Конечно, это должно было нравиться Жуковскому, как собственное возрождение, пусть со словами „утишье“ и „безрамный“.

Бенедиктов, помимо обращения к „высокому парению“, определенно выдвигал и напевность Жуковского, словом те крайности, мимо которых прошла идеально гармонизованная разговорная речь Пушкина.

Такая работа крайностями и свидетельствует о глубоком брожении, а самое стихотворение „Море“ это—помесь лирических видов; недаром Бенедиктов и не употребляет ни видовых ни условно-формальных (кроме сонета) обозначений, они у него все тематические.

Правда, смешивая материал, Бенедиктов постоянно стремится метрически или иначе, но выделить его. Вот, например, что, на ряду с вышеприведенным, помещает Бенедиктов.

Вихорь! Взрыв!—Гигант проснулся,  
Встал из бездны мутный вал.  
Развернулся, расплеснулся,  
Закипел, заклокотал.  
Как боец, он озирает  
Взрытых вод степную ширь,  
Рыщет, пенится, сверкает  
Среброглавый богатырь!

Эта работа глаголом, с целью развить динамику, и увлекает Некрасова; по данному образцу он и строит свое стихотворение. Итак, в „Непонятой песне“ все понятно.

В подобных условиях и отношениях переделываются и строятся многие другие стихотворения некрасовского сборника.

Что касается вопросов метрического порядка, то весь сборник „Мечты и Звуки“, по следам Бенедиктова, в противовес пушкинскому ямбу, стал на сторону всех метров.

В данном случае, конечно, единственно важно указать на те стихотворения Бенедиктова, которые, возрождая тенденции Жуковского, сперва разрушали вообще власть говорного ямба, а впоследствии придали некрасовским стихотворениям их специфический вид.

Так стихотворение Бенедиктова „К полярной звезде“, которое даже Белинский считал „чудом“, и которое без сомнения правилось и Жуковскому, было построено на

чередовании акаталектического 4-х стопного дактиля с каталектическим на два слога трехстопным. Все строилось напевно.

То, что Бенедиктов назвал полярную звезду „девой небесной“, дало Некрасову возможность, и этим опять показало его основной уклон, ввести просто—деву, т. е. из многопланности перейти в однопланность.

Вот из какого места у Бенедиктова Некрасов строит свое:

Тихо горишь ты, дочь неба прелестная.  
После дожучного дня;  
Томно и сладостно, дева небесная,  
Смотришь с высот на меня.  
Жителя севера ночь шеобъятная  
Топит в лукавую тьму;  
Ты безвосходная, ты беззакатная—  
Солице ночное ему!

У Некрасова же сразу и поюще и неистово:

В свете как лишний, как чем опозоренный,  
Вечно один он грустит.  
Девы, ведь чувства во мне не затворены,  
Я не бездушный гранит.  
Дайте любви мне радость безумная  
Вспыхнет, как пламя, в крови,  
Прочь неотвязная, грусть многодумная,  
Все утоплю я в любви.

В этом же стихотворении проглядывает и будущий Некрасов. Здесь у Бенедиктова он берет заброшенный дактиль, свою, потом излюбленную, дактилическую рифму и в них впервые, здесь, вырабатывает те ритмо-тематические элементы своей будущей поэтики, которые потом станут „некрасовскими“.

Такой стих, как: „В свете как лишний, как чем опозоренный“ перейдет, сохраняя известное родство, в такие:

Запуганный, задавленный,  
С понижей головой  
Идешь, как обесславленный,  
Гнушаясь сам собой.

Это ведь не так далеко и по времени.

Насколько иногда Некрасов, можно сказать, дублировал Бенедиктова. показывают, например, такие места:

В дни, когда в груди моей чувство развивалось,  
Так свежо и молодо,  
И мечтой согретое сердце не сжималось  
От земного холода—

Мигом излечаются раны сердца вялого,  
Нет тоски и холода.  
И опять на миг оно памятью сбывает  
Весело и молодо.

Первое, из Бенедиктова (кн. I. 75. Незабвенная), второе из Некрасова (79. Дни благословенные), а самое заглавие у Некрасова, это как и „Турчанка“, „Смуглянка“, просто определения тематических моментов Бенедиктова.

Таким образом и уклон Некрасова к „унылому“, по выражению Андреевского, дактилю начался с подражания не народному стиху, а тому же Бенедиктову, восходя, в конце концов, к Жуковскому.

Но если Бенедиктов вполне естественно понравился Жуковскому, то Некрасов, конечно, понравиться не мог. Вот еще примеры, разъясняющие этот интересный вопрос.

Так Бенедиктов в общем следовании за Жуковским возрождал и его мистические темы, а Некрасов повторял их, но так, что совершенно разрушал их видовые особенности. Например, Бенедиктов в сонете „Природа“ говорит:

Есть сердце у тебя: пади, благоговей  
И бойся исказить догадкой своей  
Запретные красы святого мистицизма.

Этот условный совет Бенедиктова превращается у Некрасова в непреложный закон, выражаемый ораторским тоном и с афоризмом в конце:

Земным умом измерить бога,  
Постигнуть тайны бытия,—  
Нет, это дерзко, это много.  
Нет, это доля не твоя.  
Благоговеть пред мистицизмом  
И был и есть удел людей.

(Истинная мудрость, 13).

О таких местах в пятидесятых и шестидесятых годах, конечно, нужно было молчать. Уж очень они были „глуше“, а отсюда, частью, и вся книга „глупая“.

А Бенедиктов, несмотря на особенности своей поэтики, в конце концов, выдерживал нужный тон. Он писал:

Товарищ, где же утешенье?  
Чу! гром прошел по высотам.  
Дан руку! благо провиденье:  
Страданье—здесь, блаженство—там!

(1835 г. 74).

Но, часто ошибаясь, молодой Некрасов все же верно понял свое призвание и, повторяя за Бенедиктовым:

Пусть же будет дик и звонок  
Твоей тоски унылый глас

определил свою поэтику так:

Мне суждено, постигнул я  
Одни трагические роли  
Играть на сцене бытия.

И когда, в середине сороковых годов, с помощью Лермонтова и Белинского станет ясным, что интимной лирике остается только второстепенный путь, Некрасову придется пересмотреть свои отношения и к Пушкину и к Бенедиктову.

Определив свой путь, как путь социального трагизма, Некрасов станет в непримиримые отношения к Фету и его группе, как неуклонно продолжавшей интимно-философическую лирику, на которую потом постараются опереться старшие символисты, иногда возвращаясь прямо к поэзии 30-ых годов.

И пусть первый шаг Некрасова был неудачным, но здесь им были найдены важнейшие принципы будущего творчества: во-первых, работа крайностями (унылая тягучесть и одическая патетика), во-вторых, образный и эмоциональный гиперболизм. Что же касается сложности конструирования (в смысле планов), то в этом он разошелся с Бенедиктовым, как со своим первым учителем, но зато в первых двух пунктах, а отсюда, конечно, и в том, что с ними связано, он неотделим от исканий Бенедиктова.

Недаром он в приписываемом ему стихотворении „Плач“ не поместил Бенедиктова в число Бернетов, Тимофеевых, Якубовичей и Трилунных, потому что, если действовали на современников хотя бы такие образы, как—

Прибитая к земле слезами  
Рекрутских жён и матерей,  
Пыль не стоит уже столбами  
Над бедной родниной моей.

то их появление было узаконено „оглашенным“ Бенедиктовым.

Именно Бенедиктов попытался произвести решительный разгром, ни более ни менее, как самого Пушкина, за что и был впоследствии назван Марсиасом.

Другой будущий выразитель эпохи — Фет воспринял Бенедиктова совсем по иному.

Фет сразу почувствовал, что новость Бенедиктова прежде всего в сложности движения тематических планов, в необычайности, незаконности строения лирической темы. Тогда эмоциональный подъем, экстаз и патетика выступили как форма оправдания „беззаконий“. Появилась возможность возродить стиль высоких парений. И Фет бесповоротно сделался жрецом этого. „открыв служения стройный чин“.

Но если смешение лирических видов вовсе не остановило молодого Некрасова, то Фет, наоборот, в этом отношении сильно заколебался, и если уже в „Лирическом Пантеоне“ это заметно сказывается, то впоследствии Фет решительно борется со смешением лирических видов, очищая их очень своеобразными средствами.

Выпуская своей первый сборник, Фет, во вступительном стихотворении, как бы даже отказывался от общей смуты и говорил по Пушкину:

Пуская в свет свои мечты,  
Я предаюсь надежде сладкой,  
Что, может быть, на них украдкой  
Блеснет улыбка красоты.

г. е.

И может быть, на мой закат печальный  
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

(Пушкин).

Но если мы возьмем, например, стихотворение „Сними твою одежду дорогую“, то картина мигом изменится.

Данное стихотворение должно служить параллелью к некрасовскому „Морю“.

Здесь у Фета тоже эпитафия из Пушкина:

И девушка пленять умела их  
Без помощи нарядов дорогих.

(„Домик“).

Это—самый предательский материал для Фета. Вот первая строфа его стихотворения:

Сними одежду дорогую,  
С чела дилейного сбрось жемчуг и цветы—  
И страстней я милашку поцелую,  
И простодушнее мне улыбнешься ты.

И это рисуется по эпитафии, на фоне простой, доброй Параша, с „косыночкой крест-на-крест иль узлом“,—здесь побенедиктовски, и „чело лилейное“, и „жемчуг и цветы“, и эмфатическое „страстней“, с его же северянинским диссонансом,—„милашку“.

Но далее Фетом правильно сказано:

Я вижу простотой оваянную музу,  
Но не простой восторг мне сладко льется  
в грудь.

Итак, не простой восторг—главное положение поэтики Фета.

И если Пушкин отверг безыменные страдания и гордой девы идеал, а Лермонтов, позже, посмеялся над этой последней, то Бенедиктов, именно в противовес Пушкину, объявил следующее:

Он ищет печалей—и всюду найдет:  
Он вызовет, вымыслит муки,  
Взлезает их в сердце, а там перельет  
В волшебные стройные звуки,  
И сам же, обманутый ложью своей,  
Безумно ей верит и плачет над ней.

К этому сразу и навсегда примкнул Фет. Приведенные стихи—декларация.

У Бенедиктова было два вида деклараций, обычных для поэтов 19-го века, т. е. самое стихотворение и эпитафия. Для 30-ых годов эпитафия имел исключительное значение. При помощи его вскрывали все особенные положения литературных течений и произведений.

Именно в согласии с вышеприведенным требованием Бенедиктова от поэзии „лжи“ и Фет объявит поэзию „ложью, и в том, кто „с первого шага не лжет“, он будет отрицать поэта.

Это не определение существенной черты искусства вообще, в смысле отличия его от действительности, а самоопределение личной поэтики и традиций, важное для понимания литературных отношений.

Затем дело и не в том, что близость некрасовских тем к действительной жизни доводила его до „прозы“ и фельетонности, а в том, что его темы подбирались с необычайным напряжением, в то время как Фет с тем же напряжением стремился оторвать их от „прозы жизни“.

Отойдя от интимной лирики, Некрасов, естественно, в области тем порвал связь с Бенедиктовым, и, примкнув к прозаикам натуралистам, стал искать бытовых тем, сделал их современными. Фет же упорно развивал темы, выдвинутые Бенедиктовым, что и сделало его в этом отношении архаическим для своего времени.

В тридцатых же годах, когда поэты, разуверившиеся в интимной лирике, ищут в общественности новых „сердечных убеждений“, Бенедиктов в первом же сборнике (1835 года) выставляет декларативный эпитафия из Гете.

Ich singe wie der Vogel singt.

И т. д.

а Фет в „Лирическом Пантеоне“ смело повторяет его перед стихотворением—„Над морем спит косматый бор“.

И этот эпитафия стал характеристикой его творчества и послужил основой для отграничения от него Некрасова:

Как птичка распевает Фет,  
Стихи печатает Некрасов.

Тургенев, отрицательно относившийся, в силу определенных причин, и к Некрасову и к Фету, в статье о Тютчеве в середине 50-ых годов (в 1854-м году) так констатировал победу над принципами Бенедиктова и Фета: „никто теперь не воспевает, скоропостижно повергнувшись в преувеличенный восторг, сверхъестественных кудрей какой-нибудь девы, которой, может быть, даже никогда и на свете не было; но все-таки сочинительство не исчезло в нашей литературе“.

Такая поздняя победа зависела именно от увлечения прогивоположными требованиями Бенедиктова и его соучастников.

Бенедиктов же строил такие формулы: дева-роза, дева-звезда, роза-звезда—эмблемы любви.

И Фет твердо стоял до конца на этих требованиях. Вот данная формула в „Кактусе“ Фета:

„Какая лучистая звезда, словно кованая из золота. Да сам-то цветок! Ведь это храм любви“.

Затем образ экзотической девы, как постановка заново отвергнутых тем, увлекший Некрасова и др., увлек сразу же и Фета.

Вот его „Одалиска“:

Вот груди—жаркий пух, вот изоры—звезды ночи.

Здесь цитры звон и сладостный шербет.

О, юноша, прекрасный аллы цвет,

Иди ко мне лобзать живые очи

И грудь отогревать под ризой тихой ночи...

Это все типично бенедиктовское по характеру сопутствующих планов.

Порою Фет в этой области „дев“ пишет со всею резкостью диссонансов Бенедиктова; так, в стихотворении „Не дивись, что я черна“, насквозь построенном по-бенедиктовски, есть такие стихи, которые идут чисто пародическими путями:

Целый мир пахнул весной,  
Тайный жар владеет девой...  
Я прильну к твоей десной.  
Ты меня обвинишь левой.

Это очень напоминает те пародии, которые писались на брессовскую группу в 90-ых годах.

Но следуя за Бенедиктовым, Фет сразу же обнаруживает признаки будущей эпохи. Он резко сжимает блудящее многогоречие эпохи смуты в тесно ограниченные рамки четырех или восьми стихов.

Так, если Бенедиктову для развития своей формулы „дева—путеводная звезда“ в стихотворении „Моей Звездочке“ (Стих. 1835, 28) понадобилось 32 стиха, то это же Фет высказывает всего в четырех стихах:

Доволен я на дне моей души,  
Чуждаясь мысли дерзкой и преступной,  
Пусть, как звезда, ты светишь мне в тиши  
Чиста, свята, красую неприступной.

Фет. мало того, что сжимает бенедиктовский материал, с целью образного выделения, он порывистую эмфазу демонстранта делает затяжной, а его выкрики превращает в эмфатические вздохи „служения стройного чина“.



Недаром он почти дословно повторял это бенедиктовское выражение в предисловии к третьему выпуску „Вечерних огней“: „они (его стихи) подверглись гонению, очевидно, только за чистоту своего служения“.

В то время, как Некрасов бурно бросился в водоворот многоречивого и противоречивого бенедиктовского творчества, Фет под покровом общих споров о новой поэзии стал выбирать из них наиболее действенные элементы. Они навсегда сделались для него характерными. Вот, например, как строит систему эмфаз Бенедиктов 1835 года:

Взгляни на небеса: там стройность вековая,  
Как упительна созвездий тишина!  
Как жизнь текущих сфер гармонии полна—  
И как расчетиста их пляска круговая!

И вот до какого утончения доводит это Фет в 1854 году:

Какое счастье: и ночь, и мы одни.  
Река—как зеркало и вся блестит звездами,  
А там-то голову закинь-ка, да взгляни.  
Какая глубина и чистота над нами.

Фета с самого начала не интересовали ни гиперболические громы, ни молнии, ни вихри, с их „татарской“ фонетикой, но блеск, красочность, тематические противоречия его чрезвычайно увлекали. В таких стихах, как следующие, особенно резко бросается в глаза систематичность следования молодого Фета за Бенедиктовым:

Не привлекай и глазки не взводи:  
Я сердце жен изведал слишком рано,  
Не разожжешь в измученной груди  
Давно потухшего вулкана.

Но ты во мне не распалишь страстей  
Ни плечками, ни шейкой алмазной.

Или:

Но туда в дыханьи утра  
Ходит друг моей мечты  
Дева с шейкой перламутра—  
Поливать свои цветы.

Несут владычице балкона.

Насколько Некрасов и Фет расходятся в этом отношении, показывают разнообразные примеры. Так, например, на почве рискованных бенедиктовских уподоблений и метафор молодые поэты решительно расходятся.

У Фета:

Она легка, как тонкий пар  
Вокруг луны златой;

## У Некрасова:

Вот стан, но кто не примет стана  
Лишь за воздушный круг тумана.

Стан, все-таки,—круг.

И Некрасов навсегда будет сторониться сложных тематических состояний и движений, в то время как Фет будет доходить, в этом отношении, до такой темноты, что для учеников Пушкина понять его окажется невозможным.

Так, Тургенев, осмеявший, по следам Белинского, поэзию Бенедиктова и привыкший к логизованному движению лирической темы в школе Пушкина, будет постоянно нуждаться в этих логических подмостках, чтобы мало-мальски понять некоторые стихи Фета. Именно на почве пушкинского канона в 50-х и 60-х годах возникает особый способ проверки стиха—переводом на прозаическую речь. И тут-то, конечно, с Фетом решительно ничего нельзя было сделать. Для нас, после некоторых конструкций Блока, Мандельштама и Пастернака, фетовские конструкции просты, но для того же Тургенева это было вот что: „Эдип,—пишет он,—разрешивший загадку сфинкса, завыл бы от ужаса и побежал бы прочь от этих хаотически-мутно-непостижимых стихов“.

Если «пятдесятник» брал какое-нибудь стихотворение Баратынского, например, „Две доли“, то оно спокойно укладывалось в великолепное логически-стройное рассуждение в прозе. Но это был Баратынский пушкинского периода. А в тридцатых годах, под влиянием смутной эпохи, с Баратынским, как с и другими, творилось совсем другое.

Вот, например, интересный случай: „О. З. за стихи г-на Лермонтова заставляют читателей прочитать стихи г-на Баратынского и г-на Бенедиктова. Боже великий, что это такое? Неужели Баратынского стихи? А мысль их? „Толпе страшна безмолвная ночь, своевольное владение мечты и др.“.

Да, действительно. А другие были и совсем необычайные, например:

Ощупай возмущенный мрак:  
Исчезнет, с пустотой сольется  
Тебя пугающий призрак,  
И заблужденье чувств твоих ужас улыбнется.

Т. е. все стихотворение — „сплошь метафорически-мутно-непостижимая“ речь и к тому же и с такими диссонансами:

Ощупай возмущенный мрак

и с такой катахрезой—„ужас улыбнется“.

Так по новому пишет бывший соратник Пушкина, вызывая удивление рецензента „Сына Отечества“ (1839 г.,

т. 7, отл. IV, стр. 87) и попадая в компанию к Бенедиктову.

Пушкинскому канону угрожали большим потрясением.

А Бенедиктов и его спутники прокрадывались всюду. Они не только смутили Лермонтова, но в лице того же Бенедиктова, правда, здесь незначительно и по особым причинам, пробирались даже к Майкову.

Что же касается тех поэтов, которые сразу стали за новую поэзию, то здесь параллели более глубоки. Вот хотя бы материал из Бенедиктова и... Тютчева.

У первого в стихотворении „Прости“, созданном по одическому материалу вроде:

И мраку бездны повременной  
Велея от света отойти,—

читаем:

О эти слезы, скорби слезы,  
В слезах купается земля,  
Давно в века уходят годы  
И в вечность катятся века.  
Все также льется слез природы  
Неистощимая река.

(Сб. 1838 г. 62—3).

Ведь это знаменитые тютчевские „Слезы“!

Слезы людские, о, слезы людские

и т. д.

Неистощимые, неисчислимые.

Грандиозность образов, космичность тем новой поэзии 30-ых годов привлечет впоследствии внимание старших символистов, искавших в русской поэзии национальных традиций. Я не буду приводить еще чрезвычайно важные параллели из Бенедиктова и Тютчева, так как это не входит в мою настоящую задачу. Историческая же роль и родство Бенедиктова со всеми важнейшими поэтами 30-ых и 40-ых годов и так ясны.

В заключение я остановлюсь еще на некоторых вопросах, связанных с Фетом и Некрасовым.

Исключительная склонность Фета к развитию стиховой периодизации, с постоянным преодолением строф, также может быть поставлена в связь с Бенедиктовым. Стремление последнего к развитию особых стиховых периодов всецело было связано с борьбой за экзотичность против стансности пушкинской школы.

Вот один из образчиков такого рода у Бенедиктова:

Когда же ты воздушною царицей  
Средь пестрых пар танцующих гостей  
Со мной веслась, на яхонты очей  
Слегка склонив пушистые ресницы.—  
Когда тебя в летучем танце мча

Я был палим огнем прикосновенья.—  
Когда твоя косышка средь волненья  
Роскошно отделилась от плеча,—  
Когда в твоём эфирном, гибком стане  
Я утоплял горящую ладонь,—  
Казалось мне, что в радужном тумане  
Я обнимал заоблачный огонь.

А его эмфазы вроде: „я трепетал“, „о, эти слезы“ и т. п. прямо переходят к Фету.

Затем у Бенедиктова есть один сонет — тематическая программа главной стороны поэтики Фета. Вот он:

Красавица, как райское виденье,  
Явилась мне в сияньи голубом;  
По сердцу разливалось упоенье.  
И целый мир казался мне венком.  
Небесного зефира дуновенье  
Я узнавал в дышании святом,  
И весь я был — молитвенное пенье  
И исчезал в парении немом.  
Прекрасная, я вдохновен тобою:  
Но не моей губительной рукою  
Развяжется заветный пояс твой.  
Мне сладостны томления и слезы,  
Другим отдай обманчивые розы:  
Мне дай цветок нетленный, вековой.

Вот где впервые утверждается стиль Фета — стиль „молитвенного пения“, немного парения и слез, о чем постоянно говорил сам Фет такими же словами:

Но, просветленный и немой,  
Овеян властью неземной.

Я загораюсь и горю.  
Я порываюсь и парю  
В томлених крайнего усилия.

или:

А тихая слеза блаженства и томленья,  
Скатясь жемчужиной, напомнит о тебе.

Именно эта экстагическая форма творчества Фета, чуждая рассудочности, полная тайной свободы, и делает его непосредственным предшественником символистов, что прекрасно будут сознавать Брюсов, Бальмонт, Блок и др. символисты.

Принцип экстагического творчества естественно не позволит Фету удовлетвориться рамками привычных слов, и он за бенедиктовскую склонность к небывалым словам будет обвиняться многими и в том числе тем-же Тургеневым: „завой“ (завиток), „ухание“ (запах). Я всячески старался,— пишет Тургенев,—ему доказать, что „ухание“ так же дико для слуха, как, например, „получие“ от „благополучия“.

Фету не будут прощаться его образные „бессмыслицы“, „курьезы“, вроде: „жгучий месяц“, „травы в рыдании“, „се-

ребряные змеи через сугробы поползли", как и его собственные ударения, слова, вульгаризмы, оставшиеся от системы диссонансов и двусмысленности, вроде: „греч“, „распускные цветы“, „пахучая страсть“, „овдовевшая лазурь“ или, страшно сказать, какой-нибудь „раздающийся соловей“, для нас, после футуризма и имажинизма явления вполне привычные.

Что Фет шел на это сознательно, показывают различные примеры. Так, в то время, как Майков деловито исправляет отмеченные у него Белинским недостатки, Фет, наоборот, вводит то, что, хотя бы у Бенедиктова, Белинским отмечено, как „дикость“.

Например, Белинский в стихотворении Бенедиктова „Два Видения“ отмечает, как дикость, такое выражение:

Я был разволнован

а Фет в типично бенедиктовской „Цыганке“ демонстративно повторяет:

И горит мятежно больно  
В разволнованной крови.

И вот такое слово, попав в словарь Бенедиктова, составленный Полонским, с тем-же успехом попадает и в словарь Фета, как и разные образы, вроде —

Да сыплет ночь своей бездонной урной  
К нам мириады звезд.

Попытка затушевать роль Бенедиктова приведет только к полному непониманию очень многих явлений, прежде всего общего характера, важных для русской поэзии после 20-ых годов. Что же касается объяснения отдельных моментов частного характера, то понимание Бенедиктова иногда имеет исключительную важность.

По поводу Некрасова я уже говорил о том, что дактилическим ходам он учился не у народного стиха, а у Бенедиктова. Возьмем другой пример, касающийся Фета.

В том-же „Лирическом Пантеоне“ имеется стихотворение со следующей строфой:

Я тоскую, я горю,  
Ты ж не можешь пособить:  
Ты любила, разлюбила,  
Я ж не в силах полюбить.

Исследователя, считающегося только с Пушкиным и Лермонтовым, конечно, это поведет скорее всего опять к фольклору. В действительности же форму подобного рода мы находим в крайне смешанном по видам стихотворении Бенедиктова „Смерть розы“.

Вот эта форма:

Люди добрые голубят,  
Любят пышный цвет полей,  
Ах, они-ж тебя и губят:  
Люди губят все, что любят  
Так ведется у людей.

Таким образом роль Бенедиктова, как главнейшего выразителя эпохи поэтической смуты 30-ых годов ясна уже из того значения, какое он имел, как я показал, для представителей последующей эпохи—Некрасова и Фета и в деле разрушения пушкинского канона. Его же опыты, а именно таковыми он и считал свои ранние произведения, и должны рассматриваться как опыты, к которым нужно подходить научно, а не эстетически. В сложном же взаимодействии с поэзией Лермонтова и некоторых других поэтов, опыты Бенедиктова разъяснят многие пути возврата одических элементов и элементов лирики Жуковского в поэзию Некрасова и Фета.

Многие сознательные приемы Бенедиктова, унаследованные Некрасовым, не будут прощаться последнему и стиль его будет считаться вычурным, а о стиле высокого парения Фета даже редактор его сочинений Б. В. Никольский „добро-совестно“ напишет, что у Фета он беспрестанно впадает в изысканность и вычурность.

Так эти два антагониста, испившие из одного источника, переживут одну и ту же судьбу — гонимых за вычурность.

## Из истории текста пьес Горького

Настоящий очерк представляет собою фрагмент из подготовленной к печати обширной работы о пьесах Горького. В поисках материала, подкрепляющего отдельные наблюдения над строением пьес Горького, мы обратились к истории текста его пьес. Но здесь с первых же шагов мы натолкнулись на непреодолимые трудности: на полное отсутствие в печати текстов со следами последующей обработки их автором. Пьесы Горького, издаваемые неоднократно в первые годы после написания („Мещане“ и „На дне“ имели по пяти изданий) и даже вошедшие в три собрания сочинений Горького, дают текст стереотипный. Лишь обращение к цензурной истории горьковских пьес и отчасти к Архиву писателя позволило привлечь новые, неизвестные в печати, материалы, которые дают возможность осветить некоторые этапы в истории написания и печатания Горьким своих драматических произведений. Эти материалы—тексты пьес, частью рукописные (но не автографные), частью в машинной копии, посылаемые Горьким в драматическую цензуру до напечатания пьесы с целью получить разрешение на постановку пьес на сцене. Цензурное вмешательство привело к пропуску цензором ряда одних мест в сценических текстах пьес и к искажению других. Но цензурная судьба горьковских пьес, освещаемая мною в другой статье, выпадает из настоящего очерка. В предлагаемом обзоре мы ставим себе целью проследить лишь те видоизменения текста, которые возникали в результате самопроизвольной работы автора.

Мы проследим текстовые изменения по пьесам, причем текстовая история ряда пьес, как—Варвары, Враги, Последнее, Васса Железнова, Встреча (Дети), Старик—останется неосвещенной, т. к. для них не нашлось соответствующего материала: пьесы эти (за исключением „Старик“, написанной в 1920 г.) представлялись в драматическую цензуру уже в печатном, а не в рукописном виде. Мы не включаем в очерк и анализа текста пьесы „Дети Солнца“, известной нам в рукописном автографном виде, представляющем

первую, черновую запись пьесы с наслоениями на ней последующих исправлений и видоизменений текста,—т. к. результаты этого анализа будут нами предложены в особом очерке.

## І. МЕЩАНЕ

Для рассмотрения истории текста „Мещане“ взяты следующие тексты пьесы—цензурованные и печатный: 1) машинная копия из Центр. Библ. Русск. Драмы [условно обозначаем: Ц 1] <sup>1</sup>, 2) вторая машинная копия из той же библиотеки [Ц 2] <sup>2</sup>, 3) печатный текст в сочинениях Горького 1903 г. (т. VI: Пьесы. Изд. 5-е тов. „Знание“—повторение текста первого отд. издания 1902 г.) [П 1]

Сравнение текста Ц 1 с печатным позволяет установить ошибки первого текста, исправленные в тексте втором. Наличие ошибок в машинной копии вполне допустимо и, таким образом, ряд разночтений должно отнести за счет неисправности раннего текста, но не за счет творческой работы автора. Все другие разночтения текстов Ц 1 могут быть представлены в двух группах: разночтения как результат обработки автором ремарок и разночтения в тексте речей персонажей пьесы.

Ремарочные разночтения касаются следующих случаев. Автор в печатном тексте вносит фактическую поправку или добавление в ремарке, чем достигается исправление неточного или неясного ремарочного указания <sup>3</sup>.

...А. II. Татьяна... встает за занавесом... [вм.: за занавески.—Занавес, висящий под аркой и отделяющий комнаты, оговорен автором в обстановочной ремарке].

...Тетерев, качая головой отходит от нее к двери... [вм. к дверям].

...А. IV. Петр подхватывает сестру под руку... [вм.: ее].  
Елена выходит из комнаты [вм. доб.: из комнаты Татьяны].

Часть разночтений дает стилистическое исправление ремарок:

<sup>1</sup> № 17213 (15388). Текст со многими опечатками и с ошибками-пропусками. Нет конца последнего акта; он дописан от руки на двух листках. Последние два-три листа были, очевидно, утеряны и заменены значительно позднее новыми листами. В тексте ряд цензурных исключений. Дата: 1902 г.

<sup>2</sup> № 31394. Текст, второй раз представленный автором в цензуру для разрешения к постановке пьесы и вновь просмотренный цензором. Текст этот позволяет проверить ошибки—описки первого текста.

<sup>3</sup> Здесь и ниже, за исключением пьесы „На дне“, приводим не все случаи изменения текста, а лишь примеры наиболее показательные, характеризующие вид изменения.



...А. II. ...в комнату доносится суровый окрик старика Бессеменова... [вм.: вносится].

...А. III. В сенях глухой шум голосов... [вм.: гул].

...А. IV. ...Бессеменов подается всем корпусом назад... [вм.: телом].

Стилистическая правка имела целью однообразить ремарочный язык. Причем здесь мы наблюдаем два вида исправлений. Если жест или интонация лица предшествуют речи и тесно связаны с нею, то ремарке сообщается деепричастная форма:

...А. II. Нил (продолжая) [вм.: продолжает].

...А. III. Акул. И в. (схватывает его за руку, задыхаясь) [вм.: задыхается].

Если жест имеет самостоятельное значение и лишь сопровождается последующими словами лица, то указание на этот жест дается не в деепричастной форме, а в форме изъявительного наклонения:

...А. I. Поля (зажигает лампу) [вм.: зажигая].

...А. II. Нил высовывает язык... ничего не замечает... подходит к Поле...

Указанные нами разночтения в ремарках не свидетельствуют еще о творческой работе автора при обращении к правке текста: они результат лишь простой прочистки текста. Однако, в следующих приводимых нами вариантах, мы увидим признаки стилистической или даже композиционной, творчески новой, работы автора. Пьеса прежде всего получила новое наименование:

Ц 1, Ц 2

П 1

Сцены в доме Бессеменова Мещане

что привело к формулировочному выделению заглавием основной темы пьесы. В афише пьесы вм. „Елены Ивановны Кривцовой“ указана: „Елена Николаевна Кривцова“, вероятно, с целью избежать совпадения с отчеством другого персонажа: Акулины Ивановны.

В обстановочной ремарке сделаны следующие конкретные изменения сценических вещей:

...„У печи старый диван, обитый клеенкой, пред ним— большой стол...“ [вм.: овальный].

В других актах оговорена обстановка действия и определена мизансцена:

...А. IV. Та же комната. Вечер. Комната освещена лампой... Татьяна... Цветаева на стуле около нее.

След новой обработки сценической композиции найдем в ремарках, обозначающих проходящий звук, создающий звуковой фон для диалогизирующих речей.

Так, в а. II в печатном тексте в качестве фона, сопровождающего речь, дан звук шарманки, отсутствующий в раннем тексте:

...Нил взволнованно расхаживает по комнате. Где-то на улице далеко играет шарманка.

Далее: Татьяна, все еще стоя в дверях, при имени Поли делает движение. Звуки шарманки умолкают.

Далее: Вновь играет шарманка уже ближе, почти под окнами.

Далее—после слов Татьяны: Это я...

Звуки шарманки сразу обрываются.

Ряд ремарочных изменений касается обработки интонаций в персонажных речах. Здесь осуществлены такие случаи.—

Введенная ранее интонация снимается:

...А. IV. Акул. Иван. Здравствуйте, матушка... [вм.: (тоже недовольно) Здравствуйте, матушка...].

Введенная уже интонация уточняется:

...А. I. Татьяна (тоскливо вздыхает). О, боже мой...

...А. IV. Цветаева (сухо улыбаясь).

Дана новая интонация:

...А. III. Степанида... (укоризненным шопотом) [вм.: гоном].

Дана перестановка интонационной ремарки, имеющая целью в финале большой речи суммировать тип интонации, сопровождающей эту речь:

...А. I. Ремарка: „Тетерев начинает шутливо, постепенно переходит в серьезный тон и кончает свою речь сильно, убежденно“ перенесена с середины речи (после фразы: „Добро—вы сами придумали...“) на конец всей речи Тетерева (после фразы: „Если он, когда вы просили хлеба...“).

Вносится указание на интонацию, в раннем тексте отсутствующее:

...А. III. Акул. Иван. Видно, голова болит... (Вздыхая). То и дело хворает она у нас...

Вводится пауза:

...А. I. Бессеменов... Образованные мои дети... (Пауза).

Ряд ремарочных изменений отражает работу автора над жестами и мимикой персонажей. Так осуществлена замена введенного жеста или мимики новым:

...А. I. Поля молча смотрит на отца... (вм.: ласково).

Вносится указание на жест, ранее отсутствующий:

...А. I. Перчихин... „Жаль птицу, привык... любил...“ (Поля, улыбаясь, кивает отцу головой).

Мимика персонажа не изменяется, но направляется на новый объект:

...А. I. Тетерев смотрит на Петра и улыбается (вм.: на Перчихина).

Оговорены уходы персонажа:

...А. II. Нил. Ну, хорошо, я ухожу. (Уходит в сени, не замечая Татьяну, прижавшуюся в углу).

В одном случае найдем изменение внешности персонажа:

...А. III. Петр входит, сумрачный, расстроенный... (вм.: растрепанный).

Сделана перестановка мизансценной ремарки с целью осуществить правильное следование жеста и слов:

...А. I. (Тетерев отходит в сторону и внимательно прислушивается к разговору Петра и Перчихина).

...Татьяна (выходит из своей комнаты, кутаясь в шаль, садится за пианино и спрашивает, разбирая ноты) Нил еще не пришел?

...Поля. Нет... (вм.: Татьяна... Тетерев... Поля...).

Фактическое добавление найдем в ремарках:

...А. I. Бессеменов... (с шумом отодвигает свой стул и в дверях своей комнаты говорит) (вм.: и уходя в дверях говорит).

...А. III. Елена (играя его [Петра] волосами).

Разночтения второй группы в тексте речей лиц пьесы — дают либо изменения мелко композиционные, либо стилистические. Композиционные изменения касаются следующих случаев.

Снято указание на лицо в виду наличных отношений между персонажами.

...А. IV. Татьяна... Все знают, что меня нельзя обидеть. Пелагея, Елена, Маша... (вм.: Нил, Пелагея, Елена, Маша...).

Дано другое начало акту:

В Ц 1 в а. IV с самого начала зачеркнуто семь страниц до реплики Поли: „Наверно, скоро всеобщая кончится...“ и с этого места надписано автором „Начало 4 акта“.

Реплики даны другим лицам:

...А. II. Нил. Вот важность! Чего бояться?

Бессеменов. Кому?

Нил. Мне... и вот ей...

Ак. Ив. Не понимаю... [вм.: ...Нил. Мне и вот ей...]

Акул. Иван. Что такое? Бессеменов. Не понимаю...]

...А. IV. Поля. Какая милая вы, Маша! [вм.: Татьяна...].

Обширное число случаев стилистических изменений касается преимущественно исправления введенных фраз или прояснения осуществленного в речи образа. Стилистические исправления представлены, примерно, в таких случаях:

...А. I. Петр... Хорошо жить одному, вне прелестей родного крова... [вм.: отчего].

...А. IV. Цветаева. Ужасно интересно представить себе, как будут жить мои ученики... [вм.: представлять].

Стилистические исправления могут иметь своей целью упрощение речи—снятие признаков ее „простонародности“:

...А. II. (в Ц 2). Бессеменов... я вижу—будет он прохостом... актером будет... [вм.: ахтером].

...А. III. Бессеменов... Ты хоть и дурак... [вм.: хошь].

...А. II. Акул. Иван. Поди-ка сюда... [вм.: Подь-ка].

Обратно этому, в речи Перчихина стилистические изменения вносят особенности произношения отдельных слов:

...А. I. Перчихин. Скушновато... [вм.: скучновато].

Стилистические изменения (пропуски) в ряде случаев закрепляют более лаконичные фразовые формы:

... А. II. Нил... Всякое дело надо любить, чтобы хорошо делать... [вм.: ... хорошо его делать].

... Бессеменов. Я в тебя, Петр, верю, когда ты вот так-то говоришь... рассудительно... [вм.: рассудительно... серьезно...].

Большое внимание отдано интонационной проработке речей персонажей, выправлению, усилению или видоизменению фразовых интонаций:

... А. I. Нил... И когда я слышу такие философии из пустяков, мне невольно думается... [вм.: так мне невольно думается...].

... А. I. Петр... И подходите вы к вашим солдатам с некоторым тайным намерением... [вм.: туманным].

... А. II. Нил (о поле)... Испугалась... нет, она не пуглива! [вм.: не труслива].

В других случаях работа автора была направлена на исправление и прояснение фразовых тем. Случаи эти, примерно, следующие:

... А. I. Перчихин. Я? в жизнь ни разу никого не обижал... [вм.: не обидел...].

... А. II. Тетерев (Бессеменову). Скоты такой величины, как я, не бывают злыми,—ты не знаешь зоологии... [вм.: ты знаешь зоологию...].

... Тетерев... Я — вещественное доказательство преступления...

... А. IV. Цветаева... чтобы человеку жилось не скучно и не тяжело, он должен быть фантазером... [вм.: немножко фантазером].

В отдельных случаях фразовая или речевая тема расширяется введением нового образа, отсутствующего в раннем тексте:

... А. I. Тетерев... Новатора, смелого человека—ненавидят, а пьяниц любят. Ибо всегда удобнее любить какуюнибудь мелочь, дрянь, чем что либо крупное, хорошее.

... А. II. Бессеменов. А ведь я—люблю вас... люблю. Понимаете вы, что значит любовь?

... А. III. Перчихин... Поля Нила подцепила, она мило поступила. Их ты! Люли-малина!

... Петр. Доктора! за доктором... скажите: оgravилась... женщина... девушка... нашатырный спирт... скорей, скорей!

Творческая работа автора выражена также в замене одного образа другим:

В печатном.

В раннем тексте (Ц I)

... А. I. Перчихин. Да, вот что, Петя: прочитал я прошлый раз в листке, будто в Англии летающие корабли выстроены. Корабль, будто, как следует быть, но ежели сел ты на него, надавил эту кнопку—фию! сейчас это поднимается он птицей под

Да, вот что, Петя: прочитал я в прошлый раз в листке, будто в Англии, которая женщина рожу себе покрасит. сейчас ее любой может схватить и к мировому. А тот штраф с нее 100 целковых, не обманывай...

самые облака и уносит человека неизвестно куда... Будто очень многие англичане без вести пропали...

## II. НА ДНЕ

Для рассмотрения истории текста „На дне“ взяты тексты: 1) рукописная копия из Центр. Библ. Рус. Драм (Ц 1)<sup>1</sup>, 2) машинная копия из той же библиотеки (Ц 2)<sup>2</sup>, 3) вторая машинная копия из той же библиотеки (Ц 3)<sup>3</sup>, 4) печатный текст в сочинениях Горького 1903 г. (т. VI: Пьесы. Изд. 5-е тов. „Знание“—повторение текста первого отд. издания) [П 1].

Ц 2 имеет следы авторских исправлений и добавлений, которые были сделаны до вторичной посылки пьесы в цензуру. Работа автора коснулась главным образом расширения фразовых тем, внесения новых образов, дополнительных к наличным в речи персонажа. Изменения этого рода коснулись преимущественно IV-го акта.

Проследим эти добавления, вошедшие далее и в печатный текст пьесы.<sup>4</sup>

... А. I. Алешка... И чтобы мной, хорошим человеком, командовал товарищ мой... пьяница, не желаю! [вм.: „И чтобы мной командовал товарищ мой... пьяница и хозяин, не желаю!“ При чем „и хозяин“ в Ц 2 вымарано автором, но в Ц 3 сохранилось].

... А. II. Пепел. Не поймешь людей! Которые добрые, которые злые... Ничего не понятно...

... А. III. Костылев. Странный человек... непохожий на других... Ежели он — настояще странен, чтонибудь знает... чтонибудь узнал эдакое... ненужное никому... может он и правду узнал там... ну, не всякая правда нужна... да! Он — про себя ее храни... и — молчи! Ежели он настояще — то... странен — он молчит... А то — так говорит, что никому не понятно... И он ничего не желает... [вм.:... Ежели он -- настояще странен... так он ничего не желает].

... Лука... Эдакий ты бравый... Костянтин... не глупый...

№ 22803. Рукопись несколькими почерками, без конца: нет последнего листа и одного листа в середине акта. Текст с цензурными вымарками. Дата поступления рукописи в цензуру: 27 августа 1902 г.

<sup>2</sup> № 19932. Текст с цензурными вымарками и со следами обработки его автором в виде чернильных вставок и ряда зачеркнутых мест.

<sup>3</sup> № 25896. Этот текст закрепляет цензурные пропуски предшествующих текстов и частично дает новые цензурные пропуски, причем авторские вставки текста Ц 2 не все даются в тексте Ц 3.

<sup>4</sup> Ниже к этой пьесе приведены все случаи исправления текста.

... Костылёв. То—камень. А человек должен на одном месте жить... Нельзя, чтобы люди вроде тараканов жили... Куда кто хочет, туда и ползет... Человек должен определять себя к месту... не путаться зря по земле...

... А. IV. Сатин... хотя у нее в прошлом, уже наверное, не было не только карет и — дедушки, а даже отца с матерью... [вм.: а даже и—дедушки.—В Ц 3, как в Ц 2 первоначально].

... Татарин (улыбаясь). Ну, шайтан бубна... подноси вина! Пить будим. гулять будим, смерть пришло—помирать будим... [Ц 3 нет доб].

... Сатин. Ну и ладно! У меня—целее будет... Сыграю я на них... [Ц 3 нет доб].

... Медведев. Спать я—могу... я хочу... пора! [Ц 3 нет доб].

Сатин... Выпьем за человека, Барон! (Встает) Хорошо это—чувствовать себя человеком! Я—арестант, убийца, шулер—ну, да! Когда я иду по улице,—люди смотрят на меня как на жулика... и сторонятся и оглядываются... и часто говорят мне—мерзавец! Шарлатан! Работай! Работать? Для чего? Чтобы быть сытым? (Хохочет) Я всегда презирал людей, которые слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми. Не в этом дело, Барон! Не в этом дело! Человек—выше! Человек—выше сытости!

... А. IV. Сатин... Как быть? Простить? Никогда! Никому! [доб. и в Ц 3.—В П 1: Как быть? Простить? Ничего. Никому...]

В одном случае дана замена фразовой темы другой:

... А. IV. Сатин. Значит—вся вышла. [вм.: „Легко и просто пропадают люди“—в Ц 3 как первонач. в Ц 2].

Замена одного образа другим:

... А. III. Лука. А коли девка эта за душу тебя задела в серьез... [вм.: за сердце].

Пропуск образа:

А. IV. Сатин. Почему же иногда шулеру не говорить хорошо, если порядочные люди... говорят, как шулера?... [вм.: частенько говорят.—В Ц 3, как в Ц 1].

Новая речь с новым персонажем вставлена в следующем месте:

... А. III. Наташа (почти в обмороке). Василий... возьми меня... схорони меня...

Василиса. Батюшка! Глядите-ка! смотрите-ка! помер! Убили... Васька это! [в П 1 нет лишь слов: „Васька это!“].

В других случаях авторские изменения касались ремарок. Случаи пропуска мизансценных, жестовых и интонационных ремарок:

... А. I. Актер... Офелия! О, помяни меня в твоих молитвах!.. [опущено: (садится на нарах)]

... А. IV. Барон, (качая головой) [вм.: чокается качая головой].

Сатин.. Эй ты, сикамбр! Куда? (Свистит). [вм.: хохочет. Поет. Свистит...].

Также:

... А. I. (Настя, стоя у двери, качает головой, глядя на Алешку. [вм.:.. Задумчиво и тоскливо качает головой...])

Случаи авторских добавлений в ремарках — мизансценных:

... А. II. Пепел. Не люблю... (Торопливо выходят...).

... А. IV. (Входит Зоб, потом—до конца акта—еще несколько фигур, мужчин и женщин. Они раздеваются, укладываются на нарах, ворчат) [в Ц 3 нет доб.].

Изменения в ремарках интонационных:

... А. IV. Барон (стоя на пороге, кричит) [вм.: испуганно кричит].

... Сатин (смеясь). И вообще... для многих был... как мякиш для беззубых... [в Ц 3 нет доб.].

... Сатин... Деток уважьте! (смеется тихо) [в П 1 нет доб.]

Также:... А. IV. Медведев... Но насчет верблюда, ты неверно... [вм.: А насчет...].

Добавлена интонационная ремарка:

... А. I. Бубнов. А ты был и телеграфистом?

Сатин. Был... (усмехаясь).

В одном случае в Ц 2 зачеркнуто первоначально вписанное автором:

... А. IV. Сатин... Все — в человеке, все для человека!.. (встает, поднимает руку).

Есть исправление под влиянием цензурного исключения. Так в афише первого текста цензором зачеркнута характеристика Медведева, как полицейского. В Ц 2 он назван



„бывший полицейский“. В печатном восстановлено „полицейский“.

Сравнение цензурных текстов с печатным текстом позволяет определить следующую работу автора над пьесой.

Печатный текст исправляет, видимо, ошибку цензурованного текста:

... А. I. Потолок—тяжелый, каменные своды... [вм.: Потолок—тяжелые каменные своды...].

Стилистическое исправление ремарки:

... А. I... примеряя ключи к старым замкам... [вм.: примеривая].

Проделана работа над интонациями.—Выправлена интонация:

... А. I. Квашня... чтобы я мужчине в крепость себя отдала... [вм.: чтобы я себя мужчине в крепость отдала...].

... А. I. Актер. Не понимаю... почему-нельзя! [вм.:... нельзя].

— новая обработка интонации:

... А. II. Актер... Я на пути к возрождению... как сказал... король Лир... [вм.: как сказал... король... какой король?... Лир...].

—внесено указание на интонацию:

... А. I. Медведев... Ведь все знают... (Строго). Врать нельзя, брат...

В работе над фразовыми темами осуществлен пропуск развернутого образа:

... А. I. Лука. Все мы на земле странники... [вм.: странники... и те, которые бродят, и те, что на одном месте живут...].

В отдельных случаях печатный текст воспроизводит не полностью (или не точно) добавление в тексте Ц 2 или даже возвращается к чтению первого текста—Ц 1:

... А. IV. Сатин... Как быть? Простить? Ничего. Никому. (Ц 2:.. Никогда! Никому!)

... А. III. Василиса. Батюшка! Смотрите-ка! Смотрите-ка! Помер! Убили... [Ц 2 доб.: Васька это!].

А. I. Бубнов. А ты был и телеграфистом?

Сатин. Был... [Ц 2 доб.: усмехаясь].

### III. ДАЧНИКИ

Текстовые изменения в пьесе „Дачники“ могут быть прослежены при сравнении цензурованного текста <sup>1</sup> с печатным.

Работа автора прошла над ремарками и речами персонажей. Проследим ремарочные разночтения <sup>2</sup>.

Часть изменений относится к стилистическим исправлениям:

...А. III (...Басов потягивается и мурлычит песенку...) [вм.: мурлыкает].

Значительное число изменений касается обработки указаний на интонацию, сопровождающую речь. Так, мы имеем в ряде случаев внесение указания на интонацию, отсутствующую в первом тексте:

...А. I. Влас... (Суслову, дурачливо, как бы с угрозой). Вас ищет какой то человек...

...Суслов (желчно покашливая). А этот ваш Замыслов в один подлый день скомпрометирует Сергея, вы увидите!

...Ольга Алексеевна (укоризненно). Потому что большая семья? Да, Кирилл?..

...Ольга Алексеевна (почти рыдая). Ах, пусти, пусти меня!.. Я это знаю!..

...А. II. Дудаков (угрюмо). Трудно говорить серьезно с вами...

...Влас (покорно). Ну, начинаете...

...Марья Львовна (ласково). Голубчик!

В других случаях дана выправленная или видоизмененная интонация.

... А. I. Влас (комически возмущаясь). Сударыня!.. [вм.: возмущенно отстраняя ее].

...А. IV. Мар. Льв. (быстро, негромко). Влас, пожалуйста, не надо! (Начинает говорить, чтобы затушевать выходку Басова. Потом увлекается, говорит сильно...) [вм.: (Ко всем, желая затушевать выходку Басова. Говорит сильно...)].

Несколько разночтений касаются обработки мизансценных ремарок. Так, опущено указание на положение лица в финале II-го акта:

<sup>1</sup> Машинная копия—в Центр. Библиотеке Рус. Драм. № 21218.

<sup>2</sup> До конца статьи приводим лишь отдельные примеры.

...Замыслов. Внимание, господа! Мы начинаем! Занавес [вм.: Внимание, господа! Сейчас мы начинаем! (Варвара Михайловна стоит у сосен). Занавес.]

Видоизменена мизансцена:

...А. III. Соня выходит из леса и стоит несколько секунд за копной. В руках у нее цветы, она хочет осыпать ими мать и Варвару Михайловну. Слышит слова матери, делает движение к ней и, повернувшись, неслышно, уходит [вм.: ...за копной. Слышит слова матери... и, неслышно повернувшись, уходит].

Дано указание на лицо, к которому обращена речь:

...А. IV. Двоеточие (Басову). Эх, вы, злодей невинный!

Перемещена мизансценная ремарка:

...А. II. Басов... Ну, что, как твой дядя? (Варвара Михайловна уходит из комнаты).

...Суслов. Надоедает понемногу [вм.: Басов... Суслов... (Варвара Михайловна уходит в комнаты)].

...А. IV. Варв. Мих. Честь быть твоей женой...

Басов (возмущаясь). Варвара, что ты говоришь! Как ты говоришь? (На террасу выходят Двоеточие и Влас) [вм.: Варвара Мих.... (На террасу...) Басов...].

Кардинальному изменению подверглась афиша пьесы. Так, Анна Осиповна ранней афиши заменена Дамой в желтом платье и, соответственно, эта замена осуществлена и в тексте II акта.

В цензурованном тексте персонажи пьесы имели в афише пространные характеристики, которые в печатной редакции были опущены. Имеем следующие пропуски:

Басов, Сергей Васильевич. Адвокат. Блондин, полный, под 40 лет. Бороду бреет, усы холёные. Быстрая речь и жесты. Ходит в русских рубахах, высокие сапоги. Лицо постоянно сияет улыбкой [в печ.: Басов, Сергей Васильевич. Адвокат. Под 40 лет].

Варвара Михайловна. Его жена. 27 лет. Высокая шатенка, строгое лицо, движения медленные. Когда говорит с кемнибудь, смотрит не отрываясь в лицо собеседника [в печ.: Варвара Михайловна. Его жена. 27 лет].

Калерия. Сестра Басова. 29 лет. Очень светлая блондинка, пышные волосы, большие задумчивые глаза. Нервна. Брезглива [в печ.: Калерия. Сестра Басова. 29 лет].

Влас. Брат жены Басова. 25 лет. Круглое, безбородое лицо, небольшие темные усики. Волосы на голове вьются. Движения угловаты, но свободны и своеобразно-красивы [в печ.: Влас. Брат жены Басова. 25 лет].

Суслоч, Петр Иванович. Инженер. 42 года. Высокий, худой, желчный брюнет. Острая бородка, усы концами вниз. Начинает лысеть. Часто покашливает сухим кашлем. Много курит [в печ.: Суслов, Петр Иванович. Инженер, 42 года].

Юлия Филипповна. Его жена, 30 лет. Сильная брюнетка, грубо красивая. Одевается очень хорошо. При людях позирует; когда остается одна, лицо у нее становится скучным и она тихонько напевает всегда одну и ту же мелодию [в печ.: Юлия Филипповна. Его жена. 30 лет].

Дудаков, Кирилл Акимович. Доктор. 40 лет. Рыжеватый. На добродушном нахмуренном лице сильная растительность. Носит рубашки с мягкими воротничками. Тяжел, неловок, говорит медленно, немного заикаясь, помогая себе жестами. Сильно двигает бровями, они мохнатые и много ярче волос на голове. В очках [в печ.: Дудаков, Кирилл Акимович. Доктор 40 лет].

Ольга Алексеевна. Его жена. 35 лет. Темные волосы. Очень моложава, небольшого роста. Одета небрежно. Судорожно встряхивает головой, быстрая речь, глаза острые [в печ.: Ольга Алексеевна. Его жена. 35 лет].

Шалимов, Яков Петрович. Литератор. Лет 40. Красивое, холодное лицо. Небольшая борода, лысый. Раздражаясь, щурит глаза; говоря искренно, смотрит куда то вперед и лицо у него становится тревожным. На женщин смотрит всегда с усмешкой, почти враждебной. Красивые движения. Голос глуховатый. Одет элегантно [в печ.: Шалимов, Яков Петрович. Литератор. Лет 40].

Рюмин, Павел Сергеевич, 32 года. Человек без определенных занятий. Брюнет. Матово-бледное овальное лицо. Большие, темные глаза, тонкие губы, небольшие бородка и усы. Голова гладко острижена. В пенснэ. Очень повышенная впечатлительность. Жесты нервные. Громкая речь, обилие высоких нот, режущих ухо [в печ.: Рюмин, Павел Сергеевич. 32 года].

Марья Львовна. Врач. 37 лет. Брюнетка, над ушами волосы седые. Лицо молóжавое, спокойное. Очень красивые брови. Низкий голос; когда волнуется—еще более понижает его. Одевается строго, просто, чаще всего в темно-серые гладкие платья [в печ.: Марья Львовна. Врач. 37 лет].

Соня. Дочь ее. 18 лет. Стройная, здоровая, веселая [в печ.: Соня. Дочь ее. 18 лет].

Двоеточие, Семен Семенович. Дядя Суслова. 55 лет. Седой, кудрявый, на макушке небольшая лысина. Тяжел, неуклюж, добродушен. Костюм широкий. Голос пустой. Руки странно болтаются, и он часто с недоумением смотрит на них. С таким же недоумением он смотрит и на окружающих его [в печ.: Двоеточие, Семен Семенович. Дядя Суслова. 55 лет].

Замыслов, Николай Петрович. Помощник Басова. 28 лет. Ловок, весел, хорошо одевается. Ловко носит пенснэ [в печ.: Замыслов, Николай Петрович, помощник Басова, 28 лет].

Зимин. Студент. 23 года. Длинные черные волосы. Серьезное красивое лицо [в печ.: Зимин. Студент. 23 года].

Пустобайка. Дачный сторож. 50 лет. Должно быть отставной матрос. Лицо большое, усатое, плохо бритое и неподвижное. Никогда не улыбается. Говорит мрачно, одностонно. Постоянно шевелит усами, точно шепчет что-то. Прихрамывает на левую ногу [в печ.: Пустобайка. Дачный сторож. 50 лет].

Кропилкин. Сторож. Седенький старичок с лисьей мордочкой [в печ. Кропилкин. Сторож].

Значительное число случаев исправлений текста падает на изменения речей персонажей. Некоторые изменения этого ряда относятся к стилистическим исправлениям или фиксируют более лаконичную форму; другие изменения имеют своей целью выправить уже зафиксированную интонацию:

...А. II. Двоеточие... Да, все это было... а теперь—ничего вот нет... ничего и никого... понимаешь...

...А. IV. Суслов. Обрадовалась... [вм.: Ну, обрадовалась... Эх, ты].

...Мар. Льв. Кирилл Акимович, что вы говорите? [вм.: Кирилл Акимович, что вы говорите, что вы говорите?]:

При новой обработке пьесы большое внимание было отдано автором речевым темам. Часть речевых тем или даже

целых речей была опущена в новом тексте. Пропуск речевых тем в фразовых пределах имеем в таких случаях:

...А. I. Басов... От прислуги, все равно ничего не скроешь... Как у нас пусто!.. [вм.: ...ничего не скроешь... Тем более от Саши... Она такая умниченькая... приличная... неправда-ли? Как у нас пусто!..].

...А. II. Двоеточие... Вижу—дело мое швах... подумал—лучше немца не сделаешь... Ну, и решил—продам всю музыку немцам [вм.: Вижу—дело мое швах... подумал—ежели перестраивать все—денег убьешь воз, а лучше немца все равно не сделаешь. Опять же стар я, никого у меня нет,—и для чего канителиться? Ну, и решил—продам всю музыку немцам].

...А. II. Ольга Алексеевна (раздраженно). Он бегаёт от меня и детей... [вм.: Он совершенно теряет связь с семьей. Он бегаёт от меня и детей...].

...А. II. Варвара Мих.... Я не умею говорить... Но, господа, я сердцем чувствую: надо, необходимо пробуждать в людях сознание своего достоинства, во всех людях, во всех! Тогда никто из нас не будет оскорблять другого... Едь мы не умеем уважать человека и это так больно... обидно... [вм.: Я сердцем чувствую. Я не умею говорить... Но, господа, надо, необходимо пробудить в людях сознание своего достоинства, во всех людях... во всех! Это главное. Нужно, чтобы люди умели уважать друг друга... Тогда никто из нас не будет оскорблять другого... А ведь мы—не умеем уважать человека... и это так больно... обидно...].

...А. IV. Рюмин (быстро). Вот! Это жестоко, но—вы правы... да! Так! (Басов и Юлия Филипповна выходят на террасу).

Варв. Мих. (как бы про себя). Жизнь проходит в стороне от нас и не трогает сердца... а только волнует нашу мысль... [вм.: Рюмин... ...Варв. Мих. (задумчиво качая головой). Как это странно... печально... Где то в лесу бегают, спорят маленькие заплутавшиеся люди... Спорят все о том, чье мнение о жизни лучше... В спорах они тратят время, нервы, ум... и больно обижают друг друга (Басов и Юлия Филипповна выходят на террасу). А жизнь проходит в стороне от них и не трогает их сердца... а только волнует мысль...].

...А. IV. Басов. Я предложу вам, господа, колбасы... такая, знаете, колбаса! Мне прислал ее один клиент из Украины... А где же мой помощник?.. [вм.: ...из Украины... Какой запах, а? Люблю я этот запах, опьяняющий... духоту черных ночей августа... А где же...].

## Пропуск речей:

...А. I. Замыслов. Господа внимание! (входят Марья Львовна и Влас, очень оживленные) [вм.: оживленные]. Марья Льв. А где же Ольга Алексеевна? Варв. Мих. Она ушла].

...А. II. Варв. Мих. Не знаю... не знаю (Калерия, пожимая плечами, сходит с террасы...) [вм.: Варв. Мих. Где-то есть человек, Калерия... Сильный, смелый, яркий человек живет где-то... Калерия (пожимая плечами). Зачем он придет к нам, твой фантастический человек? Зачем? (Калерия сходит с террасы...)].

В ряде случаев реплика частично изменена, или в реплику вводится дополнительный образ, или вместе с частичным изменением реплик вносится новая речевая тема:

...А. I. Влас. Да... понимаю... Но—никуда ты не уйдешь, Варя!

Варвара Мих. А может быть уйду (Пауза. Саша вносит самовар). Вероятно, завтра придет Шалимов...

Влас (зевая). Не люблю я его последних писаний—пусто, скучно, вяло...

Варвара Мих. Я видела его однажды на вечере... я была гимназисткой тогда... Помню, он вышел на эстраду, такой крепкий, твердый... непокорные густые волосы... [вм.: Влас. Да... Понимаю... Варв. Мих. Вероятно, завтра придет Шалимов... Влас. Не люблю. Варв. Мих. Я видела... тогда (Саша вносит самовар). Помню... на голове непокорные, густые волосы...]

Значительному изменению подвергся финал последнего акта.

Печатн.

А. IV. Калерия (рыдая). А я! А мне—куда же?

Соня (подходит к ней). Идите к нам... идите (Уводит Калерию).

Юлия Филипповна (мужу) (Спокойно и как то зловеще). Ну, Петр Иванович!.. Идем... продолжать нашу жизнь... (Суслов молча оскалил зубы и идет)

Басов. Что же это такое? С ума, что ли, вы сошли? Этот Рюмин! Вот болван, а? Это все его дурацкие нервы!.. Яков, что ты молчишь? Что ты смеешься? Ты думаешь, это не серьезно? Так неожиданно! Бум—и все полетело к чорту! Что же теперь делать?

Шалимов. Мой друг, успокойся! Все это только риторика на почве истерии... поверь мне!

(Берет Басова под руку и ведет его на дачу. Дудаков, заложив руки за спину, выходит из комнат и медленно идет направо; там его молча ждет жена, неподвижно стоя под деревьями).

Басов. Ах... Чорт побери!

Шалимов (с усмешкой). Успокойся.., видишь—вон Суслобы пошли продолжать свою жизнь... пойдём и мы спокойно продолжать нашу...

Ольга Алексеевна. Кирилл... он умрет?

Дудаков (угрюмо). Нет... идем... Никто не умрет...

(Идут в лес).

Шалимов. Все это, мой друг, так незначительно... и люди, и события... Налей мне вина!.. Все это так ничтожно, мой друг...

(Пьет. В лесу тихо и протяжно свистят сторожа).

Цензурн.

А. IV. Калерия (рыдая). А я! А мне—куда же?

Соня (подходит к ней). Идите к нам... идите (Калерия отрицательно качает головой).

Басов. Что же это такое? С ума, что ли, вы сошли? Этот Рюмин! Вот болван, а? Это все его дурацкие нервы!.. Яков, что ты молчишь? Что ты смеешься? Ты думаешь, это не серьезно? Так неожиданно! Бум—и все полетело к чорту! Что же теперь делать?

Шалимов. Мой друг, успокойся! Все это только риторика на почве истерии... поверь мне! Ты не суетись.

(Берет Басова под руку и ведет его на дачу. Дудаков стоит, заложив руки за спину. К террасе прижалась Ольга Алексеевна. Калерия и Соня под соснами).

Юлия Филипповна (мужу). Ну, пойдём... продолжать нашу жизнь, Петр Иванович.

Соня. (Калерии). Идемте к нам.

Калерия. Зачем к вам? Что там у вас? Что я найду?

Соня. (поднимая ее, ведет за собой). Идите... идите.

Ольга Алекс. Кирилл, мне страшно... Идем домой.

Дудаков (тихо). Мне надо быть у больного... Ступай.

Ольга Алекс. Проводи меня... я боюсь. Почему ты такой? Кирилл?

Дудаков. Ты понимаешь? Это—как общее заражение крови... да..

(В лесу тихо и протяжно свистят сторожа)



В раннем тексте в финальной сцене персонажи сгруппированы вместе и унисонной подачей реплик замыкают пьесу: в их речах обобщающая тема слабо выделена. В тексте печатном осуществлены попарные уходы персонажей: Калерия и Соня, Юлия Филипповна и Суслов, Ольга Алексеевна и Дудаков, Басов и Шалимов. Последняя уходящая пара (Басов и Шалимов) ведет финальную синтетическую тему. Речи освобождены от бытовых тем. Таким образом, завершающая пьесу группировка лиц при новой обработке получила более выпуклые сценические очертания.

#### IV. ЧУДАКИ И ЗЫКОВЫ

Сравнение цензурованного экземпляра пьесы „Чудаки“ с печатным текстом этой пьесы (в сб. „Знание“ т. XXXII) позволяет установить ряд стилистических отличий.

Изменения в тексте прежде всего имели своей целью внести ряд поправок и стилистических исправлений. Кроме того планомерно по всей пьесе проходит работа автора по выправлению — прояснению интонаций речей персонажей пьесы, типа:

...А. I. Вук о л. Ну да, вы! Ведь вы тоже—выдумываете праведных-то людей... [вм.: ...Ведь тоже...]

...А. III. Елена. У вас тяжело пахнет сигарами. [вм.: так тяжело].

... Потехин. Его слова... его слова! Не верю—чужие слова! [вм.: Слова... его слова!..].

Остальные случаи касаются изменений словарных в репликах—замены одного образа другим:

...А. I. Потехин. Однако в старину прозвища не даром давались. [вм.: не зря давали].

...А. II. Медведева. Ну, батюшка, тоже и все вы, мужчинки, хороши... [вм. мужчины].

...Елена. Не слишком ли жестко говорите вы? [вм.: жестоко].

Для истории текста пьесы „Зыковы“ может быть привлечена машинная копия Центр. Библ. Рус. Драмы<sup>1</sup>. Ее сравнение с одним актом печатного текста не дает особых различий за исключением афиши пьесы в печатном тексте, в котором отсутствуют Тараканов и Степка.

<sup>1</sup> Из Центр. Библ. Рус. Драмы № 33598.

<sup>2</sup> № 56676. В ж. „Современник“, 1915 № 1 напечатано лишь л. I

Приведенные нами разночтения дают крайне бедный материал для суждения о работе автора над текстом своих пьес.

Все приведенные пьесы представлены в редакциях полных и законченных. Поэтому, на основании лишь привлеченных материалов мы лишены возможности вскрыть исчерпывающе последовательные этапы работы автора над своими пьесами. Известные нам цензурованные тексты появились до постановки пьес в театре, тексты же печатные возникли лишь после первых театральных постановок. Отсюда понятны основные тенденции, легшие в основу авторских текстовых изменений. Это, во-первых—корректирование текста под влиянием недавних сценических его воспроизведений и, во-вторых, это—стилистическая, литературная правка текста, впервые появляющегося в печати.

Под влиянием сценических требований (после постановок пьесы) автор занят прочисткой ремарок, исправлением интонаций, выправлением текста, уточнением мизансцен, обработкой финальных и некоторых других частей пьесы.

По линии стилистической правки пойдут все другие изменения в тексте пьес. Анализ авторских исправлений устанавливает почти полное отсутствие изменений композиционных: текст, посылаемый в цензуру и далее печатаемый, имел законченные конструктивные формы. Автор не пользуется также переизданием пьесы, как поводом для новой ее композиционной обработки.

При обработке пьесы автор также не вводит нового тематического материала (за исключением тем фразовых): весь тематический состав пьес определился в первых же текстовых объединениях, сложившихся незадолго до постановки и, далее, напечатания пьес.

Частичные композиционные изменения (изменения отдельных мест), речевые и диаложные перестановки и замены были возможны потому, что эти изменения не отражались на ранее определившейся драматической основе пьесы, в общем крайне ослабленной в пьесах Горького, и имели своей целью преимущественно литературно-стилистическую препарацию текста. В силу той же литературной тенденции автором уделялось значительное внимание обработке афиш и стилистической правке ремарочного языка.

Итак, работа автора после посылки пьес в цензуру и до их напечатания может быть охарактеризована скорее всего признаками отрицательными: мы знаем, что автор не изменял композиционной основы пьесы, автор не дает новых композиционных вариантов—во всех случаях мы имеем определившуюся и устойчивую конструктивную основу и в то же время тщательную стилистическую обработку диалога.

Отмечу здесь же, что это характерно вообще для манеры работы Горького над своими пьесами. Право на обобщение этого рода дают наблюдения над текстовой судьбой других пьес Горького и в особенности анализ автографной рукописи первоначальной и черновой рукописи „Дети Солнца“. Так, весьма характерно, что „Дети Солнца“ в своей сюжетной, персонажной и композиционной основе сложились сразу. Эта основа первоначальной наброска пьесы при последующих переделках включительно до печатного текста осталась неизменной. Автора, видимо, удовлетворяла взятая композиция, и внимание в работе над пьесой было направлено на рельефную формулировку основных и характеристических тем в пьесе и на детальную стилистическую ее „отделку“.

Неизменяемость композиционной основы в работе Горького над своими пьесами может иметь и другое объяснение. Пьесы Горького выполнены в стиле психолого-бытовых пьес с крайне ослабленными сюжетными и драматическими линиями, в стиле пьес, характерных для 90-х и 900-х годов и канонизированных для этого времени Чеховым. Не сдерживая крепкими и как бы нерушимыми сюжетно-драматическими скрепами персонажный материал, пьеса сосредотачивала свой драматический вес на диалектическом раскрытии речевых материалов, а не на богатой сценическими эффектами сюжетной схеме и сценической композиции. Этот стиль психолого-бытовой драмы предопределял и отношение автора к работе над композицией пьесы. Автор мог не задумываться над изобретением выразительной композиционной схемы, схемы „органической“, в смысле строгого соотношения в ней отдельных частей и элементов. Схема могла быть „простейшей“, с немногими, неизбежными для драматической судьбы отдельных персонажей событиями, и в остальном она не была обусловленно связана с основоположными в пьесе речевыми материалами. Этот явно повествовательный стиль драмы привел к отсутствию в работе автора композиционной задачи, как основной, но обратил его преимущественное внимание на тематизм речей и на сценические формы его выражения. Отсюда неизменяемость в пьесах Горького исходного композиционного рисунка и планомерная стилистическая правка их текста.

1926 г.

## Опыт анализа „словесной инструментовки“

(1-АЯ СТРОФА СТИХОТВОРЕНИЯ ТЮТЧЕВА „СУМЕРКИ“)

### 1

Проблема „словесной инструментовки“ допускает разработку в двух различных направлениях: можно, путем методологической абстракции, разграничить в сфере стихотворного языка зоны метрики, эвфонии, синтаксиса („мелодики“, как предпочитают выражаться иные исследователи). лексики, семантики, и, на массовом материале, изучать каждый из этих факторов обособленно; можно, с другой стороны, исходить из конкретной художественной структуры и, на основе углубленного анализа отдельных стихотворений, определять функцию звуковых качеств телеологически, устанавливая их роль в образовании художественного единства. Первое направление исследования можем охарактеризовать как поэтико-лингвистическое, — поскольку оно (сознательно или бессознательно) опирается на понятие стихотворного языка и анализирует материал стихотворных произведений; второе направление является по существу эстетическим, — так как ориентируется на понятие художественного единства и анализирует художественную форму. Работа по изучению „словесной инструментовки“ велась в обоих направлениях. То направление исследования, которое мы охарактеризовали как поэтико-лингвистическое, привело к ценным выводам, напр., в известном труде Maurice Grammont „Le vers français“. Но, с другой стороны, методологическая изоляция звуковых качеств, нередко нейтральных с точки зрения художественной структуры, породила (и продолжает порождать) множество безжизненных схем, констатирующих факты, лишённые художественной значимости. Что касается эстетического изучения словесной инструментовки, то в этой области сделано значительно меньше<sup>1</sup>. Опыты Андрея Белого представляют бесспорную ценность в смысле постановки проблемы<sup>2</sup>, но приемы ее разрешения отличаются известной примитивностью. Не-

даром один из позднейших исследователей именно на основании разбора работ Андрея Белого сформулировал требование — подчинить изучение звуковой стороны стиха эстетическим принципам<sup>3</sup>.

На предлежащих страницах сделана попытка пойти навстречу этому законному требованию. Удовлетворить его в полной мере можно было бы только в составе исчерпывающего эстетического анализа целого стихотворения. Работа же, посвященная „словесной инструментовке“, притом выполненная на материале одной строфы, вынуждена ограничиться установлением связи между организацией звуковых качеств и другими факторами художественной структуры стихотворения.

## 2

### ТЕКСТ И ФОНЕТИЧЕСКАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ<sup>1</sup>

|                                 |  |   |
|---------------------------------|--|---|
| Тени сизые смешались,           |  | <i>т'ен'и</i>   <i>с'изыи</i>   <i>с'м'ес'ил'и</i>   <i>с'е</i>             |
| Цвет поблекнул, звук уснул;     |  | <i>цв'эт</i>   <i>побл'экнул</i>   <i>звук</i>   <i>уснул</i>               |
| Жизнь, движенье разрешились     |  | <i>жыз'и</i>   <i>д'в'и</i>   <i>жэи'и</i>   <i>р'э'р'ешыл'и</i>   <i>с</i> |
| В сумрак зыбкий, в дальний гул. |  | <i>ф-сумр'к</i>   <i>зыбк'и</i>   <i>в-дал'и'</i>   <i>гул</i>              |

## 3

### МЕТРИКО-СТРОФИЧЕСКИЙ КАНОН

Строфа представляет собой объединение 4 стихов 4-стопного хореев. Рифмовка перекрестная, причем нечетные стихи — с женской рифмой, а четные — с мужской. Чередование женских и мужских окончаний вызывает объединение каждой пары смежных стихов и расчленение строфы на 2 двустишия.

На этой канве разворачивается система синтактических, акцентных и фонических отношений, подкрепляющих действие канонических факторов, — отношений, теснее спаивающих строфически корреспондирующие стихи и создающих резкий контраст между не корреспондирующими (смежными) стихами.

## 4

### ЧИСЛО И РАСПОЛОЖЕНИЕ СЛОВОУДАРЕНИЙ

Не метрических ударений нет ни в одном стихе; все словоударения совпадают с метрическими ударениями. С другой стороны, все слова облечены полными ударениями. Число и расположение реальных ударений явствует из следующей схемы:

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| — | — | — | — |
| — | — | — | — |
| — | — | — | — |
| — | — | — | — |

Таким образом, оба нечетных стиха содержат по 3 ударения, а оба четных — по 4. Сопоставляя числа ударений

в стихе со стиховым размером (4 стопы), видим, что нечетные стихи содержат по одному пиррихию, а в четных стихах пиррихии отсутствуют. Расположение пиррихий в нечетных стихах одинаково: они падают на 3-ью стопу.

Стало быть, в отношении числа и расположения слов ударений строфически корреспондирующие стихи отличаются значительно большим сходством, чем это требуется каноном.

## 5

### ЧИСЛО И РАСПОЛОЖЕНИЕ СЛОВРАЗДЕЛОВ

Число слов служит одним из признаков, различающих нечетные и четные стихи. Нечетные стихи содержат по 3 слова, четные по 4<sup>5</sup>. В нечетных стихах параллелизм ограничивается числом слов, а следовательно и словоразделов. В четных же стихах в расположении словоразделов наблюдается известная закономерность: граница между 2-ой и 3-ьей стопой, т. е. метрическая середина стиха, в обоих четных стихах совпадает со словоразделом. Таким образом, намечается членение четных стихов на полустишия; впоследствии увидим, что эти словоразделы являются в то же время разделами между более или менее замкнутыми синтаксическими группами; синтаксическое членение подкрепляет устанавливаемое словоразделами членение метрическое.

Расположение словоразделов внутри полустиший обнаруживает единообразие в пределах стиха: в каждом из двух четных стихов оно одинаково в обоих полустишиях. Во 2-ом стихе словораздел внутри каждого полустишия падает на границу между 1-ым и 2-ым слогом, — так что с точки зрения членения на слова стих представляет схему

— ◡ — ◡ | — ◡ —

Такое членение, не совпадая с элементарно-метрическим (с членением на стопы), создает резкий параллелизм двух полустиший, подчеркивая тем самым симметрическую расчлененность стиха. В 4-ом стихе словоразделы внутри полустиший также занимают одинаковое положение; но, совпадая с границами стоп, они, в известной мере, заслоняются элементарно-метрическим членением, и потому создаваемый ими параллелизм полустиший является менее ярким. Схема 4-го стиха —

— ◡ — ◡ | — ◡ : —

## 6

### СЕМАНТИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ

С семантической стороны строфа представляет значительное единство. В целом она рисует картину наступления сумерок и, в полной гармонии с процессом угасания дневного

света, ряд сопутствующих ему явлений — угасание звука и движения<sup>6</sup>.

В первом предложении (1-ый стих) речь идет о зрительных впечатлениях, характеризующих наступление сумерок самым общим, как-бы существенным признаком. Правда, этот признак выражен в форме указания на конкретное впечатление зрительного порядка; однако некоторая неопределенность значения слова „тени“ (ср. в следующем стихе вполне определенные и однозначные термины „цвет“, „звук“) сообщает предложению характер известной общности. Следующие два предложения (2-ой стих) конкретизируют описание: здесь отчетливо дифференцируются зрительные и слуховые впечатления. Последнее предложение (стихи 3-ий и 4-ый) обобщает содержание предшествующих: более конкретные субстанции „цвет“, „звук“ уступают место субстанциям более абстрактным: „жизнь“, „движение“ воспринимаются не определенными органами чувств, а представляют собой обобщения чувственного опыта; вместе с тем, и активный признак, предсказуемый этим субстанциям („разрешились“), является общим понятием, под которое подводятся предикаты предшествующих суждений („смесились“, „поблекнул“, „уснул“); в то же время этот активный признак не только обобщает предшествующие, но и вносит нечто новое, давая определенный аспект всем остальным предикатам. Вторая половина последнего предложения (4-ый стих) вновь различает зрительную и слуховую сферу („сумрак“, „гул“). Таким образом, последнее предложение (2-ое двустишие), с одной стороны, суммирует, с другой — синтетически обобщает содержание предшествующих предложений (1-го двустишия).

Сопоставляя эти наблюдения с метрическими и строфическими данными, получаем определенные выводы относительно художественной структуры четверостишия. Семантическое наполнение стихов усиливает противопоставление двух членов строфы — двух двустиший — по признаку общности — конкретности. По тому же признаку противопоставлены в пределах каждого двустишия основные метрико-строфические единства — отдельные стихи. Отсюда — семантический контраст между смежными стихами каждого двустишия и попарное семантическое соответствие между нечетными стихами (более общего содержания) и четными (более конкретного содержания). Как было уже отмечено, оба четных стиха расчленяются на полустихия; и здесь открывается еще одно соответствие между семантическим и акцентно-метрическим строением: в первых полустихиях четных стихов расположены словесные знаки представлений зрительных („цвет“, „сумрак“), во вторых полустихиях — словесные знаки представлений, принадлежащих к слуховой сфере („звук“, „гул“).

## СИНТАКТИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ

Строфа в целом представляет собой 4 предложения, построенные параллельно в том смысле, что все предложения двусоставны, и порядок главных членов в них одинаков: подлежащее предшествует сказуемому, что, при смысловой полновесности сказуемого, соответствует языковой норме. Параллелизм наблюдается также и в морфологических средствах выражения главных членов: подлежащее всюду выражено существительным в именительном падеже (в 1-ом предложении — множественного, в остальных — единственного числа), сказуемое — личным глаголом в форме 3-го лица прошедшего времени (в двух средних предложениях — единственного числа мужеского рода, в двух крайних — множественного числа). Указанными признаками ограничивается параллелизм в области синтаксического строения и морфологического состава предложений; ряд других признаков создает между ними расхождение. Из 4 предложений 2 (средних) являются нераспространенными и 2 (крайних) распространенными. Нераспространенные предложения, как явствует из сказанного, вполне параллельны. Распространенные же различаются между собой в отношении как главных, так и второстепенных членов. В отношении главных членов расхождение сводится к тому, что последнее предложение, в отличие от 1-го, содержит два подлежащих (чем и объясняется постановка сказуемого в форме множественного числа при форме единственного числа в обоих подлежащих). Состав второстепенных членов в этих предложениях также различен: в 1-ом предложении всего один второстепенный член — определение к подлежащему, притом инверсированное: оно следует непосредственно за определяемым; в последнем предложении — два смежных словосочетания, параллельных в том смысле, что каждое из них представляет собой сочетание предложного дополнения к сказуемому (в форме существительного мужеского рода в винительном падеже единственного числа с предлогом „в“) с определением к дополнению; порядок этих словосочетаний нормальный: находясь в тесной семантической связи с дополняемым глаголом, они следуют непосредственно за ним; морфологический их состав одинаков (существительное в указанной форме с одним и тем же предлогом и согласованное с ним прилагательное), но со стороны порядка слов в них наблюдается существенное различие: в первом из этих словосочетаний определение инверсировано (поставлено в непосредственной постпозиции); во втором оно, согласно языковой норме, непосредственно пред-



шествует определяемому; таким образом, во 2-ой половине последнего предложения создается синтаксический хиазм.

При столь значительной разнице в объеме предложений (от 2 до 7 слов, не считая предлогов) само собой разумеется, что, несмотря на равенство числа синтаксических и метрических единств, соотношение тех и других не может быть одинаково. 1-ое предложение совпадает с 1-ым стихом; 2-ое и 3-ье распределяются между двумя полустишиями 2-го стиха; 4-ое занимает все 2-ое двустишие. Такое распределение предложений по стихам подчеркивает строфическое членение: деление строфы на двустишия, обусловленное чередованием рифм и форм стиховых клаузул, поддерживается синтаксическим строением: в 1-ом двустишии — ряд кратких предложений, во 2-ом — одно более обширное предложение. В 1-ом двустишии нечетный стих противопоставлен четному как единое предложение сочетанию двух предложений, связанных полным параллелизмом синтаксического строения и тожеством морфологического состава и распределенных по полустишиям; во 2-ом двустишии расчленение на стихи сопровождается менее резким синтаксическим разграничением: здесь нечетный стих противопоставлен четному как комплекс главных членов предложения сочетанию двух соподчиненных комплексов второстепенных членов того же предложения, причем второстепенные комплексы связаны отношениями синтаксического хиазма и тожества морфологического состава и также распределены по полустишиям. Таким образом, 2-ое двустишие противопоставляется 1-му как более тесное единство единству более расчлененному.

## 8

### АКЦЕНТНОЕ ЧЛЕНЕНИЕ

#### А. Нечетные стихи

1-ый стих не обнаруживает членения на отчетливо разграниченные акцентные группы. Однако в нем намечается рудиментарное членение на 3 группы, совпадающие со словами. Основание для такого членения создается инверсией определения. Постпозиция определения способна вызывать двоякий стилистический эффект: либо она создает более компактную акцентную группу, в которой опеределение несет ослабленное ударение (ср. особенно узуальную постпозицию определения в форме притяжательного местоимения в словосочетаниях типа „друг мой“), либо, напротив, инверсированное определение приобретает усиленный акцентный вес, а в плоскости значений — предикативный оттенок (ср. нормальную постпозицию прилагательного, употребленного

в функции сказуемого). В данном контексте нет никаких оснований допускать редукцию ударения на определении: напротив, его смысловой вес вынуждает интерпретировать инверсию в обратном направлении — как средство его выделения<sup>7</sup>. Таким образом, в стихе создается 3 более или менее равновесных ударения, а тем самым — и тенденция к членению на 3 акцентных группы. Это акцентное членение, совпадая с членением словосочетания на слова, в то же время не стоит ни в какой связи с членением метрическим: форма сочетания акцентных групп (—○—○○○—○) не находит соответствия в других стихах строфы. Итак, акцентная форма 1-го стиха характеризуется слабо намеченным членением на 3 группы, причем это членение не совпадает с метрическим.

Те же акцентные признаки характеризуют и 3-ий стих. Членение его столь же рудиментарно, как и членение 1-го стиха; как и в 1-ом стихе, оно определяется деталями синтаксического строения. В отличие от 1-го стиха, 3-ий не представляет собой законченного предложения; но, подобно 1-му, он содержит подлежащее и сказуемое. Расположение главных членов предложения, как и в 1-ом стихе, — прямое: подлежащее предшествует сказуемому. Но подлежащих в 3-ьем стихе — два. Сочетание двух равноударяемых слов вызывает образование двух акцентных групп. 3-ью группу составляет сказуемое: относясь одновременно к обоим подлежащим, оно не может сочетаться в одну акцентную группу с непосредственно предшествующим ему вторым подлежащим. Созданное этими факторами членение, как и в 1-ом стихе, не совпадает с членением метрическим. Но в деталях оно отличается от акцентной формы 1-го стиха: в 1-ом стихе членение дает ряд

—○|—○○|○○—○,

в 3-ьем

—|○○—○○○○—○.

## Б. Четные стихи

Оба четных стиха резко расчленяются на две акцентных группы: эти акцентные группы совпадают с границей между 2-ой и 3-ей стопой, т.е. с серединой стиха; таким образом, стих распадается на два полустишия, и акцентное расчленение приобретает значение метрическое. Синтаксические факторы членения несравненно более явственны, чем в нечетных стихах: они сводятся к разграничению двух относительно замкнутых словосочетаний: во 2-ом стихе это два нераспространенных предложения, в 4-ом — два комплекса предложного дополнения (см. § 7). Во 2-ом стихе синтаксическое строение обоих полустиший тождественно,

в 4-ом стихе вместо чистого синтаксического параллелизма полустиший встречаем вариацию параллелизма — хиазм. С точки зрения акцентного членения эффект обеих конструкций одинаков: в обоих случаях создается резкое акцентное разграничение.

Дальнейшее акцентное членение обоих стихов — членение внутри полустиший — совпадает с членением их на слова. Как и в нечетных стихах, каждое слово образует здесь относительно обособленную акцентную группу, обремененную значительным акцентным весом: во 2-ом стихе каждое полустишие составляется из сочетания подлежащего со сказуемым, в 4-ом стихе — из сочетания определяемого с определением, усиленным при помощи инверсии в 1-ом полустишии, хиазма во 2-ом. Членение стихов на слова уже рассмотрено в § 5-ом.

Сравнивая установленные выше формы акцентного членения нечетных стихов, с одной стороны, и четных, с другой, видим, что рудиментарному трехчленному и не метрическому дроблению нечетных стихов противостоит вполне отчетливое двучленное и метрическое дробление стихов четных; при этом членение четных стихов на полустишия поддерживается деталями акцентного строения самых полустиший.

## 9

### НАСЫЩЕННОСТЬ И СТРОЕНИЕ СЛОВ

Под насыщенностью слога разумею отношение числа неслоговых звуков к общему числу звуков в слоге. Так как число слоговых звуков в слоге всегда равно единице, то показателем насыщенности слога может служить уже самое число неслоговых звуков: допустим, что число неслоговых звуков в слоге равно  $n$ ; тогда общее число звуков слога составит  $n + 1$ ; стало быть, насыщенность слога определится отношением  $\frac{n}{n+1}$ , и число  $n$  может служить ее показателем. Отношение общего числа неслоговых звуков к общему числу слогов (или, что то же, к общему числу слоговых звуков) данного периода речи (напр., стиха) определит среднюю слоговую насыщенность периода. Для сравнения различных периодов с точки зрения средней слоговой насыщенности представляется удобным пользоваться процентным показателем насыщенности: если допустим, что число неслоговых звуков периода =  $N$ , а общее число его звуков =  $S$ , то процентный показатель насыщенности =  $\frac{100 N}{S}$ .

Следует заметить, что показатель насыщенности отдельного слога, определяемый числом неслоговых звуков, и процент-

ный показатель средней слоговой насыщенности, определяемый по указанной формуле, не вполне соотносительны: в первом случае мы могли элиминировать общее число звуков, так как оно всегда равно  $n + 1$ ; во втором случае общее число звуков ( $S$ ) не является функцией числа неслоговых ( $N$ ), и потому такое упрощение здесь невозможно.

В обозначении строения слогов пользуюсь общепринятыми символами: буква  $V$  („*vocalls*“) служит знаком слогового звука, буква  $C$  („*consonans*“) — знаком неслогового звука.

Цифры, показывающие процентное отношение числа слогов того или иного строения к общему числу слогов данного периода речи, дадут процентный показатель употребительности того или иного слогового типа. Соображения, которые побуждают соотносить показатели употребительности отдельных звуков и звуковых категорий в стихотворных произведениях с языковой нормой — с показателем употребительности тех же звуков и звуковых категорий в данном языке<sup>3</sup>, — эти соображения сохраняют силу и по отношению к слоговым типам. Стало быть, нужно установить нормальные показатели употребительности слоговых типов в русском языке, которые также удобнее всего выражать в форме процентных показателей. Такого подсчета, насколько мне известно, до сих пор не существовало. Я попытался восполнить этот пробел и вычислил слоговые нормы русского языка на основании подсчета 2 тысяч слогов. Так же, как и А. М. Пешковский, выполнивший аналогичную работу по отношению к отдельным звукам и звуковым категориям, я пользовался материалом разговорной речи: я исходил из мысли, что стихотворная и всякая вообще художественная речь воспринимается на фоне разговорной речи, как наиболее привычного типа речи.

Обработанный мною материал ограничивается 2 тысячами слогов. Как показывает приводимая ниже таблица, колебания в показателях, вычисленных для каждой тысячи отдельно, относительно невелики; в наиболее употребительных типах — с 1 и с 2 неслоговыми, — а также в типе  $V$  (без неслоговых), они совершенно ничтожны; это позволяет предполагать, что материал 2 тысяч слогов дает достаточно характерные цифры. Полученные результаты сведены в следующую таблицу (см. стр. 165).

Из этой таблицы видно, что свыше половины слогов в русской разговорной речи падает на слоги с одним неслоговым типа  $CV$ , приблизительно четверть — на слоги с двумя неслоговыми типа  $CVC$ , значительно меньшее число — на слоги с двумя неслоговыми типа  $CCV$ , еще меньшее — на слоги без неслоговых и с тремя неслоговыми,

| Число<br>несло-<br>говых                   | Строение<br>слога                         | Н а 100 слогов                |                             |                                      |
|--|---|-------------------------------|-----------------------------|--------------------------------------|
|  |   | В 1-ой тысяче                 | Во 2-ой тысяче              | В среднем                            |
| 0  | V<br>Всего                                | 4,4<br>4,4                    | 4,4<br>4,4                  | 4,5<br>4,5                           |
| 1  | CV<br>VC<br>Всего                         | 55,5<br>1,4<br>57,3           | 56,4<br>1,4<br>58,2         | 56,05<br>1,7<br>57,75                |
| 2  | CVC<br>CCV<br>Всего                       | 25,4<br>7,3<br>33             | 26<br>7,1<br>33,1           | 25,9<br>7,15<br>33,05                |
| 3  | CCVC<br>CVCC<br>CCCV<br>Всего             | 3,1<br>1,1<br>0,4<br>4,6      | 2,9<br>0,4<br>0,2<br>3,7    | 3<br>0,85<br>0,3<br>4,15             |
| 4  | CCCVC<br>CCVCC<br>CCCCV<br>CVCCC<br>Всего | 0,4<br>0,2<br>0<br>0,1<br>0,7 | 0,3<br>0<br>0,1<br>0<br>0,4 | 0,35<br>0,11<br>0,05<br>0,05<br>0,55 |
| Итого                                      |   | 100                           | 100                         | 100                                  |
| Средняя слоговая на-<br>сыщенность         |   | 1,4                           | 1,37                        | 1,39                                 |
| Процент средней сло-<br>говой насыщенности |   | 58,32                         | 57,6                        | 58,08                                |

и, наконец, совершенно ничтожное количество — на слоги с одним неслоговым типа *VC* и на слоги с четырьмя неслоговыми. Некоторые типы слогов — напр., тип *VCC* (слова „акт“, „ост“ и т. п.) — оказались настолько редки, что на протяжении 2 тысяч слогов не встретились ни разу; чрезвычайно редки вообще слоги, открываемые слоговым звуком (не считая типа *V*): они представлены лишь небольшим процентом в группе слогов с одним неслоговым (тип *VC*).

Силлабические данные отдельных стихов рассматриваемого четверостишия в их взаимоотношении и в отношении к норме представлены в следующих двух таблицах (см. стр. 167 и 168).

Сопоставляя данные средней слоговой насыщенности в отдельных стихах, видим, что в нечетных стихах показатели значительно ниже, чем в соответствующих четных. Эта разница легко объясняется из слогового состава отдельных стихов. Диаграмма показывает, что оба четных стиха содержат более или менее значительное число слогов с 3 неслоговыми; между тем, в 1-ом стихе таких слогов не встречается вовсе, а в 3-ьем стихе они содержатся в несравненно меньшем количестве. Сравнивая 1-ый и 2-ой стих с точки зрения насыщенности отдельных слогов, приходим к следующим выводам: в 1-ом стихе слоги с 1 неслоговым преобладают над слогами с 2 неслоговыми, причем это преобладание обнаруживается не только в количественном соотношении слогов того и другого рода, но также и в том, что все ударенные, т. е. наиболее веские слоги 1-го стиха принадлежат к числу слогов с 1 неслоговым; далее, в 1-ом стихе налицо 1 слог без неслоговых, и вовсе отсутствуют слоги с 3 неслоговыми; напротив, во 2-ом стихе числа слогов с 1 и с 2 неслоговыми порознь меньше числа слогов с 3 неслоговыми, причем из 4 ударенных слогов 3 содержат по 3 неслоговых звука<sup>10</sup>; слоги же без неслоговых отсутствуют<sup>11</sup>. Вторая пара стихов обнаруживает в силлабическом направлении то же соотношение, что и первая. При отсутствии слогов без неслоговых в обоих стихах, в 4-ом стихе не находим и слогов с 1 неслоговым: все слоги 4-го стиха содержат либо 2, либо 3 неслоговых; при этом, несмотря на численное преобладание слогов с 2 неслоговыми, слоги с 3 неслоговыми обременены значительным весом, так как среди них — 2 ударенных слога (т. е. половина всех ударенных слогов стиха); в 3-ьем же стихе слоги с 1 и с 2 неслоговыми находятся в ином соотношении: правда, и здесь слоги с 2 неслоговыми преобладают над слогами с 1 неслоговым, и число слогов с 1 неслоговым ниже, а слогов с 2 неслоговыми выше нормы; но сумма процентных показателей этих двух типов (87,%) приблизительно равна сумме соответствующих нормальных показателей (90,);



между тем, в 4-ом стихе, при отсутствии слогов с 1 неслоговым, показатель слогов с 2 неслоговыми (71,4) превышает цифру нормального показателя (33,1) более чем вдвое, а показатель слогов с 3 неслоговыми (28,6) в 7 раз больше их нормального показателя 4,1).

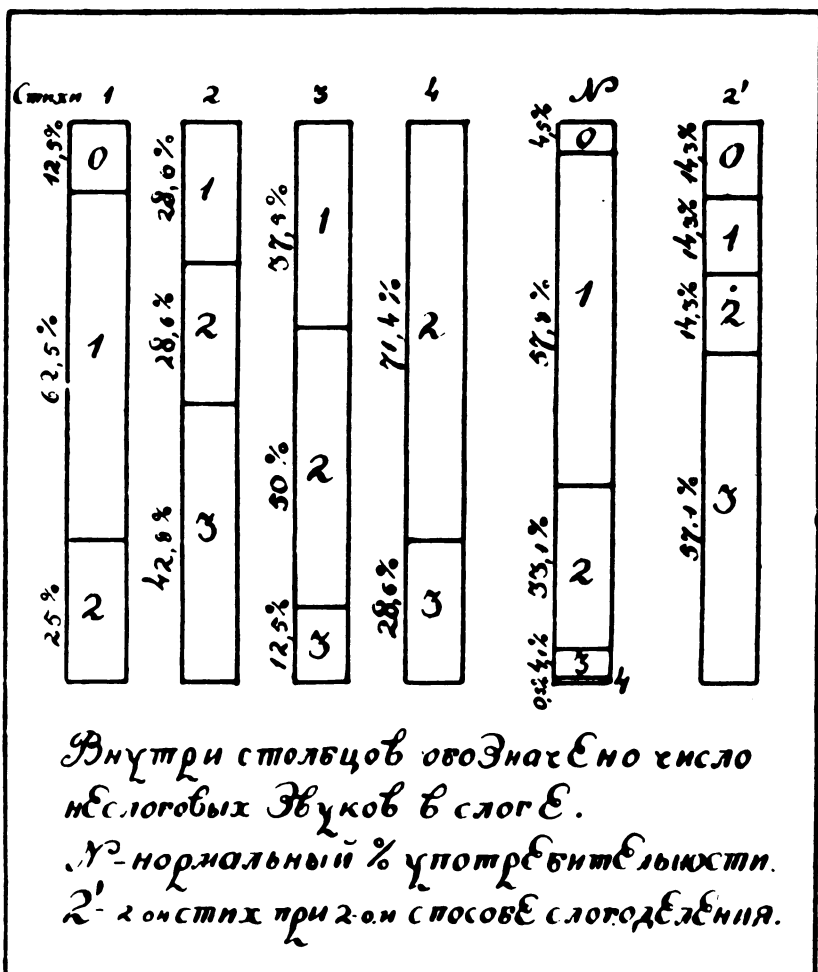


Диаграмма № 1

Контраст между четными и нечетными стихами, установленный со стороны слоговой насыщенности, поддерживается контрастом с точки зрения строения слогов. В 1-ом стихе все слоги с 1 неслоговым принадлежат к наиболее



обычному типу *CV*; во 2-ом стихе из 2 слогов с 1 неслоговым к этому типу принадлежит только 1 слог; другой имеет строение *VC*, и редкость этого типа (нормальный показатель 1,7) подчеркивает контраст<sup>12</sup>. Оба слога с 2 неслоговыми во 2-ом стихе принадлежат к наиболее обычному типу *CVC*; в 1-ом стихе 2 слога с 2 неслоговыми распределяются между этим типом и гораздо более редким типом *CCV*. Контраст между 3-ьим и 4-ым стихом со стороны строения слогов ограничивается слогами с 3 неслоговыми: единственный слог с 3 неслоговыми в 3-ьем стихе принадлежит к типу *CVCC*; в 4-ом стихе оба слога с 3 неслоговыми представляют тип *CCVC*.

Особого рассмотрения заслуживает силлабическое отношение двух полустиший 2-го стиха. Оно отличается известной сложностью. В начале и в конце обоих полустиший расположены слоги соответственно одинакового строения: в начале — слоги типа *CCVC* (*цв'эт—звук*), в конце — слоги типа *CVC* (*н'л—нул*); значительная насыщенность 1-ой пары, существенные совпадения в деталях звукового состава ее слогов<sup>13</sup> и почти полная качественная тождественность второй пары делает эти соответствия особенно вескими. Однако, наряду с этими явлениями отчетливого параллелизма, в слоговом строении полустиший наблюдается и контрастное отношение: каждое полустишие содержит по одному слогу с 1 неслоговым, но эти слоги, как уже отмечено, обладают различным строением (*CV—VC*). Таким образом, метрическое членение 2-го стиха, подчеркнутое семантическими, синтаксическими, морфологическими и качественно-звуковыми средствами, поддерживается и силлабическими параллелизмами и контрастами<sup>14</sup>.

Предложенный обзор силлабических данных четверостишия показывает, что силлабические отношения отдельных его стихов уясняются с большей отчетливостью при сопоставлении смежных стихов каждого двустишия, чем при сопоставлении стихов корреспондирующих: контрастные отношения выступают здесь с большей яркостью, чем отношения сходства. Поэтому естественно ожидать, что, наряду с контрастом смежных стихов, в четверостишии должны обнаружиться какие-либо признаки, объединяющие двустишия с силлабической стороны; и действительно, средняя слоговая насыщенность во 2-ом двустишии значительно больше, чем в 1-ом: в 1-ом двустишии она почти совпадает с нормой (среднее арифметическое из процентных показателей средней насыщенности двух первых стихов  $\frac{52,9 + 68,2}{2} = 60,55$ , при нормальном показателе 58,1), во втором двустишии значительно превышает ее ( $\frac{63,5 + 69,6}{2} = 66,6$ ).

## А. Первое двустипие

Вокализм 1-го стиха отличается значительным единообразием: под ударением находим наиболее узкие гласные переднего ряда — *e* и *i*, причем последний применен дважды — на втором и на третьем месте; в безударных положениях — те же гласные в редуцированных разновидностях, но к ним присоединяется гласный среднего ряда — *u*. Гласные заднего ряда отсутствуют, равно как и лабиализованные гласные. Поэтому с акустической стороны вокализм 1-го стиха характеризуется подавляющим преобладанием высших тембров: только одно неударенное *u* обладает более низким формантом, занимая в шкале гласных среднее положение<sup>16</sup>.

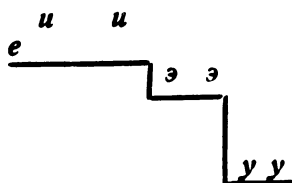
Вокализм 2-го стиха носит смешанный характер. Под ударением находим в 1-ом полустипии в обоих случаях нелабиализованный и относительно широкий гласный переднего ряда (*э*), во втором полустипии — в обоих случаях лабиализованный узкий гласный заднего ряда (*у*). Неударенный вокализм представляет большее единообразие: все неударенные гласные (*а* и в двух слогах *у*) относятся к заднему ряду, причем первый из них не лабиализован, а второй лабиализован и представляет собой редуцированную разновидность ударенного гласного 2-го полустипия. Таким образом, ударенный вокализм создает контраст между 1-ым и 2-ым полустипием, а неударенный смягчает контраст, образуя постепенный переход от ударенного *э* к ударенному *у*: первый неударенный гласный (*а*) совпадает с *э* по признаку отсутствия лабиализации, с *у* по признаку заднего образования, второй неударенный гласный (*у*) подводит уже вплотную к ударенному *у*, воспроизводя его признаки в ослабленном виде. Контраст ударенного вокализма в полустипиях выступает особенно резко благодаря единообразному его составу в каждом полустипии (2 *э* в 1-ом полустипии, 2 *у* во 2-ом; еще более подчеркивает его полное единообразие вокализма, ударенного и неударенного, во 2-ом полустипии<sup>17</sup>.

Сравнение вокализма 1-го стиха с вокализмом 2-го показывает, что вокальному единообразию 1-го стиха противостоит смешение разнородных гласных во 2-ом стихе: гласные 1-го стиха все, за исключением одного безударного *u*, принадлежат к узким разновидностям переднего ряда и все не лабиализованы; вокализм 2-го стиха составляется из гласных переднего и заднего ряда, причем первые представляют более широкие (открытые) разновидности, а последние все, за исключением одного безударного *а*, лабиализованы<sup>18</sup>. Указанные особенности образования (передний ряд и отсут-

стве лабиализации) вызывают в 1-ом стихе высокую тембральную окраску вокализма; напротив, во 2-ом стихе, артикуляторные признаки (наличие гласных заднего ряда, открытый характер передних гласных и лабиализация задних) обуславливают более низкие форманты<sup>19</sup>.

Приведенное сопоставление вокализма двух первых стихов лежит в статическом плане: мы сравнивали две вокальные массы, рассматривая их как одновременно (или, если угодно, вне времени) данные единства. Это, конечно, симплификация, абстрагирование от некоторых существенных особенностей изучаемого материала: стихи, как и всякая речь, разворачиваются во времени, и притом в определенной последовательности. В некоторых случаях от этого признака можно, в той или иной степени, отвлекаться без ущерба для исследования; но в данном случае допущенная симплификация необходимо требует корректива, потому что учет временной последовательности привнесет новые и притом существенные черты в характеристику соотношения рассматриваемой пары стихов.

Эти стихи составляют три метрических единства: 1-ый стих и 2 полустихия 2-го стиха. Соотношение полустихий по вокализму было уже рассмотрено: здесь мы обнаружили контраст ударенного вокализма, смягчаемый вокализмом неударенным. Рассматривая гласные 1-го двустихия в их последовательности, устанавливаем, что они образуют более или менее непрерывный нисходящий акустический ряд — лестницу последовательно понижающихся тембров. Если ограничимся построением лестницы ударенного вокализма, то последовательность нисхождения будет почти абсолютна<sup>20</sup>, и ступени ее совпадут с метрическими единствами:



Если наряду с ударенным вокализмом учтем и неударенный, то последовательность будет нарушена включением в каждое из двух первых метрических единств неударенных гласных более низкого тембра, предвосхищающих нисхождение ударенного вокализма на следующую ступень. Благодаря существенной разнице в психической жесткости между ударенными и безударными гласными<sup>21</sup>, вмешательство последних не устраняет впечатления спуска, но делает нисхождение более плавным, приближая его к скольжению.

Описанная градиция гласных тембров, строящая вокализм 1-го двустигия, наряду со структурно-фонической функцией, несет также функцию звуковой выразительности. Андрей Белый подметил в этом двустигии соответствие между движением гласных тембров и значением словосочетания: „угасанию света соответствует понижение гласных с высокого *и* к низкому *у* через промежуточное *е*“<sup>21</sup>. Даже оставляя в стороне вопрос о конкретных значениях, потенциально заложенных в тех или иных звуках речи, можем констатировать соответствие между движением семантическим и фоническим: от света к мраку, от звучания к тишине, с одной стороны, и от высокого тембра к низкому, с другой<sup>22</sup>.

### Б. Второе двустигие

Вокализм 3-го стиха, подобно вокализму 1-го, обнаруживает известное единообразие — по крайней мере, в отношении ударенных гласных. Как и в 1-ом стихе, один и тот же гласный (*ы*) применен в двух ударных слогах — правда, не смежных. Между двумя *ы*, на среднем месте, помещен гласный *э*<sup>24</sup>. Гласный *ы* в обоих случаях поставлен в комбинаторные условия, вызывающие передвижение артикуляции от места образования типичной разновидности этого гласного по направлению к переднему ряду и акустически — повышение тембра: в этом направлении действует и предшествующий шипящий, и последующий смягченный согласный. Повышенный таким образом тембр *ы* сближается с тембром *э*<sup>25</sup>. Стало быть, все ударенные гласные, как и в 1-ом стихе, представляют близкие тембры, и места их артикуляции также сближены между собой. К тому же, оба гласных, как и в 1-ом стихе, не лабиализованы. Неударенный вокализм несколько нарушает единообразие: здесь найдем 2 случая *ь* (задне-среднего образования), 2 *и* и 1 *е* (переднего ряда). Лабиализация же отсутствует и здесь.

Ударенный вокализм 4-го стиха вновь представляет довольно значительное разнообразие. Ударенные гласные в 1-ом полустигии — *у*, *ы*, во 2-ом — *а*, *у*. Повторение гласного *у* сближает 4-ый стих со 2-ым — и притом не только по общим признакам, как лабиализация, заднее образование и низкий тембр, но и по самому его качеству; вместе с тем, наличие этого гласного, обладающего особым весом в силу напряженности губной работы и относительной редкости<sup>26</sup>, противопоставляет четные стихи нечетным. Неударенный вокализм 4-го стиха вполне единообразен: во всех трех неударяемых слогах находим гласный *ь*.

Сравнение вокализма двух последних стихов приводит к установлению между ними контраста, менее яркого, чем контраст, наблюдавшийся между первыми двумя стихами,

но все же достаточно явственного: в 3-ем стихе — отсутствие гласных заднего ряда, отсутствие лабиализованных гласных, отсутствие низких тембров; в 4-ом стихе — преобладание гласных заднего ряда<sup>27</sup>, значительное участие лабиализации, вескость низких тембров. Наличие средних тембров в обоих стихах (в 3-ем стихе 2 *ы* и несколько более высокое *э*, в 4-ом *ы* и чрезвычайно близкое к нему *а* в положении перед смягченным согласным)<sup>28</sup>, совпадение их в наличии гласного *ы*, вескость среднего ряда и общие элементы неударенного вокализма смягчают контраст.

Два полустушия 4-го стиха взаимно противопоставлены при помощи ударенного вокализма, но иными средствами, чем это было сделано во 2-ом стихе: там мы наблюдали резкое разграничение полустуший, достигнутое повторением под ударениями контрастирующих гласных; здесь состав ударенных гласных в обоих полустушиях почти одинаков: каждое полустушие содержит гласный *у* и гласный среднего образования и среднего тембра (*ы* — *а*); контраст создается не составом ударенного вокализма, а расположением (временной последовательностью) гласных — в 1-ом полустушии восходящим от низкого тембра к более высокому (*у* — *ы*) во 2-ом полустушии — нисходящим от более высокого тембра к низкому (*а* — *у*); как и во 2-ом стихе, контраст смягчается неударенным вокализмом, и притом в еще большей степени: все неударенные гласные обладают более или менее одинаковым качеством<sup>29</sup>; контраст проигрывает в яркости и оттого, что средние гласные, близкие по тембру и по образованию, в то же время далеко не тождественны — ни с материальной стороны, ни с функциональной (так как относятся к разным и притом не чередующимся фонемам).

Сопоставляя ударенный вокализм 3-го и 4-го стихов в данной их временной последовательности, приходим к выводам, напоминающим соотношение первых двух стихов, — правда, в несравненно менее отчетливой форме: тембровая характеристика 3-го стиха лежит, в общем, выше характеристики 4-го: 3-ий стих не содержит гласных низкого тембра, 4-ый же стих, подобно 2-му, содержит 2 гласных низшего тембра и два более высоких гласных; но порядок их следования в 4-ом стихе не нисходящий, как во 2-ом (*э* — *у*), а восходяще-нисходящий (*у* — *ы*, *а* — *у*)<sup>30</sup>; кроме того, последовательность нисхождения затушована и между стихами: высшие тембры 4-го стиха (*ы*, *а*) лежат почти на одной высоте с низшими тембрами 3-го (*ы*). Поскольку общая линия нисхождения намечается и во 2-ом двустушии, она получает ту же семасиологизацию, что и построение тембров в 1-ом двустушии: и тут находим семантический контраст: „разрешение“ „жизни“ и „движенья“, их превращение в противоположные состояния.

## КОНСОНАНТИЗМ

Консонантизм 1-го стиха, подобно вокализму, представляет разительное единообразие. Из 9 согласных 8 — длительные; только одно начальное *м'* является мгновенным; в частности, число фрикативных согласных относится к числу взрывных, как 5:1; фрикативные согласные все являются свистящими (*с', з, с', с', с*)<sup>30</sup>. Преобладание в вокализме гласных переднего ряда вызывает в области консонантизма столь же подавляющее преобладание смягченных согласных над твердыми: на 7 смягченных согласных приходится всего 2 твердых. С точки зрения места образования переднеязычные согласные занимают доминирующее положение<sup>31</sup>: 8 переднеязычным согласным противостоят всего 1 губной (*м'*) при полном отсутствии среднеязычных и заднеязычных<sup>32</sup>. Из числа „плавных“ согласных налицо только латеральный (*л*); дрожащих (тип *р*) не встречается<sup>33</sup>. Носовые представлены одним переднеязычным (*н'*) и одним губным (*м'*).

Консонантизм 2-го стиха вступает в контрастное отношение с консонантизмом 1-го уже самым своим разнообразием: в его составе мы найдем как длительные, так и мгновенные согласные; губные и заднеязычные образуют в нем значительные пласты. Правда, длительные согласные и здесь преобладают над мгновенными, но таково нормальное соотношение этих категорий в фонической системе русского языка<sup>34</sup>: нормально длительные согласные составляют 66,4% всех неслоговых звуков; во 2-ом стихе они являются в отношении 10:5, т. е. в количестве 66,7% — следовательно, в соответствии с нормой; между тем, в 1-ом стихе отношение длительных к мгновенным составляет 8:1, и процент длительных (88,9%) окажется значительно выше нормы. Контраст, достигаемый численным соотношением мгновенных и длительных в 1-ом и 2-ом стихе, поддерживается и расположением мгновенных: во 2-ом стихе, где они выступают в значительном количестве в противоположность 1-му стиху, 3 ударенных слога (из общего числа четырех) замыкаются мгновенными согласными (*цэ'эт, бл'эк, звук*). Контраст между первыми двумя стихами наблюдается и в плоскости места образования согласных: число переднеязычных согласных и во 2-ом стихе превышает сумму согласных губных и заднеязычных; но вескость их во 2-ом стихе (отношение 9:6 или 60%) опять-таки близка к норме (63,1%), тогда как в 1-ом стихе (отношение 8:1 или 88,9%) они господствуют всецело; число губных в 1-ом стихе (1 случай) составляет всего 11,1%; во 2-ом стихе оно достигает

26,7%, несколько превышая норму (20,6%). По признакам вспомогательных артикуляций интересно отметить характер носовых в первых двуступициях: оба носовых согласных 2-го стиха являются переднеязычными, тогда как в 1-ом стихе 2 носовых распределяются между переднеязычным и губным типом. В отношении контраста, хотя и не слишком яркого, стоят также глухие и звонкие в обоих стихах: во 2-ом стихе звонкие неслоговые (9 из 15) составляют 60%, несколько превышая норму (55,8%); в 1-ом стихе частота звонких (5 из 9, т.е. 44,4%) ниже нормы. Резкий контраст между первыми двумя стихами наблюдается по категории твердости — мягкости: нормальное количество мягких — 35,7% по отношению к общему числу неслоговых; во 2-ом стихе, при отношении 2:13, процент мягких составляет всего 13,3; напротив, в 1-ом стихе (отношение 7:2) процент мягких (77,8) несравненно выше нормы. Таким образом, контраст между 1-ым и 2-ым стихом со стороны консонантизма выступает с полной очевидностью. Следует однако отметить две мелкие черты, ослабляющие этот контраст, объединяющие первые два стиха и, как увидим ниже, противопоставляющие их 2-му двуступицию: 1) „плавные согласные“ во 2-ом стихе, как и в 1-ом, представлены только латеральным типом; 2) переднеязычные спиранты во 2-ом стихе (включая и аффрикату), как и в 1-ом, все относятся к числу свистящих (*ц, з, с*). Кроме того, соотношение глухих и звонких неслоговых, покамест использованное для взаимного противопоставления первых двух стихов, при сравнении с соотношением их в дальнейших стихах, позволит дать этим фоническим категориям другую структурную интерпретацию.

Рассматривая в отдельности два полуступиция 2-го стиха со стороны их консонантизма, легко установим и тут контрастное отношение. Мгновенные согласные, характеризующие 2-ой стих на фоне 1-го, сосредоточены почти целиком в 1-ом полуступиции: из 5 мгновенных в 1-ом полуступиции размещены 4, и только 1 падает на 2-ое полуступищие; с другой стороны, из 9 согласных 1-го полуступиция 4 являются мгновенными; консонантизм же 2-го полуступиция характеризуется как длительный и, тем самым, восстанавливает принципиальное соответствие с языковой нормой, уже данное в 1-ом стихе и нарушенное 1-ым полуступищим 2-го: из 6-ти согласных 2-го полуступиция к числу мгновенных принадлежит только 1. Другое различие между полуступициями устанавливается по признаку твердости — мягкости: мягкие согласные, вообще редкие во 2-ом стихе, сосредоточены в 1-ом полуступиции; все согласные 2-го полуступиция тверды.

Консонантизм 3-го стиха обладает всеми характерными особенностями, отличающими консонантизм 1-го стиха, и,

следовательно, становится в контрастное отношение к консонантизму 2-го стиха. Число длительных превышает число мгновенных еще решительнее, чем в 1-ом стихе: отношение тех и других определяется как 13:1 (процент длительных — 92,9 при норме 66,4). Число мягких превышает число твердых, хотя и не в такой степени, как в 1-ом стихе: отношение мягких к твердым в 3-ьем стихе составляет 8:6 (процент мягких — 57,1; в 1-ом стихе 77,8 при норме 35,7). Из 14 неслоговых 12 относятся к категории переднеязычных (85,7%; в 1-ом стихе 88,9 при норме 63,1); число губных ничтожно (1 случай — 7,1%; в 1-ом стихе 11,1 при норме 20,6); заднеязычные отсутствуют (как и в 1-ом стихе, при норме 9,2).

Нарушением соответствия между консонантизмом 1-го и 3-го стиха является, прежде всего, состав переднеязычных спирантов: в 1-ом стихе они все носят свистящий характер, в 3-ьем свистящие чередуются с шипящими (*ж, з', ж, ш, с*); это нарушение соответствия с 1-ым стихом приобретает особое значение, поскольку смешение свистящих и шипящих регрессивно оказывает ослабляющее воздействие на впечатление контраста между первыми двумя стихами, создавшееся при последовательном их восприятии: после 3-го стиха, где свистящие и шипящие сопоставлены в строгом чередовании, возникает ощущение нового звукового элемента (шипящих), отсутствовавшего в обоих предшествующих стихах. В том же смысле надо отметить появление „плавных“ дрожащего типа, и притом с преобладанием их над латеральными (состав „плавных“ в 3-ьем стихе: *р, р', л'*); таким образом, в консонантизм вводится еще один новый элемент, отсутствовавший в 1-ом двустишии; при этом вескость „плавных“ повышается в 3-ьем стихе благодаря тому, что все они расположены компактной группой — в пределах последнего слова. Носовые согласные представлены, как и во 2-ом стихе, 2 случаями переднеязычного носового (*м'*). Число звонких неслоговых значительно больше, чем в каждом из стихов 1-го двустишия: 12 неслоговых из общего числа 14 являются звонкими: процентное отношение их к общему числу неслоговых — 85,7% (в 1-ом стихе 44,4, во 2-ом 60 при норме 55,8). Таким образом, 3-ий стих вступает в контраст не только с непосредственно предшествующим стихом, но, по перечисленным сейчас признакам, также и с 1-ым двустишием в целом. Так намечается, наряду с явственным контрастом смежных стихов, противопоставление двух двустиший.

4-ый стих по смешанному характеру консонантизма близко напоминает 2-ой стих и противопоставляется нечетным стихам. Преобладание длительных над мгновенными относительно невелико: отношение 11:5 дает для длительных



всего 68,8% (во 2-ом стихе 66,7%, при норме 66,4%). Твердые преобладают над мягкими подавляющим образом: отношение первых ко вторым — 13:3 (81,3% твердых; во 2-ом стихе процент твердых — 86,7 при норме 64,3). Переднеязычные (7 случаев) составляют всего 43,8% (во 2-ом стихе 60%, при норме 63,1%); с ними конкурируют заднеязычные (3 случая — 18,7%; во 2-ом стихе — 13,3% при норме 9,2) и губные (4 случая — 25%; во 2-ом стихе 26,6% при норме 20,6).

Контрастное отношение между консонантизмом двух последних стихов подкрепляется и характером переднеязычных спирантов: в 3-ьем стихе, как было уже отмечено, они весьма многочисленны (6 случаев) и представляют в равном количестве и в правильном чередовании, как (вистящий, так и шипящий тип; в 4-ом стихе шипящие вновь исчезают. Усиливая контраст между 3-ьим и 4-ым стихом, отсутствие шипящих в то же время увеличивает соответствие между обоими четными стихами; однако это совпадение не приходится считать особо веским, так как и в 1-ом стихе переднеязычные спиранты представлены одними свистящими. В том же направлении — сближения 4-го стиха с 1-ым — действует и другая деталь консонантизма: только в этих двух стихах носовые (2 случая, как и в остальных стихах) распределяются между губным и переднеязычным образованием: в двух средних стихах все носовые являются переднеязычными. Несомненно ослабляется контраст между смежными стихами 2-го двустигшия распределением „плавных“: в обоих стихах встречается как латеральный тип, так и дрожащий; между тем, в 1-ом двустигшии при наличии латерального дрожащие отсутствовали. Среди отношений, частью ослабляющих контраст между стихами 2-го полустишия, частью прямо объединяющих эти стихи и противопоставляющих 2-ое двустигшие 1-ому, не последнее место занимает отношение их по признаку звонкости — глухости. В 4-ом стихе звонкие составляют 75% (12 случаев на 16 неслоговых), если рассматривать конечный согласный слова „сумрак“ перед начальным звонким следующего слова как звонкий, и 68,7% (11 случаев), если рассматривать этот согласный как глухой<sup>35</sup>. Эта цифра если и не обнаруживает такого подавляющего преобладания звонких над глухими, какое находим в 3-ьем стихе (12 случаев на 14 неслоговых — 85,7%, при норме 55,8), то, во всяком случае, вызывает противопоставление 2-го двустигшия 1-му, где процентное отношение звонких и глухих составляло 44,4 (в 1-ом стихе) и 60 (во 2-ом). В направлении противопоставления двустигший как единств, можно отметить еще появление во 2-ом двустигшии палатального неслогового *й*, отсутствовавшего в обоих стихах 1-го двустигшия: в 3-ьем стихе он встречается в количестве 7,1%, в 4-ом — в количестве 12,5% при

норме 6,9%. Впрочем, этому признаку не следует придавать чрезмерного значения, так как в 1-ом стихе переходный звук между неударенным «и» и «а» в слове „сизыа“ весьма близок к неслоговому и.

Сравнение двух полустиший 4-го стиха обнаруживает между ними контрастное отношение — и прежде всего по признаку звонкости — глухости: в 1-ом полустишии глухие и звонкие неслоговые встречаются в почти равном количестве (отношение 5:4 при глухом произношении конечного согласного слова „сумрак“ или 4:5 при звонком произношении этого согласного); между тем, во 2-ом полустишии все неслоговые (7 случаев) звонки. Звонкий консонантизм 2-го полустишия допускает семасиологизацию на почве звукоподражания: доминирующее в нем представление — „гул“. Далее, контраст между полустишиями наблюдается в распределении губных согласных: из 4 губных 3 помещены в 1-ом полустишии, и только 1 во 2-ом. Наконец, носовые (2 случая) представлены губным образованием в 1-ом полустишии и переднеязычным во 2-ом.

Подводя итог обследованию консонантизма отдельных стихов, устанавливаем, как и в области вокализма, контраст между смежными стихами и соответствие между перекрестно рифмующими. Этот контраст опирается преимущественно на признаки длительности — мгновенности, твердости — мягкости и места образования. В направлении ослабления контраста действует распределение глухих и звонких, „плавных“, свистящих и шипящих и, в некоторой степени, носовых. Этот последний ряд факторов содействует, хотя и не вполне отчетливо, попарному объединению смежных стихов и противопоставлению двустиший как единств. Внутри четных стихов полустишия стоят в отношении контраста.

Приводимые ниже диаграммы (стр. 179) иллюстрируют главнейшие результаты обследования консонантизма отдельных стихов и отношение их к речевой норме (последняя приводится в диаграммах в столбцах под буквой N).

## 12

### ЗВУКОВОЙ СОСТАВ ОТДЕЛЬНЫХ СТИХОВ В ЦЕЛОМ

Рассматривая звуковой состав отдельных стихов, убеждаемся в том, что в пределах каждого стиха обнаруживается известная согласованность между вокализмом и консонантизмом. В нечетных стихах находим обилие гласных переднего ряда (в 1-ом стихе 7 гласных из 8, в 3-ьем 4 из 8), и в то же время обилие мягких согласных (в 1-ом стихе 7 из 9, в 3-ьем 8 из 14); сочетание тех и других вызывает в акустическом составе этих стихов преобладание высоких тембров<sup>26</sup>. Губная работа в обоих нечетных стихах совер-

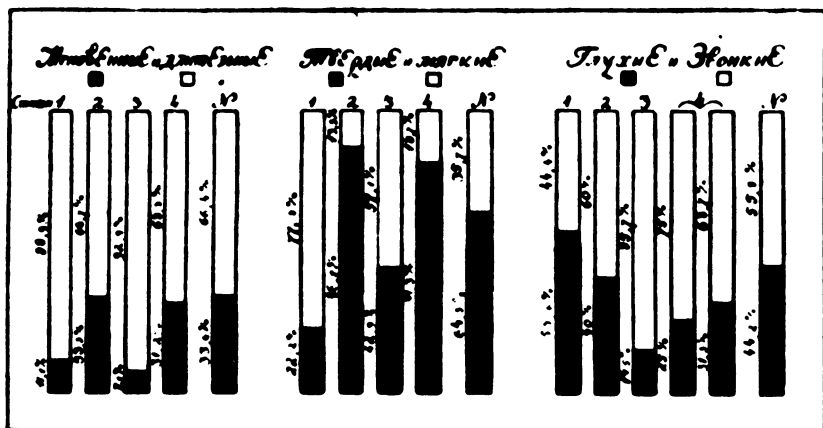


Диаграмма № 2

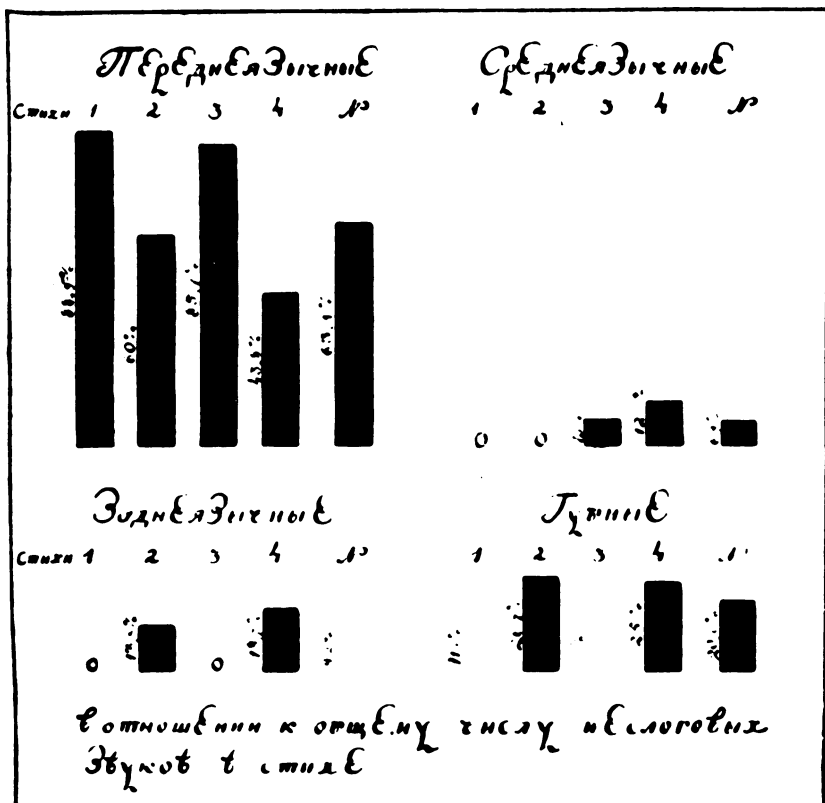


Диаграмма № 3

шенно ничтожна: в каждом из них по одному губному согласному при полном отсутствии лабиализованных гласных. Наконец, обилию гласных переднего ряда в нечетных стихах соответствует преобладание переднеязычных согласных (в 1-ом стихе 8 из 9, в 3-ьем 11 плюс 1 среднеязычный<sup>27</sup> из 14); таким образом, в нечетных стихах произносительные работы сосредоточены в передней зоне речевого аппарата, точнее в передне- и среднеязычной зоне: активным органом является язык в его передней и средней части при полной почти пассивности губ<sup>28</sup>. Противоположные соответствия найдем в четных стихах. Сообразно с преобладанием гласных заднего и среднего ряда, твердые согласные преобладают над мягкими; губные и заднеязычные работы представлены значительным количеством звуков, как гласных, так и согласных; стало быть, в четных стихах произносительная деятельность охватывает более обширную зону, требуя участия всех ротовых органов<sup>29</sup>. Из числа рассмотренных соответствий только один ряд является внутренне обусловленным: обилие гласных переднего ряда в том или ином периоде потока речи, в силу определенного закона русской фонетики, неизбежно вызывает обилие мягких согласных; что же касается лабиализации и так называемого места образования, то обе эти категории признаков в гласных, с одной стороны, и в согласных, с другой, не стоят между собой в необходимой связи, и найденные соответствия являются результатом свободного выбора поэта.

### 13

#### ФОНИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ СТРОФЫ

Предшествующий анализ позволяет, суммируя полученные выводы, прийти к определенным заключениям о фоническом строении строфы.

Уже а priori приходится признать, что построение звуковых качеств в стихотворном произведении разворачивается на основе построения первичных и канонических факторов стиховой речи — факторов метрических и строфических. Все изложенное до сих пор, подтверждая это априорное положение, показывает, что фоническое построение в рассматриваемой строфе обнаруживается при сопоставлении между собой стихов (разумею стихи как метрические единства), а в четных стихах — также и полустий. Мы видели, что метрико-строфические факторы использованы так, что смежные стихи, не связанные рифмой, взаимно противопоставлены, а несмежные, рифмующие, объединены сходством метрического строения и акцентного членения: оба нечетных стиха представляют собой 4-стопные хорей с 3 ударениями, причем пиррихий занимает 3-ью стопу, и, с акцент-

ной стороны, членятся каждый на 3 едва намеченные группы, не совпадающие с метрическими единствами; оба четных стиха представляют собой 4-стопные хорей с 4 ударениями и отчетливо членятся на 2 полустишия.

Звуковые качества рассматриваем прежде всего в формах тех сочетаний, какие они образуют, группируясь в слоги. С этой точки зрения контраст между четными стихами, с одной стороны, и нечетными, с другой, выступает с неменьшей яркостью, чем контраст метрический и акцентный. Слоговая насыщенность в нечетных стихах оказывается ниже, чем в соответствующих четных; детали слогового строения также обнаруживают ряд контрастов между смежными стихами в каждом двустишии.

Обращаясь к звуковым качествам как таковым, констатируем ряд соотношений отдельных метрических единств по их звуковому составу; действуя в одном направлении с метрическим и силлабическим построением, эти соотношения углубляют контраст между смежными стихами двустиший, а также между полустишиями внутри четных стихов, и соответствие между рифмующими стихами. В области вокализма нечетные стихи обладают относительно высокой, четные — относительно низкой тембровой окраской; нечетные стихи не содержат лабиализованных гласных, в четных они присутствуют в значительном количестве; в нечетных стихах преобладают гласные переднего и среднего ряда<sup>40</sup>, в четных стихах смешаны гласные всех мест образования. Консонантизм в нечетных стихах отличается мягкостью, длительностью, подавляющим преобладанием переднеязычных, отсутствием заднеязычных и почти полным отсутствием губных; в четных стихах — твердостью, смешением длительных и мгновенных, смешением согласных различных мест образования. Фонический контраст между нечетными и четными стихами усиливается благодаря соответствию между вокализмом и консонантизмом в пределах каждого стиха; в результате этого соответствия, звуковой состав каждой пары корреспондирующих стихов получает определенную характеристику: нечетные стихи отличаются более высокими тембрами и активностью передней и средней спинки языка при пассивности задней спинки и губ; в четных стихах использованы более равномерно все ротовые органы, а тембры являются более низкими<sup>41</sup>.

Наряду с описанным контрастом смежных стихов и соответствием рифмующих, между стихами рассматриваемого четверостишия наблюдается другой ряд отношений: смежные стихи двустишия, всеми указанными средствами взаимно противопоставленные, в то же время образуют единство: не говоря уже о том, что контраст смягчается целым рядом явлений в области насыщенности и строения слогов, вока-

лизма ударенного и неударенного и консонантизма<sup>43</sup>, двустушия выступают как единства параллельно построенные и, тем самым, относительно замкнутые. Объединение стихов в двустушия, помимо канонических средств строфики<sup>42</sup>, опирается, с одной стороны, на тождество отношения между нечетными и четными стихами, с другой — на построение вокализма: в каждом двустушии вокализм представляет нисходящий тембровый ряд, более последовательный в 1-ом двустушии, менее во 2-ом. Здесь в более явственной форме повторен прием, обнаруживающийся уже внутри четных стихов, в которых полустушия, по ряду признаков контрастируя между собой, в то же время по другим признакам образуют единство<sup>44</sup>.

Обобщая все сказанное, убеждаемся в том, что канонические средства метрики и строфики, использованные в четверостишии, подкреплены его фоническим построением — и силлабическими данными (слоговых форм и насыщенности слогов), и выбором звуковых качеств, и их расположением. В фоническом строении строфы отражается не только ее внутреннее членение, но и единство: в двух направлениях строфа обнаруживает последовательное фоническое движение, выясняющееся из сопоставления двустуший. Во-первых, слоговая насыщенность возрастает от 1-го двустушия ко 2-му: каждый четный стих оказывается более насыщенным, чем предшествующий ему нечетный; в то же время в обоих стихах 2-го двустушия показатель средней насыщенности выше, чем в соответствующих стихах 1-го двустушия<sup>45</sup>; таким образом, прогрессия, выраженная в каждом двустушии, повторяется в целой строфе как единстве двух полустроф. Во-вторых, движение тембров оказывается нисходящим не только в пределах двустушия, но, до известной степени, и в целой строфе — от 1-го двустушия ко 2-му: правда, каждое двустушие доходит до низшего тембра у; но исходные, высшие точки различны: в 1-ом двустушии нисхождение начинается с высшего тембра и, во 2-ом — с более низкого тембра э; к тому же и в области консонантизма процент мягких (т. е. повышенных по тембру) согласных в 1-ом стихе несравненно значительнее, чем в 3-ьем.

## 14

### ОБЩАЯ СТРУКТУРА СТРОФЫ

Сказанным определяется отношение фонического строения рассматриваемого четверостишия к метрике и строфике. Но фоническое построение, как мы видели, вступает в связь также с синтаксисом и семантикой.

Выбранный поэтом метрико-строфический канон предопределил структуру, единство которой базируется на кон-

трасте между перекрестно рифмующими стиховыми рядами и на объединении двух смежных рядов в сложное единство, и эта структура укреплена и подчеркнута построением всех остальных факторов.

Синтаксическое строение взаимно противопоставляет два двустишия — 1-ое, состоящее из ряда коротких предложений, и 2-ое, представляющее собой одно синтаксическое целое; параллелизм синтаксического строения предложений поддерживает единство строфы. Корреспондирующие стихи обнаруживают также и с точки зрения синтаксиса ряд особых соответствий, не покрываемых общим параллелизмом всех предложений, входящих в состав строфы; в частности, в четных стихах синтаксическое членение служит существенным фактором вторичного метрического членения стихов на полустишия.

Семантика строфы противопоставляет два двустишия по признаку общности — конкретности, а в пределах каждого двустишия нечетный стих четному по тому же признаку. Тем самым создается семантический параллелизм между корреспондирующими стихами. В частности, полустишия четных стихов обнаруживают и семантическое соответствие по вещественному содержанию доминирующим представлениям. Единство строфы поддерживается единством общего содержания, данного дважды — сперва в более конкретной, затем в абстрагированной форме.

Наконец, со стороны фонической два двустишия противопологаются по признакам слоговой насыщенности, звонкости неслоговых и высоты тембра гласных, а смежные стихи в пределах каждого двустишия (в известной мере — и полустишия внутри четных стихов) — по сложной совокупности фонических признаков. Контраст между смежными стихами во 2-ом двустишии оказывается во многих отношениях менее ярким, чем в 1-ом, — и это соответствует степени синтактико-семантической связанности стихов внутри того и другого двустишия; и, если до сих пор мы соотносили каждый из строяемых рядов — фонетику, синтаксис, семантику — с доминирующим метрико-строфическим рядом и только через это соответствие устанавливали соответствие между вторичными структурами, то здесь мы встречаемся с непосредственной корреспонденцией вторичных построений. Единство каждого двустишия поддерживается нисходящим движением гласных тембров, опять-таки более отчетливым в 1-ом двустишии и менее во 2-ом. И это движение тембров внутри двустиший, семасиологизуясь, вновь обнаруживает непосредственную соотнесенность вторичных рядов — на этот раз только двух рядов — фонического и семантического. Единство строфы поддерживается прогрессией слоговой насыщенности и звонкости от 1-го двустишия ко

2-му, общим нисходящим движением гласных тембров и главным образом—тождеством фонических отношений между нечетным и четным стихом внутри двустийши.

Таким образом, все факторы художественной структуры построены в плане взаимного соответствия, и, сопоставляя, в частности, фоническое построение с семантическим, мы обнаруживаем то „аккомпанирование внешней формой идейного содержания поэзии“, которое Андрей Белый, без достаточных оснований, склонен считать законом поэтического искусства <sup>46</sup>. Такое соответствие представляет собой лишь частный случай <sup>47</sup>. Но и на этом частном случае мы видим, что качественная сторона звуков речи способна приобретать значение конструктивного фактора художественного целого. В рассмотренном примере эстетическая значимость звуков, в их построении и в их качественной определенности, утверждается всей художественной структурой.

### П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> В западно-европейской научной литературе можно отметить ценное исследование Wold. Masing'a „Sprachliche Musik in Goethes Lyrik“. Strassburg. 1910.

<sup>2</sup> Имею в виду главным образом ранние статьи Андрея Белого из сборника его статей „Символизм“ (М. 1910): „Лирика и эксперимент“ и „Не пой, красавица, при мне“.

<sup>4</sup> Б. М. Эйхенбаум. „О звуках в стихе“. (В сборнике его статей „Сквозь литературу“. Лг. 1924).

<sup>4</sup> Пользуюсь системой фонетической транскрипции Р. И. Кошутича (Грамматика русскогo языка. I. Гласови. А. Општи део. Друго изд. Пг. 1919). Характерная ее особенность в том, что редуцированные гласные обозначаются мелким шрифтом выше строки. В систему транскрипционных знаков Кошутича вношу следующие изменения:

|   |
|---|
| вместо <i>ě</i> — пишу <i>e</i>         |
| • <i>e</i> • <i>Э</i>                   |
| • <i>і</i> • <i>И</i>                   |
| • <i>i</i> <i>n</i> <i>j</i> • <i>и</i> |

Ударений не обозначаю, так как в текстах, встречающихся в этой статье, все гласные полного образования (т.-е. написанные на строке) ударены. Применяю следующие знаки акцентного членения (о котором см. § 8): вертикальная черта — акцентный раздел, условно принимаемый за норму, пунктирная черта — рудиментарный раздел, удвоенная черта — усиленный раздел, жирная черта — конец текста.

Дробное написание конечного согласного слова „сумрак“ (в 4-ом стихе) обозначает двоякую возможность произнесения.

Из опасения чрезмерно расширить рамки статьи воздерживаюсь от подробного обоснования транскрипции. В целом она согласована с нормами московского произношения „старого типа“, как их излагает в упомянутом труде Кошутич. Твердость *с* в конце 1-го и 3-го стиха подтверждается рифмами Тютчева: в 6-ом издании собрания его сочинений находим 19 рифм типа удалось — слез, пронеслось — вопроса и всего одну типа князь — не спросясь. Относительно „поблекнул“, „зыбкий“, „дальний“ см. в моей статье „О методологическом значении фонетического изучения рифм“ (Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. Пг.



1922. Стр. 337—38, 339—40, 341). Произношение морфемы „блек“ с церковно-славянской огласовкой не чуждо и современному языку: ср. у Маяковского („Необычайное приключение...“) рифму поблекло — пекло, причем авторское произношение с *e*, а не с *z* засвидетельствовано фонографией записью, хранящейся в Кабинете Изучения Художественной Речи при Гос. Институте Истории Искусств.

<sup>5</sup> Конечно, не считая за отдельное слово дважды употребленный в 4-ом стихе предлог „в“.

<sup>6</sup> Прекрасную характеристику сферы восприятия, обрисованной в этом четверостишии, дает С. Л. Франк в книге „Душа человека“ (М. 1917. Стр. 42—43).

<sup>7</sup> Сказанное подтверждается и тем, что все определения, обладающие полной знаменательностью, в этом стихотворении подчеркнуты при помощи тех или иных средств, и только одно, выраженное притяжательным местоимением („моей души“ в 10-ом стихе), сохраняет нормальный акцентный и смысловой вес. Из 13 определений 8 инверсированы. 1 („дальный“ в 4-ом стихе) выделено путем христического сопоставления с инверсированным определением (см. § 7), и, наконец, 3 (ряд смежных определений, составляющих 11-ый стих: „Тихий, томный, благовонный“) тяготеют к субстантивации (несут функцию приложения) благодаря опущению определяемого, „подразумеваемого“ на основании предшествующих стихов (обращение „сумрак“, дважды употребленное в 9-ом стихе).

<sup>8</sup> См. статью А. М. Пешковского „Десять тысяч звуков“ (в его „Сборнике статей“. Лг. 1925). Стр. 167—168.

<sup>9</sup> Для слова *уснул*, шаря с делением на слоги *ус* и *нул*, мыслимо и другое членение, совпадающее с морфологическим: *У—сну.т*“. В пользу возможности такого слогоделения говорят соображения О. Брока: „Очерк физиологии славянской речи“ (Энциклопедия славянской филологии. Вып. 5.). Спб. 1910. §§ 215—216. При таком делении наша таблица для 2-го стиха приобретает следующий вид:

| Число неслоговых | Строение слога        | Число слогов | % отношение к числу слогов в стихе | Конкретный состав слогов     |
|------------------|-----------------------|--------------|------------------------------------|------------------------------|
| 0                | V<br>Всего            | 1<br>1       | 14,3<br>14,3                       | у                            |
| 1                | CV<br>VC<br>Всего     | 1<br>0<br>1  | 14,3<br>0<br>14,3                  | на                           |
| 2                | CVC<br>CCV<br>Всего   | 1<br>0<br>1  | 14,3<br>0<br>14,3                  | ну.т                         |
| 3                | CCVC<br>CVCC<br>Всего | 4<br>0<br>4  | 57,1<br>0<br>57,1                  | цв'эт, бл'эк,<br>звук, сну.т |
| Итого            |                       | 7            | 100                                |                              |

Средняя слоговая насыщенность и процент средней слоговой насыщенности, естественно, остаются без изменения.

Дальнейший анализ имеет в виду 1-ый случай слогаделения (*ус-мул*). Те различия, которые вносит деление этого слова по 2-му способу, оговариваются в сносках.

<sup>10</sup> При 2-ом способе деления слова *Усмул* к числу слогов с 3 неслоговыми принадлежит все ударенные слоги стиха, что, конечно, увеличивает силлабический контраст между 1-ым и 2-ым стихом.

<sup>11</sup> При 2-ом способе деления слова *Усмул* во 2-ом стихе появляется 1 слог без неслоговых. Это сближает 2-ой стих с 1-ым, в котором также имеется один слог типа *V*, и, следовательно, несколько ослабляет контраст. Таким образом, при 2-ом способе деления силлабический контраст между 1-ым и 2-ым стихом несколько теряет в многосторонности (ср. сноски 12 и 14), но едва ли не выигрывает в яркости: противоположность по признаку отсутствия или наличия слогов с 3 неслоговыми становится еще более разительной (отношение 0:4), а отношение по средней слоговой насыщенности, само собой разумеется, не претерпевает изменений.

<sup>12</sup> При делении слова *Усмул* по 2-ому способу это противопоставление падает.

<sup>13</sup> Эти совпадения сводятся к следующим признакам: в обоих слогах *C<sub>1</sub>* является твердым свистящим спирантом (глухая аффриката *ц* и звонкий фриктивный *з*), *C<sub>2</sub>* представлено одним и тем же звонким губнозубным спирантом *в* (смягченным в 1-ом случае и твердым во 2-ом), *C<sub>3</sub>* выражено твердым глухим смычным-взрывным (переднеязычным *т* и заднеязычным *к*).

<sup>14</sup> При 2-ом способе членения слова *Усмул* взаимная соответственность полустиший 2-го стиха устраняется: падает параллелизм строения конечных слогов (*мул*—*смул*, т.е. *CVC*—*CCVC*), а также и контраст слогов с 1 неслоговым (так как во 2-ом полустишии слог этого рода исчезает); в то же время утрачивается и четкость параллелизма начальных слогов: появляется еще один слог типа *CCVC*, и все ударенные слоги в обоих полустишиях оказываются принадлежащими к этому типу; новый параллелизм, который создается таким путем, приобретает скорее характер общего фона, единообразного на всем протяжении стиха.

<sup>15</sup> Переходя к анализу роли звуковых качеств в художественной структуре, считаю нужным оговорить, что рассматриваю параллельно как слуховые, так и произносительные признаки. Звуки речи предстают нашему сознанию как произносительно-слуховые комплексы, в которых слуховая и произносительная сторона потенциально обладают равным весом. В реализации этой потенции отдельные звуки и категории звуков обнаруживают известные различия: чем напряженнее звук по своей артикуляции, тем более явственна для сознания его произносительная сторона, и обратно. Справедливо поэтому замечание J. Byrne („General Principles of the Structure of Language“. 2 ed. London. 1892. P. 12) о преимущественной роли слухового момента в представлении гласных звуков и моторного в представлении согласных. Кроме того, индивидуальные вариации в преобладании того или другого момента наблюдаются в зависимости от типа внутренней речи субъекта. О неправомерности чисто слухового подхода к стиховой речи сказано достаточно авторами, критиковавшими акустическую метрику. Но, с другой стороны, необоснованным представляется в плане эстетического анализа выдвигание произносительной стороны речи за счет полного элиминирования слуховой. Такую точку зрения представляют Б. В. Томашевский (изложивший ее „в качестве гипотезы“ в статье „Проблема стихотворного ритма“.— „Литературная Мысль“. II. Пг. 1923 г. Стр. 132), Ю. Н. Тынянов („Проблема стихотворного языка“ Лг. 1924 г. Стр. 101, 130, 131—32) и некоторые другие авторы. Напротив А. М. Пешковский („Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы“. Сборник статей „Ars poetica“. М. 1927. Стр. 32 сл.) с полным основанием анализирует как „благозвучие“, так и „благопроизносимость“. Никто не раскрыл всю важность динамического принципа для анализа стихотворных произведений с большей убедитель-

ностью, чем Ю. Н. Тынянов; однако, между идеальным динамизмом и даже психофизической моторностью, с одной стороны, и произносительной энергией, с другой, нет необходимой связи: идеальная моторность стиховой речи может разрешаться в пантомимике (см. работу С. Г. Вышеславцевой „О моторных импульсах стиха“. — „Поэтика“. III. Пг. 1927), может и вовсе оставаться без разрешения (см. мою статью „Стих и декламация“. — „Русская Речь“. Новая серия. I. Стр. 14); только в материальном звучании, в декламации, потенциальная моторность стиха с необходимостью локализуется прежде всего в произносительных органах (см. указ. ст. С. Г. Вышеславцевой, стр. 47—48).

<sup>16</sup> См. Л. В. Щерба. Русские гласные в качественном и количественном отношении. Спб. 1912. Стр. 84.

<sup>17</sup> Ср. аналогичные, хотя и менее яркие, случаи применения того же приема в других стихотворениях Тютчева (начальные стихи двух стихотворений без заглавия):

*п'Есок сыпучий п'адае'н:*

в ударенном вокализме низкие тембры, заднее образование и лабилизации в 1-ой половине стиха, высокий тембр, переднее образование и отсутствие лабилизации во 2-ой;

*д'ен' в'ыч'Ер'ейт | ноч' бл'иска:*

в 1-ой половине стиха высокие тембры и переднее узкое образование как в ударенном, так и в неударенном вокализме, причем в обоих ударных слогах один и тот же гласный; во 2-ой половине относительно низкие тембры и заднее широкое образование в ударенном вокализме, высокий тембр и переднее узкое образование в неударенном. Ср. также пример из стихотворения „Песок сыпучий по колени“, приведенный в примечании 23-ем.

Еще один пример (из стихотворения „Ночные голоса“), представляющий особый интерес в силу частичного лексического совпадения и семантического сходства с рассматриваемым четверостишием:

*из'н'ьмагло д'в'ижэ'н'я | трут уснул*

(рифма — гул, как и в рассматриваемых стихах): в ударенном вокализме наблюдаем более высокие тембры в 1-ой части стиха, низкие во 2-ой; неударенный вокализм 1-ой части представляет смешение различных тембров от *а* до *э*; во 2-ой части он сводится к одному гласному *у* в составе слова *уснул*, заключающего также и 2-ой стих рассматриваемой строфы; как и в нашем стихе, этот неударенный гласный совпадает с обоими ударенными гласными 2-ой части стиха; стало быть, и здесь неударенный вокализм смягчает контраст.

<sup>18</sup> Впрочем, весьма вероятно, что это *а*, находясь в положении между двумя губными согласными, также в той или иной мере лабиализовано.

<sup>19</sup> Контраст между вокализмом 1-го и 2-го стиха несколько ослабляется тем, что различие между гласными *е* (в 1-ом стихе) и *э* (в 1-ом полустишии 2-го стиха) не является фонематическим: оба эти гласные — оттенки одной фонемы (см. Щерба. Русские гласные. Стр. 9). Впрочем, ср. по этому вопросу мои статьи „О методологическом значении фонетического изучения рифм“, стр. 346—348, 349—350, и „Стих и декламация“, стр. 23, сноска, и 24. сноска.

<sup>20</sup> Единственное нарушение последовательности — нахождение на 1-ом месте в 1-ом стихе гласного *е* более низкого тембра, чем последующие *и*.

<sup>21</sup> См. определение ударения у Jас. van Ginneken'a *Principes de linguistique psychologique*. Paris. 1907. § 331) как „большая психическая энергия фонемы“.

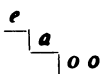
<sup>22</sup> Андрей Белый. „Символизм“. Статья „Лирика и эксперимент“. Стр. 248. См. также его статью „Жезл Аарона. (О слове в поэзии)“ в сборнике „Скифы“. I. Пг. 1917. Стр. 196.

Э Аналогичную нисходящую тембровую лестницу, и притом с учетом неударенного вокализма, найдем и в другом стихотворении Тютчева („Песок сыпучий по колени“), в пределах одного стиха, расчленяющегося на полустихия:

ч'Ер'н'ей ч'ам'ь | бор глубок'и

(Горизонтальная черта под буквой *и* обозначает длительность согласного).

Лестница ударяемого вокализма:



Также и здесь движение тембров допускает аналогичную семасиологию, символизируя углубление в чашу и в темноту. Ср. также приведенный выше пример из стихотворения „Ночные голоса“ (примечание 17-ое), где синтаксическому хиазму (сказуемое — подлежащее — сказуемое) и хиазму семантическому (ср. общие моменты значений внутри двух пар лексем: „изнечь“ и „уснуть“, „движенье“ и „труд“) соответствует хиазм фонический, который в динамическом плане представится как восходяще-нисходящее движение:



Применение контрастирующих по тембру гласных для выражения контрастирующих понятий широко распространено в различных языках. Особенно часто наблюдается этот выразительный прием в языковых обозначениях „близости“ — „удаленности“ — в наречиях места и указательных местоимениях. См. W. Wundt. *Völkerpsychologie*. I. Die Sprache. 2 Aufl. I. Teil. Leipzig. 1904. S.S. 343—344; C. Meinhof. *Die Sprachen der Hamiten*. Hamburg. 1912. S.S. 20—21; C. Meinhof. *Die Urgeschichte im Lichte der afrikanischen Linguistik*. — „Deutsche Literaturzeitung“. 1912. № 38. Sp. 2375.

А Комбинаторные условия создают для этого гласного артикуляторное и акустическое качество, посредствующее между типичной его р зновидностью и узким *e*: положение перед смягченным согласным сьужает его артикуляторный уклад и, тем самым, повышает его тембр, но предшествующий шипящий согласный, неспособный к смягчению, не допускает замены широкого *э* узким *e*; гласный, получающийся в результате совокупного действия этих условий, может быть определен как *э*, подвергнутое сьужению (акустически — *э* с повышенным тембром), или как *e*, подвергнутое расширению (акустически — *e* с пониженным тембром). См. Б. П. Кнтерман в „Изв. Отд. Русск. Яз. и Словесн. Имп. Академии Наук“. 1913 г. Т. XVIII, кн. 1. Стр. 377.

26 См. примечание 41-ое.

26 Цифры, приводимые А. М. Пешковским („Десять тысяч звуков“. Стр. 183. Таблица III), позволяют заключить, что нормальная употребительность в разговорной речи гласного *у* под ударением определяется процентным показателем 9 по отношению к общему числу ударенных гласных. Эта цифра совпадает с полученной мною на стихотворном материале: 8,6 — 9,7%. Нормальный показатель гласного *у*, как в ударенном, так и в неударенном положении, согласно той же таблице Пешковского. — 9,25% (по отношению к общему числу гласных).

27 О преобладании гласных заднего ряда в 4-ом стихе можно говорить, только имея в виду совокупность ударенного и неударенного вокализма: гласный *а* в положении перед смягченным согласным относится скорее к среднему, чем к заднему ряду; стало быть, ударенный вокализм

стиха содержит 2 гласных заднего образования (у, у) и 2 гласных среднего образования (ы, а).

» См. Л. В. Щерб а. Русские гласные. Стр. 84. § 56.

» Таким образом, расположение ударяемых гласных 4-го стиха создает фонический хиазм, поддерживающий отмеченный уже хиазм синтаксический (см. § 7). Аналогичным образом, хотя и менее отчетливо, отмечается синтаксический хиазм в приведенном выше примере из стихотворения „Ночные голоса“: см. примечание 23-ье.

» Переводя на язык артикуляций субъективно-акустические термины „свистящие“ и „шипящие“ согласные, к которым в фонетической литературе нередко относятся с известным пренебрежением, получим вполне отчетливое разграничение между переднеязычными спирантами „желобковыми“, с одной стороны, и „щелевыми“, с другой. (Терминами „желобок“ и „щель“ перевожу „Rille“ и „Spalt“ Jespersen'a: см. O. Jespersen. Lehrbuch der Phonetik. 2 Aufl. Leipzig. 1913. S. 14; ср. эти термины по алфавитному указателю к книге).

» К числу переднеязычных согласных отношу и палатализованные переднеязычные, которые, строго говоря, являются переднесреднеязычными, точно так же, как палатализованные заднеязычные — заднесреднеязычными. (Наиболее удачную классификацию русских палатализованных согласных см. у В. А. Богородицкого в „Общем курсе русской грамматики“, изд. 4-ое, Казань, 1913, стр. 25—26 и таблица между стр. 28 и 29); также смягченные согласные (палатализованные) объединяю в одну категорию с мягким (палатальным — *д*). Такая симплификация, значительно облегчая сопоставление звукового состава отдельных метрических единиц (при подробной системе классификационных категорий сопоставление приобрело бы значительную громоздкость), ни в какой мере не влияет на достоверность выводов. Я далек от гипостазирования фонетических категорий и постоянно имею в виду конкретные факты, которые покрываются тем или иным термином; соблюдение этого условия избавляет меня от необходимости подвергать здесь разбору различные суждения, высказываемые по классификационным вопросам: о „задненебном“ или „средненебном“ образовании палатализованных заднеязычных, о „заднем“ или „среднем ряде“ гласного *ы*, о гласном или согласном характере звука *й* (*й*) в различных положениях, и т. п.: достаточно постоянно иметь в виду относительность и абстрактность всех этих обозначений, вплоть до терминов „гласные“ и „согласные“, „гласный *а*“ и т. д. Но, направляя внимание на факты, а не на прикрывающие их термины, я, в то же время, рассматриваю факты лишь с той степенью конкретности, какая требуется для установления конструктивной или выразительной функции звуков речи в стихе. Звуковые качества в стихе вообще отличаются известной абстрактностью (об этом подробнее в моих статьях „Стих и декламация“, стр. 24—'5, 33, 39—40, и „Эстетические предпосылки теории декламации“, в сборнике „Поэтика“, вып. III, Лг. 1929, стр. 31, 32—33), и чрезмерная конкретизация в транскрипции стихотворения — напр., при помощи алфавитных формул Jespersen'a, — неизбежно пришлась бы в стихотворное построение чуждые ему элементы материального звучания. Однако, и менее яркая конкретизация, ограничивающаяся исчерпывающим исчислением фонематических признаков, часто может оказаться с точки зрения поэтики излишней: с другой стороны, анализ конкретного звфонического построения иной раз может потребовать учета признаков, выходящих за пределы фонематической характеристики — напр., различения двух оттенков фонемы *е* (см. мои статьи „О методологическом значении фонетического изучения рифм“, стр. 346—351. и „Стих и декламация“, стр. 24). Иные вопросы звукового состава и, вообще, звукового облика того или иного текста не допускают определенного решения вне материального звучания: так, слово „сумрак“ в последнем стихе рассматриваемого четверостишия может быть произнесено с конечным глухим или звонким согласным (см. транскрипцию в § 2-ом) в зависимости от темпа речи и способов акцентного членения, вообще — от стиля произнесения; материальные способы акцентного членения (паузаль-

ные, динамические, мелодические, артикуляторные), которое, как таковое, обычно задано в тексте с довольно значительной степенью определенности, могут варьировать, замещая и комбинируя друг друга, в зависимости от тех же условий (потому примененные в транскрипции и объясненные в примечании 4-ом знаки акцентных разделов отнюдь не следует рассматривать как обозначения пауз); ср. также двойное слоговое членение слова „уснул“ во 2-ом стихе (см. примеч. 9-ое).

<sup>32</sup> Следует отметить, что это единственный губной, включая три вспомогательные работы — назализацию, вибрирование голосовых связок и палатализацию, тем самым значительно понижает интенсивность основной — губной работы (см. И. А. Бодуэн-де-Куртенэ. Введение в языковедение. Изд. 5-ое. Пг. 1917. Литогр. Стр. 97—98). Принцип повышения интенсивности основной работы в зависимости от числа вспомогательных работ в общей форме не представляется неуязвимым: ср., напр., напряженность согласных, осложненных гортанной смычкой в кавказских, семитских и хамитских языках (см. E. Sivers. Grundzüge der Phonetik. 5 Aufl. Leipzig. 1901. § 365; D. Westermann. Handbuch der FuI-Sprache. Berlin. 1909. S. 195). Но относительно смычно-проходных согласных („полусмычных“, „Halbschlusslaute“ по терминологии Sievers'a: см. указ. соч., § 140), к числу которых относятся носовые и латеральные, очевидно, что при наличии свободного прохода для выдыхаемой воздушной струи (через носовую полость или по боковым каналам) смычка не может быть столь же интенсивной, как в смычно-взрывных согласных (см. P.-J. Rousselot. Principes de phonétique expérimentale. T. I. Paris. 1897—1901. Pp. 588 ss.).

<sup>33</sup> Категория „плавных“ согласных при резком разграничении латеральных и дрожащих звуков в русском языке (в отличие, напр., от китайского, японского, корейского, тунгусского, английского языков) представляется несколько сомнительной. Однако явления диссимиляции и перестановки „плавных“, широко распространенные и в русском языке, свидетельствуют о некоторой степени родства между этими двумя категориями звуков — по крайней мере, в психологической плоскости. С точки зрения поэтики латеральные звуки, с одной стороны, и дрожащие, с другой, обнаруживают также и функциональную соотносительность — в узуальном взаимном противопоставлении (стихотворение без *p*, но с избытком *d*, и наоборот, а также ряд случаев более тонкой „инструментовки“, к числу которых относится и рассматриваемое четверостишие).

<sup>34</sup> На преобладание в русском консонантизме длительных, равно как и переднеязычных образований указал уже давно И. А. Бодуэн-де-Куртенэ („Отрывки из лекций по фонетике и морфологии русского языка“. Вып. 1-ый. Воронеж. 1882. Стр. 16). Цифровые данные о нормальной частоте звуков заимствову из упоминавшейся уже работы А. М. Пешковского (см. прим. 8-ое), переводя численные отношения отдельных неслоговых звуков и соответствующих фонических категорий к общему числу всех звуков на отношения их к общему числу неслоговых. Главнейшие из приводимых далее цифровых сопоставлений представлены наглядно в диаграммах, помещенных в конце параграфа.

<sup>35</sup> Об этом см. в примечании 31-ом.

<sup>36</sup> Смягчение согласного, как известно, с акустической стороны сводится к повышению собственного шума. См. А. И. Томсон. Общее языковедение. Изд. 2-ое. Одесса. 1910. Стр. 198; A. Thomson. Die Eigentöne der Sprachlaute und ihre praktische Verwendung. — „Indogermanische Forschungen“. Bd. XXIV (1909). S.S. 5—7.

<sup>37</sup> Среднеязычный звук *й* с произносительной стороны стоит к гласным переднего ряда еще ближе, чем переднеязычные согласные, так как гласные переднего ряда артикулируются именно средней спинкой языка.

<sup>38</sup> В 1-ом стихе единообразно произносительных работ (которым, естественно, соответствует и единообразие слуховых впечатлений) подчеркнута повторенная под двумя смежными ударениями слога *с'и*, представляющего собой, с артикуляторной стороны, сочетание переддвусреднеязычного согласного с гласным переднего ряда (т.-е. среднеязычным), а со стороны аку-

стичасвой — сочетание одного из высших согласных тембров с высшим гласным тембром. Ср. аналогичный прием в другом стихотворении Тютчева („Песок сыпучий по коленям“):

ч'Ер'ней " ч'аш'ь БОр глаБОУк'й.

Впрочем, здесь этот прием несет иную структурную функцию, принимая участие в сложной системе фонических явлений, содействующей разграничению полустихий: в 1-ом полустихии — анафорическое повторение сочетания переднесреднеязычной аффрикаты ч' с гласным переднего ряда и высокого тембра (Е и а между мягкими согласными), оба ударенных гласных (е и а в указанном положении) обладают теми же признаками переднего образования и высокого тембра, все гласные, как ударенные, так и неударенные, нелабиализованы, все неслоговые мягки (относительно р' см. Кошутыч. „Грамматика руског језика“. I. А. § 165. 1) и принадлежат к числу переднесреднеязычных и среднеязычных; во 2-ом полустихии — повторение в обоих словах под ударением губного сочетания бо, все гласные — заднего и заднесреднего (о) образования и низкого тембра и все, за исключением одного безударного (о), лабиализованы, все неслоговые, кроме одного (а), тверды и представляют все возможные места образования, кроме переходных зон образования палатализованных согласных.

<sup>39</sup> Разнообразие звукового состава четных стихов несколько нарушается во 2-ом стихе тем, что последний слог 1-го полустихия муа повторяется в конце 2-го полустихия перед ударением (муа), а в 4-ом стихе — повторением в обоих полустихиях в конце двух слов сочетания ъй. Однако первый параллелизм в значительной мере ослабляется морфологическими условиями: звукосочетание уа||уа представляет собою знак определенной грамматической формы; звуковой параллелизм заслоняется параллелизмом морфологическим. Еще менее веским является звуковое повторение в 4-ом стихе; к морфологическим условиям здесь присоединяется ряд других обстоятельств, уменьшающих его вес: 1) сочетание ъй, содержащее редуцированный гласный, встречается только в неударенном положении; 2) отсутствует акцентно-метрический фактор, усиливавший вес повторения во 2-ом стихе, — положение в конце акцентных групп, совпадающих с полустихиями.

<sup>40</sup> В 1-ом стихе все гласные, за исключением одного безударного, принадлежащего к среднему ряду, относятся к переднему ряду; в 3-ем стихе в ударенном вокализме смешаны гласные среднего и переднего ряда, в неударенном вокализме — гласные переднего и заднесреднего образования.

<sup>41</sup> Фоническое соответствие между нечетными стихами значительно увеличивается благодаря корреспонденции звукосочетаний с'из'жыз', с'ил'-шыл'. Начальные элементы этих сочетаний корреспондируют как переднеязычные спиранты, конечные их элементы попарно тождественны — во второй паре абсолютно, а в первой с различием по признаку твердости — мягкости. Заключенные между ними гласные представляют соответствие и—ы; о функциональной связи этих звуков см. И. А. Бодуэн-де-Куртенэ. Введение в языковедение. Стр. 111—112; Л. В. Щербачева. Русские гласные. Стр. 50; В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Пб. 1923. Стр. 131; мою статью „Стих и декламация“. Стр. 23, сноска. В данном случае и. находясь в положении между шипящим и смягченным согласным, приближается к и также и антропофонически, материально — как по образованию, которое А. А. Шахматов („Очерк современного русского литературного языка“. Лг. 1925. Стр. 55) и некоторые другие исследователи (напр., Н. Н. Дурново и Д. Н. Ушаков в „Опыте фонетической транскрипции русского литературного произношения“. — „Slavia“. Roczn. V, seš. 2. 1926 г. Стр. 342, 344, рубрика 1 С; ср. A. Thompson. „Die Eigentöne der Sprachlaute“. S. 6; Л. В. Щербачева, указ. соч., стр. 78—79; иначе, и едва ли справедливо, О. Брок. Очерк физиологии славянской речи. Стр. 128) определяют как переднесреднее, так и по тембру (см. Л. В. Щербачева, указ. соч., стр. 78). Вескость указанной кор-

респонденции, основанной на повторении сходных фонических элементов в определенном порядке, увеличивается благодаря двум обстоятельствам: 1) все образующие ее сочетания содержат ударенный гласный; 2) вторая пара рассматриваемых сочетаний входит в состав женской рифмы, так что соответствие распространяется и на последующий ряд звуков до конца стиха. Напротив, понижает ее вес 1) различие слогового положения сочетаний, образующих первую пару (с'и-зм: жмз'и') и 2) несимметричное расположение первой пары в соответствующих стихах.

<sup>42</sup> В области консонантизма следует особо напомнить отношение двустиший по звонкости: средний процент звонких неслоговых в 1-ом двустишии составляет 52,2%, во втором — от 77,2% до 80,4%.

<sup>43</sup> Эти средства, в свою очередь, сводятся к сопоставлению двух рядов, объединенных параллелизмом построения.

<sup>44</sup> Само собой разумеется, что всякое сложное единство основано на контрастном отношении элементов; в частности, единство стиха, заключающегося на полустиишия, основано на взаимном противопоставлении полустиишия. Но здесь речь идет не о том, что само собою разумеется: противопоставление полустиишия могло бы быть достигнуто одним только совпадением синтаксического членения (хотя бы даже самого элементарного — членения на слова) с метрическим (стопным), а объединение полустиишия — их принадлежностью к одному стиху, определяемой по признакам метрическим (число стоп) и строфическим (рифма в конце 2-го полустиишия); в данном же случае и объединение, и противопоставление полустиишия опирается, помимо указанных канонических признаков, также и на фонические признаки.

<sup>45</sup> Другими словами: показатель средней насыщенности 2-го двустишия выше, чем показатель средней насыщенности 1-го двустишия.

<sup>46</sup> Андрей Белый. Поэзия слова. Пб. 1922. Стр. 133; ср. того же автора „Символизм“. Стр. 248 и „Жезл Аарона“. Стр. 196—197. Едва ли не более прав Л. Л. Сабанеев (Музыка речи. Эстетическое исследование. М. 1923. Стр. 168), утверждая, что „из массы однозначных слов поэт интуитивно выбирает либо такие, которые по гласному типу (т.-е., переводя терминологию автора в более обычные термины, по эмоциональной окраске звукового состава) более подходят либо к настроению слова, либо к настроению, которое поэт желает создать помимо и поверх слов“.

<sup>47</sup> Этот частный случай Б. М. Эйхенбаум (Сквозь литературу. Стр. 205) считает характерным для классической поэзии.



## СОДЕРЖАНИЕ

|   | Стр. |
|---|------|
| <i>М. Троцкая.</i> —Литература современной Германии . . . . .         | 5    |
| <i>Г. Гуковский.</i> —О русском классицизме . . . . .                 | 21   |
| <i>Г. Коровин.</i> —Заметки о Пушкине. I . . . . .                    | 66   |
| <i>Б. Томашевский.</i> —Заметки о Пушкине. II. . . . .                | 68   |
| <i>Л. Гинзбург.</i> —Опыт философской лирики . . . . .                | 72   |
| <i>К. Шимкевич.</i> —Бенедиктов, Некрасов, Фет . . . . .              | 105  |
| <i>С. Балухатый.</i> —Из истории текста пьес Горького . . . . .       | 135  |
| <i>С. Бернштейн.</i> —Опыт анализа словесной инструментовки . . . . . | 156  |