



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ВРЕМЕННОК

**ОТДЕЛА
СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ**

III

« А С А Д Е М І А »

ЛЕНИНГРАД

1927

П О Э Т И К А

СБОРНИК СТАТЕЙ

С. Балухатого, С. Берштейна,
Л. Виндт, В. Виноградова,
С. Вышеславцевой, Г. Гуковского,
Н. Колпаковой, Н. Суриной
и Ю. Тынянова.

«А С А Д Е М І А»

ЛЕНИНГРАД

1927

Напечатано по распоряжению Отдела Словесных Искусств

Ученый Секретарь Отдела

Б. Казанский.

15 января 1927 г.

К построению теории поэтического языка

Учение о системах речи литературных произведений

Посвящается Л. П. Якубинскому

§ 1. В современной лингвистике—подъем брожения, которое прорвалось в толпу из „затишья“ одиноких мыслителей. Новые пути ищутся отчасти через возврат к традициям „до-исторического“ языкознания (Суну, Trombetti, Марр и др.), которые, углубляясь, проходят через фильтр современной науки, отчасти через канонизацию, видоизменение и развитие побочных языковедческих течений (Потебня, Vossler, Schuchardt, Gilléron и т. п.), отчасти при посредстве прививки к лингвистике новых систем из других наук, даже несмежных (философии, эстетики, социологии и т. п., ср. имена Кроче, Фосслера, А. Marty, Кассирера, Г. Шпета, и др.).

В связи с этими исканиями сфера самого языкознания расширилась. Обозначилось в ней многообразие дисциплин, которые нуждаются в классификации, и из которых каждая ищет точного определения своего объекта и, следовательно, метода.

В ряду этих дисциплин все настойчивее заявляет о себе, гребуя признания и обоснования, наука о поэтической речи. Выделение поэтической речи, как особой разновидности, отвлеченно допускается всеми исследователями (ср. замечания Bally, А. Marty, L. Spitzer'a, Hefele и т. д.). Но конкретные попытки определить ее сущность или уходят от лингвистики в область историко-литературной борьбы, примыкая к поэтике определенного художественного течения (русские работы, кроме тех, которые близки к Гуссерлианству), или, выходя из предпосылок определенной метафизико-философской системы, бесильно останавливаются перед задачей исчерпывающего

охвата самих форм языка (с одной стороны, Шпет и его ученики, с другой—Vossler, Leo Spitzer и др.), или же сразу распыляются по широкой области лингвистического изучения, проблему поэтической речи превращая в особый метод рассмотрения всякого языкового явления (школа Фосслера). И тем не менее вопрос о поэтической речи—в настоящее время один из наиболее беспокойных в лингвистике. Ясно наперед, что пути его обследования не уместятся в пределах одной дисциплины. Однако, возможные подходы со стороны лингвистики к раскрытию понятия поэтического языка не указаны четко. Вместе с тем обрисовывающиеся сферы изучения не рассмотрены в основных своих частях. Они все прикрыты общим именем „стилистики“, которое накладывается на круги вопросов разного методологического обоснования—и лишь пересекающихся плоскостей. Неопределенность термина—„стиль“ содействует смешению различных задач. ¹⁾ Целесообразнее, поэтому, к самой проблеме „стиля“ приступить лишь после предварительной расчистки материала.

И попытка указать линии соприкосновения и подчеркнуть расхождения в „стилистических“ дисциплинах, с тем, чтобы подробнее остановиться на одной из них, ближайшей к теории поэтического языка, кажется своевременной.

§ 2. Нет сомнения, что при современном диалектологическом изучении, которое подчинено вне-лингвистическим—этнографическим или культурно-историческим целям, на долю „стилистики“ из „диалектологии“ оставляется слишком много ей не принадлежащего. Вопросы так называемого „стилистического синтаксиса“, которыми заняты немецкие школы Vossler'a и Spitzer'a (Lorck, Winkler, Lerch и др.). исследование „эмоциональных“ оттенков лексем по методам Ch. Bally, определение норм, руководящих выбором и оценкой возможных форм выражения одной мысли в пределах диалекта, изучение принципов композиционного объединения фраз в повседневных условиях общественно-речевой практики—все это и многое другое застряло в обиходе „диалектологической стилистики“ временно, для того, чтобы войти в самую диалектологию, ее обновить и в ней раствориться. Итак, „диалектологическая стилистика“—дисциплина переходного типа. Она покрывает резервуар семантических и синтаксических явлений, которые должны хлынуть—с утончением методов лингвистического изучения—в диалектологию, в науку, посвященную исследованию langue.

¹⁾ О слове—„стиль“ см. брошюру Rob Wolf. Wallach'a: „Über Anwendung und Bedeutung des Wortes. Stil“. München. 1919.

§ 3. Если рядом с *linguistique de la langue*, по Соссюру, строить, как особое здание, учение об индивидуальном говорении, об языковом творчестве, то в этой новой области можно найти корни многих языковых явлений, быть может, даже истоки поэтической речи. Но неразумны надежды из кирпичей этого здания сложить науку о поэтическом языке. Индивидуальное—не всегда творческое. Поэтому изучение индивидуального говорения может открывать не выходы за пределы языковой системы коллектива, а бессилие отдельных его членов овладеть ее нормами. С другой стороны, понятие творческого в языке—не эквивалент поэтического, так как и беднее и шире его. Беднее—потому, что не учитывает специфических форм поэтической организации, шире—потому, что служит разным господам и для разных целей. От Гумбольдта и Штейнтала это смешение, захватив потебнианство, перекинулось через Кроче¹⁾ к Фосслеру и полонило его. И здесь—тупик лингвистики, которая не была поднята до метафизики, а лишь прицеплена к ней.

Итак, наука об индивидуальном говорении, если она по принципам лингвистики изучает элементы личных отклонений от коллективной языковой системы, образует только дисциплину, параллельную диалектологии и „диалектологической стилистике“, их органически дополняющую и оживляющую новыми методами. Самое большее, на что она способна—это лишь открыть входы в изучение поэтической речи, но далекой останется от постижения ее сущности.

Если же *linguistique de la parole* расширит свои задачи до исследования композиционных форм индивидуального языкового творчества более сложного порядка, напр., типов монологического речеведения или видов диалога, как своеобразного словесного турнира, то она превращается в какую-то сортировочную станцию, откуда товары распределяются по разным направлениям. Они войдут и в теорию сценической игры, и в теорию рассказыванья, и в теорию

¹⁾ „Der Mensch spricht in jeden Augenblick wie der Dichter weil er wie der Dichter seine Eindrücke und Gefühle zum Ausdruck bringt. Es verschlägt nichts, dass es in der sogenannten Konversations—oder familiären Form geschieht, denn sie ist nicht durch die geringste Kluft von den anderen Formen getrennt, die man prosaisch, prosaisch-poetisch, erzählend, episch, dialogisch, dramatisch, lyrisch, melisch, gesungen usw. nennt. Und wenn es dem Menschen im allgemeinen nicht missfallen wird, als Dichter und immer als Dichter betrachtet zu werden, wie er es kraft seiner Menschlichkeit ist, so darf es dem Dichter nicht missfallen, mit der gewöhnlichen Menschheit verbunden zu sein, denn diese Verbindung allein erklärt die Macht der Poesie in engem und in erhabenem Sinn auf alle menschlichen Gemüter. Wäre die Poesie eine Sondersprache, eine Sprache der Götter, so würden die Menschen sie nicht verstehen, erhebt sie sie, so erhebt sie sie nicht über, sondern zu sich; die wahre Demokratie und die wahre Aristokratie fallen auch in diesem Punct zusammen. B. Croce „Grundriss der Aesthetik übersetzt von Th. Poppe“. Leipzig. 1913. стр. 41.

ораторской речи, и в теорию „словесности“, но всюду лишь как ориентировочный материал.

Понятно, что начинать поиски специфических особенностей поэтической речи с этой сферы, ассимилируя с ней объяснение элементов художественных произведений (как это обычно во всех русских работах) — нецелесообразно.

§ 4. Учение о поэтической речи не может выйти из лингвистического учения о слове и словесном ряде, хотя бы последнее вращалось в пределах индивидуально-творческого говорения под углом „эстетического“. Ведь лингвистика, инстинктивно отходя от норм социально-языковой деятельности, всегда говорит об элементах языка. В индивидуальном творчестве, поэтому, она может изучать „символический“ налет лишь на этих элементах. Но она не в состоянии открыть своеобразия более сложных поэтических форм речи, которые нуждаются еще в параллельном или даже предварительном морфологическом изучении. А это изучение удобнее производить на развернутых словесно-художественных структурах, где морфологические отличия поэтических явлений речи должны выступать внушительно и резко. И тут путь исследования обратен социально-лингвистическому изучению элементов языка: от сложных структур — к „стилистическим единицам“, а не обратно от слова и словосочетания — к его сложным объединениям.

Неудачи Потепни и Фосслера ¹⁾ в этом отношении чрезвычайно характерны. Показательным примером будет Потепня. Потепня свои художественные дворцы возводил всецело на психологическом анализе „слова“, широко понимая этот термин. Скованный традицией гипотез о происхождении языка, он противопоставил им учение о рождении слова, определяя всякое возникновение нового слова (иначе — нового значения слова), как акт поэтического творчества. Жизнь языка, помещенная им в какое-то индивидуально-космическое сознание, представлялась непрерывными муками творческого рождения слов. Поэтому формы поэтической речи оказались универсальными и первичными. Лишь выбрасываемые за пределы поэтической речи, „терминированные“ слова постепенно создали новую разновидность языкового мышления, которая стала суживать сферы применения поэтических форм. Красивая картина борьбы двух языковых стихий — поэтической и прозаической — не позволила

¹⁾ Отрешаясь от своеобразий метафизико-лингвистической концепции Фосслера, решаюсь ставить его рядом с Потепней. Ср. главу: „Sprache und Dichtung“ в его обобщающей книге: „Geist und Kultur in der Sprache“. Heidelberg. 1925, стр. 241—261.

Потебне расцечь их изучение на две дисциплины: „поэтику“ и „лингвистику“. Вследствие этого его штудии о слове, несмотря на остроумие и глубину отдельных анализов, оказываются висящими в промежутке между „лингвистикой“ и „поэтикой“. „Теория словесности“ Потебни, даже освобожденная от психологизма, не достаточна для изучения структуры поэтических произведений. И это зависит, конечно, не от того, что Потебня в основу определения понятия поэтической речи положил принцип образности, не освобожденный им от противоречий, а затем вульгарно и одно-сторонне истолкованный русскими продолжателями и противниками потебнианства. Но в системе Потебни наглядно обнаружилась непригодность для исчерпывающего анализа художественно-словесной структуры той стилистической системы, которая вся покоится на раскрытии понятия о „слове“ и „словесном ряде“—вне динамики их многообразных связей в структуре целого. Известно, что Потебня даже целостные художественные произведения рассматривал по аналогии со „словом“, тем самым упрощая имманентный анализ их структуры вплоть до устранения проблемы композиции. Психологическая генетика уводила исследователя от наблюдений над динамикой словесных сцеплений. Смотри в корень слова и в его „образ“, Потебня упустил из виду другие структурные формы его (напр., фонические, синтагматические). И пренебрежение к „плоскостной“ конфигурации слов, органически связанное с психологическими методами изучения, мстило за себя тем, что от Потебни и его последователей скрывалась живая словесная ткань художественных произведений—во всем разнообразии своих конструктивных объединений. Потебня оказался бессилён охватить живое многообразие методов поэтической организации символов в композиции целостных эстетических объектов. Найдя „поэзию“ в языке, он не сумел расширить ее пределы в поэзии. „Искусственный препарат“, каким для Потебни было слово, заслонил перед ним сложные произведения словесного искусства, и в психологическом однообразии растаяла семантическая пестрота поэтических форм.

§ 5. Было бы наивно думать, что устранение психологических предпосылок и замена их эстетическими, какого бы характера эти последние ни были, поможет воздвигнуть на основе лингвистического анализа слова новую систему учения о поэтическом языке. „Эстетика слова“—дисциплина, которая сама еще нуждается в признании—и меньше всего может служить опорой для других лингвистических наук. Ведь круг материала, задач и методов „эстетики слова“ не очерчен определенно. И к учению о поэтической речи прямее и вернее путь через опытную дисциплину

плину о речи литературно-художественных произведений. Конечно, принципы общей эстетики не могут быть здесь в пренебрежении. Однако, такая дисциплина может лишь примыкать к „умозрительным“ построениям, но не может в них замыкаться. Ее система должна покрывать все факты, а не только притягивать некоторые из них, как это обычно происходит в „эстетике слова“, раскрывающей содержание избранных общих понятий в применении к известной философской теории. „Эстетические фрагменты“ и исследования о „художественной форме“ слова — самое большее — могут указывать предположительно те направления, в которых должны вестись поиски основных признаков поэтической речи, но ни в коей мере не предрешают их результатов.

§ 6. Гораздо больше побуждений обратиться сразу к изучению речи литературно-художественных произведений. Непосредственная интуиция (а в ней всегда элемент истины, лишь научно-неопознанный) говорит, что поэтическая речь, хотя и не совпадает с речью словесно-художественных произведений, все же своими существенными признаками содержится в ней. В самом деле, та форма символического преобразования языка, которая составляет существо поэтичности речи и которая еще нуждается в раскрытии, — она лишь заложена в структуре литературно-художественного произведения. Но она не является исчерпывающим критерием художественности целого. Понятие литературно-художественного произведения не может быть оправдано чисто лингвистическим путем, т. е. на основе одного лишь словесного анализа и изучения. Очевидно, поэтические формы „словесности“ лишь внедрены в структуру художественного произведения, органически сочетаясь с другими принципами литературной „поэтизации“, но их не исчерпывая: так словесно эстетический объект иными своими формами может быть обращен к музыке, изобразительным искусствам, „театру“.

В литературном произведении, как художественном единстве, реализованы те потенции, которые присущи одному или нескольким типам речи, — в разных формах их взаимодействия. Но из этого словесного запаса часто извлекаются лишь средства для разрешения проблем, идущих в литературу от смежных искусств, с которыми под влиянием тех или иных условий — словесное искусство вступает в соприкосновение. Приемы рисовки пейзажа, вещей и лиц, самые принципы отбора „предметов“ живописания и способов их языкового воплощения в словесно-художественных произведениях нередко носят налет определенной живописной школы, напр., фламандской — в ранних всходах русского натура-

лизма. ¹⁾ Формы условной театральности могут быть фоном литературного изображения, как в рассказе: „Икс“ Евг. Замятина. Некоторые виды словесного творчества, напр., отдельные новеллы из серии: „Тринадцать трубок“ И. Эренбурга, „Доногоо-Тонка“ Жюль Ромэна, „Тайна сейфа“ Никулина и т. п.—даны с явной ориентацией на „представление“ их в плане кино-искусства, как своеобразные виды намеренно непроектируемых на экран сценариев.

И в той мере, в какой литературное произведение устремлено к „вещам“ и принципам их размещения из внешних для него сфер, оно прежде всего принуждено пользоваться соответствующими словесными цепями, как знаками (*potina*) этих „вещей“. Конечно, приемы синтаксической организации этих слов могут обнаружить многообразие их семантической природы и привести к прихотливой игре предметно-смысловыми их отношениями. Но если сама динамика „вещей“ и действий предопределяет словесное движение их терминов, то приходится иметь дело с обычным для языкового синтаксиса ходом логических смыслов, вскрывающих в сцеплении синтагм отношения „предметов“ и „вещей“ (идеального“ и „номинативно-реального“) — без всякой игры внутренними „поэтическими формами“.

Так словесные цепи в составе литературного произведения показывают разные степени „измерения вглубь“ (метафора Г. Шпета) — от знаков вещей к знакам значений — в сложной игре их внутренних форм. Изучение литературно-художественных произведений, как замкнутых в себе структур, раскроет яснее пути использования в них структурных свойств слов. Но и заранее ясно, что структура литературного произведения обусловлена не только „поэтическими формами“ речи, но и „поэтичностью“ других форм композиции, данных через язык, но не из него выросших.

Поэтому наука о речи литературно-художественных произведений — лишь ступень к науке о поэтическом языке или о художественных формах речи. Поэтическая речь — искомая величина, речь художественных произведений — данность. И только через исследование приемов словесной организации литературных произведений можно приблизиться к раскрытию поэтических форм языка вообще, чтобы замкнуть принципиальное выяснение их природы в особую дисциплину о поэтической речи. ²⁾

¹⁾ Ср. любопытные параллели из этих искусств у Буслаява, Meier-Graefe и др.).

²⁾ Но ср. у Фосслера: „Das spezifisch Sprachliche an der Sprache ist ihre Sprachregel und heisst Grammatik; und das spezifisch Sprechende am Sprechen ist seine Selbstgestaltung und heisst Dichtung“.

§ 7. Наука о речи литературно-художественных произведений определяется, с одной стороны, как учение о композиционных типах речи в сфере словесного творчества, их лингвистических отличиях, о приемах их построения, об основных лексических слоях в них, о принципах их сочетания и об их семантике; с другой стороны, как учение о типах композиционно-словесного оформления замкнутых в себе произведений, как особого рода целостных структур.

Необходимо очертить точнее схемы этих двух кругов, в которых сосредоточены задачи этой дисциплины. Это—круги разных плоскостей. Один замыкает в себе проблемы типологии композиционных форм речи, как систем языковых объединений, которые встречаются в ткани литературно-художественных произведений. Изучение этих основных типов естественно предполагает группировку не самых литературных произведений, а отвлеченных от них однородных форм словесной композиции—в общелингвистическом плане. Это учение не о структуре художественных единств, а о структурных формах речи, которые наблюдаются в организации литературных произведений. И его задача—установить закономерности в их построении, как систем языковых соотношений. Другой круг заполнен вопросами о типах литературно-художественных „объектов“, как целостных, замкнутых в себе словесных структур. И сюда—с формулой динамической непрерывности художественного объединения—стекаются проблемы микроскопического исследования предельных „символических“ частей в их семантико-синтаксической связи. Принципиальные различия между учением о композиционных системах речевых форм и учением о структурах художественно-словесных единств полагают резкую грань между двумя отделами науки о речи литературных произведений.

Задача моей статьи—конспективно—и при том с отрывочными иллюстрациями—изложить содержание первого из намеченных отделов, т. е. учения о композиционных системах речи.

§ 8. Речь художественных произведений складывается из разных типов монолога ¹⁾ и диалога, из смешения многообразных форм устной и письменной речи. Даже в пределах социально-речевых „соответствий“ она вбирает в себя эти конструктивные типы речи не как естественную данность бытового языка, но подвергая их деформации в плане известных композиционных устремлений. В речи художественных произведений выступают формы сложного смеше-

¹⁾ Монолог определяется отрицательно, как не—диалог, не „прерывистая“ форма речи.

ния конструкций, где пересекаются принципы устного и письменного речеведения, с одной стороны, монологических объединений и диалогических сцеплений, с другой стороны, приемов стихового или прозаического построения, с третьей. Разнообразие взаимодействий, которое осуществляется в скрещении этих принципов, направленных—каждый в особую сферу речевого пользования, ведет к богатству и многообразию типов языковой композиции. Они нуждаются прежде всего в классификации. Разграничение видов монолога и диалога, внедрение этих конструкций в другую плоскость языковой дифференциации между стихом и прозой, уяснение принципов соотношения между формами стиховой и „не-стиховой“ речи— вот первичные критерии этой классификации. Но—рядом с ними— встает новая проблема, которая усложняет процесс решения задачи. Ведь язык предстает всякому художнику в двух основных своих проявлениях. Прежде всего—это сфера осмысленных звучаний, приспособленная к обнаружению „духа“. Этот ряд облеченных в смыслы звучаний экспрессивного характера как бы погружен в другие средства психического выражения (как—мимика, жесты), по отношению к которым звучащая речь является то основой, то прояснителем, то аккомпаниментом. Это—говорение в широком смысле этого слова. И в другом аспекте созерцается язык, как символическая система выражения, которая хранит заложенные в символах заряды экспрессивных объявлений, в синтактике движущегося словесного ряда—формы эмоционального „интонирования“, но которая все же до предела абстрагирована от конкретной обстановки звучания и от связи с другими областями духовного раскрытия, например, мимики, жеста, пластических движений.

Речь художественных произведений обращена в обе эти стороны, вводя элементы и той и другой формы языка своеобразно. Особенный интерес изучения соотношений вызывают приемы вовлечения в структуру художественного произведения разных типов „устного“ речеведения. Служа целям оформления литературных образов и организуя словесную ткань произведения, как целостного, индивидуально-неповторимого единства, они в то же время являются ключом к переводу его в план иного искусства— „артистического“, например, чтения, декламации, сценической игры. Формы говорения обычно не раскрыты полностью в сигналах литературного текста. Они лишь интуитивно постигаются в своей идеальной сущности. Но проекция в план звучания неизменно сохраняется и тем определяет своеобразие семантики речевого восприятия. В этом разграничении форм речи—конкретно осуществляемой в звучании или же рассчитанной на иллюзию произношения—и речи „идеальной“, абстрагиро-

ванной от семантики говорения, кроются нити нового раздела типов языковой организации художественных произведений.

Таким образом, на основе этих скрещивающихся делений представить классификацию основных типов речи литературно-художественных произведений и разъяснить специфические особенности каждого из них — первая задача науки о речи литературно-художественных произведений.

§ 9. Формы монолога и диалога—стиховые и прозаические—в зависимости от своей принадлежности к тому или иному типу речи (например, монолог — повествовательный, „сказовый“, мемуарный, ораторский и т. п.)—имеют каждая свои законы сцеплений словесных рядов, свои нормы лексических колебаний, свои тенденции внутренней динамики слов, своеобразия семантики и синтактики. Вскрыть их путем анализа соответствующих конструкций, четко обозначить границы и принципиальные деления между разными областями речи литературно-художественных произведений, установить более дробные конструктивные формы — „жанры“ в сфере каждой речевой разновидности, показать смешанные типы и их лингвистическое обоснование, чтобы затем в пределах отдельных видов описать разнообразие композиционно-словесных форм,—из этого центра исходит и к нему устремлено движение первого круга проблем нашей дисциплины. Вопросы не исторической преемственности, а структурных возможностей—ее цель. Ее необходимо раскрыть на примерах.

§ 10. Художественная проза, являя монологическую речь, перерезанную диалогами, представляет сложное типологическое многообразие монологических конструкций и их смешанных форм. Она может ориентироваться на те виды монолога — письменного и устного, которые известны из социальной практики речевых взаимодействий или из уставов быта, но подвергает их деформации, подчиненной разным художественным тенденциям. Так—новелла Бабеля: „Соль“ стилизует письмо „солдата революции“ к „товарищу редактору“. Его же новелла: „Письмо“ в авторской рамке предлагает письмо мальчика из экспедиции—Курдюкова к „любезной маме Евдокии Федоровне“. „Послание Замутия, епископа обезьянского“ Евг. Замятина комически имитирует епархиальные реляции архиерея к пастве. В „Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“ обнажены пародически формы приказных донесений и прошений. „Записная тетрадь старого москвича“ у Горбунова пародирует записную книжку бюрократа первой четверти XIX в. „Наровчатская хроника“ К. Федина ведена Симоновского монастыря послушником Игнатием в лето 1919-е. „Демид-

катоновая книга“ протопопа Туберозова в „Соборьянах“ Лескова включает дневник священника. „Записки Ковякина“ Л. Леонова, „Матвей Кожемякин“, „Городок Окуров“ М. Горького слагаются из имитации своеобразных форм летописания провинциальных мудрецов.

Эти иллюстрации ограничены кругом сравнительно простых типов письменно-монологических конструкций в ткани художественных произведений.

„Записки сумасшедшего“ Гоголя, „Верное лекарство“ Евг. Гребенки, „Мои записки“ Леонида Андреева, „Записки сумасшедшего“ Льва Толстого являют также чистые типы иного рода письменно-монологической речи, с более сложной и неопределенной психологически бытовой основой „стилистической“ ориентации.

Вопрос об „установке“ на соотношение с известными из „быта“ типами монолога, о „знаках“ этой соотнесенности, о приемах и видах ее и об отражениях ее в семантике литературно-художественной речи, естественно, здесь может быть лишь указан, но не раскрыт всесторонне.

Другая серия письменно-монологических конструкций художественной прозы лишена всякого „бытового“ фона, свободна от эстетической установки на сопоставление с определенными письменными жанрами общественно-речевой практики. Прозаические формы этого типа—чистая художественная условность. Они бывают соотносительны лишь с параллельными композиционными рядами в иных сферах речи литературных произведений, например, с стиховыми формами, как „Котик Летаев“ Андрея Белого, или же с архаическими книжными жанрами, как многие новеллы А. Ремизова, или же представляют продукт резкого индивидуально-творческого разрушения разных языковых систем, как, например, „Мир с конца“ Вел. Хлебникова.

Так уже на беглых силуэтах случайно набранных форм письменно-монологической художественной прозы легко заметить отражения сложных проблем науки о речи литературных произведений.

§ 11. Рядом с письменно-повествовательными формами монолога художественная проза пользуется разнообразными имитациями конструкций, которые направлены к иллюзии их устного воспроизведения. „Лекция о вреде табака“ А. Чехова, „Тост генерала Дитятин“ у Горбунова, речи на суде в „Братьях Карамазовых“ Ф. Достоевского, стилизация судебного процесса в романе Грина: „Перед закрытой дверью“, в романе R. Nisch: „Дело доктора Деруги“, в романе Ахилла Татия Александрийского: „Левкиппа и Клитопонт“ и т. п.— все это художественные сооружения по типу „ораторской речи“ в ее разных формах и функциях.

Вопрос о типах „ораторской речи“ в структуре словесно-художественных произведений, о построении их и связи с иными композиционными системами речи естественно предполагает разработку в литературно-языковом плане чистых форм самого ораторского творчества. Ведь ораторское произведение существует не только в акте его сценического осуществления среди определенной обстановки, но у него есть и иной модус бытия, как литературного текста с „подразумеваемыми“ условиями звучания. И в этом аспекте обнаруживается своеобразная „литературность“ ораторской речи, ее ориентация на те или иные типы литературно-художественного воспроизведения. Легко установить связь речей Плевако с формами литературно-„сказового“ построения. ¹⁾ Во многих судебных речах Н. Карабчевского наблюдается двупланность литературной интерпретации эпизода: в рамках пародии на авантюрно-уголовную новеллу—„мелодраму“ от лица прокурора, и в форме углубленно-психологической, с отголосками Достоевского, раскрытой повести — в резюме защитника. И вот при таком-то подходе острее можно вскрыть специфические литературные признаки „ораторства“ в этих структурах. Тогда определится существо „сигналов“ ораторской речи и в конструкциях художественной прозы, которые выступают, как особый тип, на фоне соотнесенности их с разновидностями внедренных в быт ораторских построений.

К изучению „ораторских“ отражений в прозе примыкает вопрос о видах „сказовой“ организации, которого я уже касался в статье: „Проблема сказа в стилистике“. ²⁾

§ 12. Конечно, одним описанием простых и смешанных форм монолога, одной классификацией речевых разновидностей художественной прозы в семантическом и синтаксическом плане проблемы не исчерпываются. Напротив, здесь лишь их—начало. В каком отношении находятся литературные монологические конструкции, у которых есть соответствия в речевом быту, к этим своим „омонимам“?. В чем состоят специфические особенности литературно-художественной интерпретации этих жанров „диалектической“ речи? В особых ли приемах лексических сочетаний, семантических и синтаксических преобразований или же в принципах соотношения этих речевых форм с другими конструктивными типами языка и общими композиционными тенденциями данного художественного произведения? Нельзя ли установить каких-нибудь норм и условий литературного использования

¹⁾ Ср. „Защитительную речь по делу князя Грузинского, обвинявшегося в убийстве доктора медицины Шмидта. речь по делу Максименко и т. п.

²⁾ „Поэтика“, Временник, I.

архаических видов речи? Какие тенденции наблюдаются в приемах конструирования типов художественной прозы за пределами бытового языкового материала? Соотношения разных форм художественной прозы между собой и с соответствующими композиционными системами бытовой речи—меняются ли исторически, в чем сущность этой эволюции, и нет ли твердых норм, которые управляют типами этих соотношений?

И так далекой вереницей тянутся вопросы, направленные на раскрытие закономерностей в приемах словесной организации прозаических форм. А так как параллельные формы монологических конструкций включаются и в сферу стихового языка (ср., напр., „Письмо матери и ответ на него“ у Сергея Есенина, „Письмо к В. И. Асташеву“ Н. А. Некрасова, отрывки „Из путевых записок графа Гаранского“—его же, „сказовые“ формы в стихах Вл. Ходасевича, „ораторскую“ речь у Некрасова, Тютчева, Эренбурга и т. д.), то возникает задача сравнения. В сущности взаимоотношения стиховых и прозаических форм осязательнее выступают именно при анализе сродных типов. Тут своеобразия эмоционально-ритмической конфигурации семантических рядов в стихе, нарушения привычных для прозы фразовых сцеплений, сочетания разных „интонаций“ с однородными метрическими схемами и другие особенности стиховой семантики контрастно оттеняют иную природу прозаического монолога. ¹⁾

§ 13. Проблемы изучения типов монолога в художественной прозе находятся в тесной связи с вопросом о приемах конструирования „художественно-языкового сознания“, образа говорящего или пишущего лица в литературном творчестве. Монолог прикрепляется к лицу, определительный образ которого тускнеет по мере того, как он ставится все в более близкие отношения с всеобъемлющим художественным „я“ автора. А часто (особенно в письменно-монологических или „чисто-условных“ конструкциях) образ авторского „я“, все же являющийся фокусом притяжения языковой экспрессии, не появляется. Лишь в общей системе словесной организации и в приемах „изображения“ художественно-индивидуального мира проступает внешне скрытый лик „писателя“ (ср. „Мужиков“ Чехова). Любопытно проследить на материале колебания языковых граней, в которые ставит себя художественное „я“ автора или образ „писателя“, когда они замыкаются, напр., в сфере форм литературно-интеллигентской речи. Тут можно подойти к черте, где осуществляется замена вопроса

¹⁾ Проблема о типах стихового монолога и о принципах их классификации требует, конечно, детального исследования, и за недостатком места я принужден ее оставить в стороне, чтобы не скользить по ее поверхности.

об „языковом сознании“ проблемой об эмоционально-идеологическом плане, в котором вмещены художественное „я“ автора или не обращенный лицом к читателю образ „писателя“. Во всяком случае, вопрос о типах и формах непосредственно-языкового выражения образа автора-рассказчика, оратора или писателя—одна из существеннейших задач науки о речи словесно-художественных произведений. К ней примыкает исследование форм и функций „диалектического“ сужения образа автора и приемов конструирования образов рассказчиков или „писателей“, как „заместителей“ автора или же как персонажей его творчества. Всякий выход за нормы литературного языка, всякая ориентация на диалектическое говорение и письмо—ставит перед автором и читателем задачу включения собранных форм речи в одно „художественно-языковое сознание“. Конечно, от сюжетной роли его носителя зависит, будет ли оно—это сознание—меняющимся, как бы скользящим по линии от образа, вставленного в известные литературно-социальные рамки, к образу авторского „я“, к образу „писателя“,—или же оно сохранит свою „стилистическую однородность в пределах всего художественного целого, на протяжении всей прикрепленной к нему речи.

Эта проблема „языковых сознаний“, которые являются субстратами монолога,—проблема отнюдь не „психологии“ художественной речи, а ее феноменологии—и далее ее „социологии“. Но эта своеобразная (еще не созданная и даже не создаваемая) „социология“ речи литературно-художественных произведений, конечно, лишь временами—и то отдаленно, как бы сигналами—перекликается с бытовой социологией языка.

Поставленные здесь проблемы об образе художественного „я“, о „писателе“, и вообще о носителях монологов в прозе и возможных формах их соотношения, вероятно, будут иметь иное разрешение при исследовании стиховой речи.

Но несомненно, что, например, образ лирического „я“ является одним из существеннейших моментов композиции лирического стиха. Особенности семантики часто обусловлены его структурой. В поэтику определенных школ входят заданные нормы эмоциональных колебаний и тематических устремлений, в которых замкнуто развитие образа лирического „я“ (ср. поэтику „натурального“ стиха у Некрасова, поэтику символистов, среди которой выделяются комментарии Ал. Блока к структуре образа „я“ его лирической поэзии в речи его о символизме). Иногда—перемещение образа „я“ в иной эмоционально-сюжетный план и, следовательно, в иной строй речи—при сохранении принципов семантических преобразований, общих с предшествующей

школой,—ломает и изменяет всю семантику стиха (таково отношение лирики А. Ахматовой к поэтике символизма).

Эти иллюстрации были нужны для укрепления мысли, что и при изучении монологических конструкций стихового языка вопрос об образе, который держит в себе данный поток речи, неустраним. ¹⁾

§ 14. Разграничение типов монологических конструкций обязывает к дифференциации принципов их семантики и синтактики. Даже в пределах одной общей разновидности речи, как „сказ“, легко найти разные системы семантико-синтаксических соотношений. Сказ, вращающийся в сфере литературно-интеллигентской речи, может, например, тяготеть к сочетанию разных ее эмоционально-„стилистических“ составов, создавая колеблющийся, эмоционально-противоречивый образ рассказчика (ср. „Невский проспект“ Гоголя) или же—при логической определенности образа — открывать непосредственный доступ к динамике предметно-сюжетного ряда строгой, прямолинейной ритмичностью простых семантико-синтаксических конструкций (ср. „Сказки“ Л. Толстого). Декламативно-каламбурный сказ Карамзина в „Рыцаре нашего времени“, риторический, „высокий“ сказ босяцких рассказов Горького и т. п.—все эти „литературные“ виды сказа должны найти свое семантико-синтаксическое истолкование и быть подведены под особые категории сказовых форм. Еще более „смешанные“ и разнородны тенденции семантических сцеплений в формах сказа, выходящих за пределы литературного языка, как, например, у Лескова, Ремизова, Зощенко и т. п. Но одно—в них общее: всякая „вне-литературная“, диалектическая сказовая форма в художественных произведениях имеет, как второй языковой план, подоснову литературного языка, на восприятие с его точки зрения рассчитана. Двигаясь в том или ином воображаемом социально-психологическом плане, она приспособляет к нему все идейное и стилистическое богатство литературно-интеллигентской речи. Поэтому-то „социально“-закрепленный, „диалектический“ сказ всегда выходит за пределы бытовой диалектологии и социологии речи. Так в нем „народные этимологии“ сознательно опрокинуты на фон литературной речи, обнаруживая свою каламбурную природу. Вместе с тем от образа рассказчика всегда тянутся нити к образу „автора“, и от приемов и функций

¹⁾ Любопытны замечания H e f e l e: „Alles Dichterische geschieht nur als Sprache und ist undenkbar ohne den Leib des Sprachlichen. Der Dichter Selber ist nur Sprachgewordene Idee, und nichts im ganzen Bestand seines Wesens und seiner Art, seiner Erfahrung und seines ideellen Gehalts, seiner Natur und seines Schicksals gibt es, das nicht Sprache wäre und nicht als Sprache und aus der Sprache begriffen würde“. Das Wesen der Dichtung — vom H e r m. H e f e l e. 1923. Стр. 24.

их художественного обнаружения зависит степень социально-языкового раскрепощения рассказчика. Итак, необходимость четкого обособления разных систем монологической речи в литературно-художественных произведениях ведет к раскрытию их семантико-синтаксических стержней.

§ 15. Изучение типов монолога должно быть направлено и на осознание тех потенций, которые, будучи заложены в тех или иных его разновидностях, определяют характер их сцеплений с другими формами речи, например, с диалогом. Так „диалектический“ сказ враждебен сложной лексической и синтаксической дифференциации диалога. Ведь образы всех героев включены в социально и лингвистически суженное сознание рассказчика, и их речь преломлена в общих формах его сказа. Следовательно, это — „не прямая“ речь (*Indirecte Rede*). Так у рассказчиков Гоголя персонажи говорят „сказом“ рассказчика—с узким колебанием индивидуальных интонаций и лексических примет. Так в „Левше“ Лескова речи всех действующих лиц приспособлены к общей манере цехового сказителя легенды. Конечно, возможны разные степени „драматизаций“. И—рядом с поглощением диалогического разнообразия „сказом“, как у Горького, Марлинского, иногда у Ремизова и т. п.,—наблюдаются резкие перебои сказовых построений ярко драматическими сценами, как бы разыгрываемыми рассказчиком (ср. Шмелева: „Человек из ресторана“), однако, лишь в строго определенной сфере языковых колебаний. Уяснение принципов сочетания разных форм речи как в пределах монологических конструкций, так и в смешении их с системами диалогического построения—новая, существенная проблема науки о речи художественных произведений. И в ее освещении особенно могут помочь сравнительные наблюдения над соотносительными структурами, представляющими как бы параллельную разработку одного „сюжета“ в плане новеллы—романа и драмы (напр., „Левша“ Лескова—„Блоха“ Евг. Замятина, „Островитяне“—„Общество почетных звонарей“ Евг. Замятина, „Белая Гвардия“ и „Дни Турбиных“ М. Булгакова и т. п.).

§ 16. Не меньшей пестроты и сложности—проблемы, связанные с другой речевой разновидностью, которая входит в структуру художественных произведений разного типа,—с диалогом.

Диалогическая речь является составною частью словесной ткани разных типов прозы, напр., новеллы, романа и разных форм стиха. Вместе с тем она организует самостоятельные литературные жанры драматических произведений. Функции ее, приемы построения и семантика элементов могут резко различаться в каждом круге явлений. Проблема стихового

диалога на русском материале даже не ставилась. ¹⁾ Да и вообще специфические отличия семантики диалогического речеведения в стиховых формах не подвергались принципиальному обследованию—в плане лингвистическом (ср. работы о диалоге Hirzel'я, исследователей античной трагедии и т. п.).

Между тем, теоретическая важность проблемы вне сомнения. Да и практически без нее трудно уяснить своеобразия художественной речи во многих стихотворениях, например, И. Анненского, А. Ахматовой. Однако, если даже отвлечься от вопросов изучения стихового диалога, как наиболее сложных и спорных,—области „прозы“—со смешанными формами речи (повесть, роман, новелла), и драмы—с более чистыми типами диалога (ведь в драме и „монологи“ диалогизированы, так сказать) выдвигают множество задач классификации и объяснения.

Соотношение диалогической речи с видами повествующего монолога, формы описаний сопутствующих разговору жестов, мимики и пластических движений, приемы характеристического изображения персонажей диалога и другие возможности побочного семантического определения реплик и психологических планов их движения—резко обособляют композиционную природу диалога в новелле и романе от диалога драматического в собственном смысле. Тем более, что в композиции новеллы и повести могут быть использованы с большей свободой „письменные“ формы диалога, т. е. с заданным восприятием его, как прерывистой письменной речи—без проекции в сферу говорения—с ее экспрессивной семантикой (ср. „Роман в 9 письмах“ Ф. Достоевского или „Бедные люди“). В сфере повествовательной прозы вообще наблюдается тенденция к „монологизации“ диалога, к осуществлению своеобразных гибридных форм „монологического диалога“, а драма стремится, как к „доминанте“ речевого построения, к „диалогизации“ монологов, которые обычно воспринимаются, как „разговор“ персонажа с самим собой или с отсутствующим партнером—при „подразумеваемых“ репликах. Конечно, тут возможно многообразие переходных форм (ср. в драме превращение „письма“ в форму сложной диалогической речи, например, в „Ревизоре“ Гоголя, такого же использования „дневника“ у Островского: „На всякого мудреца довольно простоты“ и т. п.).

Вместе с тем в новелле—больше простора для „одностороннего“ диалога, так как другой ряд реплик может остаться до конца лишь заложенным в ткани речи одного персонажа, так сказать, потенциально данным, но не реализованным кон-

¹⁾ Ср. главу: „Гримасы диалога“ в моей книге: „Поэзия Анны Ахматовой“.

кретно (ср. роман Дж. Уэбстера: „Длинноногий дядюшка“). И тут—широкая возможность употребления „одностороннего“ диалога основана на использовании „письменного“ языка. Так один рассказ Ефима Зозули состоит из мозаики записанных на листе бумаги реплик глухонемой девушки, которая завлечена соблазнителем в номер гостиницы. По ним—по этим коротким кускам диалогической речи—должны быть угаданы и воспроизведены не только реплики партнера, но и вся динамика трагедии. В драме гораздо меньше свободы для такого „одностороннего“ диалога, так как ведь, будучи „устным“, данным в проекции звучания, он должен иметь известную психологическую (напр., в изображении патологических состояний, галлюцинаций), мистическую („видения“ и т. п.) или даже „культурно-историческую“, бытовую мотивировку (разговор по телефону и т. п.). Так—чисто драматический тип одностороннего диалогического построения дан в пьесе Витфогеля: „Беглец“, которая скомпанована в форме разговора по телефону с неслышимым публикой партнером.

Конечно, „синкретические“, драматизованные, так сказать, формы диалога в новелле встречаются часто.¹⁾ Но описание лучше начинать с крайних типов. И определение композиционных форм „новеллистического“ диалога, диалога в повести и романе—в их соотношении с иным языковым материалом, раскрытие принципов смешанной семантики их—с узкой свободой „подразумеваний“ интонационных, мимических и жестикуляционных средств смыслового „окрашивания“ слов—этот круг задач не надо сливать с проблемами типологического изучения речи драматических произведений. Новелла и роман растворяют в себе драматические сцены, обвеивая их иными тонами. То они как бы нашивают их на „музыкально“-словесную канву лирического повествования или сентиментальной декламации (ср. „Мертвые души“ Гоголя, „Московского чудака“ и „Москву под ударом“ Андрея Белого), то нивелируют их в „сказовом“ монологе (ср. Зощенко, Леонов, иногда Бабель и т. п.) или ораторском повествовании (ср. Марлинского и т. п.), то обставляют грудами разнородного речевого материала—устного и письменного (напр., „Города и годы“ К. Федина) и т. д. Роман и новелла чаще всего выступают, как „синкретические“ образования, отдельные стороны которых обращены к разным видам словесного искусства и воплощены поэтому в существенно разных композиционных типах речи. И тут заложены достаточные основания для сравнительного отграничения диалога драмы.

¹⁾ Ср. у Б. Пильняка в „Метели“.

§ 17. В изучении драматической речи открывается сложное сплетение задач не только описания и классификации композиционных типов, но и открытия закономерностей в принципах художественного преобразования бытовых схем диалога, в приемах комбинации разных форм речеведения.

Психологическая „прерывистость“ диалога, внушающая необходимость понимания реплик—параллельно—в нескольких планах: и как „выражения“ психического мира говорящего персонажа,—и как форм авторского изображения, и как объективно-данных речевых плоскостей—в их соотношениях; „фрагментарность“, „неполнота“, „недоговоренность“ речи, обусловленная наличием хотя бы „воображаемых“ факторов „вне-разговорной“ композиции (обстановки и т. п.); необходимость четкого разграничения речи разных персонажей, формы языка которых поставлены в непосредственное соприкосновение; определяемость семантики диалога факторами, лежащими за пределами словесного ряда; принципы использования „загадочности“ ситуации, неопределенности взаимоотношений говорящих, „не раскрытых“ характеристик, для преобразования экспрессивных моментов речи; приемы перебоев диалогических кусков с разной, необъединимой „бытовой“ и сюжетной приуроченностью; вопросы о формах взаимодействия языка слов с другими системами выражения—с языком жестов и мимики, вопросы языковой экспрессии и множество других проблем теории драматической речи выступают перед исследователем, требуя принципиального выделения семантики и синтактики диалога в особую сферу.

И тут, в сфере драмы, любопытно следить за приемами связыванья принципов диалогического построения с разными типами речи—устной или рассчитанной на представление ее звучащей в том или ином „интонационном“ плане,—и речи, освобожденной от семантики жеста, мимики и от живых интонаций. Эта цепь коллизий между приемами драматического построения и формами языка как бы с убывающей потенцией „драматичности“—нуждается в освещении и объяснении (Lese-dramen).

А в зависимости от свойств речи находится характер того образа, того „художественного-языкового сознания“, которое выступает, как носитель определенных форм выражения. Принципы конструирования его в драме, где он дан в действенном самораскрытии, и в непосредственном соотношении с другими языковыми сознаниями, существенно отличны от организации образов, к которым прикреплены монологи в „прозе“. Сама проблема социально-литературного закрепления „языковых сознаний“ в сфере драмы принимает некоторые специфические особенности. И в связи с этим „социология“ диалогической речи строится по иным знакам и категориям, чем „социология“ монолога.

К сожалению, предписанные мне рамки короткой статьи не позволяют остановиться подробно на анализе этих проблем теории драматического языка, так же, как и на иллюстрациях из сферы стиховых форм. Им посвящена моя отдельная статья в имеющем выйти сборнике по теории драматургии из серии „Вопросы поэтики“. Но одно необходимо прибавить здесь: необыкновенный теоретический интерес представляет проблема об отношении той потенциальной семантики, которая заложена в словесно-смысловом рисунке драматического произведения,—с широким простором в угадывании звучащей „мелодии речи“, приемов мимического и жестикуляционно-пластического сопровождения,—к реализуемой в акте сценического воспроизведения (ср. замечания В. Мейерхольда в его статьях: „О театре“, Вахтангова в книге Б. Захавы: „Вахтангов и его студия“, Ал. Таирова в „Записках режиссера“ и т. п.).

§ 18. Общая мысль и в тех отрывочных замечаниях, которым здесь нашлось место, обнаруживается неизменно, как указание на основную задачу первого отдела науки о речи литературных произведений—разъяснить и обосновать дифференциацию разных типов, разных систем речевой композиции в структуре художественных произведений, раскрыть своеобразие их семантико-синтактической организации. Это учение о системах связей и соотношений речевых форм,—конечно, еще только „морфология“. Но лишь через нее можно подняться на следующую ступень—к „учению о структурах“. Тут—иной подход: от едино-целостного смысла художественного произведения, как „символа“,—к семантике „его символических единиц“—в сложных формах их структурных объединений. Типы художественных единств и типы „символических“ преобразований—предмет установки. И лишь за этой ступенью лежит теория поэтического языка.

„Учение о структурах“—в его основных тенденциях—содержание следующей моей статьи. ¹⁾

1926 г., декабря 2.

¹⁾ Попытки подойти к учению о структурах, не вполне уверенные, я делал еще в книге: „Поэзия Анны Ахматовой“. Ср. мою статью в украинском журнале „Життя и Революція“, 1927 г., № 1: „О теории литературных стилей“. Начатые в этом направлении работы Московской школы Г. Шпета, особенно сборник „Художественная форма“—мне оказываются во многих пунктах близкими по общим принципам. Но меня смущает в них линейный схематизм построений, пренебрежение к семантике „знаковых“ выражений, отсутствие параллельного созерцания „внешних“ и „внутренних форм“ и общая „формальная“ нерасчлененность определений и классификаций.

Эстетические предпосылки теории декламации

1. „Искусству декламации ровно столько же лет, сколько и искусству поэзии“,—справедливо замечает В. Н. Всеволодский.¹⁾ И тем не менее, это искусство до сих пор лишено научно разработанной теории, разделяя эту печальную участь с другими „репродуктивными“, „исполнительскими“ искусствами. Почти все, что писалось о декламации—с античной эпохи до последнего времени—лежит в плоскости теории нормативной. Но построение нормативной теории того или иного искусства методологически правомерно только на основе обширного описательного материала. Между тем; описаниями произведений искусства декламации наука не располагает, и над самым методом такого описания пока задумывались мало.

Есть правда, ряд экспериментально-фонетических (акустических) исследований звучащего стиха (Scripture, E. A. Meyer, Verrier, Landry, Lote); есть также работы, изучающие стиховую речь при помощи субъективно-акустических и субъективно-произносительных методов (Sievers, Saran, Rutz). Но те и другие страдают одним существенным недостатком: они отождествляют стиховую речь с материальным звучанием стиха: последнее, якобы, spolна predeterminedается данными поэтического текста, и наоборот—поэтическое произведение, якобы, spolна отражается в материальном звучании. Это—вредный детерминизм. Наука должна строго разграничить эти два объекта исследования и подвергнуть их взаимоотношения критическому рассмотрению.²⁾

¹⁾ В. Всеволодский-Герригросс. „Искусство декламации“. Лгр. 1925. Стр. 3.

²⁾ Этому вопросу посвящена моя статья „Стих и декламация“ в сборнике „Русская Речь“. Новая серия. I. Лгр. 1927. Критику субъективных и объективных произносительно-слуховых методов изучения стиха см. также в работах Р. Якобсона („О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским“. Берлин. 1923), Б. Томашевского („Проблема стихотворного ритма“.—„Литературная мысль“. II. 1923), Ю. Тынянова

Работы объективно-акустического направления недостаточны еще и в другом отношении: звучание рассматривается в них только как самодовлеющее построение, вне соотнесения с художественной структурой произведения; эстетическая функция констатируемых ими явлений остается вне поля их зрения¹⁾—упрек, который мы не решимся послать представителям субъективно-акустического направления. Это не органический дефект объективно-фонетического (экспериментально-измерительного) метода—ибо ничто не мешает получаемые при его помощи данные трактовать в плоскости функционально-эстетического изучения: это—недостаточное внимание исследователей к эстетическому вопросу о структуре словесно-художественных произведений—невнимание, вызванное, быть может, стремлением разрешить более частный вопрос о природе стихового ритма. Все работы этого направления посвящены проблеме стиха, как особого вида речи, определяемого по фонетическому признаку, и почти сполна игнорируют проблему стихотворного искусства, как особого вида словесного искусства, строящего из стихового материала художественные произведения, в которых фонетический фактор приобретает эстетическое значение только в соотнесении с семантикой и синтаксисом.²⁾

Сказанным до сих пор я ни в какой мере не хочу умалять значение работ охарактеризованных направлений. Мысль моя сводится к двум утверждениям: 1) необходимо отказаться от некритического отождествления понятия звучащего стиха с понятием стиха как такового и искусства декламации с поэтическим искусством; 2) поэтика, как теория словесного искусства во всех его видах, нуждается, наряду с описательной и функционально направленной теорией стиха, в описательной и функционально направленной теории звучащего стиха, т. е. в указанном образом квалифицированной теории декламации.

Попытаемся установить основные понятия этой теории.

(„Проблема стихотворного языка“. Лгр. 1924), В. Жирмунского („Введение в метрику“. Лгр. 1925. §§ 2—3), Б. Казанского („Идея исторической поэтики“. — „Поэтика. Временник Отдела Словесных Искусств ГИИИ. I. Лгр. 1926. Стр. 19), Н. Коварского („Мелодика стиха“. — „Вопросы художественной речи“. Изд. Кабинета Изучения Художественной Речи при ГИИИ. I. Лгр. 1926. Литогр.).

¹⁾ См. Б. Казанский. Указ. ст. Стр. 19.

²⁾ Отмечу работу, в которой определенная категория фонических явлений стиха — мелодика — изучается в сопоставлении с другими факторам, стихотворного построения. Это—книга Б. Эйхенбаума „Мелодика русского лирического стиха“ (Пгр. 1922). Однако и она грешит смешением, хотя и скрытым, понятий «стиха и стихового звучания. Критика теории Б. М. Эйхенбаума дана в статье В. Жирмунского „Мелодика стиха“ („Мысль“. 1922 г. кн. 3), в указ. работе Н. Коварского и в моей статье „Стих и декламация“.

2. Содержание ее с формальной стороны уяснится только на почве той или иной системы воззрений на искусство.

Мы рассматриваем художественное произведение как выразительную систему *sui generis*—как внешний знак эмоционально-динамической системы вчувственных элементов, сводящихся к беспредметным эмоциям. ¹⁾ Известное содержание, иррациональное по отношению к языку (поскольку речь идет о языке вне эстетической функции), составляющее эстетический объект (объект эстетического восприятия и эстетической оценки), дано посредством внешнего знака—художественного произведения—и на основании этого знака воссоздается в восприятии. Такое синтезирование содержания, иначе говоря—функционирование художественного произведения в качестве знака, обусловлено его структурой. Описание этой структуры в ее общих признаках и отдельных типах в пределах данного искусства и составляет задачу частной эстетики. Сказанным определяется и метод изучения художественного произведения: чувственная данность изучается как выразительное средство—т. е. постольку, поскольку она служит средством для воссоздания эстетического объекта.

3. Охарактеризованное выше понятие художественного содержания или эстетического объекта служит предельным понятием эстетики. С ним соотносительно понятие художественного произведения, как чувственной данности, служащей знаком этого содержания—как формы в обширном смысле слова. Из сказанного в предшествующем параграфе ясно, что основная проблема всякой частной эстетики сводится к вопросу: как осуществляется в плоскости данного искусства выражение иррационального художественного содержания через художественное произведение? Попробуем сперва рассмотреть этот вопрос в общей форме.

4. Художественное произведение обладает признаком целостности в такой мере, что не допускает реального расчленения на части или элементы. Какую бы систему эстетических понятий мы ни установили, всегда окажется, что соответствующие им материальные феномены не могут быть отделены друг от друга как элементы, из которых складывается художественное целое: в художественном произведении имеем дело не с элементами, а с факторами, и каждая частица использованной в нем материи сосредоточивает на себе их взаимодействие. Если ограничимся, например, различием материала и формы, то всякий кусок статуи,

¹⁾ См. Б. Христиансен. „Философия искусства“. Перевод Г. П. Федотова под ред. Е. В. Аничкова. СПб. 1911.

взятый отдельно, всякий отрезок мелодии, вырванный из образующего ее звукового потока, либо обнаружит оба эти фактора сразу, либо представит собой аморфную массу.

Раз факторы художественного произведения не могут быть выделены путем механического рассечения, — стало быть, единственный способ установить их сводится к определению тех точек зрения, какие допускаются или, точнее, вызываются данным предметом. Совокупность требуемых предметом точек зрения определит его структуру.¹⁾ Такое расчленение не разрывает объект на разрозненные части, но учитывает его целостность. Аспекты, которые обнаружатся в результате такой обработки, и явятся факторами структуры. При структурном членении понятия, соответствующего материальному предмету, характерным для факторов единой структуры окажется тождество их материального субстрата.

Говоря о точках зрения, как факторах структуры объекта, нельзя забывать о том, что и самый объект создается точкой зрения: „Повесть временных лет“ как исторический источник, как литературное произведение и как памятник языка — это три различных объекта. Но, рассматриваемая, например, как памятник языка, она представит собой структуру, расчленяющуюся на ряд подчиненных структур — на структуры фонетическую, морфологическую, синтаксическую, лексикологическую и семасиологическую. Поэтому точки зрения, осуществляющие структурное членение, должны быть подчинены некоторой общей точке зрения, определяющей самый объект.

5, Итак, какие точки зрения вызываются художественным произведением?

Возвращаясь к предложенной в § 2 характеристике, констатируем, что художественное произведение есть прежде всего знак. Знак есть предмет, служащий для сознания заместителем какой-либо системы представлений, которая является его значением. Сущность обозначения состоит в замене иррационального, зыбкого, сложного — рациональным, устойчивым, простым. Поэтому знак всегда есть чувственная данность. Стало быть, являясь знаком, художественное произведение должно обладать чувственным субстратом, который, в согласии с общепринятой терминологией, назовем материалом.

Выше было указано, что художественное произведение представляет собой известную систему. Следовательно, ма-

¹⁾ Полагаю, что такое определение структуры согласуется с характеристикой, предложенной Г. Г. Шпетом („Эстетические фрагменты“. II. Лб. 1923. Стр. 11—12.

териал в художественном произведении служит только субстратом, на котором осуществляется некоторая организация, обычно называемая художественной формой—в более тесном, чем в первом случае (§ 3), значении термина (там—соотносительно с понятием содержания, здесь—с понятием материала). М а т е р и а л и ф о р м а—вот две основные точки зрения, диктуемые определением художественного произведения,—основные факторы художественной структуры.

Первый из этих факторов не допускает структурной характеристики в общей форме: материал различен в различных видах искусства, и структура его в каждом искусстве специфична. Что же касается формы, то, согласно приведенной характеристике художественного произведения, она является организацией эмоционально-динамической. Отсюда—две точки зрения, вызываемые художественной формой: форма, как известная динамическая упорядоченность—то, что называют композицией, и форма, как эмоциональное образование—назовем этот ее аспект эмоциональной окраской.

Здесь прервем рассуждения о структуре художественного произведения в общей форме, чтобы перейти к их конкретизации и развитию применительно к словесным искусствам и, в частности, к декламации.

6. Мы получили в итоге членения понятия художественной структуры три основных фактора—материал, композицию и эмоциональную окраску. Попробуем установить, как выражается каждый из этих факторов в словесном и, в частности, в стихотворном искусстве. При этом нам придется все время иметь в виду взаимоотношение двух форм этого искусства—поэзии как таковой и поэзии звучащей; в дальнейшем будем их различать терминами „поэзия“ и „декламация“, отдавая себе отчет в условности первого из этих терминов.

Декламация представляет собой искусство „репродуктивное“, „интерпретирующее“, „исполнительское“ и, в этом смысле, вторичное: для осуществления произведений этого вида искусства необходимо существование других художественных произведений, которые для „репродуктивного“ искусства служат, своего рода, „материалом“. ¹⁾ Поэтому изучение декламационной структуры требует постоянного сопоставления ее с художественной структурой в плоскости того искусства, произведения которого „репродуцируются“, „интерпретируются“ декламацией, — искусства поэтического.

¹⁾ Эквивокация в употреблении термина „материал“ очевидна и потому не опасна. К тому значению, в каком сейчас был употреблен этот термин, возвращаться в дальнейшем нам не придется.

Рассмотрим прежде всего вопрос о материале декламационного искусства сравнительно с материалом поэзии.

7¹. Различные „репродуктивные“ искусства обнаруживают различное отношение по материалу к искусствам — скажем условно — „репродуцируемым“: материал того и другого искусства может быть либо одинаковым, либо, в известной мере, различным. Первый случай наблюдаем в музыке: композитор и исполнитель творят художественное произведение из одного и того же материала — из звуков определенного звукоряда, учитывая всю полноту их материальных свойств. При этом исполнитель творит по указаниям композитора, и задача его, в идеале, сводится действительно к „репродукции“ — воспроизведению, повторению художественного произведения, созданного последним. Иначе складывается, с точки зрения материала, отношение декламации к поэзии.

7². Материалом в поэзии служит слово — прежде всего как единство языкового знака и значения. Но понятие слова, как материала поэзии, конечно, не исчерпывается этим единственным признаком. Как во всякой связной речи, в поэтическом произведении слово является облеченным в те или иные грамматические формы и функционирует в составе словосочетаний и предложений, причем типы этих лингвистических комплексов даны языковой системой в той же мере, как и формы склонения и спряжения, и служат, вместе с последними, материалом для художественного построения. К факторам структуры словесного материала причислим и те данные его фонетического строения, которые служат базой стихотворного ритма, — словоударения. Итак, слово, как материал поэзии, есть слово, наделенное фонетическими (и в том числе акцентными), морфологическими, синтаксическими, лексикологическими и семантическими признаками.

7³. Установив, что материалом поэзии служит слово, мы должны заключить, что поэзия по своему материалу резко отлична от всех других искусств. Речь идет не о различии чувственных качеств, какое мы найдем, сравнивая, например, материал скульптуры с материалом музыки: здесь встречаемся с более глубоким противопоставлением — чувственного и внечувственного. Действительно, материал поэзии по природе своей нематериален: качественная сторона словесного знака принципиально безразлична; язык может, элиминируя материальную качественность знака, оперировать ее тенью. ¹⁾

¹⁾ См. F. de Saussure. „Cours de linguistique générale“. 2-me éd. Paris. 1922. Стр. 164: „по существу языковое обозначение отнюдь не фонично: оно бесплотно и создается не своими материальными свойствами, а

Надо, правда, признать, что в полной мере это утверждение приложимо только к практическому языку; уже по отношению к художественной прозе оно подлежит известному ограничению — хотя бы постольку, поскольку автор-прозаик стремится избегать тех или иных звукосочетаний — неудобнопроизносимых, способных подать повод к каламбурному осмыслению, и т. п. Еще более существенные ограничения претерпевает это положение по отношению к стиху — к типу речи, самое определение которого, как речи ритмической, содержит фонический признак. Можно построить градацию форм речи, расположив их в порядке восходящей значительности качественной стороны фонического материала: практическая речь — художественная проза без дальнейшей квалификации — проза ритмизованная — проза „инструментованная“ — белый стих — рифмованный стих — „инструментованный“ стих. Но даже на высших ступенях этой градации материальная сторона звучания не подвергается полному учету: поэт оперирует фонемами,¹⁾ а фонема, даже всякий комбинаторно обусловленный оттенок фонемы допускает в материальном осуществлении известные вариации: если не всегда они будут отчетливо ощутимы в плоскости акустического „качества“, „тембра“ звука, то акцентная сторона фонем — сила, длительность, высота — во всяком случае могут колебаться в довольно широких пределах.²⁾ И потому „мелодика стиха“ далеко не сполна определяется данными стихотворного текста.

Не следует думать, что это только несовершенство графики; что поэт создает сполна звучание стихотворения, но не имеет средств обозначить его на письме. Это было бы неверное заключение, которое, однако, часто делают, обобщая психологические данные определенного типа поэтического творчества и восприятия. Существование поэтов и читателей противоположного типа доказывает, что поэзия, как таковая, не нуждается в полноте материального звучания. Структура стихотворений, независимо от творческого типа автора, обнаруживает полную закономерность.³⁾

7⁴. Материал декламации отличается от материала поэзии одним дополнительным признаком — признаком реализован-

единственно дифференциями, которые отличают данное акустическое представление от всех других“. И далее: „Фонемы являются прежде всего единствами оппозитивными, отрицательными и относительными“. Ср. также стр. 21, 32.

¹⁾ См. Р. Якобсон. „Новейшая русская поэзия. набросок первый“, Прага. 1921. Стр. 48.

²⁾ Имею в виду фоническую систему русского языка и аналогичных ему языков.

³⁾ Подробнее о „мелодике стиха“ и о „декламативном“ и „недекламативном“ типе творчества — в моей статье „Стих и декламация“.

ного материального звучания. Если материалом поэзии служит слово, как система перечисленных выше признаков, то в декламации материалом является слово реально звучащее. Материал в искусстве, как уже сказано, носит структурный характер, и, в силу изложенного выше определения структуры, не допускает механического сложения элементов. Вступление нового элемента существенным образом меняет всю структуру: это уже другая структура.

Попробуем убедиться в том, что момент звучания действительно вносит в структуру стихотворного материала существенные изменения. Не имея возможности в рамках статьи подвергнуть этот вопрос всестороннему рассмотрению, ограничусь его постановкой в плоскости фонетической.

Выше было отмечено, что декламационное произведение в отличие от произведения поэтического, представляет полную определенность со стороны исполнения фонем и оттенков фонем, и притом так, что эта определенность учитывается в структуре произведения. Если подвергнем анализу со стороны „словесной инструментовки“ заключительное четверостишие „Медного Всадника“ Вяч. Иванова:

А Сивилла: „Чу, как тупо
Ударяет медь о плиты...
То о трупы, трупы, трупы
Спотыкаются копыта“...

—то обнаружим, что в его строении существенную роль играют 1) взрывные согласные, 2) гласный низкого тембра *y*, противопоставленный высокому вокализму 2-го стиха: *a* переднего образования, узкое, *e—и*. В материальном звучании эта данность поэтического материала обнаруживает две тенденции, которые, если и не абсолютно исключают друг друга, то во всяком случае стоят между собой в обратном отношении: чем определеннее выражена одна из них, тем более затушевана другая. Отсюда две возможности декламационной интерпретации, из которых каждая, отражая одну из структурных особенностей поэтического произведения, оставит без выражения другую: либо декламатор выделит ударные гласные путем растяжения (а может быть, еще и мелодического движения внутри гласных)—и тогда создается впечатление *legato*, нейтрализующее эффект взрывных согласных; либо он выделит взрывные согласные,—но это достигается путем *staccat*’ного сокращения гласных (может быть, в связи с „сильным отступом“), которые при таком способе произнесения утрачивают значительную долю своей действительности. Таким образом, одной данности поэтического материала соответствуют, по крайней мере, две возможности декламационной интерпретации, различающиеся по фонетическому материалу. Что же касается материала поэтического произ-

ведения, то в нем гласные и согласные, оставаясь фонемами и не претворяясь в артикулированное звучание, обладают равной валентностью, и конфликт, раскрывающийся в декламации, для него не существует.

7⁵. К числу фонетических факторов материала, весьма существенных в декламационном произведении, кроме мелодики и качественного состава звуков, надо отнести тембр и регистр (тесситуру) голоса и темпоральные моменты.

Согласно гипотезе Jos. Rutz'a, тембр голоса заложен в тексте стихотворения и произвольно воспроизводится всяким достаточно чутким чтецом. ¹) Если даже оставить в стороне гипотетичность этого утверждения, то все же придется принять во внимание существенную поправку, вносимую в эту теорию Sievers'ом: устанавливаемые Rutz'ом типы голоса не являются определителями так наз. „индивидуального тембра“, так как одни и те же лица пользуются различными типами. ²)

Что же касается чисто индивидуальных факторов голосового тембра, то они не допускают вариаций ³) и, следовательно, в декламационном произведении принадлежат декламатору, а не поэту.

Темпоральные моменты выступают в декламации в иной форме, нежели в поэзии: в последней фактором построения служит не реальное время, как длительность, а скорее только как принцип последовательности; ⁴) в декламации имеем дело с реальными длительностями—и с общим темпом речи, и с темпоральными отношениями отдельных периодов.

8. Прежде, чем перейти от материала к другим, установленным выше, факторам художественной структуры, отметим наличие в ней еще одного фактора, обусловленного особенностями материала словесного искусства.

Природа слова, как носителя определенного условного значения, неизбежно привносит в словесно-художественное произведение предметное содержание, которое обнаруживается как сюжет, фабула, более или менее независимая

¹) См. Ottmar Rutz. „Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck“ Leipzig 1911 и другие работы того же автора.

²) E. d. Sievers. „Ziele und Wege der Schallanalyse“. (Sonderabdruck aus der Festschrift für Wilh. Streitberg „Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft“). Heidelberg. 1924. Сmp. 43 (107).

³) Sievers утверждает, что „они являются самым постоянным, что можно найти в мышлении и деятельности человека“. (Там же. Стр. 10 (74). Ср. „Die Eddalieder“. Klanglich untersucht und herausgegeben von E. d. Sievers. Leipzig. 1923. Сmp. 173).

⁴) См. В. Жирмунский. „Введение в метрику“. Стр. 21, 266 (примеч. 12-ое); Ю. Тынянов. Указ. соч. Стр. 129 и passim (о принципе „сукцессивности“).

от словесного материала. Структура этого фактора аналогична структуре художественного произведения: в нем находим материал—известный комплекс значений, учитываемых как таковые, а не в составе слов; далее—композицию и эмоциональную окраску. В составе словесно-художественного произведения словесное содержание может служить фактором композиции, являясь одним из „низших формальных синтезов“ (см. ниже § 9⁴), и принимать участие в эмоциональной окраске. Нам нет надобности входить в более детальное рассмотрение этого фактора, так как он дан сполна в поэтическом произведении, и декламационная интерпретация не вносит в нее ничего нового.

9¹. Композицию мы определили как художественную форму в аспекте организованности, упорядоченности, и в отвлечении от материала и эмоциональной окраски. Структура эстетического объекта, как уже сказано, отличается динамическим характером, и композиция, воплощая данную в нем динамику различно направленных беспредметных эмоций, сводится к смене элементарных чувств напряжения и разрядки. Из сказанного явствует центральная роль композиции в структуре художественного произведения; материал—только неизбежный субстрат композиционной организации; эмоциональная окраска—только неизбежный придаток материала, с одной стороны, и композиции, как организации эмоциональных элементов, с другой.

Динамичность в указанном смысле присуща всякому искусству. Но в искусствах, произведении которых развертываются во времени, она сказывается с особой отчетливостью. По признаку течения во времени представления звучания связаны тесной ассоциацией с собственно динамическими представлениями—представлениями движения. ¹⁾

Между движением и звучанием можно констатировать одно существенное различие: звучание протекает для сознания вне пространства, тогда как движение воспринимается одновременно в пространстве и времени. Однако все собственно динамические признаки свойственны звучанию в той же мере, как и движению: то и другое представляет собой или, по крайней мере, способно представлять собой чувственно воспринимаемую смену напряжений и разрядки, нарастаний

¹⁾ Я попытался рассмотреть этот вопрос систематически в докладе „О выразительном значении звуков в стиховой речи“, прочитанном на акте Словесного Разряда ИИИ в 1923 г., откуда заимствую излагаемые здесь соображения. Теперь проблема моторных импульсов стиха подвергнута более специальной и обстоятельной разработке моей ученицей С. Г. Вышеславцевой в статье, напечатанной в этом сборнике. Ср. также указ. статью Б. В. Казанского, стр. 16 сл.

и убываний. В силу этого сходства ¹⁾ и склонности нашего сознания проецировать временные отношения в пространственную плоскость, ²⁾ и возникает тесная ассоциация между звуковыми и моторными представлениями.

В области звучания речевого моторные ассоциации возникают и вне условий ритма, ибо почти все факторы акцентной организации находят полное соответствие в факторах движения: темп, длительность отдельных моментов, система динамических ударений, степень напряженности и общая динамика (динамика в тесном смысле—как сила—акустическая и артикуляторная). Но в речи ритмической они выступают с большей отчетливостью. Это и понятно, потому что переживание ритма сводится именно к упорядоченной во времени смене чувств напряжения и разряднения. ³⁾ О родственности стихотворного ритма с ритмом оркестрическим (ритмом движения) говорят факты, положенные в основание гипотезы о синкретизме первобытной поэзии. О тесной связи стиховой речи с моторными переживаниями свидетельствуют и многочисленные данные психологии поэтического творчества.

Если моторный характер присущ стиховой речи вообще, то в реально звучащем стихе он сказывается с наибольшей определенностью. Выявление стиховой моторности в реальном звучании вызывается, с одной стороны, более строгим учетом времени, с другой—вероятно, той произносительной деятельностью, при помощи которой осуществляется звучание. ⁴⁾

9². Итак, композиция художественных произведений в плоскости временных искусств представляет собой некоторый динамический поток, некоторый образ движения. Попробуем установить, к каким факторам сводится композиция стихотворения, как такового, т. е. рассматриваемого независимо от реального звучания. Очевидно, что композиционный

¹⁾ Оставляю в стороне те основания ассоциаций между звуковыми и моторными представлениями, которые коренятся в тембре и высоте звуков вне звукового потока. Сюда пришлось бы отнести прежде всего гипотезу W. Köhler'a о моторной природе представлений высоты звука (см. в статье Е. А. Мальцевой*, „Основные элементы слуховых ощущений“ в Сборнике работ Физиолого-Психологической Секции Г. И. М. Н., вып. I. М. 1925, стр. 29—30), а применительно к речевому звучанию—теории голосового тембра Rutz'a, Sievers'a, Tenner'a („Ueber Versmelodie“. — „Zeitschrift für Aesthetik“. Bd. VIII. 1913), моторную теорию ономатопеи Wundt'a („Völkerpsychologie“. Bd. I. „Die Sprache“), теории звуковой выразительности J. Burne'a („General Principles of the Structure of Language“. I) и M. Grammont („Le vers français“).

²⁾ Об этой склонности не раз писал Бергсон с целью ее преодоления при уяснении специфических свойств времени.

³⁾ См. Wilh. Wundt. „Grundzüge der physiologischen Psychologie“. 5. Aufl. Bd. III. Leipzig. 1903. Стр. 23—24

⁴⁾ См. указ. статью С. Г. Вышеславцевой.

анализ стихотворения должен установить, на какие части расчленяется стихотворение, какую роль играют в его членении отдельные факторы материала (фонетические, синтаксические, семантические), каковы способы разграничения частей и их объединения в художественное целое. ¹⁾ Но на первом плане неизменно должен стоять вопрос о динамике стихотворения, о воплощенной в нем смене чувств напряжения и разряджения. ²⁾

Композиционный анализ стихотворения реально звучащего ставит перед исследователем те же задачи, но данные, с которыми приходится оперировать в том и другом случае, не одинаковы. Анализ композиции невозможен вне установления композиционно использованных факторов структуры материала. А структура материала в поэзии и в декламации, как мы знаем, различна. Здесь вновь выступит полная определенность декламационного материала в противоположность зыбкости материала поэтического. В декламационной композиции нам придется встретиться с рядом факторов, частью едва намеченных, частью вовсе не учитываемых в композиции поэтической,—эти факторы уже перечислены выше: темп, реальные временные отношения, сила, высота и тембр голоса, способы артикуляции и связывания слогов. Но, помимо того, и самое членение декламационного произведения не всегда бывает задано в поэтическом произведении с достаточной определенностью. ³⁾

Приведу пример. ⁴⁾

„Mailed“ Goethe (Wie herrlich leuchtet mir die Natur) в исполнении Moissi отчетливо членится на две параллельно построенные основные части, соединенные кратким перешейком (строфы I—III+строфы IV—V+строфы VI—IX). В исполнении Wüllner'a то же стихотворение представляет не расчлененное сколько-нибудь отчетливо единство. И обе трактовки оправдываются поэтическим произведением: в нем едва намечен тематический раздел после V строфы, а IV строфа,

¹⁾ Этим вопросам посвящена работа В. Жирмунского „Композиция лирических стихотворений“. ПБ 1921.

²⁾ Под этим углом зрения трактует композицию Б. Эйхенбаум в книге „Мелодика русского лирического стиха“ (ПБ 1922), смешивая однако, композиционное напряжение с интонационным. Ю. Тынянов в указ. соч. рассматривает „динамизацию“ и „сукцессивность речевого материала“ как основные факторы стихотворного языка.

³⁾ Выяснение вопроса о том, в какой мере заданы в поэтическом произведении все эти факторы декламационной композиции, составляет одну из самых существенных задач теории декламации. Попытки вычитать из текста стихотворения эмпирическую мелодику и тембр голоса представляются мало убедительными. Может быть, в большей мере обусловлен структурой, поэтического произведения декламационный темп. Исследование этого вопроса, во всяком случае, представило бы значительный интерес.

⁴⁾ Приводя примеры из декламации Moissi и Wüllner'a, основываюсь на граммафонных записях.

составляя единое синтактико-семасиологическое целое с V, в силу синтактического параллелизма, тяготеет в равной степени и к III и к VI, но некоторыми особенностями строфического строения отличается от всех других строф стихотворения.

Можно, пожалуй, возразить, что при такой характеристике трактовка Moissi „вернее“, чем трактовка Wüllner'a, потому что учитывает более обширный комплекс композиционных данных текста. Но, с одной стороны, данные текста, как видим, зыбки и допускают различное декламационное членение; а с другой—нельзя считать закономерным требование, чтобы декламационная композиция непременно сполна отражала композицию поэтического произведения,—в иных случаях, как мы видели (§ 7⁴ ср. ниже § 9⁵), это и невозможно. Декламационная композиция не устраняет композиции поэтической: первая конкретизирует последнюю, и если тот или иной фактор поэтической композиции не отразился в композиции декламационной, то это во многих случаях не мешает ему при звучании стихотворения воздействовать непосредственно—так, как он бы действовал вне звучания. Можно даже поставить вопрос об эстетической допустимости нарочитого несовпадения между обеими композициями, и этот вопрос едва ли допускает априорное решение.

9⁸. Членение стихотворения на части, как в поэтическом, так и в декламационном плане, нередко представляет известные трудности, которые надо иметь в виду, приступая к композиционному анализу. Факторы композиции множественны, и разграничение по одной группе признаков не всегда совпадает с разграничением по остальным признакам. Так, в поэзии членение метрическое (по стихам), и строфическое может не совпадать с членением синтактическим (*enjambement*). В плоскости декламационной укажу один из характерных для Moissi приемов: пауза, вызванная ритмическим и динамическим факторами, разрывает динамико-мелодическую линию, ¹⁾ кульминация которой наступает после перерыва

Композиционный анализ представляет еще и другую трудность: его конечная задача сводится к установлению системы напряжений и разряжений, а между тем исследователю даны внешние знаки, которые не всегда однозначны: оставаясь в плоскости декламации, можем, напр., констатировать, что не всегда напряжение выражается усилением

¹⁾ Говоря о динамико-мелодической линии, имею в виду не ту общую динамику, о которой шла речь выше, а динамику в тесном смысле—как акустическую интенсивность (громкость) и, соответственно, артикуляторную напряженность.

и повышением голоса и не всегда уменьшение силы и понижение голоса служит знаком разряжения,—чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить декламационный шопот Андрея Белого или Качалова, где артикуляторной напряженности соответствует не увеличение, а уменьшение акустической интенсивности; не всегда усиление голоса сопровождается его повышением, а ослабление понижением. Композиционный эффект комплекса факторов направляется по равнодействующей, и в установлении композиционной значимости тех или иных материальных данных декламационного произведения решающее слово принадлежит непосредственному эстетическому восприятию. По крайней мере, так обстоит дело сейчас; надо надеяться, что в будущем нашей науке удастся определить условия, от которых зависит та или иная композиционная значимость материальных знаков; во всяком случае, это задача, которую нет оснований а priori считать неразрешимой, и к разрешению которой надо стремиться.

9⁴ Из сказанного о композиции вытекает одно методологически существенное разграничение: композиционную схему, осуществляющую динамическую систему эмоциональных напряжений и разряжений, надо отличать от форм ее воплощения—от композиционных форм. Одна и та же композиционная схема может выразиться при помощи различных декламационных средств: могут варьироваться в известных пределах все исчисленные выше факторы структуры материала, а композиционная схема может остаться не нарушенной. Пример такого тождества композиционной схемы при различии композиционных форм представляет монолог Фауста („Der letzte Trunk sei nun“) в двух исполнениях Moissi при различном музыкальном сопровождении: здесь, вместе с формами звукового воплощения, несколько меняется эмоциональная окраска, но композиционная схема остается неизменной.

Разграничение композиционной схемы и композиционных форм нередко представляет большие трудности и в иных случаях дает несколько зыбкие результаты. Строго говоря, композиция допускает целый ряд однозначных характеристик, различающихся по степени абстрактности—конкретности. ¹⁾ Характеризуя композицию, можем иметь в виду либо только общее направление композиционных линий—и тогда получаем композиционную схему; либо прослеживаем с большей или меньшей детальностью также и внутреннее строение этих линий—и тогда композиционная схема

¹⁾ Ср. Христиансен, указ. соч., стр. 57—58: „выносишь впечатление, что эстетический объект, подобно почке, состоит из одних оболочек, которые могут сниматься слоями“.

вырисовывается в своих конкретных формах. ¹⁾ На какой степени этой градации следует остановиться, характеризуя композиционную схему, часто зависит от задач исследования. Но во многих случаях граница выступает с очевидностью, и именно ради этих случаев приходится настаивать на указанном различии. „Mailied“ в исполнении Moissi обнаруживает в каждой из двух основных частей отчетливое возрастание напряжения, которое выражается в довольно последовательном и равномерном мелодическом повышении. ²⁾

Это движение, конечно, является определяющим для композиционной схемы. Но, кроме того, можно установить, что отмеченное мелодическое повышение осуществляется путем подъема по полуступицам. И от задач исследования зависит, представить ли композиционное движение стихотворения в форме двух восходящих линий, или в форме двух восходящих лестниц. С другой стороны в „Прометее“ Гёте в исполнении того же декламатора в большинстве строфем воспринимаем возрастающее напряжение, выраженное при помощи восходящей динамико-мелодической линии, которая, однако, испещрена несистематическими отклонениями в ту и другую сторону. И эти колебания, которые придется учесть с точки зрения эмоциональной окраски, не могут учитываться даже в самой конкретной композиционной схеме.

^{95.} Приведу еще два примера, свидетельствующих о несовпадении факторов композиции в поэзии и в декламации. Первый из них в общей форме.

Стиховой перенос (enjambement) является существенным моментом поэтической композиции—либо как одна из композиционных форм, либо, в случае систематического применения,—как фактор композиционной схемы. Такова же, естественно, его роль и в композиции декламационной. Но в плоскости поэтической содержание этого приема исчерпывается несовпадением метрического и синтаксического членения. В звучании же этой единой данности поэтического произведения может соответствовать и простая пауза, и замедление темпа конца стиха, и его мелодическое повыше-

¹⁾ Таким образом, „композиционные формы“ приблизительно совпадают с тем, что Христиансен называет „низшими формальными синтетами“ (указ. соч., стр. 204—207). Среди последних найдем „метрическую композицию“, „сюжетную композицию“ и т. д. Впрочем, „низшие формальные синтеты“ не исчерпываются этими рубриками: метрическая композиция, составляющая в стихотворении композиционную канву, вступает в связь с другими композиционными факторами—главным образом, с „инструментовкой“ и синтаксисом. Так создается более или менее сложная система последовательных синтезов, завершающаяся общим синтезом эстетического объекта.

²⁾ В данной связи ограничиваюсь самым схематичным и симплифицированным описанием композиции отдельных произведений.

ние, и то или иное сочетание этих приемов, и даже слитное произнесение обоих стихов, сообразно одним только синтаксическим разделам. Все эти возможности допускаются поэтической композицией, но ни одна из них не обуславливается ею с необходимостью. А между тем формы декламационной композиции будут различны в зависимости от того или иного способа „исполнения“ enjambement.

Второй пример—конкретный—в плоскости одного из „низших формальных синтезов“. Метрическое строение стихотворения не всегда определяет ритмику декламационную. Здесь опять мы встречаем в декламации полную материальную определенность в тех случаях, где строение поэтического произведения оставляет открытым вопрос о деталях, иной раз весьма существенных. Чрезвычайно характерной иллюстрацией такой неопределенности в метрическом строении поэтического произведения служит „Дракон“ Гумилева. Б. В. Томашевский трактует его метрическую схему как „чистый пятисложный размер“, влагая в каждый стих по два ударения и рассматривая все остальные ударения как неметрические:

Освежи́в горячее тѣло
Благово́нной ночью тьмо́й,
Вновь берѣ́тся земля за де́ло
Непоня́тное ей само́й;
Налива́ет зелены́м со́ком
Детски-нежные стебли тра́в
И багря́ным дивно-высо́ким
Благоро́дное сердце льва́. ¹⁾

Такое метрическое толкование находит известную опору в синтактико-семантических данных текста. Но сам автор (как показывает фонографная запись 28 стихов „Дракона“ в произнесении автора, хранящаяся в Кабинете Изучения Художественной Речи при ИИИ) читал поэму как трехударный дольник, вклиняя в него без определенной системы стихи четырех — и двухударные, причем из числа последних не все представляют собой „чистый пятисложный размер“. И надо признать, что такая трактовка, во всяком случае, не менее допустима, чем предлагаемая Б. В. Томашевским. Трудно было бы объяснить возможность такой двойственной интерпретации случайностью или несовершенством графики: синтактико-семантическое строение отдельных стихов на протяжении всей первой (и, сколько известно, единственной существующей) песни представляет те же особенности и допускает—в одних случаях в большей, в других в меньшей степени—как то, так и другое толкование. Повидимому,

¹⁾ Б. Томашевский. „Теория литературы“. (Поэтика). Лг. 1925. Стр. 124.

надо признать, что метрическая зыбкость является структурным фактором данного поэтического произведения. Между тем, в декламации неизбежен выбор между представляемыми им возможностями. На месте двойственной метрической схемы поэтического произведения в декламации выступит с полной отчетливостью одна из двух взаимно исключающих ритмических форм. Декламатор может варьировать ее от стиха к стиху, но в пределах каждого стиха она будет отличаться абсолютной определенностью. ¹⁾

10¹. Эмоциональная окраска, подобно другим факторам структуры, проникает все художественное произведение, и каждая его частица, являясь носителем материала и композиции, в то же время содержит и эмоциональную окраску (ср. § 4). Так как мы уже рассмотрели роль материала и композиции, то эмоциональную окраску мы можем трактовать в соотнесении с этими двумя факторами художественной структуры.

Эмоциональная окрашенность материала выступает с достаточной очевидностью в так наз. изобразительных искусствах. Бронза и мрамор в скульптуре, масляные краски, акварель и карандаш в живописи, камень и дерево в архитектуре—все эти различия материала, помимо различий в производственной технике искусства, создают различия и в эмоциональной значимости произведений. В словесном искусстве сюда отнесем „лексическую окраску“ слов и стилистическую окраску синтаксических оборотов („высокий“ и „низкий“ стиль и т. п.), непосредственные ассоциации звуков и акцентных типов. ²⁾

В плоскости композиции эмоциональным является, прежде всего, самый субстрат композиционного построения—чувства напряжения и разряжения. С точки зрения композиции мы учитываем в них только взаимоотношения, смену, динамику. В этой плоскости они являются только противоположно направленными силами, создающими, по удачному выражению Б. М. Эйхенбаума, „давление изнутри“. ³⁾ Говоря об их качественном содержании („напряжение“, „разряжение“), становимся уже на точку зрения эмоциональной окраски. В качестве примеров эмоциональной действенности композиционных факторов стихотворения можно указать на

¹⁾ Яркий пример невозможности сполна воплотить в материальное звучание метрическую (точнее: метрико-синтаксическую) структуру стихотворения представляет стихотворение Мандельштама „Сегодня дурной день“ (см. мою статью „Стих и декламация“).

²⁾ О семасиологизации акцентных типов слов см. в статье Л. В. Щербы „Опыты лингвистического толкования стихотворений“. I. (Сборник „Русская Речь“. Лг. 1923. Стр. 40—44)

³⁾ Б. Эйхенбаум. „Сквозь литературу“. Сборник статей. Лг. 1924. Стр. 206.

окраску различных ритмических типов (восходящий и нисходящий ритм, мужские, женские и т. д. окончания в соотношении между собой и с началом следующего стиха, короткие и длинные, цезурованные и нецезурованные стиховые ряды, и т. п.), далее — на окраску строфических построений, наконец — на окраску построений синтактико-семасиологических, как перечисления, параллелизмы, хиазмы и т. п. ¹⁾

10². В составе эмоциональной окраски надо различить два элемента — с одной стороны, первичные, элементарные эмоциональные образования, сводящиеся к чувствам напряжения и разрядки, с другой — эмоции более конкретного характера, как аттракция и репульсия, наслаждение и страдание, и еще более конкретные, как нежность, любовь, сострадание, ненависть, гнев, презрение и т. п. Эмоции первого рода назовем, вслед за Христиансенем, „беспредметными“, второго рода — „предметными“. Различные искусства в различной степени обладают способностью к выражению предметных эмоций. Музыка, например, лишена этой способности нацело. ²⁾ Здесь беспредметные эмоции даны в наибольшей чистоте. То же относится и к архитектуре. Напротив, словесное искусство, благодаря условной значимости своего материала, обладает этой способностью в наибольшей степени. Впрочем, не только благодаря условной значимости: упомянутые выше эмоциональные ассоциации звуков речи тоже носят в известной части более или менее конкретный характер (радость, грусть, величие, нежность и т. п.). Таким образом, в словесном искусстве (как и в других предметных искусствах) беспредметная эмоциональная окраска извлекается из непосредственной данности путем, своего рода, эмоциональной абстракции.

Такова эмоциональная окраска материала в словесном искусстве. Что же касается композиционной окраски, то, конечно, чисто динамическим содержанием исчерпываются эмоции, возбуждаемые композиционной схемой, в отличие от эмоциональной окраски композиционных форм, которая, в наиболее конкретных аспектах (см. § 9⁴), может сводиться и к предметным эмоциям; таковы, в частности, эмоции, вызываемые предметным содержанием (см. § 8), поскольку оно входит в состав композиционных форм; динамическая

¹⁾ Блестящую иллюстрацию эмоциональной действенности перечислений представляет стихотворение Кузмина „А это хулиганская“ (из сборника его стихов „Парабола“). В этом же стихотворении можно найти образцы эмоционального воздействия четырехстопного ямба со сплошными мужскими окончаниями (ср. „Мцыри“ Лермонтова, „Мик“ Гумилева) и (в конце) чередования пары смежных мужских окончаний с парой смежных женских.

²⁾ См. Э. д. Ганслик. „О музыкально-прекрасном“. Перевод Лароша.

же сторона сюжета, включаясь в композиционную схему, несет эмоциональность, лишенную конкретной качественной определенности.

10³. В декламации эмоциональная окраска значительно отстает от эмоциональной окраски поэтического произведения,—частью раскрывая и конкретизируя заложенные в стихотворении тенденции, частью принося нечто новое. Уже установленное выше несовпадение декламационной композиции с композицией поэтической вызывает несовпадение и в эмоциональной окраске, поскольку последняя является функцией композиции. Привносимые декламатором темпоральные, мелодические, силовые и артикуляторные факторы композиции неизбежно влекут за собой определенные последствия и в эмоциональной плоскости. Индивидуальный тембр голоса создает окраску материала, отсутствующую в поэтическом произведении. Эмоциональные тембры несут с собой такую степень конкретизации предметных эмоций, какая совершенно недостижима для поэзии вне звучания. Наконец, декламация располагает и вовсе чуждыми поэзии, как таковой, факторами эмоционального воздействия—зрительно-моторными впечатлениями. ¹⁾

Примерами вариации эмоциональной окраски при декламационной интерпретации одного и того же стихотворения могут служить упоминавшиеся уже образцы декламационного искусства Moissi и Wüllner'a. Если два исполнения Moissi монолога из „Faust'a“ различаются только по интенсивности предметных эмоций, то „Mailied“ в исполнении этих двух артистов представляет различия более глубокие: описанное выше расчлененное построение стихотворения в декламации Moissi создает определенное эмоциональное впечатление в динамическом аспекте, как возрастающее волнение, дважды достигающее апогея и находящее разряжение в последнем стихе; в декламации Wüllner'a та же эмоция дана в ровном, статическом аспекте. С предметной стороны эмоциональное содержание обоих декламационных произведений, может быть, будет охарактеризовано одной и той же словесной формулой. Но звуковые воплощения этих чувств так же различны, как различны реальные переживания одноименных эмоций у двух индивидов. Живая, конкретная личность выступает в декламации ярче, интенсивнее, чем в поэзии

¹⁾ Примеры эстетического воздействия зрительно-моторных моментов—внешнего облика декламатора, его мимики и пантомимики—я привел в докладе „Голос Блока“, читанном в 1921 г. на собрании памяти Блока в ИИИ. Принципиальное освещение вопроса см. в указ. статье С. Г. Вышеславцевой. Ср. также В. Сергеевичев. „Музыка слова“. М. 1923. Стр. 41—42.

вне звучания, ¹⁾ отражаясь в эмоциональной окраске—предметной и беспредметной.

К области эмоциональной окраски, отражающей творческую личность декламатора, в значительной мере надо отнести и ту общую манеру исполнения, которая создает определенную эмоциональную сферу восприятия стихотворения,—эмоциональный стиль речи. С особенной яркостью он сказывается в декламации поэтов. В ряде случаев он заложен, с большей или меньшей определенностью, в поэтических произведениях,—так объясняется проповеднический пафос декламации Андрея Белого, ораторский пафос в контрастном сочетании с разговорным стилем в декламации Маяковского, стиль слегка взволнованной дружеской беседы в декламации Кузмина, стиль сдержанно-эмоционального повествования, свойственный декламации Блока. Но насыщенный ораторский пафос Есенина, театрально-трагический пафос Мандельштама, стиль скорбного воспоминания у Ахматовой, ²⁾ надо признать особенностями декламации этих поэтов в гораздо большей степени, чем свойствами их поэзии.

11. Мы подвергли беглому обзору факторы структуры словесно-художественных произведений в плоскости поэзии, как таковой, и в плоскости поэзии звучащей—декламации. Мы убедились в том, что структура материала в обеих плоскостях различна, и этим различием, в конечном счете, обусловлено различие факторов композиции и эмоциональной окраски. На месте нематериальности, абстрактности и многозначности стихотворения, как такового—в стихотворении звучащем встречаем полную материальную определенность и относительную однозначность, осуществившийся выбор из тех возможностей, какие представляет поэтическое произведение. Если, пользуясь удачной формулой Ю. Н. Тынянова, скажем, что поэзия удовлетворяется „знаком системы“, ³⁾ то в декламации имеем дело с самой „системой“ в ее материальном воплощении. Эти выводы в достаточной мере обосновывают необходимость построения эстетической теории декламации особо от теории стиха, хотя и в постоянном соотношении с нею. Структурный принцип в охарактеризованном смысле обеспечит ей адекватность описания, совокупность установленных точек зрения—материала, композиционной схемы, композиционных форм, предметной и беспредметной эмоциональной окраски—сообщит ей полноту и систематичность.

Сентябрь 1926 г.

¹⁾ Пользуюсь мыслью моего слушателя Г. В. Артоболевского.

²⁾ Последняя характеристика предложена (в беседе) Всеv. Рождественским.

³⁾ Ю. Тынянов. Указ. соч.

О моторных импульсах стиха

Звучащий стих. Вначале поэзия существовала только в виде декламации, стиховая речь была настоящей, живой, звучащей речью. С течением времени фонические основы стиха были ослаблены—настал период поэзии, воспринимаемой больше зрением, чем слухом. В новейшей поэзии они получают опять чрезвычайно большое значение и развитие: многие произведения современной поэзии не только требуют звучания для полноты своего воздействия, но иногда теряют весь свой художественный смысл, пропадают вовсе без „озвучения“. Конкретные фразовые ритмы, конкретные речевые интонации входят во многие поэтические произведения в качестве основного элемента конструкции, и лишенный соответствующих деталей обозначений напечатанный текст иногда просто непонятен, требует декламационной расшифровки самого автора (А. Чичерин).

Музыкальная природа стиха. Еще более ранний момент в развитии поэзии—связь ее с музыкой: в исторической перспективе „поющийся“ стих первее „речевого“. ¹⁾

Пение же является только особым видом музыки. Усвоенные стихом музыкальные моменты претерпели довольно сильную трансформацию, своеобразно преломились в новой чисто речевой стихии. Тем не менее, поэзия осталась наиболее музыкальным типом речи. Музыкальная природа стиха проявляется с полной отчетливостью только в стихе произносимом, звучащем, т. е. в декламации. Декламация есть такая же живая динамика звучаний, как и музыка,—звучаний отчасти музыкальных (тоны человеческого голоса) и организованных в значительной мере по музыкальным принципам. Между музыкой и декламацией можно поэтому найти много сходного и в общих законах композиции ²⁾ и в отдельных приемах звуковой разработки.

¹⁾ Термины Сиверса: „Gesangvers“ и „Sprechvers“.

²⁾ Например, закон „золотого сечения“. Об его проявлении в поэтической композиции см. у Розанова: Труды ГИМН. Сборник работ Физиолого-психологической секции. Вып. I-й. М. 1925 г.

Моторная природа стиховой речи. Звучащий стих в самую раннюю пору был связан с пляской, т. е. с ритмическими движениями тела. Ритм был объединяющим началом для движения, развивающегося параллельно и одновременно в плоскости зрительно-моторной и произносительно-слуховой. Он остался общим принципом организации звукового и речевого материала в музыке и в поэзии. Чисто музыкальная стихия—мелодия—была заимствована стихом у музыки. Моторность же—способность возбуждать моторные ощущения и внушать движения телу,—осталась глубоким и основным свойством обоих искусств—и музыки и стиха. Моторная природа стиха,—как и музыкальные его моменты—дает себя чувствовать с наибольшей силой и проявляется с наибольшей полнотой в стихе произносимом, движущемся в реальном времени,—т. е. в декламации.¹⁾ Декламация представляет собою тип речи с наиболее богатыми возможностями развития как музыкальной, так и моторно-оркестрической стороны стиха, обнаружения его движения не только слуховым, но и зрительным путем.²⁾ Я хочу этим сказать, что декламация стоит во 1) в ряду звучащих искусств, 2) в ряду искусств пластических, примыкает теснее к музыке, но имеет отношение и к пластике, понимаемой в широком смысле слова—как искусство телесной выразительности. Моторность, как и музыкальные моменты речи, в декламации может быть доведена до своего максимума: декламационная кантилена с одной стороны и ритмическое пластическое движение с другой, являются крайними возможными точками развития декламационного искусства по направлению к пению и по направлению к танцу.

Восприятие стихотворения сопровождается особым рядом раздражений нервной системы и обусловленных ими мышечных моторно-ритмических ощущений. Наличие их можно констатировать даже при беглом чтении стихотворения „про себя“. По мере „вживания“ в данное произведение, ощущения эти проясняются и становятся интенсивнее. Они нередко обнаруживаются в ряде произвольных ритмических движений рукой, головой, ногой, которые начинает делать читающий. Произнесение стихотворения вслух способствует,

1) Под декламацией я буду разумеать лишь художественно-разработанную ритмическую речь, иными словами искусство произносимого (звучащего) стиха

2) См. теорию Зарана об оркестрическом происхождении размеров, т. е. основных ритмических шаблонов или схем, как о результате взаимодействия между „оркестрическим ритмом“ и „речевым акцентом“ (Deutsche Verslehre). Так же Сиверс: „Быть может позволительно даже утверждать, что стиховая речь возникла путем приспособления речи к ритмическим движениям танца“ („Rhythmisch-melodische Studien“, 40). Бюхер („Работа и ритм“) связывал, как известно, происхождение размеров с рабочими движениями тела.

повидимому, их прояснению и усилению. Они достигают наибольшей отчетливости и интенсивности при декламации, т. е. при выпуклом и крупном („выразительном“) произнесении данного произведения вслух, предполагающем наиболее интенсивное его переживание. В несколько ослабленном виде, но все же сильнее и ярче, чем при восприятии стихотворения глазами или внутренним слухом, они передаются через декламатора и слушателям.

Эти моторно-мышечные ощущения, характерные для стиховой и, в особенности, для декламационной речи, представляют собою явление довольно сложное. Они слагаются, повидимому, из следующих моментов: моторных ощущений общего характера, нигде специально не локализуемых и охватывающих всего человека, — и моторных ощущений, так сказать местного порядка, связанных с работой речевого аппарата и точно локализованных. И те и другие носят ритмический характер: импульсы, посылаемые нервными центрами к перифериям нервно-мышечной системы и вызываемая ими моторная иннервация различных мышечных групп соответствуют ритмическим импульсам произносимого (переживаемого) стихотворения.

Ритмичность стиховой речи является, повидимому, одним из тех органически присущих ей свойств, благодаря которым, при восприятии или воспроизведении стихотворения, повышается интенсивность указанных мышечных ощущений и возникает тенденция к проявлению во вне в виде движения тела. Другим свойством, способствующим усилению моторных импульсов стиховой речи, является ее эмоциональность: эмоциональная, аффективная речь, как известно, обладает значительной и м п у л ь с и в н о с т ь ю, сильно выраженными и ярко проявляемыми двигательными тенденциями. Эти два свойства — ритмичность и эмоциональность — сближают восприятие звучащего стиха с восприятием музыки, а с точки зрения воспроизведения — моторно-мышечные переживания декламатора делают похожими на моторно-мышечные переживания дирижера или пианиста. Третье свойство является уже специфической принадлежностью стиховой речи. Стиховая речь есть речь с обостренным ощущением материального состава речи, которое выявляется путем произнесения отдельных речевых комплексов в данной (ритмической) последовательности. Это обогащает стиховую речь теми ощущениями местного порядка, — связанными с определенными движениями (или представлениями о движениях) речевого аппарата, — о которых упоминалось выше. Эти произносительно-моторные ощущения достигают особой интенсивности в декламации, поскольку в декламации все артикуляторные работы выполняются особенно

отчетливо и энергично, с „осознанием“ их. Декламационная речь вполне может быть названа речью с „установкой на артикуляцию“. Подобно мышечно-моторным ощущениям общего порядка, эти моторно-произносительные ощущения переживаются потенциально, в виде двигательно-произносительных представлений, при любом достаточно интенсивном восприятии стиха, даже не произносимого вслух—при слушании, даже при чтении „про себя“. Перечисленные свойства стиховой речи лишь в декламации могут достигать максимальной интенсивности. Иными словами: декламационная речь должна быть признана речью, обладающей наибольшей моторностью или способностью к возбуждению мышечно-моторных ритмических ощущений, как общих, так и произносительных.

Декламационное произнесение является, поэтому, наиболее активной и полной формой переживания поэтического произведения. ¹⁾

„Жесты речи“ и „Жесты тела“. Речевой аппарат наш связан бесчисленными тончайшими нитями с нервной и мышечной системой в целом. Между моторно-речевыми и общими моторным ощущениями существует, благодаря этому, чрезвычайно тесная зависимость: один ряд ощущений протекает во времени параллельно другому, интенсивность одних ощущений сопровождается повышением интенсивности других, изменение в общем характере первых отражается на общем характере вторых. В речи эмоциональной и ритмической (а следовательно и в декламационной), в которой все моторные переживания носят особенно яркий характер, эта взаимная зависимость и связь обнаруживается тоже особенно определенно. У непосредственно переживающих декламаторов (напр., у детей) движение иногда совершенно произвольно присоединяется к речи—в виде жеста, подчеркивающего акцент или передающего общую линию интонации. Всякому приходилось также наблюдать, что аффективная речь сопровождается одновременно 1) сильной жестикуляцией, 2) усилением голоса, более яркими интонациями и более энергичной артикуляцией,—т. е. развивает свою моторность как бы сразу в обоих направлениях. Стараясь при произнесении стихотворения энергичнее и выразительнее артикулировать, т. е. увеличивая этим путем напряженность моторно-произносительных (точнее—артикуляционных) переживаний, мы будем интенсивнее испытывать и общие моторные ощущения. Моторно-произносительные ощущения могут, повидимому, являться до не-

¹⁾ Ср., впрочем, статью С. И. Бернштейна в этом же сборнике.

которой степени исходной точкой для возбуждения общих двигательных ощущений, или во всяком случае, способствовать их прояснению; нередко, лишь начав произносить стихотворение вслух, мы начинаем ощущать определенно движение стиха и испытывать (пока еще смутные) общие моторные ощущения. Эти последние проявляются тотчас же в тех или иных телодвижениях, которые носят вспомогательный характер — помогают „улавливать“ движение стиха, а затем уже, в свою очередь, регулируют произносительную энергию и обостряют моторно-речевые переживания, вместе с тем повышая и общую („эмоциональную“) напряженность речи.

Наблюдение того факта, что одновременно с речевыми процессами, строго параллельно и в тесной связи с ними, при произнесении развиваются нервные и мышечные напряжения всего тела, т. е. некоторые моторные ощущения, охватывающие всего человека и побуждающие его в конечном счете к движению, послужило предпосылкой для известного учения Руца¹⁾ о физиологических типах и голосовых тембрах и для последних научных гипотез Сиверса.²⁾

Выдвинув проблему о звуковых — точнее музыкально-речевых — моментах стиховой речи, западные теоретики обратились сначала к акустическому и произносительному анализу поэзии, а затем — к изучению общих моторных ощущений, которыми сопровождается чтение стихов, к наблюдению над нервно-мышечными реакциями на стиховое звучание. В поэтическом произведении стали с тех пор искать и улавливать уже не только произносительные законы (осторожней и правильней было бы сказать „произносительные тенденции“), в нем „заложенные“, но и его двигательные потенции. Поэтический текст стали расшифровывать и анализировать уже не только при помощи голоса, но и при помощи движений тела, сопровождающих произнесение. Сиверс первый выдвинул чрезвычайно важную и в научно-теоретическом и в практическом отношении проблему об отыскании соответствий между деятельностью органов произношения и телесными движениями определенного рода, иначе — между „жестами речи“³⁾ и „жестами тела“. Руц устанавливал только „основное положение“ („Einstellung“) для данного типа речи; Сиверс переходит к дальнейшему этапу — к „движению“ („Bewegung“).

¹⁾ См. R u t z. „Musie, Wort und Körper als Gemütsausdruck“, Leipzig, 1911 и другие работы того же автора.

²⁾ См. Sievers. „Ziele und Wege der Schallanalyse“, Heidelberg, 1924 г.

³⁾ Обобщаю термин А. Белого „жест звука“ (см. „Глоссолалия“): под „жестом речи“ я понимаю не только комплекс артикуляторных работ, но и весь интонационный изгиб данной речи, а также ее динамику.

Движениями тела (преимущественно рук, как наиболее тонкого и чувствительного двигательного аппарата человека) Сиверс пользуется в качестве вспомогательного средства для анализа „внутренней структуры“ данной речи. Тот или иной тип движения он считает „имманентным элементом внутренней структуры“, бессознательно „заложенным“ в речь ее автором (так же как и тип установки по Руцу).¹⁾ Движения, о которых говорит Сиверс, носят схематический характер; их основные формы — „Schwingen, Bogen, Kreisen, Schleifen, Drehen“. ²⁾

В каждом движении Сиверс различает: величину (т. е. размах движения — пространственное его измерение), темп (частоту повторяемости — временное измерение движения), динамику (распределение силы в пределах данного движения); кроме того, исходный пункт движения; повидимому также степень „открытости“ или „закрытости“ и „уровень“ жеста. Правильное угадывание движения сопровождается „чувством удобства“ (Verläuft hemmungslos): тот же критерий у Руца при правильном угадывании „основного положения“ и обусловленного им вида дыхания и тембра голоса, т. е. способа подачи звука.

С. М. Волконский, подойдя к тому же вопросу с точки зрения художественной практики, указывает на важную вспомогательную роль, какую может играть телодвижение при интонировании и акцентуации отдельных фраз. Речь приобретает требуемую выразительность иногда благодаря одному только называнию соответствующего „жеста тела“, т. е. благодаря только лишь представлению о движении. Вот двигательные термины приводимые Волконским: „дернуть“, „вырвать“, „бросить“, „толкнуть“, „отмахнуть“, „нацелиться“ и т. п.³⁾ Это уже не схемы, а, скорее, образно выраженные динамические характеристики отдельных конкретных движений, которые — что для нас интересно — оказываются равно пригодными для динамики физической и динамики речевой.

Выводы наши можно формулировать так: 1) между про-износительно-речевыми и общими двигательными представлениями существует чрезвычайно тесная связь; 2) оба ряда моторных ощущений протекают параллельно и в постоянной зависимости один от другого; возбуждение ощущений одного ряда может служить до некоторой степени импульсом к возбуждению ощущений другого ряда; 3) „жесты тела“ и „жесты речи“ всегда соответствуют друг другу и не могут друг

1) Siewers, „Ziele und Wege“, 71—72, ср. учение Сиверса же о „заложенных“ автором мелодиях (Rhythmisch-melodische Studien).

2) Там же, 99—100.

3) Статья Волконского „Законы мимики“ в „Записках Передвижного Театра“, вып. 30—32, сент. 1920 г.—ноябрь 1921 г.

другу противоречить в смысле общих своих характеристик (амплитуды, интенсивности, темпа, плавности, или резкости и т. п.). Вопрос о нахождении точных соответствий — напр., установление некоторых формальных схем или типов движений, как это пытается сделать Сиверс,—приходится к сожалению, считать пока открытым.

Ритмо-моторные ощущения и движение стиха. Указанные нервные раздражения и вызываемые ими моторно-мышечные ощущения (общие и произносительные) составляют физиологическую предпосылку декламационного искусства. В них то и заключается, в сущности говоря, „переживания“ декламатора.¹⁾ В их возбуждении и до некоторой степени произвольном регулировании и состоит тот процесс психофизического вживания в поэтическое произведение, о котором говорит Сиверс и Руц, и, который, как мы увидим ниже, не оканчивается в декламационном произнесении стиха, а, развертываясь дальше, требует более полного выражения.

Исходной точкой моторных ощущений (психологически) являются ритмические импульсы переживаемого произведения, в соответствии с которыми распределяется во времени вся мышечно-нервная и произносительно-речевая энергия произносящего. Эти ритмические импульсы (ощущаемые декламатором, как „заложенные“ в данном произведении) составляют в своей совокупности как бы вехи для обобщающего (и творческого) представления об общем ритмическом движении данного стихотворения, как о чем то цельном и неразрывном, — что дает, в свою очередь, основу для дальнейшего построения конкретного декламационного ритма (динамо-темпоральных соотношений слогов внутри стиха и стихов между собою) и конкретных декламационных интонаций (высотных соотношений слогов и фраз). Более расчлененно можно было бы, пожалуй, сказать, что в это представление об „общем ритмическом движении“ входят такие моменты: 1) представление о темпе²⁾—вообще о главнейших временных членениях и мо-

¹⁾ Разумеется включая дыхание, несущее техническую функцию форматора звуков и экспрессивную—форматора эмоций. Последняя пока мало освещена. См. содержательную главу о выразительной роли дыхания в книге Сабаанеева „Музыка речи“.

²⁾ Определение правильного темпа в декламации не менее важно, чем в музыке. Как там, так и тут изменение одно только темпа (при сохранении всех прочих условий) способно придать исполняемой вещи совершенно иной, даже прямо противоположный характер или вызвать комический эффект. Едва ли можно согласиться с Сабаанеевым, что, определяя темп, „приходится ориентироваться по смыслу произведения“ (см. „Музыка речи“, 1923 г. стр. 44): скорее и чаще темп определяется чисто интуитивно, прежде всего ритмическим чутьем исполнителя,—потому так часты ошибки в темпе.

ментах—ускорениях, паузах и т. д.; 2) представление об общей динамике, как о средней силе или напряженности движения с главнейшими *crescendo* и *diminuendo*; 3) представление о кульминационных точках или выделяющихся частях движения¹⁾ и об апогее всего стихотворения; 4) об общем характере движения (вместе с этим, о господствующем способе акцентуации и способе соединения слогов, а также о способе артикуляции); 5) представление о главнейших мелодических ходах или важнейших изгибах мелодической линии; 2) б) самое общее представление об „эмоциональной кривой“

Ритмические импульсы—а следовательно и „общее движение“—произведения угадываются, повидимому, чисто интуитивно, благодаря той способности, которую называем „чувством ритма“ или „ритмичностью“. Есть разумеется ряд условий, облегчающих „угадывание“ и наводящих интуицию на правильный путь; сюда относится, напр., понимание метра и общего стиля произведения—его синтаксиса и лексики, фонических и ритмических особенностей и т. д.

Ритмичностью в узком смысле слова—в декламации, как и в музыке называем умение распределять данное движение во времени, учитывать темпоральные соотношения звуков, короче—развитое чувство времени. Ритмичностью для декламатора обладать не менее важно, чем для музыканта. Ощущение протекания во времени (*Zeiterlebnis*), весьма приблизительное в зрительном восприятии стихов,—как и в чтении нот про себя—выдвигается сразу на первый план сознания при переводе нот или букв в звучание. Декламационное построение и в целом и в деталях должно быть, (в идеальном случае)—таким же четким, таким же предельно организованным во во времени, как музыкальное построение.³⁾ Быть „ритмичным“ в более широком смысле—значит уметь пережить всю живую

1) Пока еще без точного представления о технических способах выделения, а только в смысле „общего акцентного веса“ слов (см. S a r a n. „Deutsche Verslehre“, 21, 108).

2) Движение высот—тонов воспринимается одновременно с восприятием ритма; поэтому речевые интонации представляются в стихе сразу в „деформированном“ ритмом виде—мелодия представляется и определяется не только исходя из „естественных фразовых ударений“ или „на основании традиционно-привычного способа интонирования отдельных словосочетаний“, как это утверждает Сиверс („Rhythmisch-melodische Studien“, 49, 59—61), но в связи с факторами ритмическими, т. е. внутри стиховой структуры. Декламатор не „обрабатывает“ речевых интонаций (Всеволодский, „Искусство декламации“)—ибо в сыром „житейском“ виде они никогда в стиховом тексте и не бывают даны. Скорее он „разрабатывает“ общие ритмо-интонационные схемы, намеренные поэтом

3) Отступления при исполнении могут быть лишь самые незначительные—приблизительно такие же, какие допускаются и в музыке—т. е. с сохранением при некотором перемещении темпоральных элементов, общего „ритмического равновесия“ данной фразы и всего целого. См. P. Verrier. „Synochronisme dans le vers francais“. Paris. 1912.

динамику стиха, ощутить момент за моментом движение речевого потока, как некоторой развивающейся во времени силы. „Движение стиха“ превращается для декламатора в конкретно ощущаемое и активно переживаемое им движение произносительной энергии—со всеми ее приливами и отливами, толчками, нажимами, скольжениями, подъемами и падениями, приостановками и устремлениями вперед. Это движение ощущается им, как нечто единое—имеющее начало, развитие и завершение, как нечто цельное,—несмотря на многообразие слагающих его моментов, как нечто развивающееся органически и непрерывно—несмотря на паузы,—ибо—это следует подчеркнуть—ритмо-моторные переживания не прекращаются с первого до последнего момента произнесения, включая как моменты звучаний, так и моменты остановок; пауза отнюдь не разрывает энергии, она лишь задерживает ее проявление. Вместе с тем произносимое стихотворение представляет собой движущуюся систему ритмов, интонаций и речевых звучаний, которая разворачивается во времени по стиховым рядам (и их объединениям—строфам). Принцип движения по стиховым рядам в сочетании с принципом непрерывности и единства движения является необходимой предпосылкой художественной декламации.

Моторное переживание поэтического произведения. Выше было отмечено, что желая „поймать“, лучше ощутить движение стиха, прибегают (последовательно или одновременно) к двум средствам: произнесению, т. е. возбуждению речевых моторных ощущений и телодвижению—возбуждению общих моторных ощущений. Два первых момента или „этапа“ в моторном переживании состоят, таким образом: 1) в чтении поэтического произведения вслух, 2) в сопровождении произнесения произвольными движениями вспомогательного характера (не выразительными в эстетическом смысле). 1) Третьим этапом будет декламационная речь, как таковая—в ней движение стиха найдено и передано произносительным путем. В дальнейшем, четвертом этапе, телодвижение присоединяется к более или менее ярко выявленной—уже „декламационной“,—эмоциональной и ритмической речи. Ритмо-моторные переживания здесь как бы прорываются временами в плоскость зрительно-пространственную, в плоскость физического движения. Такие „прорывы“ приходится нередко наблюдать у поэтов-декламаторов типа Маяковского—с сильно выраженными моторно-ритмическими импульсами речи. Проявление моторных ощущений носит в таких случаях несколько импровизированный, художественно оформленный характер, но, тем не менее, оно бывает иногда

1) Именно такой характер носят движения, описываемые Сиверсом.

очень ярко и показательно для всего стиля данного поэта. Движения еще почти произвольны—во всяком случае, не задуманы, за редким исключением, заранее,—но их можно уже назвать скорее выразительными (объективно), чем вспомогательными. Они обыкновенно вызываются потребностью усилить выразительность акцентов и интонаций—напр., отметить акцентированным движением руки какую-нибудь „высшую точку“ речи, передать более отчетливо и наглядно какой-нибудь динамический оттенок или общее движение фразы и т. д.; с другой стороны,—желанием что нибудь подчеркнуть в смысловом отношении, „изобразить“ соответствующее действие, жест, позу, чувство. В последнем случае движение получает, помимо динамического, еще и психологическое или иллюстративное значение—жест семасиологизуется.¹⁾ Чем громче и эмоциональнее будет такая декламационная речь, тем крупнее и сильнее будет сопровождающее ее движение (хотя, может быть, именно благодаря этому оно будет скупер, т. е. реже проявляться.²⁾

Эти развивающиеся при декламации параллельно речевому движению потенциальные движения тела (общие ритмо-моторные ощущения) не только могут быть обнаружены, но и получить внешнее художественное оформление. Выразительность стиха может быть доведена до своего максимума в направлении не только слуховом, но и зрительно-моторном. Это уже пятый, последний этап того, что мы назвали „моторным переживанием произведения“. Моторность стиховой речи получает здесь наиболее полное, так сказать, двустороннее выражение. Пластическое или жестовое сопровождение декламации будет развиваться строго параллельно с декламационной речью на общей с ней эмоционально-ритмической основе,—и будет адекватно ей в стилистическом отношении. Декламатор будет раскрывать, осмыслять и осуществлять все ощущаемое им и шаг за шагом физически переживаемое движение стиха одновременно в двух планах—динамике звуковой и пространственной, в ритмах слышимых и видимых. Определяющим моментом останется при этом, разумеется, стиховая речь: она дает импульсы, которые проявляются и в речи и в движении декламатора. Декламация и жест будут органически связаны, ибо они будут иметь общее фи-

1) Надо, впрочем, заметить, что всякое движение—и чисто-динамическое и семасиологизованное, входя в общий ритм речи, неизбежно ритмизуется и, благодаря этому, приобретает всегда несколько стилизованный, „условный“ характер.

2) Это прямое соотношение между силой (величиной) речи и жеста так же естественно, как, например, прямое соотношение между напряженностью звука и его высотой.

зиологическое обоснование в тех ритмо-моторных ощущениях, которые в декламационно-пластическом воспроизведении стиха достигают предела в отношении интенсивности и четкости своего обнаружения.

Нечего и говорить, что сама речь должна только выиграть в яркости и действительности от этого сопровождения, как выигрывает любая речь при соответствующей мимике лица и рук, присоединяемой (непроизвольным или намеренным образом) к „выразительно“ интонируемой фразе. Таким образом, в искусстве декламации (как и в искусстве сценическом) господствует тот же принцип единства выразительных средств человека, проявления которого мы наблюдаем на каждом шагу и в жизни.

Проявление „потенциальных движений“ и вопросы стиля. Внешнее, физическое проявление переживаемой моторности стиха, обнаружение „потенциальных движений“ тела может быть весьма различным, как по своей степени, так и по форме.

В количественном отношении можно наметить, например, такие градации: 1) переживаемое движение отражается только на движениях дыхательного и речевого аппарата и неизбежных при речи движениях лицевых мускулов (речевая мимика); это—так сказать нулевая степень пластичности; 2) движение распространяется на движения шеи и головы, а также включает в себя выразительные элементы лицевой мимики и выразительные повороты торса (исполнитель стоит на месте и руки в покое—такое внешне „спокойное положение“ может сопровождаться ощущением общей напряженности, сильной иннервацией мышц всего тела); 3) движение захватывает конечности—шаг, простой жест рукой: моторность проявляется таким образом уже в изменении положения всего тела (перенос точки опоры) и в движениях рук; 4) более сложные (комбинированные) движения конечностей и более крупные, сложные движения всего туловища; 5) настоящее пластическое сопровождение декламационной речи—пункт, с которого ощущается возможное возвращение декламации к своему первоистоку—танцу. 1 степень в чистом виде наблюдается редко, 5—пока только возможность.

Движение может оставаться в пределах одной степени, или развиваться равномерно от 2 степени до 4; может проявиться во вне лишь в одном-двух местах (в „апогее“ стихотворения, в начале, в заключении), оставаясь в прочие моменты „потенциальным“, как бы спрятанным внутрь; может, наконец, получить беспрепятственное и полное развитие с начала до конца исполнения.

Ф о р м а жестового сопровождения может быть, разумеется, тоже самой разнообразной. Даже для одной и той же декламационной схемы можно допустить существование нескольких, равно удовлетворительных в смысле соответствия, форм (подобно тому, как для одного стихотворения могут быть найдены различные звуковые формы, равно передающие основные импульсы стихотворения). Здесь уместно напомнить различие между „формой“ и „смыслом“ жеста: смысл может быть один,—форм, т. е. видимых воплощений этого смысла—целый ряд. Несколько более конкретно: во все композиции жестового сопровождения (на одну декламационную схему) войдут и главные паузы и главные динамомелодические вершины, будут равно ощутимы общие вехи акцентов и общие контуры интонаций,—но выражено это будет различными способами, и заполнение промежутков между этими моментами будет в каждом случае иным. Самое важное—совпадение „общих характеристик“ жеста и речи, полное соответствие между системой жестов речи и системой жестов тела в обще-динамических моментах. Последнее может сохраниться несмотря на различные формально-стилистические особенности жестового сопровождения в целом, несмотря на различную степень технического и артистического его совершенства. Общий характер жеста может тоже меняться: в иных случаях будет явно преобладать „условный“ жест, вполне свободный от изобразительности и психологизма, в других—жест „семасиологизованный“.

Ясно, что все эти различия будут связаны с общим стилем произнесения данного декламатора, т. е. будут, как и этот последний, обусловлены в какой-то мере стилем исполняемого произведения. 1) Зависимость от общего стиля поэтического произведения отразится прежде всего уже в декламационном рисунке—а затем и в телодвижении. Так иногда весь стиль автора или стиль данного его произведения требует большой сдержанности в отношении внешнего проявления и не допускает перехода в плоскость физической динамики. Брюсов представляет собою характерный в этом отношении пример: его поэзия чрезвычайно насыщена моторными моментами („динамична“), но эту моторность декламатор должен сконцентрировать всю в речи, дать почувствовать ее в напряженности голоса, артикуляции и всей нервно-мышечной системы, не переступая пределов речевой динамики. „Концентрический“ 2) и патетический стиль Брюсова

1) Не всецело им, но в сочетании с индивидуальным стилем исполнителя и особенностями данного художественного задания.

2) В понимании Дельсарта. (См. С. М. Волконский, „Выразительный человек“).

допускает жест—но очень редкий и насыщенно-экспрессивный (условного характера). С другой стороны декламативно-ораторский „эксцентрический“ стиль Маяковского требует широкого и довольно щедрого жеста—в значительной мере семасислогизованного. Это подтверждается как многочисленными указаниями текста („вот!“ „смотрите“ и т. п.) так и способом воспроизведения этих стихов самим автором. В очень многих произведениях современной поэзии наблюдаем такую „декламативность“ эстрадного характера (крупная интонация, сильные акценты, энергичная артикуляция),— т. е. произносительную моторность в соединении с ярко выраженной общей моторностью, требующей жеста. Это—наименее „книжные“ стихи, стихи с расчетом на обширную и непосредственно реагирующую аудиторию. Патетический и эксцентрический стиль значительной части творчества Есенина (которому отвечал декламационный стиль его) тоже требует жеста, но жеста несколько иного типа. В исполнении Есенина общий характер движений его соответствовал общему характеру его речи, т. е. пластический стиль—произносительному—так же, как и у Маяковского. Оба—декламаторы с чрезвычайно сильно выраженной моторностью, но у Маяковского преобладает смысловой акцент речи—и иллюстративно-динамический жест оратора или рассказчика, у Есенина—лирико-патетические интонации—и эмоционально-психологический жест пластического характера.

О степени и типах моторности стиховой речи. Все это показывает, что, во первых, существуют стихи с большей или меньшей моторностью (сопоставить в этом отношении Маяковского и Блока)¹⁾ и что, во вторых, сама моторность эта может быть довольно различного характера (сопоставить того же Маяковского с Есениным). Можно предположить, что та или иная степень моторности и тот или иной тип ее является свойством глубоко присущим самим стихам—до некоторой степени „имманентным элементом, (бессознательно) вложенных в них автором“ (Сиверс). Этим свойством обуславливаются, по видимому, как важнейшие особенности поэтического стиля, так и те общие импульсы стиховой речи, исходя из которых разрабатывает поэтическое произведение декламатор. В правильном (интуитивном) понимании этой стороны стиховой

¹⁾ Подробному анализу декламационной манеры Блока сравнительно с декламацией других современных поэтов посвящена работа С. И. Бернштейна „Голос Блока“, где среди особенностей внешнего проявления моторности в декламационной речи различных поэтов, отмечается исключительная внешняя неподвижность Блока (например, полное отсутствие мимики) при исключительной же внутренней напряженности его речи.

речи—залог с о о т в е т с т в и я декламационно-произносительного стиля поэтическому.

Остановимся сначала на первом моменте. Здесь мы на- т а л к и в а е м с я прежде всего на существование, очевидно, довольно обширной категории поэтических произведений, для полноты своего воздействия вовсе не нуждающихся даже в произнесении. Это—наименее декламативные стихи, от отсутствия „озвучения“ ничего не проигрывающие, стихи с минимумом моторности. Они допускают произнесение, но очень осторожное, очень „камерное“. Часто получается при этом такое впечатление, что декламационное исполнение,—как бы оно ни было удовлетворительно—скорее ограничивает, чем обогащает наше впечатление от стихотворения, ибо по существу—оно не нужно.¹⁾ Это стихи с очень ослабленной или утончившейся моторностью, моторностью спиритуализировавшейся, если можно так выразиться (точно так же утончились, „спиритуализировались“ и музыкальные, фонические моменты стиховой речи в этих стихах). Это стихи скорее для глаз чем для слуха. Таков Тютчев, почти весь Сологуб, отчасти Блок и Фет. Следующую категорию составляют стихи, определенно требующие произнесения, т. е. в большей или меньшей степени „пропадающие“, „теряющие“ без произнесения. Это—Ахматова, Гумилев, отчасти и Блок. Затем идут стихи, требующие произнесения и, вместе с тем уже допускающие движение того или иного вида (Брюсов, отчасти Ахматова), и, наконец, обширная группа стихов не только в высшей степени „декламативных“, но органически требующих жеста—стихов, обладающих максимальной моторностью и наиболее проигрывающих в книге. К ним можно присоединить и танцевальные, плясовые или иного рода „орхестические“ стихи, напр., „Марши“, столь популярные в современной поэзии (Маяковский, Третьяков и другие).

Оставляя в стороне первую категорию стихов, можно наметить приблизительно такую классификацию стиховой речи по основным типам моторности (имея в виду, как общую характеристику речи, так и общую характеристику „жестового сопровождения“).

Прежде всего можно разбить все стихотворные произведения на три больших группы: в одной господствуют „орхестические“ ритмы, в другой—„мелические“, в третьей—те и другие уравновешены.²⁾ Первую назовем „акцентно-

¹⁾ См. принципиальные соображения в статье С. И. Бернштейна: „Стих и декламация“—сборник „Русская Речь“, вып. II, и, особенно, в „Голосе Блока“.

²⁾ Пользуюсь терминами Зарана (см. D. V., стр. 140 и след.).

динамической“ группой (I), вторую—„моторно-мелодической“ (II), третью—„мело-динамической“ (III).

Моменты тяжести, ударения, напряжения дают себя знать в I и III (динамических группах); поэтому и в I и в III играет большую роль ударение слов и фраз, но в I ударение носит чисто-речевой характер, удар довольно простой и краткий, в III же ударение приобретает особый, „патетический“ характер, ударный гласный растягивается, и, благодаря этому, получаются различные „динамо-мелодические“ дуги, иногда очень сложные. Все движение в этих обеих группах носит тяжелый характер: в I группе оно более отрывисто, в III более связано (*legato* или *portamento*). Для II группы характерно, наоборот, общее ощущение легкости, отсутствия напряжения,—плавность и незатрудненность движения; отсутствие ярких динамических моментов, отсутствие контрастирующих эффектов, сглаженность переходов, сравнительно равномерные темпы. Ударения слов и фраз очень осторожны—иногда это легкие *staccato*, чаще—*legato*; в гласной ударяемый момент неуловим.

Артикуляция—энергичная и „нормальная“ в I группе деликатно и тонко нюансирующая во II, в III—с сильными подчеркиваниями экспрессивных моментов. Во II—мелодизация гласных и сонорных согласных, в I выделение преимущественно резких шумовых, согласных, в III—одинаковая приблизительно роль гласных и согласных, т. е. стихии речевых шумов и музыкальных тонов.

Наиболее сложное и разнообразное чередование слогов их градация по силе, высоте и длительности, и образование декламационно-фонетических слов по типу „сдвигов“¹⁾ характерно для III группы, вообще наиболее богато развивающей все экспрессивные приемы, свойственные декламационной речи.

I группа безусловно чужда „напевности“ (в декламационном произносительном смысле слова), для II группы напевность является основным свойством, так же как и для III, только во II она носит более легкий характер, и сложные мелодии II группы умещаются в небольшие музыкальные интервалы, а в III группе это—широкая напевность в связи с „патетическими акцентами“, на гораздо большем диапазоне голоса. К развитию максимальной для декламации напевности—к декламационной кантилене—способна как II так и III группа, но во II наблюдается тенденция переходить в пение, в стихию музыки.

¹⁾ См. „Сдвигологию стиха“ Крученых. Верно подмеченное явление неправильно квалифицируется автором, как некоторая аномалия поэтической речи. „Сдвиги“ есть самое обычное и нормальное явление, но характерное для речи декламационной, а не поэтической.

Стихия танца наиболее близка также ко II группе: на границе перехода в романс, подробно мелодизированные стихи II группы приобретают и танцевальность. Танец—форма максимальной моторности II группы: а) канонический танец (простые ритмы, но сложные мелодии вальса), в) свободный танец (типа Дункан). Для более конкретного представления о типе моторности II группы и вместе с тем характера сопровождающего движения укажу на Primavera Ботичелли (особенно—центральная фигура), на Мориса Дени, на Дункан дореволюционного периода; из композиторов—на Шумана, Шопена, Скрябина „Прелюдий“. Из поэтов чрезвычайно характерен для этой группы Бальмонт. К ней примыкает отчасти Фет, отчасти и Блок (поскольку в них есть „моторность“).

Пластическое сильное и широкое движение (с тенденцией к драматизированию), при этом акцентированное—форма моторности III группы, развивающей и в отношении движения более интересные и типичные для декламационной речи приемы. Это моторность Дункан последнего периода, Шаляпина или Микель-Анджело. Из поэтов к последней группе примыкают напр., Державин, ¹⁾ Брюсов, А. Белый, Есенин ²⁾ (двое последних—как декламаторы всецело, как поэты—в большинстве произведений). Характерные для III группы „патетические акценты“ в движении проявляются с той же силой, как в голосе.

В пределах I группы можно отметить 2 формы наибольшей моторности: а) жесты куляция ораторского типа (Маяковский), в) пляска (четкие акцентированные ритмы маршевого или плясового характера, составляющие акцентно-оркестрический тип данной группы).

Наиболее характерные моторные возможности I группы обнаруживает ее акцентно-речевой тип. В нем приходится, в свою очередь, различать: 1) интонационно-акцентное направление, в котором играет одинаково большую роль акцент слова и акцент фразы, дающий опорную точку для интонирования. Это стиль Маяковского, для которого в области движения характерен сложный семасиологизованный жест—с включением моментов как

¹⁾ Витийственно-патетический стиль Державина требует „условного“ ораторского жеста—более плавного и пластического характера, чем, напр., ораторский жест Маяковского.

²⁾ Как поэт, Есенин обнаруживает тяготение, с одной стороны, к группе акцентно-динамической (ораторские приемы Маяковского), с другой стороны—к чистой (легкой) напевности и „лиризму“ блоковского типа (II группе).

обще-динамических, так и психологических и иллюстративных; 2) чисто-акцентное направление—с максимальной изолированностью, разобщенностью слов, с динамической монотонией акцентуации, отсутствием фразовой интонации, с динамическим упрощенным жестом—„подающим“, „толкающим“, „бросающим“, „ударяющим“. (Для этого направления характерна общая концепция поэзии, как словесной архитектуры, преобладают ощущения веса, фактуры, объема каждого отдельного слова—строительного материала).¹⁾ Это—стиль Хлебникова, также Тихонова.

Между II группой и акцентно-речевым типом I лежит очень широкая зона наименее моторных типов стиха (но все же декламативных). Это с одной стороны, интонационное направление, в котором доминирующую роль играет интонирование фразы и ощущение отдельного слова понижено (Кузмин); с другой стороны—направление, которое можно назвать мелодическим только условно и в которое войдет, так называемая „напевная лирика“, не развивающая мелодии но впадающая в мелодические шаблоны—предназначенная все же скорее для слуха, чем для глаз (В. Иванов, Мандельштам).

Эта классификация стихов по их „моторности“ не совпадает с предложенным Б. М. Эйхенбаумом²⁾ делением поэтических стилей на „напевный“, „декламативный“ или „риторический“ и „говорной“. „Напевный стиль“ войдет и в промежуточную зону, и во II группу и в III; „риторический“ возможен и в I и в III; „говорной“ совпадает отчасти с „интонационным“ направлением, отчасти с „интонационно-акцентным“. Так, например, Ахматова (в не музыкально-мелодических и не витийственно-патетических частях ее творчества) примыкает скорее всего именно к тому же самому интонационно-акцентному направлению I группы, что и Маяковский. Произносительный принцип их поэзии (равновесие слова и фразы)—один. Но стиль Маяковского—большой и эстрадный. стиль Ахматовой—малый, ее стихи для самой интимной аудитории. Все, что у Маяковского плакатно и броско—у Ахматовой завуалировано, сведено к намеку, к оттенку. „Моторность“ ее поэзии остается почти вся внутри—для ее выражения неуместны ни слишком яркая интонация, ни слишком громкий голос, ни слишком резкая артикуляция, ни крупный жест,—все, что естественно для Маяковского. В пределах интонационно-акцентного направления Маяковский и Ахматова стоят „на разных полюсах“. поскольку у первого—стиль эксцентрический, с тенденцией

1) См. Предисловие Хлебникова к „Зангези“.

2) „Мелодика стиха“. П. 1922 г. стр. 8.

обнаружения моторности, у второй—концентрический, с обратной тенденцией.

Предлагаемая—лишь примерная—классификация является попыткой подойти к чрезвычайно важному как для теории поэзии, так и для декламации, вопросу о произносительном стиле поэтических произведений, т. е. о тех моментах стиховой речи, которые являются решающими для художественного декламационного ее воспроизведения и которые должны в значительной мере обуславливать собою весь декламационно-пластический стиль исполнения.

К поэтике мелодрамы ¹⁾

I. Эмоциональная телеология.—II. Моральная телеология.—III. Технические принципы, 1. Принцип рельефа,—2. принцип контраста,—3. принцип динамики; композиция „тайны“ —IV. Конструкция: 1. драматический узел,—2. пролог,—3. экспозиции,—4. многоактность,—5. эпилог, финалы актов,—6. ступеньчатое движение,—7. актовые заглавия,—8. пьесное заглавие,—9. персонажи и их функции,—10. „обратимость“ персонажей,—11. эффективные ситуации,—12. „случай“,—13. „вещь“.—V. Композиция сценическая.—VI. Дифференциация мелодрамы.—VII. О мелодраматизме.

Задача статьи — установление основоположных в мелодраме конструктивных принципов, типологических черт мелодрамы как жанра. Преследуя цель теоретическую, а не историко-литературную, мы отказались от привлечения мелодрам ранних и оригинальных, мелодрам французских, во всех модификациях их от конца XVIII в. и до наших дней. В качестве материала анализа привлечены мелодрамы поздние и переводные (главным образом с французского) из репертуара русского театра преимущественно последней четверти XIX в. Следовательно, раскрываемый нами конструктивный тип жанра имеет достаточно узкое значение. Однако, общие, наблюдаемые нами на материале эпигонствующей мелодрамы, и структурные признаки мелодрамы, мы склонны считать в большей части типично жанровыми, наличными и устойчивыми в других параллельных или даже более ранних ответвлениях этого жанра. ²⁾

¹⁾ Конспективное изложение (с сообщением лишь результатов наблюдения, но с пропуском иллюстративного материала) главы из книги „Техника драмы“. Читано 25 октября 1926 г. в Секции Художественной Словесности ГИИИ.

²⁾ Экземпляры мелодрам, в большинстве рукописные, взяты нами из богатейшего собрания пьес Центральной Библиотеки Русской Драмы (Ленинград). За всемерное содействие в прискании экземпляров пьес приносим благодарность заведующему библиотекой Ю. А. Нелидову, и сотрудникам В. В. Познанскому и М. О. Тишкевич.

Изучая мелодраму по экземплярам сценическим или же по экземплярам определенно предназначавшимся для сцены, мы имели ввиду вскрыть качества того словесного материала, который преподносился зрителю в театре. Лишь при этом условии возможно учесть полноту роли сценических факторов, дей-

Основное эстетическое задание,двигающее темы в мелодраме, утверждающее главные технические ее принципы, предопределяющее конструктивные планы и качества ее рельефного стиля—вызывание „чистых и ярких эмоций“. Мелодрама намечает сюжет, устанавливает тему, подбирает и координирует характеры и их поведение, организует диалог и движет композицию с расчетом вызвать у зрителя наисильнейшее напряжение его художественных эмоций, наибольшую, „предельную“ реакцию его чувств на эффекты слова-действия, в драматической форме явленные и в сценические рамки вставленные. Этой эмоциональной телеологией обусловлен подбор определенных поэтических средств, узких—по неспособности их к новообразованиям—и ограниченных в числе, но в то же время по силе своего эстетического воздействия в рамках драматического зрелища вполне испытанных. Мелодраму характеризует преимущественное пользование методом „игры на чувство“. Исходное и формообразующее задание в мелодраме—„обнажение страстей“ лиц и выведение драматических следствий из наличной „страсти“, как основного и притом единственного двигателя поступков персонажа. Ее демонстрирование необходимо в строении мелодрамы, как обнаружение причин драматизма, как раскрытие силовых пружин в механизме сюжетно-фабульного строения. Анализ „страсти“ в мелодраме не самодовлеющ, не обусловлен связью с действующим в пьесе бытовым или психологическим фоном: „страсть“ раскрывается лишь в качестве и в степени достаточной для „понимания“ выводимого из нее соответствующего драматического поступка. „Страсть“ в мелодраме дана в „ярком“ и как бы в „предельном“ выражении лишь потому, что поступок, который ею вызывается, не ординарный и объясняется и оправдывается степенью выражения заказанного в драме чувства. В этом органическая, взаимноопределяющая и взаимноподкрепляющая связь движения эмоции и сюжета в мелодраме и особая художественно-эффективная сила мелодраматических форм.

Эмоциональная телеология мелодрамы явлена в следующих ее разрезах и частях:

1. В сюжетных темах. Мелодрама раскрывает сюжеты с непременно эмоциональной основой, сюжеты, в которых персонаж попадает в положение, неизбежно рождаю-

ствующих в мелодраме, и особенности той ее формы, которая в театральной, а не в литературной интерпретации действовала на зрителя. Поэтому в своем изложении мы исходим из „сценических“, а не только литературных данных мелодраматического построения: из восприятия мелодрамы „зрителем“, а не только читателем.

щее напрягаемые чувства у персонажей и непрерывный ток эмоций у зрителя. Типично мелодраматическими сюжетными темами будут случаи резкого нарушения привычной связи бытовых явлений, при котором самый факт нарушения и далее воля зрителя к восстановлению нарушенной связи способны вызвать волнующие зрителя эмоции. Обычные сюжетные темы в мелодрамах: обвинение невинного в убийстве (мелодрамы: „Невинно-осужденный“, „Судебная ошибка“) или в краже („Укрощенный зверь“); судьба жертвы козней „злодея“ („Парижские нищие“, „По торной дороге к эшафоту“); судьба незащищенной девушки („Две сиротки“, „Сиротка-страдалица“); персонаж—жертва собственной страсти („Французский офицер“); персонаж вынужден совершать поступки против своей совести („Лесной бродяга“) и т. д.

2. В матерьяле бытовых фактов и в матерьяле поступков персонажей. Мелодрама пользуется матерьялом, неизбежно порождающим у зрителя необычные эмоциональные потрясения—фактами, действующими непосредственно, экспрессивной своей природой, на наше восприятие. Драматическая компановка этого матерьяла сводится к извлечению из него острых эффектов, соотносительных с рядом сюжетным и тематическим. Обычный матерьял: убийства, крупные кражи или подлоги, очная ставка с убитым, суд, приговор, подготовка к расстрелу, каторга, нищенство, тщетные поиски заработка, отцовское проклятие, трагические потрясения в связи с внезапным узнаванием или потерей, радостные потрясения в связи с внезапным узнаванием или находкой и т. п.

3. В конструкции сюжета о острыми—неожиданными и резкими—поворотами фабулы, с непрерывной сменой „счастливых“ и „несчастливых“ для основных персонажей сюжетных эпизодов, или с неуклонным нарративным движением „несчастливой“ линии судьбы персонажа, лишь в финале замыкаемой „счастливым“ поворотом. Особо выразительную силу несет финал, завершая в последнем, всегда неожиданном по ходу пьесы, сюжетном повороте, судьбы персонажей, разрешая все побочные обстоятельства, восстанавливая нарушенные отношения, удовлетворяющие зрителя. Экспрессия сюжетного финала усиливается патетикой последних речей или концовочной сентенцией пьесы. В актовых финалах происходит экспрессивная задержка фабулы на острых моментах.

4. В эффективных ситуациях,¹⁾ т. е. в таких положениях в фабуле или в композиции развертываемого в пьесной ткани сюжета, введение которых рассчитано на

¹⁾ „Эффективный“—будем употреблять в смысле: несущий яркий эффект, выразительный в своем действии на зрителя-читателя, „впечатляющий“ момент в строении драмы.

сильную реакцию эмоций зрителя. Мелодраматическая сюжетная конструкция изобилует ситуациями с явно „сентиментальной“ их трактовкой. Частые ситуации: мать расстаётся с дочерью; малолетняя дочь теряет мать; отец (или мать) ищет дочь, встречает и не узнает ее; мать (или отец) и дочь встречаются на каторге; лицо, находящееся в счастливых условиях, под влиянием обстоятельств от них отказывается; девушка любит молодого человека, но ее насильно обручают с другим и т. п.

5. В персонажах с яркими, выразительными в бытовом восприятии эмоциональными взаимоотношениями (любящая пара—жених и невеста, мать или отец и дочь), далее драматически разрушаемыми (внезапная ревность, вынужденная разлука любящих, потеря ребенка, осуждение отца и т. д.). Мелодрама использует общепонятную, универсальную и примитивную, экспрессию чувств, вкладываемую обычно в уста матери („материнское чувство“) или любовной пары („любовь“—излюбленная в мелодраме чувствительная тема). Действенным в мелодраме является эмоциональный облик самих персонажей: дети, подростки, беззащитные девушки. Другой ряд чувств, как „зависть“, „корысть“, „месть“ и т. п. в своем активном движении порождают драматические диспозиции лиц с богатым эффективным содержанием.

6. В речах и в диалоге персонажей с экспрессивной и динамической установкой. Персонажам мелодрамы свойственна „страстная“ речь, с явными признаками наличия у персонажа эмоции, равно как и легкая „возбудимость“ речи—способность персонажа к быстрой смене речевых тем и качеств их эмоциональной окраски („радостная“ тональность, сменяемая „горестной“ и обратно). Персонаж „обнажает“ свои переживания и выражает их в патетической речи как бы в предельной экспрессивной форме и как бы с последними „страстными“ словами. Для речей с „чувствительной“ тенденцией характерно не только выражение сильной эмоции персонажа в яркой форме, но собственная, этого персонажа, формулировка качества и силы своих чувств, персонажная самооценка. Этот прием позволяет воспринять особенно рельефно энергию чувства, организующую экспрессивную речь. („Поймите же, какой страшной ненавистью переполнено мое сердце!..—„Судебная ошибка“.—„Боже мой, я делаю против воли бесчестный поступок!“...—„Сестра Тереза“—и т. п.). Самооценка может сопровождаться „анализом“ переживаемой эмоции, „рассуждением“ о ней, вскрывающим новые признаки энергичного выражения чувства

Экспрессивность речи достигается не только ее тематической стороной, но и ее стилистическими данными. Так,

обилие восклицаний, живых и энергичных интонаций, выразительной лексики с опорными эмоциональными словами, наконец, общий ритмический строй речевых высказываний имеют своей целью дать ощущение речи явно взволнованной, насыщенной „большим чувством“. Эмоциональные речи персонажей мелодрамы, обычно, однородны, не дифференцированы по лицам или характерам. Экспрессивный характер речи поддерживается ремарками, сопровождающими речь; их число в любой мелодраме обширно, а лексическое разнообразие свидетельствует о поисках мелодраматургом ярких и несомненных тонов речи. Назначение речи не только в том, чтобы свидетельствовать о наличии „большого чувства“ у персонажа: в отдельных случаях речь запечатлевает динамику движения „событий“ в сюжете, подчеркивает драматическую ситуацию. Патетическая речь по месту своего выражения в пьесе соответствует острым, наиболее значительным моментам сюжетного движения. Ее наличие позволяет воспринять полностью экспрессию не только „чувства“ персонажа, но и данной сюжетной ситуации. Экспрессивная речь должна, по замыслу мелодраматурга, свидетельствовать о ярком переживании, так как вне экспрессивной речи, сопровождаемой соответствующим жестом-поступком, нет признаков наличного и при том драматического „чувства“. Отсюда, назначение экспрессивной речи фиксировать в преувеличенных формах переживания активно действующих персонажей. Отчетливость и сила этих переживаний необходимы для мотивировки сопровождающего речь поступка-поведения. В мелодраме нельзя искать психологической оправданности совершающимся поступкам-действиям в том виде, как это имеет место в драме бытовой и психологической. Действия-поступки в мелодраме оправданы не детализованным анализом „чувства“, не его „психологией“, но исключительно его характером (тема „страсти“) и силой. Динамический сюжетобразующий ход „чувства“ в мелодраме требует утверждения бесспорных признаков эмоционального языка с сильными, „заразительными“, экспрессивными речевыми формами, как знаков действенной „чистой“ эмоции.

II

Организация фаз сюжета и элементов композиции в ярких и открытых формах по принципу максимального вызывания эмоций зрителя—наиболее характерная черта мелодраматической конструкции. Но мелодрама никогда не ограничивается движением одних эмоциональных тем. Разрабатывая сюжет и координируя персонажи, мелодрама стремится к морализующей трактовке сюжета, ее фабульных

линий и персонажных интриг. Мелодраматические — финалы „счастливые“ для положительных персонажей и „несчастливые“ для персонажей отрицательных—постоянно и безошибочно действующая система кар и наград, воспринимаются зрителем, как „естественное“, predetermined одним только ходом „событий“ в сюжете, отражение основных „законов морали“. Мелодрама никогда не раскрывает „чистой“ игры художественным материалом, но всегда вносит тенденцию морализующую: она поучает, утешает, наказывает, награждает; она синтезирует явления „жизни“ и поведения людей, сводя их к действию непреложной „справедливости“; она размышляет над частными проявлениями людских поступков и чувств. Этим осуществляется в мелодраме ее моральная телеология, обнаженно вскрываемая в морализующих тенденциях на финальных сюжетных поворотах (всегда „счастливых“ для добродетельного персонажа) и на опорных, наиболее выразительных местах пьесы. Излюбленное средство привнесения в мелодраму морализующего материала—вставки в места сюжетно значительные или напряженные в сценической жизни главных персонажей речей сентенций, оценивающих этическое качество персонажных переживаний. Обычны сентенции: о жизни, о поведении человека („Истинное мужество—в борьбе со страданиями“— „Таверна Сатаны“.—„В этом мире весьма не редко—хорошими словами прикрывается зло, обман и предательство“— „Сестра Тереза“), о счастье, о любви („Разве пылкая любовь мыслима без жгучей ревности?“—„Два подростка“), о чести („Лучше бедность и разорение, чем бесчестие“—„Парижские нищие“), о ненависти, о богатстве („Лучшее богатство заключается в сердце“—„Таверна Сатаны“), о „невинных и чистых душах“, о мужестве и т. п. Сентенции могут быть развернуты в больших речах с патетическим оформлением, в речах, обобщающих основные темы пьесы, в соответствующих диалогах. Морализующие тенденции отчетливо вырастают в мелодрамах с социальным заданием. Устойчивыми темами здесь будут: протест против нарушения прав личности и защита этих прав („Кин“), протест против сословных взглядов на брак („Судебная ошибка“), отрицательная характеристика жизни буржуа („Парижские нищие“) и т. п.—Итак, мелодрама всегда выступает, как искусство морализующее, направляющее внимание читателя-зрителя на проблемы идейного ряда путем формулировочного выделения этих проблем в прямых речах, путем демонстрации таких переживаний персонажей, которые возникают в результате нарушения господствующей этической нормы, путем тенденциозного строения сюжета и приведения фабульных линий к финальному узлу, соотносительному с этической направленностью всего наличного в пьесе материала. Затра-

тиваемые проблемы разрешаются мелодрамой в духе привычной или „идеальной“ морали, что отвечает вкусам устойчивого потребителя мелодрамы.

III

Если в тематике мелодрама всегда стремится к категорическому выделению своих тенденций и своих, организующих этот тематический матерьял, эстетических принципов, то не менее определенно в мелодраме выражение технических принципов, приемов соотношения и согласованного воздействия композиционных элементов. Группируя разнообразныe приемы технической организации словесного драматического матерьяла, можно говорить о следующих действующих и основоположных в мелодраме принципах.

1. Принцип рельефа. Разрабатывая сюжетную ситуацию или данный композиционный участок, выдвигая персонаж, наделяя его речами, мелодрама стремится к максимально отчетливому наполнению сюжетных, конструктивных, характеристических и речевых схем. „Острота“ сюжетной ситуации, разработанной в данном месте драматической композиции, не вызывает сомнений; черты характера даны в резком оформлении, с уклоном в психологический примитивизм, с ясной для зрителя и притом простейшей их драматической функцией („жертвы“, „злодеи“, „коварные враги“ и „преданные друзья или слуги“); речь или диалог развивает единую тему, подчеркнутую многократными поворотами или тавтологическим раскрытием; речевая тема движется в формах определенно экспрессивных, сообщающих однотонную и притом яркую эмоциональную окраску темам речей и способам их интонационно-жестового высказывания персонажами; поступки и жесты персонажей категоричны. Мелодрама лишена приемов нюансированного перехода и смены драматических эпизодов, черт характера или речевых тем: все движется путем резкого выделения опорных, ударных по ходу действия моментов, не координируемых по силе выражения с соседними или ближайшими местами в пьесе. Мелодрама выдерживается на напрягаемых высотах, обуславливая этим предельную силу каждого данного пьесного эпизода.

2. Принцип контраста. Мелодрама широко пользуется методом противопоставления и смены разнокачественных материалов, проводя этот принцип по всем частям строения пьесы. Обычный прием контрастирования—сплетение судеб лиц, стоящих на различных ступенях социальной лестницы (нищий и граф—„Два подростка“, „Две сиротки“, „Воровка детей“) или на различных моральных высотах („злодей“ и „жертва“). Контраст осуществляется в смене

фаз одного и того же характера: персонаж способен неожиданно из порочного превратиться в добродетельного (обычно в финале), выражение „любвонной“ эмоцции перевести на эмоццию „мести“ и т. п. Контрасты осуществляютс в судьбах персонажей: обычные переходы персонажа „счастливого“ в „несчастливого“ — и обратно, персонажа бедного в богатого — и обратно. Контраст может быть дан в раскрытии ситуации, где качественная сторона матерьяла противостоит фону, на который планируетс этот материал (невинная и беззащитная жертва среди преступных бродяг — „Два подростка“, „Две сиротки“, „Укрощенный зверь“; граф находит свою возлюбленную среди каторжан — „Укрощенный зверь“; убийство во время бала в соседней комнате — „Невинно-осужденный“). Возможны также: контрастное поведение основных персонажей (муж и жена ведут противоположные интриги, так как между ними тайна — „Две сиротки“), контрастная смена сюжетного (и сценического) фона — обстановки действия (улица Парижа — кабак — дом маркиза — комната швеи — исправительный дом — дом графа — „Две сиротки“), переброска действия из одного места в другое, территориально весьма отдаленное. Наконец, контраст осуществляется сменой разнокачественных экспрессивных стилей. За редким исключением мелодрама не выдерживает композиции в одном минорно-драматическом тоне, обычно же используется смена драматического тона комическим, вводится комический материал положений, характеров, речей, смещающий места с трагическим напряжением. Разрыв драматически насыщенных мест комическими партиями, чередование контрастирующих тонов придает всей фактуре мелодрамы определенно „беспокойный“ характер, сообщающий особую остроту эмоциональным темам пьесы, рельефно выдвинутым через контрастное освещение.

3. Принцип динамики. В строении сюжета и в композиционно-драматической его разработке мелодрама осуществляет нарративное движение, при котором следующая фаза либо является совершенно новой по отношению к предшествующей, либо дает новую степень экспрессивности. Этим приемом поддерживается постоянно напрягаемый, отражающий динамику пьесных тем, ток эмоций читателя-зрителя, его непрерывная заинтересованность ходом „событий“ в пьесе или обнаружением эмоций ее персонажей. Принцип динамики, ощущение поступательного и притом экспрессивного, драматически напрягаемого, движения сюжета, действительное раскрытие „событий“ в мелодраме осуществляется обычно в формах действия, встречающего препятствия к его скорейшему завершению, т. е. приемами спорадического торможения действия. Лица должны встречать препятствия на пути своих исканий и достижений (препятствие в чем-либо лежит в основе

сюжета всех мелодрам); временные достижения, узнавания и т. п. должны быть недостаточными или ложными, порождающими новые последствия, вслед за которыми открывается борьба за новые достижения. Мелодрама использует разнообразные приемы торможения главного действия: когда достижению цели препятствуют козни коварного лица; когда важное по ходу пьесы действие, могущее снять препятствия, будет всегда опаздывать; когда неузнавание одним персонажем другого будет отдалять достижение цели; когда неожиданные обстоятельства отдаляют нахождение утерянного и т. п. Особо выразительную силу имеет замедление в финале, испытующее реакцию зрителя на завершительные фазы действия в момент, когда зритель имеет сильнейшую волю к разрешению всех заказанных в пьесе положений. По тому же принципу актовые финалы падают на места со следами начала нераскрываемой полно в данном месте новой сюжетной фазы. Обычно динамика мелодрамы осуществляется пользованием разнообразными случаями введения в действие неожиданности. Динамический эффект этого приема в том, что он нарушает намеченный и уже понятный читателю-зрителю „ход событий“ и оборачивает его на путь новых, неизвестных фаз, усиливая тем самым заинтересованность зрителем. Внесение нового факта — поступка, не предусмотренного всем ходом предшествующего ему действия, мелодрама использует для раскрытия новых острых ситуаций. Отсюда наличие в мелодраме чреватых сюжетными последствиями: внезапных приходов, приходов персонажа в момент воспоминания или разговора о нем, внезапных встреч, подмены персонажа, похищений, неожиданных находений, неожиданных узнаваний, спасений, ввода неожиданных обстоятельств, подготавливающих „счастливое“ разрешение фабулы, неожиданных финалов и т. п.

Большинство мелодрам динамично заряжается и композиционно организуется введением тайны. Тайна — сильнейший фактор пьесной динамики, позволяющий непрерывно испытывать внимание зрителя — держать его в непрерывном интересе ко всему ходу событий в мелодраме. Пользование методом „тайны“ разнообразно. Возможна тайна полная, т. е. тайна, неизвестная персонажам и читателю-зрителю и заказанная в экспозиции пьесы. Догадка о тайне есть у читателя-зрителя (в пьесе могут наличествовать „намекы“ на тайну) и в отдельных случаях эта догадка, но не разгадка тайны наличествует и у персонажа („Сестра Тереза“, „Идиот“, „Две сиротки“ и др.). Постепенное раскрытие тайны с игрой „угадывания“ ее зрителем и слагает драматически напрягаемую композицию мелодрамы. Другой тип тайны: тайна для персонажей, но не для читателя-зрителя. В этом случае динамика композиции строится на раскрытии поло-

жений, препятствующих „легкой“ разгадке персонажами истинных отношений, на приближении к разгадке, и на новом отдалении от нее, на торможении разгадки, на игре с „роковыми недоразумениями“. У читателя-зрителя—как бы соучастника совершающемуся на сцене — есть постоянно напрягаемая и разрешаемая лишь в финале „воля“ к раскрытию тайны; зритель заинтересован в „благополучном“ для персонажа исходе тайны; зритель активен. Этот тип композиции строится на том, что читатель-зритель присутствует при значительном сюжетном факте, имеющем в дальнейшем драматические последствия (убийство, похищение, подлог и др.). Возможны случаи, когда тайна известна зрителю и лишь отдельным персонажам, играющим тогда активную, чаще отрицательную („козни“) роль. Обычно встречаются комбинированные композиции „тайны“, когда либо тайна, известная зрителю, осложняется тайной, неизвестной зрителю, либо когда тайна, неизвестная зрителю, раскрывается в середине пьесы или близко к ее концу и далее дораскрывается тайна для персонажей.

Динамика в мелодраме осуществляется не только соответствующей композиционно-драматической препарацией сюжета. Весь языковой, жестовый и мимический материал пьесы яркой своей экспрессией и категоричностью своего тона накладывает отпечаток „силы“ и убыстренного темпа на мелодраматический стиль.

Мы проследили целевые эстетические и технические принципы мелодрамы. „Типичная“, „чистая“ мелодрама не перекрывает этой своей основы никаким другим материалом, не участвующим в выразительном движении выделенных нами основоположных тенденций. Мелодрама вносит в пьесную ткань лишь те материальные элементы, которые осуществляют драматическое действие; она игнорирует материалы побочные — сюжетные, композиционные и стилистические, — не влияющие на движение заказанных эмоциональных тем или сюжетных линий. Отсюда, при мелодраматической трактовке определенного сюжетного задания, внимание читателя-зрителя сосредоточено лишь на тех линиях и лицах, которые втянуты в движение сюжета-фабулы: наличие композиционно раскрываемых сюжетных эпизодов с обращением внимания читателя-зрителя лишь на места основные, ударные, активные—с дальнейшими сюжетными „последствиями“; отбор персонажей, каждый из которых несет свою, незаменимую другим и обязательную, роль; подбор речевых тем, непременно вплетаемых в сюжетную игру. Признаки бытового фона — современного или стилизованного („исторического“, „национального“, „этнографического“) — явлены в немногих выразительных вещах.—Таким образом, принцип экономии, необычайно выразительный в мелодраме, выдерживается, как

в подборе лишь действующих элементов, так и непременно в полновесном, как бы в максимальном, сценически-драматическом их использовании. Выполнение этого эстетического принципа содействует также осуществлению рельефных и динамических форм мелодраматического стиля.

IV

Оригинальность мелодрамы не только в наличии и единовременном действии описанных технических принципов, но также в использовании подобранных и ставших постоянными приемов конструктивного раскрытия присущих мелодраме эмоциональных, сюжетных и морализующих тем, в комбинации весьма ограниченного числа композиционных ходов. Конкретная конструкция мелодрамы имеет все признаки устойчивой, „образцовой“ формы, созданной путем отбора ряда выразительных, эффективных слагаемых в драматурго-сценической их компановке. Приемы компановки сюжетного материала в мелодраме немногочисленны и нуждаются в специальном каталогизировании, учитывающем число этих приемов, их группировки и функциональное качество в данной типовой системе. Не описывая всех приемов компановки материала в мелодраматической конструкции, мы ограничимся анализом наиболее характерных ее признаков

1. В раскрытии конструктивной мелодраматической схемы существенную роль несет создание оригинального исходного сюжетного и драматического узла. В основу мелодрамы всегда закладывается положение, рождающее неизбежные драматические последствия и тем самым предопределяющее и благоприятствующее созданию „острых“ фаз сюжета выразительными драматическими эффектами. В исходной сюжетной завязке всегда используется некое нарушение „нормы“ отношений лиц и связи бытовых фактов, как бы „патологическая“ бытовая ситуация. (У королевы родились близнецы, из которых только один может остаться наследником престола, другой должен быть удален—„Железная маска“.—Королева, наделенная развратной любовной страстью, уничтожает своих любовников—„Гайна Нельской башни“.—Муж в порыве ревности к жене отдает своего сына бродягам—„Два подростка“.—Мать, желая скрыть плод своей первой любви, подкидывает свою дочь неизвестным людям—„Две сиротки“.—Мать, желая обеспечить дочь богатством, ворует чужих детей и однажды случайно продает свою родную дочь—„Воровка детей“ и т. п.).

2. Исходный драматический узел и далее сюжетная завязка трактуется выпукло с явным подчеркиванием ее роли для всего последующего хода действия. С этой целью завязка композиционно выделяется в начале пьесы, в акте,

получающем назначение и название пролога, отделенного обычно от последующих фаз сюжета, т. е. от моментов собственно драматического раскрытия „действия“, значительным промежутком времени.

3. В начальных актах (обычно в первом) дается также не замаскированно, но открыто и отчетливо, в прямых речах персонажей или в речах-характеристиках, как экспозиция сюжета и данного акта, т. е. круга „событий“ этим актом объединенного, так и общая диспозиция лиц. Такая же открытая экспозиция возникает каждый раз в следующих актах, если последние отдалены большим промежутком времени от актов предшествующих или объединяют новый круг „событий“. Обычно экспозиция пьесы в прямых речах персонажей облекается в формы яркие, экспрессивные, подчеркивающие драматизм основных ситуаций. Вводя персонаж, мелодрама обрабатывает его в целях рельефного и неудобного протекания эмоциональных тем. С этой целью персонажи наделяются автоэкспозиционными речами: персонажи в речах сами определяют свою ситуацию, оценивают ее, раскрывают общую линию своего поведения, говорят о мотивах своих ближайших поступков. Следовательно, читатель-зритель в любой момент хода драматического действия незатруднен установлением элементов сюжета и характером отношений лиц, поскольку в намерение автора входило полное или частичное (наличие „тайны“) раскрытие этих отношений.

4. Мелодрама не ограничивается одной-двумя драматическими фазами сюжета: это слишком малое поле, недостаточное для развития заказанного в пьесе драматизма, для убедительного выявления больших эмоциональных тем, для богатой игры острыми и неожиданными сюжетными поворотами. Мелодрама обычно раскрывает сюжет в длинном ряде фаз и эпизодов, лишь в смене и конструктивировании которых и получают полное свое выражение тематические и технические принципы мелодрамы. Вот почему мелодраматическое действие неизбежно распадается на ряд „звеньев“, „авантюр“, и „нормальная“ мелодрама тяготеет к множественности сюжетных эпизодов. Но каждая сюжетная фаза рельефно замыкается ограниченным сплетением интриг данных персонажей, получающим также законченность и конструктивную: каждая фаза сюжета строго определена границами акта. В пределах акта данная фаза сюжета получает свою подготовку, развитие до кульминационного пункта и отход к новым драматическим следствиям. Отсюда, характерная черта мелодраматической композиции—ее многоактность. Частое число актов—6, 7, 8; в отдельных случаях число актов доходит до 11 („Служители ада“) и 12 картин („Парижский ветошник“).

5. Придавая особое значение финальному моменту, к которому сходятся все сюжетные линии и в котором получают сюжетную или же речевую формулировку основные темы пьесы, мелодрама иногда завершается актом с изолированной финальной фазой—эпилогом, изолированность которого от фаз основного действия подчеркивается временной отдаленностью. Однако, для мелодраматической композиции характерно все же не выделение финальной ситуации в изолированном эпилоге, но такая обработка пьесного финала в последних сценах последнего акта, при которой получают исчерпывающее замыкание, как главная фабульная линия, так и вообще все сопутствующие ей линии сюжета. Этим нужно объяснить особую выразительную силу, сюжетную и драматическую, заключительного акта в мелодраме. Помимо пьесного финала в мелодраме действительны, драматически выразительны финалы отдельных актов. Актные финалы завершают развертываемую в данном акте сюжетную фазу и в то же время дают новое осложнение этой фазы (наличие „препятствия“), как признак не финала пьесного действия, но начала его нового развертывания в актах последующих. Этим осуществляется своеобразная острота актвых финалов, усиливаемая патетикой речей персонажей, замыкающей диалогные ряды в данном акте. Такое строение актвых финалов позволяет динамически сменять ряды сюжетных эпизодов, из которых каждый занимателен сам по себе, не будучи координирован по силе с эпизодами соседними.

6. Отсюда, для мелодраматической композиции характерно не прямое нарастание драматизма до кульминационного пункта и далее снижение его до концовки в пьесном финале, но движение ступеньчатое, при котором каждая новая фаза сюжета со своим новым материалом „препятствий“ и „неразрешений“ заказанных в завязке пьесы отношений, рождает и новую степень драматизма. Это новое „качество“ драматизма, напластовываясь на восприятие фаз предшествующих, создает повышенное драматическое восприятие зрителя, разрешаемое лишь в самом последнем моменте общего пьесного движения, т. е. в финальной концовке заключительного акта.

7. Заботясь о восприятии читателем-зрителем всего драматического веса данной пьесной завязки или данного сюжетного эпизода, определенного актвыми границами, мелодраматург специально разрабатывает наименование пьесы и отдельных актов, направляя внимание читателя афиши на черты драматизма, скрытые в этих заглавиях. Наличие актвых заглавий—драматичных по теме и выразительных по стилю—специфическая черта афиши мелодрамы. Их ряд обнаруживает интригующие намеки на драматич-

ность сюжета и пути драматического же движения сюжета. („Воровка детей“: 1. Рука провидения.—2. Возвращение из ссылки—3. Тайное преступление.—4. Безыменное письмо.—5. Западня—6. Притон воров.—7. Буря в лесу.—8. Страшная встреча.— „Идиот“: 1. Пирушка.—2. Подземелье.—3. Открытие тайны.—4. Арест.—5. Две матери.—6. Адская хитрость —7. Любовь матери.—8. Сумасшествие—и т. п.).

8. Приемы образования пьесного заглавия разнообразны. Заглавие может фиксировать основную драматическую ситуацию („Сиротка-страдалица“), драматический узел („Невинно-осужденный“, „Судебная ошибка“) или исходное драматическое „событие“ („Убийство Коверлэй“, „Ограбленная почта“), основной стимул поведения персонажа („Из-за миллионов“, „Из-за сословного предрассудка“), финальную ситуацию („Укрощенный зверь“), среду или драматическое место действия („Среди погибших“, „Дети улицы“, „Парижские нищие“, „Чортово гнездо“) драматическое качество фабулы („Тайна Нельской башни“, „По торной дороге к эшафоту“, „На вечную каторгу“), наименование вещи действующей в пьесе („Дама бубен“), сентенцию автора („Суди его, бог!“) и т. п. Для мелодрамы характерно также пользование двойным заглавием с союзом „или“. В этих случаях заглавие преследует своей целью „содержательно“, драматически обогатить обычное наименование пьесы. Осложненное заглавие несет двойную функцию: называет главный персонаж и выделяет основную фабульную ситуацию („Сестра Тереза или За монастырской стеной“, „Идиот или Гейдельбергское подземелье“, „Ужасный замок или Теодор и Мария“), выделяет основную ситуацию и вносит сентенцию („Закон Линча или жертва золотого тельца“, „Ужасный человек или необдуманная клятва“), называет главный персонаж и драматическую эмоцию („Матильда или ревность“) и т. п.

9. Назначение конкретных мелодраматических композиций—содействовать наиболее „впечатляющему“ восприятию читателем-зрителем эмоциональных тем пьесы, явленных как в материале сюжетном, так и в особенности в материале персонажном. Мелодраматический сюжет разворачивает перед зрителем интриги и судьбы отдельных персонажей, в драматической жизни которых даны поводы для обнаружения эмоциональных и морализующих тем. Лица в мелодраме не несут признаков полновесной „бытовой жизни“: они очерчиваются своеобразно, будучи действены не сами по себе, но как выразители эмоциональной телеологии мелодрамы и как носители точек прикрепления сюжетных пружин. Персонажи мелодрамы прежде всего лишены признаков индивидуальности—личной или бытовой; они интересны зрителю не сами по себе, не своим „богатым“ или „оригинальным“ психическим содержанием, что свойственно персонажам бытовой и

психологической драмы, но либо своей ролью в сплетении сюжетных линий, в создании драматических ситуаций, либо той эмоциональной „чистой“ окраской, которая обнаруживается в персонажных речах и которая является для мелодрамы „причинами“ или „силами“ драматизма. Участие в движении сюжетного замысла и эмоциональных тем—единственная драматическая роль персонажей, простейшая их драматическая функция. В известном смысле мелодрама лишена „героев“, лиц со свободной активностью, слагающих самолично свою судьбу. Драматической пружиной является не персонаж, но сюжет с его эмоциональными упорами; персонажи вводятся лишь как исполнители сюжетного задания, его „орудия“, и потому они определены в своих характеристических чертах постольку, поскольку это нужно для мотивировки хода сюжетных линий. Отсюда—принципиальная односторонность мелодраматических персонажей. Перед нами не „характеры“, но „действующие лица“, и действующие именно по тем причинам, которые предопределены рельефно выдвигаемой специфической чертой этого лица или его сюжетной ролью. Мелодраматические персонажи легко распадаются на группы, классифицируемые по признакам лица, несущего активную роль в движении сюжета. Признаки эти для данного персонажа остаются неизменными на протяжении всего хода пьесы: лица мелодрамы, односторонние и неподвижные, отливаются в „маски“. Мелодрама пользуется весьма ограниченным подбором таких масок. Основной ряд — персонажи „положительные“ и „добродетельные“ — носители тематически опорных, устойчивых и „симпатических“ моральных качеств: чести, доблести, безкорыстной и беззаветной любви, великодушия и т. п. Положительная идеологическая тема, как пьесное задание, прикрепляется к судьбе такого персонажа, выполняющего тем самым функцию главного действующего лица. В ходе пьесы эта тема через ряд сюжетных испытаний, через „страдательные“ перипетии этого лица с „счастливым“ финалом утверждает свою морализующую тенденцию. В силу этого, положительный главный персонаж обладает всеми данными цельного, нерушимого, равного самому себе на всем протяжении пьесы психического строя. Галерея положительных лиц в мелодраме склонна к дифференциации по характеру положительного морального чувства, в них заложенного (персонажи „честные“, „преданные“, „благородные“ и т. п.). В каждой данной пьесе положительные лица группируются вместе, ведя сплоченными силами борьбу за присущее им моральное „качество“ или за единую сюжетную тему. Положительные лица проявляют следующие „качества“: непреклонное, незнающее препятствий чувство любви; готовность пожертвовать жизнью ради данного слова; категорическое благородное чувство—

„храбрость“, „честность“ и проч.; честный персонаж в лицо злодеям называет их негодяями; честное лицо неспособно на спасительное для него признание, губящее другое лицо; лица, симпатизирующие жертве, безусловно и непоколебимо верят честности и невинности жертвы; лица, не симпатизирующие жертве, безоговорочно ее осуждают; бедный персонаж, любя, отказывается из благородства от предмета своей любви в пользу той, которая может дать богатство и т. п. Персонажам „добродетельным“ противопоставляются персонажи, „отрицательные“ — „злодеи“, коварные и безжалостные лица — действия и поступки которых, эффектные сами по себе, выполняют, к тому же, роль возбудителя положительных тем пьесы. Так, участие отрицательных персонажей выдвигает ряд поводов для создания ситуаций, испытующих качество положительных тем, заложенных в пьесе, и, соответственно, судьбы положительных персонажей — носителей этих тем. Таким образом, в интригах отрицательных персонажей заложен постоянно действующий активный причинный ряд, раскрывающий сюжет и двигающий тематику пьесы. Персонажи отрицательные обрисовываются такими чертами: злодей попадает под сомнение у натур благородных, или вызывает инстинктивное нерасположение к себе; убийцу преследует облик убитого, убийца беспокоен, всегда в тревоге; часто коварные черты персонажа остаются для других неизвестными, что и создает драматические препятствия и т. п. Основные персонажи мелодрамы окружены персонажами второстепенными. Обычно ввод персонажей второстепенных тесно связан с осложнением пьесной фабулы, т. е. с созданием сложного рисунка пьесного движения, и пьеса строится таким образом, что основная и второстепенная персонажные группы находятся в зависимом сплетении. Второстепенные персонажи могут нести служебную роль, содействуя проявлению основных интриг. Отсюда — появление в пьесе лиц, либо разделяющих со „страдающим“ персонажем его намерения и его перипетии (обычная функция „преданных слуг“), либо выполняющих роль „орудия“ для персонажей коварных (невинные или добровольные соучастники злодейств). „Преданные слуги“ — наиболее устойчивый персонаж в галлерее второстепенных лиц пьес; к ним примыкают „преданные друзья“. Второстепенные персонажи обычно несут и чисто сценические функции. Так, лишь через эту группу в мелодраму вводятся комические элементы и создаются эпизодные и жанровые картины и сцены — осуществляется скупой бытовой колорит мелодрамы. В этом случае группа второстепенных лиц способна воспринять черты некоторой индивидуальности, отсутствующей у персонажей основных.

10. Персонаж в мелодраме наделяется чертами „обратимости“ — контрастной, полярной перемены характеристи-

ческих качеств своей личности. Эта способность персонажа к превращению в свою противоположность обычно используется для строения пьесного финала: бедный персонаж делается богатым, богатый—бедным (или по ходу пьесы: лицо, находящееся в счастливых условиях, неожиданно бедствует), лицо неизвестного происхождения неизменно находит своих родителей (обычно знатного происхождения). „Обратимость“ распространяется и на личные качества персонажа: порочное лицо раскаивается и превращается в добродетельное—но не обратно. В этом случае такое замыкание персонажной судьбы служит лишним аргументом утверждения силы и правоты проходящей через пьесу основной моральной темы.

11. Пьесная композиция мелодрамы вбирает в себя ряды эффективных ситуаций, осуществляющих непрерывный ток драматизма пьесы, ее неослабляемой динамики. Основные драматические ситуации вытекают из данной мелодраматической концепции, заложенной и развернутой в пьесной ткани, и в этом отношении это ситуации „органические“, predeterminedенные исходным конструктивным принципом. Мелодрама выполняет свои драматические эффекты всем ходом „событий“ и столкновений лиц, заказанных в сюжете пьесы. Но, помимо этого ряда, возможны и частные эффективные ситуации, выпадающие из основной драматической концепции, но необходимые для разработки отдельных участков пьесы. Мелодрама всегда ищет новые, еще неиспользованные в композиционном раскрытии, сильно-действующие, эффективные ситуации, каталог которых все же ограничен. Наиболее часто встречающиеся положения: накопление примет ложной версии; невыполненное узнавание лица; лицо, находящееся в счастливых условиях, под влиянием неожиданных обстоятельств, должно от них отказаться; ложная смерть; убитый разоблачает своего убийцу; в момент полного торжества злодея неожиданно для него наступает его разоблачение; ложное обвинение; похищение лица; подмена лица; обманы с добрыми намерениями, но с драматическими последствиями; неожиданный приход лица и др. Эффективная ситуация, предстоящий драматический момент, оговаривается в речах персонажей, как „роковая минута“. („По торной дороге к эшафоту“), или как „ужасное стечение обстоятельств“ („Сиротка-страдалица“).

12. Эффективные ситуации осуществляются также введением в мелодраму „случая“. Мелодрама не знает „органичности“ движения сюжета, как это присуще бытовой драме, „органичности“, при которой моменты смены ограниченного числа „событий“ замотивированы бытовым образом. Движущая цепь „событий“ в мелодраме, predeterminedенная эмоциональными и техническими заданиями пьесы и порождающая ряды драматических эффектов, самоцельна и не

нуждается в причинном оправдании ее рядом бытовым или психологическим. В моментах соединения отдельных фаз конкретизируемого в пьесной композиции сюжета „случай“ играет первенствующую роль, роль закономерной спайки. Отсюда—отсутствие в мелодраме наличной в драме бытовой „органичности“ сюжетного раскрытия и отсюда—внимание в мелодраме к выразительному, как бы одраматизованному „случаю“. „Случай“ в мелодраме делается путем создания персонажных линий, приводящих к их скрещению, и путем комбинации поведений - поступков, персонажных интриг, рождающих остро-драматические положения. Какой-то исходный „случай“ (узел пьесы) начинает фабулу. Для последующего раскрытия ее основных линий необходимы новые „случаи“, чреватые либо раскрытием основоположенных тайн, либо внесением признаков действия, предопределяющего пьесный финал. „Случай“, позволяющий осуществить в мелодраме новый, неожиданный поворот сюжета, подготавливается, является искомым, ради которого возможен ввод эпизодического персонажа с „узкой“ жизнью, т. е. с ограниченными, приспособленными для данного „случая“, его чертами, с ограниченными поводами высказывания и с ограниченным поведением. Иллюзия „органичности“ сюжета мелодрамы возникает лишь тогда, когда острые драматические положения осуществляются в результате комбинирования наличных в мелодраме, заложенных в ней ранее элементов. Этим, до известной степени, определяется в свою очередь хорошее качество мелодраматической композиции, ее художественная эффективность. Но мелодрама пользуется и „случаями“ особого рода: неожиданным пользованием элементов, в мелодраме до этого не действующих и привносимых извне для разрешения данной ситуации. Это—примеры как бы автоматического использования „случая“ (приемы *deus ex machina* античной драмы), частое пользование которым ослабляет убедительную, художественную силу мелодрамы. Примеры различного использования „случая“: „случай“, участвующий в движении фабулы, предопределяющий развертывание ее главных линий; „случай“, вводимый в начале для разрешения финала пьесы или для раскрытия тайны; „случай“, осложняющий эпизодные ситуации, или же, наоборот, содействующий распутыванию заказанных в пьесе частных ситуаций и т. п. К категории „случая“ должно отнести пользование совпадением—при исполнении предсказания, при создании „несчастливой“ для лица ситуации, при накоплении признаков ложной версии и т. п.

13. При реализации „случая“, а также в самостоятельной игре выступает „вещь“. „Вещь“ вводится в мелодраму для осложнения „нормального“ хода событий, для нарушения спокойного ряда поступков - поведения персонажей. С дру-

гой стороны, „вещь“ содействует восстановлению нарушенного ряда отношений: посредством „вещи“ происходит раскрытие истинных отношений между персонажами и истинной „природы“ отдельных персонажей. Наконец, „вещь“ в мелодраме может иметь значение персонального признака, действительного самого по себе. В итоге, „вещь“ активно вводится в завязку и в движение фабулы пьесы. Так, исчезновение „вещи“ осложняет ход фабулы (кража завещания в „Укрощенном звере“; забытый веер в „Кине“); подмена „вещи“ приносит несчастье; наличие „вещевого“, хотя бы случайного, признака у персонажа позволяет обвинить персонаж (письмо в „Укрощенном звере“; фермуар в „Судебной ошибке“); „вещь“, долженствующая принести несчастье, подменяется и тем предотвращается несчастье (отравленное вино в „Лесном бродяге“); посредством „вещи“ выполняется коварство (маска в „Таверне Сатаны“); персонаж наделяется „вещевыми“ признаками его узнавания другими; (портрет отца Эдды в „Лесном бродяге“); судьба лица зависит от наличия или отсутствия „вещи“ (пароход в „Таверне сатаны“) и др. К категории „вещи“ можно отнести с той же функцией „и м я“, когда персонаж пользуется чужим именем с коварной целью, или же с целью скрыть тайну („Судебная ошибка“, „Сестра Тереза“), и „голос“, когда по голосу происходит узнавание („Парижские нищие“, „Воровка детей“). Решающее значение может иметь „вещь“ в финале, выступая как проходящий через пьесу и постоянный признак: „вещь“ наличествует в завязочном или сюжетном плане пьесы и ее узнавание в финале завершает раскрытие начальной ситуации.

Описывая более отчетливые и более или менее постоянные приемы мелодраматической композиции, нельзя упускать из виду, что исчерпывающая оценка этих приемов должна быть связана с типологической характеристикой дифференцированных мелодраматических композиций. Особая система приемов—их распорядок и функциональная обусловленность—вскроется в кодексах конструктивных правил: для раскрытия тайны, для нахождения потерянного, для перипетий покинутого ребенка и т. п. Каталогизирование и художественная расценка конструктивных мелодраматических приемов должны идти по линии вскрытия оригинальной их игры в этих частных композиционных планах.

V

Мелодрама выразительна не только своим драматическим материалом, но и теми сценическими данными, которые в этом материале заключены или которые сопутствуют его появлению в театральных условиях и в целом слагают композицию сценическую. Не определяя точнее понятие

„сценичности“ драмы, условимся считать сценичной такую препарацию текста, которая, используя ряд элементов, подсказанных соответствующей театральной техникой, содействует наиболее выразительному, „впечатляющему“ зрительно-слуховому восприятию пьесы уже не читателем, а зрителем. Мелодрама является наиболее сценическим жанром в этом понимании. Ее динамический сюжет, напрягаемые экспрессивные—персонажные и речевые—темы, общие рельефные формы и эффективные ситуации—признаки „заразительной“ для зрителя сценичности. Помимо того, сценическая тенденция мелодрамы явлена в откровенном расчете ее на участие зрителя, внимание которого искусно подготавливается и непрерывно поддерживается системой композиционных приемов. Учитывая зрительно-слуховое, театральное восприятие драматического текста, психологию восприятия зрителя, мелодраматург срабатывает особые текстовые формы, вся ощутимая выразительность которых оживает при транспланировании материала пьесы в театральные условия. Признаки сценичности мелодрамы заложены не только в этих общих тенденциях мелодраматического стиля, но и в особых чертах ее композиции и текста. Мелодрама всегда точно использует сценическую площадку, воспринимая сценически распорядок „действия“, „движения“ в акте; детально определяет строение отдельных, по преимуществу главных, опорных эпизодов, движение, жесты, мимику и тон речей персонажей. Отсюда—наличие в текстах мелодрамы мизансцен общих или мизансцен отдельных, значительных мест, разработанных более или менее пространно, в особенности по сравнению с текстами современных ей бытовых драм. Так, в ряде мелодрам детально разработаны мизансцены отдельных частей пьесной композиции („Дама бубен“, „Парижские нищие“), тщательно обработаны мимические сцены („Идиот“, „Судебная ошибка“), особо отмечена индивидуальная игра персонажей, определен сценический эффект финального момента („Французский офицер“) и т. п. Обстановка действия, поскольку она участвует в драматическом оформлении заданных пьесных тем, используется мелодраматургом с максимальной сценической выразительностью. Локальный колорит выражается в мелодраме обычно в немногих вещах, достаточных для восприятия ограниченных характерных признаков места и времени. Мелодрама любит переносить время своего действия в историческое прошлое, используя тем самым красочный материал стилизуемой эпохи и создавая некоторое „правдоподобие“ силе эмоций, прикрепленных к историческим фигурам или к персонажам отдаленного времени. Особое сценическое значение имеет в мелодраме смена и переплетение трагических и комических мотивов, дающих чередование моментов напряжения и отдыха в процессе вос-

приятия мелодрамы зрителем. В поисках слухового подкрепления и усиления экспрессивных тем мелодрама прибегает к музыкальному „аккомпанименту“, сопровождающему особо значительные, напрягаемые или патетические, места („Лесной бродяга“, „Идиот“, „Две сиротки“ и др.). Ту же роль „аккомпанимента“—усилителя эффективности данного места—несут „грозные“ явления природы (гром, молния) и природные краски (лунные и солнечные лучи), сопровождающие отдельные места мелодраматического действия („Таверна сатаны“).

VI

Анализируя структуру мелодрамы, мы описывали композиционные приемы, исходя из однородности сплава стилистических элементов в затронутых нами образцах поздней мелодрамы. Такой анализ, однако, нуждается в существенном коррективе. Мелодрама не есть стандартная, некогда сложившаяся и далее не изменяющаяся форма. Мелодраматический жанр за сто с лишним лет своего существования создал ряд вариантных композиционных форм, из которых каждая, сменяя предшествующую, отвечая новым требованиям художественности, существует одновременно с формой вытесняемой, уступая в свою очередь место новым вариациям мелодраматического принципа. Начальные, исходные мелодрамы, в сущности, однообразно культивировали тип психолого-эмоциональной мелодрамы с богатым эмоциональным насыщением простейших „чувствительных“ схем при слабо развитой фабуле. Далее развитие жанра пошло в сторону „углубления“—разнообразия, детализации и уточнения психологических тем;— господствует тип психологической мелодрамы. Одновременно тематико-сентенциозная тенденция мелодрамы прикрепляется к поводам, подсказываемым общественными требованиями зрителя: утверждается идейная или нравоописательная мелодрама. Но со времени возникновения мелодрамы шла непрерывная работа по приисканию новых сюжетных и композиционных эффектов, вытесняющих знакомые и уже не действенные для зрителя ситуации. И если по материалу „эмоций“ мелодрама оказалась крайне ограниченной, не умея освободиться из плена немногих экспрессивных тем, то по линии сюжетного развития ее ожидали разнообразные и многочисленные комбинации. Возникает фабульная мелодрама с ее отчетливыми, типовыми конструкциями: мелодрама судебная, уголовная, авантюрная, сыщицкая и др. В поисках испытанных в своем воздействии на читателя художественных сюжетов мелодрама прибегает к многочисленным инсценировкам соответствующих по стилю и тенденциям произведений прозаических, преимущественно

французских романистов-сюжетников. Параллельный рост бытовой драмы не мог не вызвать скрещения мелодрамы с новым материалом: возникает мелодрама на бытовой основе—бытовая мелодрама. По линии бытовой мелодрамы и идут преимущественно русские мелодраматурги 60—90 годов (В. Дьяченко, Н. Чиркин, В. Травский, П. Невежин и др.). Бытовая драма в свою очередь распадается на ряд самостоятельных образований с выделением и выпуклой обработкой частных тематических заданий. Так, усиленная трактовка бытовых и общественных тем в сторону синтетического их охвата создаст тип социальной мелодрамы, выдвигаемой в наши дни. Говоря о строении мелодрамы, мы должны иметь в виду эту непрерывную дифференциацию жанра, его способность к новым типовым образованиям, в пределах которых осуществляется иная комбинация исконных мелодраматических элементов, иная координация их экспрессивной силы и устремленность всего состава мелодрамы к новым конструктивным или тематическим целям. Оценка качества и функционального значения отдельного описываемого нами конструктивного приема необходимо должна быть произведена в пределах данной типовой схемы, сообщающей движение, драматический вес и стилистическую окраску этому приему.

VII

Мы проследили целевые тенденции и технические принципы „чистой“ мелодрамы в ее поздней формации. „Типичная“ мелодрама не перекрывает этой своей основы никаким другим материалом, не участвующим в выразительном движении основоположных тенденций. Она обнаженно демонстрирует элементы строения „впечатляющего“ сюжета-фабулы, „заразительной“ эмоции, и „волнующей“ темы в соответствии со сценическими требованиями. И этим достигается „потрясающая“ сила воздействия мелодрамы. Мелодрама оперирует с „чистыми“, первичными, изначальными средствами воздействия художественного слова, исконными и универсальными средствами художественности (динамика, рельеф, контраст), облекая их в открытые, максимально выразительные и столь же „чистые“ формы театрального действия. Основа мелодрамы, отсюда, максимально сценична по своей природе. Законы драматического сложения и сценического эффектного зрелища должно изучать на мелодраме.

Сценичность мелодраматических форм проверяется тем, что с „обнажением“ своей эмоциональной и моральной телеологии при совместном приложении технических основоположных принципов мелодрама неизбежно „заразительна“, она не может не „действовать“ на определенный круг зри-

телей с открытыми для эффективных переживаний, готовыми переживать, сердцами. Такой круг зрителей, зрителей „примитивных“, приходящих в волнение от соприкосновения с простейшими, но усиленными лишь в степени выражения, элементами художественности, крайне широк, хотя и ограничен диапазоном своего восприятия ¹⁾. В „чистом“ своем виде мелодрама своеобразно—„тенденциозное“ искусство,—искусство прямого воздействия формами конструктивными и эмоциональными.

Но в драматическом искусстве культивируются и другие формы, в которых эти „чистые“, „изначальные“ принципы маскируются, затушевываются, ослабляются и усложняются перекрытием нейтрализующего материала, явлены уже как эффекты „случайные“, порожденные ходом другого ряда явлений, взятого за основной; когда поступки-действия драматических персонажей строго мотивированы развитой цепью детализованных психических причин, или идеологической диалектикой; когда на мелодраматической сюжетной и композиционной основе раскрываются другие материалы в самодовлеющей их игре,—и внимание зрителя передвигается, устремляется на усвоение этих материалов при одновременном, но уже значительно ослабленном восприятии сдерживающих эти матерьялы мелодраматических рамок. Материал психический, бытовой, идейный одраматизован теми же основными сценическими приемами, сведен к крепкому драматическому узлу, закреплён скрепами сценических эффектов. Отсюда возникает возможность вскрыть мелодраматический каркас в любом жанре, где пьесный материал, не сценичный, не художественно-выразительный сам по себе, прикрепляется к динамической драматурго-сценической основе, где явлены формы выпуклые, яркие, конфликты

¹⁾ Говоря о „примитивном“ зрителе, полностью реагирующем на простейшие средства художественности в мелодраме, мы не теряем из виду, что успех мелодрамы создается не только эстетическими данными, но и тематикой мелодрамы. Огромный успех, который имела мелодрама в образцах нами изученных, объясняется и тем, что темы мелодрамы отвечали социальному запросу массового зрителя второй половины XIX в. Характеризуя вкусы этого мощного зрительного слоя, его общественный и личный „идеал“, отраженный в тематике пьес, определим его следующими данными. Основная черта—стремление выйти за пределы обыденной жизни и обыденных переживаний. Его признаки отражены в следующем: тяга к бытовым социальным группам (1. демонстрация жизни аристократического слоя—маркизы, графы, герцоги... или слоя крупно-буржуазного—банкиры, богачи... 2. демонстрация „высоких“, „чистых“, бескорыстных чувств и переживаний, отсутствующих в повседневной жизни), идилизация и идеализация простого уклада жизни („простым“ людям свойственны „высокие“, „благородные“ чувства и поступки; лицо „простого“ происхождения благороднее лица „знатного“...), борьба за права „честной бедности“, рассказ о „простых“ людях, судьба которых удивительным образом сплетается с судьбой лиц знатных (обычно лицо „простого“ происхождения выходит замуж за лицо „знатное“), случаи внезапного обогащения и т. п.

остро-драматичные, углубленные сюжетно, речи открыто эмоциональные.

Показательным в этом отношении является жанр трагедии. Можно „прочитать“ и „увидеть“ трагедию так, что, опуская или ослабляя ее тематические и психологические материалы, фиксируя внимание лишь на сильно-действующих сторонах драматического зрелища, мы обнажаем ее мелодраматический остов. Трагедия в нашем восприятии превратится тогда в мелодраму. (Таково, между прочим, восприятие трагедии и в частности трагедий Шекспира на провинциальных сценах в интерпретации примитивного режиссера). Возможен и обратный эксперимент: мелодраматический сюжетно-композиционный скелет обрастает крепкой плотью бытового материала, покрывается пышной психологической и идеологической (этической, социальной или философской) тканью,—и от нас уходит возможность непосредственного любования опорными архитектурными точками художественного организма, мы теряем осязательность мелодраматического стиля и усваиваем пьесу, как „высокий“ жанр. (Ср. восприятие „культурным“ читателем - зрителем трагедий античных, Шекспира, Кальдерона). Такая маскировка мелодраматических основ в пьесе предназначается для зрителя с „закрытыми“ чувствами, для зрителя не примитивного, легко возбудимого простейшими эмоциями, в простейших формах явленными, но для зрителя утонченного, на которого не действуют прямые удары экспрессии, из которого вибрации чувства надо вызвать средствами уже сложными. В этом случае лишь в процессе одновременного восприятия различных закономерно координированных зон и стихий слова в сложной системе компановки ряда словесно означаемых элементов (сценический ряд—мелодраматическому ряду, психологический ряд, тематический ряд—идейному ряду) достигается эффект художественного воздействия драматического искусства.

Июль—август 1926 г.

Басня как литературный жанр

1

Настоящая статья должна служить вводной главой к работе по русской басне. Отсюда — ее несколько односторонний характер. Она затрагивает лишь то, что в русской басне есть общего с басней других народов — как статические, неизменные ее черты, так и некоторые повторяющиеся пути ее внутренних изменений. Эти стороны по характеру своему выпадают из истории русской басни, понимаемой эволюционно, а между тем заслуживают упоминания, как пример не совсем обычной в литературе внутренней устойчивости и живучести жанра.

Жанр в пределах данной эпохи или школы — сложная система, которая может не осуществляться целиком в отдельных произведениях, но присутствует в литературном сознании, как особая нормативная „идея“ жанра. Она не всегда совпадает с определением, которое дает каноническая поэтика, и всегда богаче его. Для басни такие сложные системы с своеобразной семантикой, версификацией и проч. дали, например, Лафонтен, в России — Сумароков и Крылов. При попытках же построить определение жанра по принципу всеобщности, не считаясь с хронологией, получаем минимум признаков, часто случайно уцелевших, часто менее важных для некоторых эпох, чем исчезнувшие в процессе эволюции, и всегда незаконно выдернутых из стилистической системы, частью которой они являются. Но для басни такой подход более оправдан. Здесь это не искусственная абстракция, но живой историко-литературный факт: наряду с отдельными басенными системами, идея „басни вообще“, вне времени и пространства, существует в литературном сознании всех эпох. В европейской литературе басня всегда стояла особняком, как условный, несколько экзотический жанр. Благодаря этому, некоторый основной остов ее, как норма, обязательная для каждого баснописца, сохранился неизменным вплоть до наших дней.

1) Основной признак басни — иносказание или семантическая двупланность: описываемое происшествие имеет значение не только само по себе; оно служит символом или знаком. За повествовательным планом всегда просвечивает общая схема (напр., в басне „Ворона и Лисица“ — торжество льстеца), сводимая обычно к нравоучительной сентенции.¹⁾

2) Действующие лица — животные и предметы неодушевленные, которые при применении должны служить символами людских отношений. Существование басен с героями-людьми (как и вообще всякого рода отклонений и исключений) не меняет дела. Отдельное произведение воспринимается не изолированно, а на фоне „идеи“ целого жанра, существующей в литературном сознании. Допущение (хотя бы потенциальное) „бессловесных“ в литературу обводит басню такой резкой демаркационной линией, что накладывает свой отпечаток и на басни о людях. Изредка вкрапленные в общую массу, они воспринимаются не как „рассказы из жизни людей“, а как звенья в пестром ряду условных, полу-реальных басенных героев. Целый сборник басен о людях был бы выпадением из жанра.

В басне нередко видели поэзию для детей — как по назидательной цели, так и по сказочному характеру ее героев (*ménagerie riégile* — по выражению Ламартина).

Наконец, 3) — признак, оставшийся неотмеченным классической теорией, а между тем едва ли не один из главных. Это — особенности сюжетного строения. Оно всего отчетливее в баснях Эзопа, благодаря их лаконичности. В основе их всегда лежит сопоставление, параллель, антитеза. Чаще всего такая схема: басня распадается на два момента; развязка разрушает линию, намеченную в исходной ситуации, придавая ей неожиданный, противоположный результат. Лисица, чтобы спастись от льва, предает ему осла; лев съедает обоих. По просьбе кошки, влюбленной в юношу, Венера превращает ее в женщину; в день свадьбы, заметив мышь на полу, она бросается на нее. Привожу одну басню целиком. „У одной вдовы была курица, которая всякий день несла ей яйца. Думая, что если она больше станет давать курице ячменю, то она будет нестись два раза в день, это и сделала. Курица же, пожирнев, не стала нестись и один раз в день“. Басня учит, что из корыстолюбия желающие

¹⁾ Отсюда — связь басни с пословицей, не раз отмечавшаяся. Обычны заглавия: басня на такую то пословицу. А. Измайлов пишет длинную иллюстрацию пословицы „у семи нянек дитя без глазу“. С другой стороны, заостренные басенные сентенции становятся пословицами (*vers — proverbes* у французов). В русской критике они даже требуются, как обязательные, от каждого баснописца.

получить много, теряют и последнее. („Вдова и курица“). ¹⁾ Многие басни построены строго симметрично: дана исходная ситуация и обратное отражение ее. Осел, нагруженный солью, чувствует облегчение, вымочив ее в реке; проделав то же с губками, он тонет. Схема мести („око за око“) или взаимной помощи: голубь спасает муравья — муравей спасает голубя. Надо заметить, что добродетельные герои и счастливые развязки (как в последнем примере) довольно редки. Они характеризуют особую ветвь басни—сентиментальную—у Флориана и русских карамзинистов; но для общей массы басен характернее описание предусмотрительных или комичных поступков. ²⁾ Благополучный (для главного героя) исход встречается преимущественно в рассказах о замысловатой хитрости, принадлежащих к излюбленным басенным темам. Лисица предлагает дружбу петуху и просит его сойти с дерева; петух советует ей сперва разбудить сторожа, спящего в дупле; оттуда выскакивает собака и разрывает лисицу на части („Собака и Петух“). В таких случаях несоответствие двух моментов есть только для обманутого. Впрочем, неожиданность развязки вообще относительна. Читатель всегда ее предчувствует; она подсказывается жанровыми особенностями: традиционностью характеров животных ³⁾ и привычной повторностью композиционных схем. (Например, если в начале басни дано намерение, мы знаем, что оно неизбежно потерпит неудачу).

Но расчлененное действие имеется далеко не всегда. Весь смысл басни, лежащее в основе ее несоответствие или противопоставление может содержаться в заключительной реплике — *pointe*, для которой предыдущее служит экспозицией или предисловием. Подобно разрушающим развязкам, она выводит неожиданное, часто парадоксальное заключение. Крот заявляет своей матери, что он видит шелковицу, чувствует запах ладана и слышит звук медной монеты. Она возражает: „дитяtko, ты, как вижу, лишился не только зрения, но и слуха и обоняния“ („Крот“). Раненый волк просит овцу принести ему воды; она возражает: „если я дам тебе пить, то ты меня же употребишь в пищу“ („Волк и Овца“). Нередко вся соль басни—в замысловатом *bon mot*, даже каламбуре, мораль пристегнута искусственно. „Лисица и Барс спорили между собою окрасоте. Так как Барс все выставял

¹⁾ Басни Эзоповы, переведенные с греческого Иваном Мартыновым. СПб. 1823.

²⁾ Это обстоятельство вызывало иногда обвинения в безнравственности: Руссо яростно протестовал против обычая давать детям басни для заучивания наизусть, утверждая, что из них легче извлечь примеры пороков, чем уроки добродетели („*Emile ou de l'éducation*“, I. II).

³⁾ Потебня сравнивает басни с шахматами, где каждая фигура имеет свой определенный ход.

пестроту своего тела, то Лисица сказала: сколь пригожее тебя я; у меня не тело, а душа испещрена.—Басня учит, что телесной красоты душевная лучше“ („Лисица и Барс“). Обычна схема смысловой и синтаксической антитезы такого типа: „Ласточка и Ворона спорили между собою о красоте. Ворона в ответ сказала Ласточке: твоя красота цветет весною; а мое тело и зимою бывает в добром здоровье“ („Ласточка и Ворона“). Или: о негодяйки! когда я играл, не плясали, а когда перестал играть, тогда пляшете („Рыбак“). Подобные сентенции—примеры как бы внутри-басенной морали; отделенное от басни нравоучение часто заострено в такой же форме. В позднейшей европейской басне в таких случаях обходятся без особого нравоучения.¹⁾

Приведенные примеры остаются типичными для басни вплоть до наших дней. Не говоря уже о переводных баснях (а история европейской басни почти целиком сводится к переводу),—даже такие баснописцы, как Ламотт, Арно, Лессинг, писавшие только оригинальные басни, в фабульном отношении всегда „подражают Эзопу“. Это относится и к русским. Доказательством могло бы послужить только рассмотрение всех оригинальных басен. Привожу лишь несколько примеров для иллюстрации. Хемницер: хозяин бросает курам зерна, галка, боясь подойти, остается голодной; „а куры между тем, как робости не знали, клевали крохи да клевали“ („Куры и галка“). Крылов: лев отдает своего сына на воспитание орлу; когда львенок возвращается, то оказывается, что он научился только вить гнезда („Воспитание льва). Демьян Бедный: мальчик ест траву от голода; увидев это, хозяин предлагает ему пойти в ров— „там ты найдешь траву куда погуще“ („Добряк“).

Что касается двучленных заключительных сентенций, то они в русской басне встречаются на каждом шагу. Вместо примеров ограничусь цитатами из Козьмы Пруткова, который в 50—60 годах, когда русская басня уже умерла, пародировал ее шаблоны.

Тебе и горький хрен малина,
А мне и бланманже польнь.
(„Разница вкусов“).

Пародия на каламбурные басни: чиновник, бегущий на службу, говорит курице:

— Несусь я, точно так,
Но я несусь вперед; а ты несешься сидя.—
Разумный человек, коль баснь сию прочтет,
То верно и мораль из оной извлечет.
(„Чиновник и курица“).

¹⁾ Басня близка к эпиграмме по технике *pointe* и к анекдоту по фабульной насыщенности и устремленности к развязке; но в ней развязка, замыкающая все предыдущее в одно целое, открывает, кроме того, целую перспективу ассоциаций с аналогичными случаями.

В России Крылов особенно придерживался рамок жанровой специфичности. Тогда как для большинства других баснописцев Эзоповские схемы служат обязательными шаблонами, не больше, а стилистический центр тяжести перенесен на другие, побочные элементы, — Крылов придает им художественное значение, строя басню на Эзоповских принципах единства действия и элементарной двупланности, хотя и без его лаконизма. Также и то предчувствие развязки, которое всегда имеется в басне, возведено у него в осознанный художественный прием, благодаря вводу лукавого автора на заднем плане, который разными стилистическими средствами дает понять, что он знает о будущем посрамлении своего героя или об истинных намерениях хитреца.

(Необходимая оговорка. Эзоп — фигура легендарная, подлинность его басен подвержена сомнению; некоторые ученые считают их лишь сжатым изложением не дошедших до нас басен. По теории Гримма, вызвавшей в свое время целую полемику,¹⁾ басня — остаток животного эпоса, а мораль — позднейший искусственный привесок.²⁾ Но для истории русской басни это не имеет значения. Наивный реализм иногда необходим в истории литературы. Для нас важен в данном случае не „Эзоп в себе“, а тот, хотя бы фиктивный, Эзоп, который служит реальным исходным пунктом и западной, и русской басни — и не только в генетическом, хронологическом отношении, но и как мерило и первоисточник, к которому постоянно возвращаются).

Каждая из указанных черт в отдельности встречается и в других литературных произведениях, но сочетание их создает своеобразие басни, как иносказания с определенными героями и особыми схемами сюжетного строения.

Далее, басня „имеет, так сказать, свою собственную пиитику“ (А. Измайлов), оберегающую ее специфичность. В теорию ее входят понятия, незнакомые другим жанрам и диктуемые ее тематическим своеобразием. Нападки на баснописцев ведутся главным образом с точки зрения двух основных требований — правильно выведенной морали и „правдоподобия“, которое в басне осмысливается как соответствие естественно-научным данным или легендам из жизни животных (оговорка, необходимая для таких случаев, как пение лебедя и т. п.). Еще в 1833 г. Але—й Н-р-ц-в в своем „Баснописце-переводчике“ так критикует Крылова (с. 292): „Ненатурально Пауку раскидывать сеть на ветке, на верху Кавказских гор... Потому что: а) Хребет Кавказских гор покрыт вечным снегом“. Следует цитата из „Grand Dictionnaire Geographique, Historique et Critique“: „Caucase, montagne d'Asie. — Le haut du Caucase est perpétuellement couvert de neige“.

¹⁾ Колмачевский. „Животный эпос на западе и у славян“. 1882 г.

²⁾ Jacob Grimm. „Reinhart Fuchs“. 1834.

Наконец самая личность баснописца определена традицией. Это—чудак, существо беспечное, ленивое и рассеянное. Биография его состоит из цепи анекдотов (прототип—жизнеописание Эзопа, долгое время печатавшееся в виде предисловия к сборникам европейских баснописцев.¹⁾ Таков Лафонтен, таковы (в меньшей степени) Геллерт и Хемницер, таков и Крылов. Крылов явно стилизует самого себя, создавая из себя художественное дополнение к своим басням. Он усиленно распространяет анекдоты о себе и в обыденной жизни говорит иносказаниями. Заврававшему помещику, показывающему рукой длину пойманной им рыбы, он замечает: „Позвольте, я отодвинусь, чтобы пропустить вашу стерлядь“, создавая экспромтом инсценировку давнишней, классической басенной схемы. Умирая от несварения желудка, Крылов сравнивает себя с мужиком, который нагружал воз до тех пор, пока лошадь не пала. Когда Плетнев, Лобанов и другие писали свои воспоминания о Крылове, никто уже не думал об Эзопе, но биография Крылова, созданная им при жизни, получилась до странности схожей с жизнеописанием „фригийского раба“.

2

Так тематическое ядро басни остается неизменным. Одни и те же басни, известные еще в индийских и греческих сборниках, переделываются на тысячу ладов. Но попадая на определенную литературную почву, как готовый, заимствованный жанр, басня вырастает в нее органически, перекликаясь с другими, смежными жанрами, усиливая и выдвигая те свои стороны, которые могут оказаться созвучными данной литературной среде. И, естественно, история басни отдельного народа неизбежно сводится к изучению стиля в узком смысле, манеры повествования, версификации и т. п., лишь изредка касаясь тематической стороны, как величины постоянной. В русскую литературу басня вошла как один из низких, комических жанров, как противовес высокой поэзии: оде в 18-м веке, элегии—в 19 м. Одним из основных басенных признаков все западные теоретики признают простоту, как следствие требования правдоподобия, запрещающего приписывать животным слишком изысканную речь, сложные мысли и проч. Эта простота и „мнимая безыскусственность“ басни, мотивировавшая во Франции грациозный *genre familier*, превратилась на русской почве в простонародность и стала во главу угла. Разработка „просторечия“ и разговорных интонаций в пределах вольного ямба, ввод натуралистического, „народного“ быта — вот

¹⁾ Отдельные эпизоды этого жизнеописания послужили темой для многих басен.

стилистический центр русской басни. „Басня... ознаменована у нас печатною высочайшей народности: всматривается в быт Русский, подслушивает речь Русскую; одним словом есть вестовщица духа и характера Русского!“¹⁾

Вяземский насмехался над „пламенным патриотизмом“ Булгарина, требовавшего от басни отечественного зверинца, отечественного курятника, отечественного птичника“.

И всякое литературное течение переделывает басню по своему и в свою очередь видоизменяется, под давлением ее имманентных законов. Каждая отдельная басня—равнодействующая или компромисс между непрерывным потоком литературной эволюции и консервативной инерцией жанра. Изучение этих взаимоотношений, приобретающее особую наглядность и теоретический интерес благодаря жанровой четкости басни, потребовало бы целой книги. Поэтому, ограничившись беглым указанием на существование этой (важнейшей) области в изучении русской басни, я остановлюсь здесь лишь на тех случаях „смены доминант“, которые относятся к внутренней эволюции жанра, и прежде всего на одном явлении, периодически повторяющемся и неизбежном в истории басни.

Рассказать старую басню на новый лад — вот к чему сводится роль баснописца. И каждый стремится разукрасить подлинник новыми забавными чертами. Лафонтен писал в предисловии к своим басням: „J'ai considéré, que ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien, si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le gout. C'est ce qu' on demande aujourd'hui: on veut de la nouveauté et de la gaité“. Главным средством для этого служит комическое приравнение животных к людям. Но проходит несколько времени, и шутки Лафонтена становятся шаблоном, перестают ощущаться. Появляется Буазар (Boisard), который идет дальше Лафонтена в этом направлении. В его баснях развертывается сложная и детальная картина жизни животных и их взаимоотношений—по образцу людских. Они делают друг другу визиты, сплетничают, вывозят в свет своих детей. Большая муха лежит в постели и собирается „parcourir un livre“ (L'Abeille et la Mouche“). Медведь, желая уколоть другого медведя, намекает, что его moitié не принесла ему приданого—tu l'épousas pour ses beaux yeux („Les deux Ours“).

Русская басня в притчах Сумарокова начала с такого нагромождения комических деталей, до которого никогда не доходила после. У Сумарокова перенесение людских черт на животных дано в нарочито утрированном, гротескном виде.²⁾ Против этого восстал Хемницер. Потом кое где уже

¹⁾ Вестник Европы 1830 г. № 2.

²⁾ Об этом в моей статье: „Басня Сумароковской школы“ (Поэтика, вып. I).

в конце 18-го века, дальше у Жуковского, ¹⁾ снова пробивается эта тенденция, достигая своего апогея к 20-м годам— у Ал. Измайлова, Маздорфа и других баснописцев, группирующихся вокруг „Благонамеренного“. У Измайлова один осел называет другого Фенелоном и хвалит его похвальное слово ослицам („Два осла“). В другой басне („Поединок“) лошак вызывает осла на дуэль.

..... — „Изволь... На чем угодно?“
— Ну, на копытах! — „О охотно!“
— Мой секундант Баран. — „А у меня Козел“.

Эта басня вызвала протест Окулова от имени „правдоподобия и ответственности“: „Тут не поймешь к какому классу тварей отнести действующих в сей басне героев.... Действие дуэли, секундантство, понятие о point d'honneur заставляет думать, что это суть испорченные воспитанники вольнодумных Французов“. ²⁾

Во всех приведенных примерах басня заимствована или переведена, но цитированные места вставлены переводчиком. Это естественно ведет к многословию. Лаконичное Лафонтеновское:

Añtrefois le rat de ville
Invita le rat des champs,
D'une façon fort civile
A des reliefs d'ortolans,—

у Маздорфа разрослось до 30 стихов. Подробно описано, как городская мышь навестила полевою и позвала ее к себе, как та собиралась в город и т. д. Маздорф вставил длинные диалоги мышей—для них конечно и написана басня. Мыши разговаривают как светские дамы.

„Но засиделась я, мне время и домой“.—
Да посиди со мной,
Уж тотчас и бежать! — „Мне право не досужно,
Еще в местах двух - трех быть нужно“.

.....
Садись-ка, гостюшка, уж прямо одолжила!
А я лишь об тебе с друзьями говорила...
Жалела, милая, жалела все тебя!
Ты погребла себя! ³⁾

В „Москвитянине“ 1851 г. (№ 4, стр. 560) в критике на басни Масальского, подражателя Измайлова, читаем: „В басне, как вообще ее понимают, животные хотя и представляют человека, но действуют как животные, сообразно своей натуре, а у Г-на Масальского, напротив, они действуют как

¹⁾ В его басне „Похороны львицы“—„Суслик-камергер без чувств упал от слез“, а „Мартышку с час лисицы оттирали“.

²⁾ Рассмотрение рассуждения, изданного г. Измайловым в журнале „Сын Отчества“ о басне, и самых его басен. 1817 г. (анонимно).

³⁾ Благонам. 1819 г. № 12.

люди". В „Квартете“ Крылова животные „берут инструменты по необходимому требованию содержания басни; а у Г-на Масальского осел, в гостях у слона, садится в кресла без всякой необходимости“. (Разрядка моя. Л. В.). Все дело не столько в нарушении дозволенных границ очеловечивания животных, составляющего основу басни вообще, сколько именно в „ненужности“, орнаментальности этих деталей. Если бы книга, которую читает муха Буазара или пьяный муж, на которого жалуется сорока у Жуковского („Голубка и Сорока“), служили тематическим центром данной басни, были мотивами связанными (терминология Б. В. Томашевского), то они воспринимались бы лишь как новые звенья в развитии действия. В свободных же мотивах на первый план выступает их индивидуальная окраска—в данном случае черты „очеловечивания“, которые сразу становятся заметными и странными. Для басни необходима некоторая доля абстрактности и схематизма. Черезмерная конкретность и детализация описываемого происшествия делает его тяжеловесным, затрудняя перенесение его на другие частные случаи и заслоняя общую схему, которая должна за ним просвечивать. „Ненужные“ подробности перетягивают внимание на повествовательный план, на комическую игру детализацией условного, причудливого „звериного быта“, в котором баснописец „составляет один фантастический мир из двух существенных“. (Жуковский).¹⁾ В русской басне, где разработка языка играет центральную роль, тенденция эта выражается главным образом в разнообразных эффектах „узнавания“ в литературном произведении разговорных интонаций и оборотов, комичных в применении к животным (тогда как, например, у Крылова та же—и даже большая—живость и разнообразие интонаций не мешает иносказанию, так как они даны не разрозненно, а прикреплены к одному стержню и служат усилением основных сюжетных линий — как характеристика говорящего и т. п.). В конце концов басня настолько разбухает от комических деталей, что почти утрачивает свою двупланность, превращаясь в „трехмерную“ и самодовлеющую звериную драму или небольшую новеллу.²⁾

Тогда часто появляется новое течение, стремящееся вернуть басне утраченную простоту. На Западе Лессинг, выступивший в поход против Лафонтена и его подражателей с лозунгом „Präcision und Kürze“ и обвинением в искажении

¹⁾ „О басне и баснях Крылова“. Вестник Европы, 1809 г. № 9.

²⁾ Des formes simples et concises de l'apologue, on arrive à des récits de plus en plus complexes, pittoresques et étendus... L'art recherche la nouveauté, la variété, un certain luxe d'accessoires. Ainsi la fable d'Esopé... devient une épopée en miniature. (Souillé.—„La Fontaine et ses devanciers“, Paris, 1861).

Эзопа 1) „Die Erzählung der Fabel..... soll zusammengepresst, so viel als möglich ohne alle Zierarten und Figuren mit der eizigen Deutlichkeit zufrieden sein“. Главная цель басни—в нравоучении. Диссертация Лессинга, которую иллюстрировали его собственные сжатые прозаические басни, долгое время служила предметом ожесточенных споров. Лессинг писал тогда же: „Wer weiss, was meinen Fabeln aufbehalten ist und ob man auch sie nicht einmal mit aller möglichen Lustigkeit erzählt“. Предчувствие Лессинга оправдалось: его басни постигла участь Эзоповых.

И в России, в пору расцвета школы Измайлова, раздается призыв—назад к Эзопу! и раздается он на страницах того же „Благонамеренного“, где Б. Федоров помещает свои „Басни Эзоповы“. В „примечании переводчика“ он восхваляет Эзопа как величайшего баснописца и говорит, что старался „сколько возможно быть ближе к подлиннику и сохранить его выражения, дабы представить не свое произведение, но передать красоты басен Эзопа“. Это явная реакция против свободного обращения с подлинником, вошедшего в обычай у баснописцев. Федоров не переводил Эзопа, но перелagal в стихи прозаические басни Мартынова. „Некоторые из них удалось мне передать почти слово в слово“, пишет он. Пример: „Зайцы, некогда сражаясь с орлами, просили лисиц подать им помощь. Они же отвечали: помогли бы вам, если бы не знали, кто вы, и с кем сражаетесь“ („Зайцы“). Переложение Федорова:

Однажды Зайцы объявили
Войну Орлам.
На помощь же Лисиц просили.
„Мы помогли б охотно вам,
Лисицы отвечали,
Когда б не знали,
Кто вы и с кем у вас война.
Вражда с сильнейшими страшна. 2)

Басни Федорова не стоят особняком. К тому же времени относится расцвет басни-четверостишия (у Дмитриева и других). Остолопов предлагал для них особый термин—„апологическая эпиграмма“. „Мне кажется,—пишет он, что подобные четверостишия совестно называть Баснями, ибо по краткости своей не могут они заключать в себе не только законченного действия, даже удовлетворительного рассказа о действии, непременно требуемого правильною Баснею“. 3)

Так живет басня в непрерывных колебаниях—от эпиграммы к „миниатюрной эпопее“ и обратно. Вместе с басней меняется и понимание ее. Но они не всегда совпадают. Классическая

1) „Abhandlungen über die Fabel“, 1759.

2) Благонам. 1824 г. № 5.

3) Благонам. 1824 г. № 3.

поэтика—своего рода законченное произведение, со своими традициями. Она не считается с реальной эволюцией жанра, предъявляя к живой басне требования, давно утратившие для нее всякий смысл. Дидактическая цель, всеми признанная, как основное свойство басни, на деле не существует для большинства баснописцев и их читателей. Требование логичного выделения морали носит чисто эстетический характер. С другой стороны для многих признаков, молчаливо принятых, как основные, для басни данной эпохи, не оказывается места в ее теории, и они либо порицаются как отклонения, либо оставляются без внимания, заслоненные канонической доминантой. А. Измайлов и другие критики, воспитанные на теории подражательной гармонии и живописи в поэзии, каждое слово истолковывали, как изображение предмета, о котором идет речь. Подходя таким образом к Крылову, они совершенно упускали из виду произносительно-интонационную основу его басен ¹⁾.

Эволюция басенной теории совершается задним числом. Мармонтель, отделенный столетием от Лафонтена, дает обоснование его басне. Его теория являлась дерзкой попыткой построить имманентную поэтику жанра, основанную единственно на его актуальных (для данной эпохи) сторонах. Отбрасывая традиционные признаки басни (нравоучение, правдоподобие и т. п.), как несущественные, он выдвигает *naïveté*, т. е. фикцию рассказчика, верящего небылицам, о которых он говорит ²⁾. Отсюдова выводится и *style familier* и прочие свойства басни. Мармонтеля постигла судьба всех новаторов. Теория его была принята с восторгом, и в списке обязательных признаков басни прибавилась рубрика— *naïveté* (в русском переводе „простодушие“). Его, подобно остальным, стали требовать от каждого баснописца, и часто так же некстати. Простодушным называли Крылова ³⁾, тогда как вся его стилистическая система, создающая образ автора, который знает

1) Цитируя слова крестьянина, обращенные к лисе: „Скажи мне, кумушка, что у тебя за страсть Кур красть?—Измайлов говорит, что здесь одностопный стих „весьма живо означает скорость и быстроту действия, о котором в нем говорится“. (Сын Отечества. 1816 г. № 2).

2) Сумароков пародировал „простодушие“:

Немножко должно мне теперь полицемерить,
Расскажу этому и я хочу поверить.
Хочу:

Я пошлины за то в казну не заплачу. („Дельфин и невежа хвостун“).

3) Вяземский не соглашался с такой характеристикой Крылова и негодовал на деспотизм теоретиков: „К чему же... требовать, чтобы все они (баснописцы) имели характер Лафонтена и были простодушны, потому что он от современников своих получил наименование простодушного?“ (Соч. т. I. „Сочинение в прозе В. Жуковского“, 1827 г.).

больше, чем он высказывает, прямо противоречит определению Мармонтеля: „Le poète doit jouer dans la fable le rôle d'un homme simple et crédule... C'est sur lui même qu'il fait tomber le ridicule¹⁾).

На русской почве классическая теория, на практике всегда нарушавшаяся, была окончательно отброшена в 30-х годах. Тогда басня, наряду с другими узаконенными классической поэтикой жанрами, была объявлена „бедным, фальшивым родом поэзии“ (Белинский). Ее спасла от опалы только „народность“, ставшая ее единственной *raison d'être* и послужившая критерием для переоценки всех русских баснописцев. Но этому вопросу, как связанному с историей всей русской литературы, не место в настоящей статье.

Одним из жанровых признаков басни всегда была возможность (хотя бы потенциальная) применить ее к конкретному случаю. Цитирую Потебню: „Каким образом живет басня? Чем объясняется то, что она живет тысячелетия?.. Это объясняется тем, что она постоянно находит новые и новые применения“, и ее способностью „стать общей схемой спутанных явлений жизни“²⁾.

История басни полна случаями таких „новых применений“. В середине века все басни Эзопа были перетолкованы в духе христианской морали и снабжены длинными и благочестивыми комментариями. У Демьяна Бедного те же басни Эзопа изображают классовую борьбу. Аргументация от басни (особенно развитая у античных ораторов) или ссылка на басню, как колкий намек, применяются еще в наше время в общезжитии, но почти изгнаны из литературы³⁾. В эпоху же расцвета русской басни они встречаются даже в политических обзорах. Ехидные „советы“ прочесть такую то басню—излюбленный прием литературной полемики. Ссылка на басню играет роль *pointe* во многих эпиграммах.

Ты Пушкина произведенье
Ценить не можешь, знаю я:
Ушам осла невнятно пенье
И светлый голос соловья. (Федоров)⁴⁾.

В Хвостова Притчах мы читаем, что петух
В навозе роая, нашел большой жемчуг.
Но клада не найдешь такова,
Все притчи перерыв Хвостова. (Гундоров)⁵⁾.

1) Marmontel. „*Éléments de littérature*“, t. III (Fable).

2) Из лекций по теории словесности (Басня, поговорка, поговорка).

3) В 1860 г. Погодин в публичном диспуте с Костомаровым привел в пример басню, за что был тут же ошкандован публикой, и жестоко осмеян в „Свистке“. „Этот эпизод был великолепен: тысячи образованных людей слушают с университетской кафедры, по поводу вопроса о Жмуди, басню о пучке прутьев!“ (Статья озаглавлена: „Педагогическое обращение с взрослыми детьми.“)

4) Благод. 1826 г. № 2.

5) Письма А. Измайлова к И. Дмитриеву. (Рус. Арх. 1871 г. стр. 994).

Наряду с таким использованием готовых общеизвестных басен, есть множество басен, написанных ad hoc, для данного случая, чаще всего на литературно-бытовые и политические темы. Еще Ломоносов написал басню „Свинья в лисьей коже“—на Сумарокова. У А. Измайлова есть целый ряд басен на Хвостова, Булгарина и других. В 1816 г. один из сотрудников „Духа журналов“ выступил в защиту своего издателя с басней „Ученый век“, которая начинается так:

Нашлись писатели: Собака и Овца.

Овца взялася быть звериным моралистом,

Собака журналистом.

„От Главного Издателя вместо Нравоучения: Чувствительнейше благодарим добродушного и благомыслящего Оленя, что он вступился за Овечку“.

Таким образом басня, выходя из пределов чистой литературности, вступает в быт подобно эпиграмме, применяясь для сатирических выпадов и насмешек, которым иносказательная форма придает особую остроту. Любопытен рассказ Измайлова: „Одна из здешних бабушек... приняла эту сказку („Бабушка и внучка“) на свой счет и наняла какого-то рифмача семинариста написать на меня пасквиль. Я отвечал и написал, по просьбе всех почти здешних граждан, для соблюдения благочиния в церквах, другую сказку: „Дворянка-буянка“. Эти две сказки наделали такого шума в Твери, что многие уездные дворянки-буянки не смеют теперь приехать в Тверь“¹⁾.

О политическом применении басен в античную пору сохранилось много преданий. Политическая басня процветала на Западе и в России. С одной стороны хвалебно-патриотическая: 1812 год послужил темой для многих басен. Наполеон фигурирует в них в виде коршуна, змеи, волка (у Крылова). С другой стороны—политическая сатира. „Если бы мнение, что басня—уловка рабства, еще не существовало, то у нас должно бы оно родиться. Недаром сочной отрасль нашей словесности: басни. Ум прокрадывается в них мимо цензуры“, пишет Вяземский (Записная книжка). Сохранилось много свидетельств того, что в 10-х—30-х годах 19-го века внимание читателей (а в особенности цензуры) направлено на отыскивание второго подразумеваемого плана в каждой басне. Особенно посчастливилось в этом отношении Крылову. Книга Кеневича—поучительная иллюстрация этой мании²⁾.

¹⁾ Там же с 997.

²⁾ Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб. 1868.

Вяземский ставил Крылову в вину, что „басни его нередко драматизованные эпиграммы на такой то случай, на такое то лицо. У автора бывало часто в предмете не басню написать, но „умысел другой тут был“. А этот умысел нередко и бывал приманкою для многих читателей“¹⁾. Сам Крылов, по свидетельству Булгарина²⁾, хотя „никогда и никому не рассказывал, по какому случаю написана им какая басня“, однако не противоречил догадкам и истолкованиям. Привожу рассказ Лобанова. „Иван Андреевич, зная всю силу своего литературного оружия, выбирал иногда случаи, чтобы не промахнуться и метко попасть в цель“. Следует рассказ о том, как в одном из заседаний „Беседы“ Крылов долго отказывался прочесть свою новую басню; наконец, после чьего то длинного и скучного сочинения, он прочел „Демьянову уху“. „Содержание басни удивительным образом соответствовало обстоятельствам, и приноровление было так ловко, так кстати, что публика громким хохотом от всей души наградила автора за басню, которою он отплатил за скуку и развеселил ее прелестью своего рассказа“³⁾.

„Звериная драма“ Маздорфа и политические басни Крылова, смысл которых в злободневном намеке, это два полюса, между которыми живет басня. Срединное положение занимают такие басни как „Лягушка и Вол“. В них применение настолько обще, что берет лишь схему (судьба завистливого и т. п.), оно относится ко всей басне целиком, подробности в применении не используются и поэтому могут слагаться в самостоятельную, внутренне связанную картину (крайнее проявление—у Маздорфа). Но при частном применении вся басня воспринимается, как рассказ об этом случае, для которого служит аллегорическим покровом. Некоторые детали входят с ним в непосредственную связь, отрываясь от своего контекста, значение их непропорционально разрастается и искажается. В басне „Щука и Кот“ осмеивается адмирал Чичагов, неудачно пытавшийся задержать Наполеона при переходе через Березину и потерявший при этом часть обоза: „А щука, чуть жива, лежит, разинув рот, И крысы хвост у ней отъели“. Хвост, за которым просвечивает обоз, теряет всякое реальное значение и воспринимается совсем иначе, чем разинутый рот щуки, с которым он, однако, в фабульном плане стоит на одной доске. Неважная деталь неожиданно получает аллегорическое значение: „Волк (Наполеон), думая попасть в овчарню, Попал на псарню“. („Волк на псарне“). Значение получается такое: Наполеон,

¹⁾ Вяземский, т. I. Приписка к Известию о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева.

²⁾ Сев. Пчела. 1845 г. № 9.

³⁾ Жизнь и сочинения И. А. Крылова, 1847 г.

принимая русских за овец... и т. д. Или наоборот, одна деталь берется в буквальном смысле, тогда как вся басня понимается аллегорически, как обычно. В басне А. Измайлова „Слон и Собаки“ слон изображает его самого, пес Брылан—Булгарина, немецкий пудель Брет—Греча. О слоне говорится: „В родню хоть толст, Да не в родню, быть может, прост“. Это цитата из Крылова, но она, минуя слона, прямо переносится на Измайлова, толщина которого была всем известна. Все это раздергивает басню на отрезки, принадлежащие разным измерениям. Поэтому в таких баснях может и не быть законченности и полной внутренней мотивированности, так как единство все равно нарушено.

Русская басня, почти сошедшая на нет во второй половине 19-го века, возрождается в сатирических журналах 1905 года и у Демьяна Бедного ¹⁾). Политическая тенденция—ее организующий принцип, басня использована как революционная сатира. Герои ее—пес, которому надоело лаять хвалебно; собаки, которым обещали свободу, но вместо этого сажают на цепь; заяц—либерал; соловьи—предатели; продавшийся хозяину теленок; паук—эксплоататор и муха—рабочий и проч. и проч. Все это воспринимается уже не как „звериная драма“, а как повесть о классовой борьбе, данная в прозрачной аллегорической форме. Здесь крайнее выражение той деформации фабульного плана, о которой речь выше. У Демьяна Бедного муравьи жалуются на „дущегубов-муравьедов“ (разумеется „мироедов“).

Новизна и свежесть этих басен в том, что в них взаимоотношения животных получают новое, небывалое осмысление. Необычно действует и новая мораль, выражающая сочувствие бунтующим и порицание покорным,—необычно потому, что выражается она в пределах жанра, движущегося по традиционным схемам наказания недовольного и апофеоза смирения.

Дудергоф.
Август 1926 г.

¹⁾ Разумеется, в историко-литературном отношении эти басни нельзя ставить на одну доску с Крыловскими или Измайловскими. Это—позднейшая стилизация, часто с оттенком пародии. Но в данном случае этого можно не учитывать.

Ода как ораторский жанр ¹⁾

Среди многозначных терминов, входящих в состав определения литературного произведения, особое внимание привлекает понятие у с т а н о в к и.

Что такое „установка“ в каком либо литературном произведении, жанре, направлении?

Уже нельзя более говорить о произведении, как о „совокупности“ известных сторон его: сюжета, стиля и т. д. Эти абстракции давно отошли: сюжет, стиль и т. д. находятся во взаимодействии, таком же взаимодействии и соотносении, как ритм и семантика в стихе. Произведение представляется системой соотносенных между собою факторов. Соотношенность каждого фактора с другими есть его функция по отношению ко всей системе. Совершенно ясно, что каждая литературная система образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носит уже привившееся в русской научной литературе название доминанты (Христиансен, Б. Эйхенбаум). Это не значит, однако, что подчиненные факторы неважны, и их можно оставить без внимания. Напротив, этой подчиненностью, этим преобразованием всех факторов со стороны главного—и сказывается действие главного фактора, доминанты.

Совершенно также ясно, что отдельного произведения в литературе не существует, что отдельное произведение входит в систему литературы, соотносится с нею, по жанру и стилю (дифференцируясь внутри системы), что имеется функция произведения в литературной системе данной эпохи. Произведение, вырванное из контекста данной литературной системы и перенесенное в другую, окрашивается иначе, обрастает другими признаками, входит в другой жанр, теряет свой жанр, иными словами, функция его перемещается.

¹⁾ Статья представляет собою часть заново проредактированной работы автора „Ода и Элегия“, 1922 г.

Это влечет за собою перемещение функций и внутри данного произведения, доминантой оказывается в данной эпохе то, что ранее было фактором подчиненным.

Так изменяется понятие „высокого“ и „низкого“ из эпохи в эпоху, так пушкинская проза, бывшая в своей системе литературы „трудной“ (Шевырев), служит теперь примером „легкой“, так Лермонтов, бывший для современников примером эклектического поэта (Б. Эйхенбаум), позже, ко времени Огарева становится примером резко оригинального поэта, так произведения, перенесенные из своей национальной системы в чужую, приобретают совершенно иную функцию¹⁾.

Литературная система соотносится с ближайшим вне-литературным рядом—речью, с материалом соседних речевых искусств и бытовой речи. Как соотносится? Другими словами, где ближайшая социальная функция литературного ряда? Здесь получает свое значение термин установка. Установка есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчиненные факторы,—но вместе и функция произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному—речевому ряду.

Отсюда огромная важность речевой установки в литературе.

1

Литературная борьба первой половины XVIII века шла вокруг вопроса о функциях поэтической речи. Что самым важным пунктом здесь было то или иное конструктивное использование как фонических элементов стиха, так и семантических, что в том или ином отношении к их функциональной связи заключался ответ о направлениях поэзии, было ясно для враждующих сторон. Именно тогда, при недавней метрической революции, при свежести стихового начала, яснее всего обнаруживалась специфичность слова в стихе.

Самая жестокая борьба шла в лирике, виде, яснее всего представляющем сущность поэтического слова, как бы предоставленном игре всех его сил.

Яснее всего основной вопрос сказался в борьбе вокруг оды, в которой и обозначились два враждебных течения, по разному решавших вопрос о поэтическом слове.

В § 1 своей Риторике 1748 г. Ломоносов пишет: „Красноречие есть искусство о всякой данной материи красно го-

¹⁾ Из термина „установка“ необходимо вытравить целевой оттенок. Понятие функции исключает понятие телеологии. Телеологический план рассмотрения литературы предусматривает „творческое намерение“; то, что не укладывается в него, объявляет случайностью или просто оставляет без анализа. Между тем понятие „случайности“ по отношению к „творческому намерению“,—оказывается вовсе не случайностью в системе литературы.

ворить и тем преклонять других к своему об одной мнению... Слово двояко изображено быть может, прозою и поэмою... Первым образом сочиняются проповеди, Истории, учебные книги; другим составляются Имны, Оды, Комедии, Сатиры и других родов стихи". Отметим здесь корректив, который Ломоносов внес в первое издание своей Риторики (Краткое руководство к риторике на пользу любителей сладкоречия, СП. 1744): там предложенную материю следовало „пристойными словами изображать на такой конец, чтобы слушателей и читателей о справедливости ее удостоверить". „Преклонить" II редакции не есть „удостоверить" I-ой. Здесь убедительности красноречия противопоставлена его „влиятельность": не убедить в справедливости и не „пристойными словами изображать", а „красно говорить" и „преклонить слушателя". В том, что такое различие для риторики существенно, убеждает известная, вероятно, Ломоносову, характеристика двух родов витийства, которую дает Лонгин: „Выспреннее не убеждает слушателей, но приводит в иступление; удивляющее до изумления подлинно всегда берет верх над убеждающим и приятным". Таким образом, не случайно Ломоносов обострил вопрос во II издании: убедительно-логическое использование ораторского слова было отвергнуто и выбрано эмоционально-влияющее. При этом Ломоносов подчеркивал разницу между поэтическим словом и логическим словесным построением, намечавшуюся в самом определении задач поэзии; в конце главы „об изобретении доводов" Ломоносов предупреждает: „При правилах сей главы приложенные примеры изображены больше логически для яснейшего понятия. Но у Авторов в красноречии искусных полагаются доводы с пристойными украшениями, и совсем иной вид имеют" (§ 93). И как бы в противовес понятию витийства, у Тредиаковского, сближенного с „премудростью", Ломоносов говорит в главе „о возбуждении, утолении и изображении страстей": „О предложенных в сей главе правилах для возбуждения утоления и изображения страстей может кто подумать, что они не происходят от общего источника изобретения, то есть от мест Риторических, как учения в прочих главах предложенные. Правда, что они имеют свое основание на философском учении о нравах, однако, причины, возбуждающие страсти, должно распространять из помянутых мест Риторических" (§ 128).

Все это отразилось на витийственной организации поэтического жанра, с установкой на внепоэтический речевой ряд,—витийство, на организации оды.

Элементы поэтического слова оказывались в оде использованными, конструированными под углом ораторского действия.

Здесь это „ораторское действие“ и может и должно быть рассматриваемо прежде всего, как своеобразный принцип конструкции, доминанта, позволявшая вскрыть в поэтическом слове новые стороны, и вместе являвшаяся „установкой“ по отношению к ближайшим внелитературным рядам.

2

Ода, как витийственный жанр, слагалась из двух взаимодействующих начал: из начала наибольшего действия в каждое данное мгновение и из начала словесного развития, развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды; второе—для ее лирического сюжета; при этом лирическое сюжетосложение являлось результатом компромисса между последовательным логическим построением (построение „по силлогизму“) и ассоциативным ходом сцепляющихся словесных масс. У Ломоносова богатство каждой стиховой группы, строфы, отвлекает от схематического костяка „логического“ построения. И впоследствии, среди продолжателей и эпигонов, ода разложилась на эти два основных русла: одни, эклектически соединяя теорию Ломоносова с враждебными, пошли по пути сюжетного костяка оды,—и так укрепилось в борьбе противоположных течений название „сухой оды“,—другие пошли по пути ассоциативного сцепления образов,—и так укрепилось название „бессмысленной оды“.

Начало наибольшего действия в каждый данный миг побеждало в лирике Ломоносова, и вот почему: чем сильнее осознавалось витийственное назначение стиха, чем более стих осознавался, как произносимый,—тем большее значение получал сукцессивный, задерживающий момент, ценность каждой строфы, каждой стиховой группы самих по себе; при ораторски-эмоциональном плане, в котором мыслилось воздействие слова—взамен логического, силлогистического костяка—выросло другое основание развертывания слова: напряжение и разрешение в прерывистом течении, в максимальном напряжении и максимальной разрядке. Вместе с тем,—при условиях наибольшего действия каждого данного стиха,—ода разрасталась количественно: число строф определялось не развитием и исчерпанностью темы (или не только ими), но, главным образом, исчерпанностью ораторских воздействий. Количество строф в оде Ломоносова равно от 12 до 32, при чем средним является 23—24. У Петрова, развившего до крайностей „декаданса“ свойства Ломоносовского стиля, это число достигает уже 50.

Вместе с тем витийственное начало оды выдвигало с большой силой вопрос об ее интонационной организации: ораторское, с установкою произносимости, стиховое слово должно было быть организовано по принципу наибольшего интона-

ционного богатства. Самая десятистрочная строфа оды представляла сложную и податливую канву для особого синтактико-интонационного строя¹⁾.

Главную роль здесь играло распределение синтактических целых между четырехстрочной „малой“ строфой, входящей в состав большой строфы и двумя трехстрочными абзацами. Здесь вырисовывались два организующих момента: момент паузальный и момент интонационный.

Вопроса о распределении синтактических целых касается Ломоносов в Риторике (§§ 43, 44), в характеристике периодов. Ломоносов различает три рода периодов: круглые или умеренные, зыблющиеся и отрывные; круглые и умеренные—такие, в которых „члены, а также подлежащие и сказуемые величиною немного разнятся“; зыблющиеся—„ежели в периодах части, то есть члены, или в членах подлежащие и сказуемые будут очень неравны“; отрывные—когда „речь состоит из весьма коротких и по большей части одночленных периодов, в которые могут переменены быть долгие через отнятие союзов“ (Характерно, что на круглые периоды сам Ломоносов не дает стиховых примеров, считая их повидимому, как бы нейтральной базой, на которой должен выделиться интонационный рисунок).

Примером круглых или умеренных периодов может служить такая строфа:

Я слышу Нимф поющих гласы,
Носящих сладкие плоды,
Там в гумнах чистят тучны класы:
Шумят огромные скирды.

Среди охотничей тревоги
Лесами раздаются роги,
В покое представляя брань.

Сие богине несравненной
В избыток принесут осенной
Земля, вода, лес, воздух дань.

(Ломоносов, LIV, 14)

Пример зыблющегося:

Как лютый мраз весна прогнавши,
Замерзлым жизнь дает водам,
Туманы, бури, снег поправши,
Являет ясны дни странам,
Вселенну паки воскрешает,
Натуру нам возобновляет,
Поля цветами красит вновь;

Так ныне милость и любовь
И светлый Дщери взор Петровой
Нас жизнью оживляет новой.

¹⁾ Первоначальный, наиболее канонический вид строфы: aAaA + bbB + + ccB (a, b, c—женск.; AB—мужск.). Этот вид вариировался и изменялся уже Ломоносовым и Сумароковым.

Пример отрывочного:

Уже врата отверзло лето.
Натура ставит общий пир.
Земля и сердце в нас нагрето.
Колелет ветви тих зефир.
Объемлет мягкий луг крылами.
Крутится чистый ток полями.
Брега питает тучный ил.
Листы и цвет покрылись медом.
Ведет своим довольство следом
Поспешно красный вождь светил.

Таким образом, „круглый“ или „умеренный“ строй представляет собою распределение трех синтаксических целых по трем разделам строфы: „малой строфы“ и двум абзацам: 4+3+3. Идеально „круглым“ строем будет полный синтаксический параллелизм: 1) в двух половинах малой строфы и 2) в двух абзацах.

Второй строй, — „зыблющийся“ — представляет нераспределенность синтаксических целых по трем разделам. Здесь — наиболее сложный интонационный рисунок. Каждое нераспределение обращает последнюю, конечную строку, строку раздела малой строфы (или первого абзаца) — в строку, после которой следует внутрострофический enjambement; это значительно деформирует как строку раздела, так и последующие. При этом, от величины синтаксического целого зависит, распределена ли интонационная деформация на весь следующий абзац или только на часть его; в первом случае, — в случае распределения на трехстрочный абзац, перед нами ломаная интонационная линия. Пример самого сильного интонационного нагнетания — это когда интонационное разрешение всей строфы содержится в одной последней строке (или части ее).

Наконец, третий, „отрывной строй“ — распределение синтаксических целых по стиховым рядам, строкам. Это строй, наиболее оттеняющий паузы.

Какое значение придавал Ломоносов принципу распределения синтаксических целых в строфе и как ставил в зависимость построение оды от интонационной линии, видно из следующих слов: „Порядок и обращение периодов в течение слова суть главное дело, и состоят в положении целых и в переносе их частей и членов. Положение целых периодов зависит от умеренного смещения долгих с короткими, зыблющихся с отрывными, чтобы перемену свою были приятны и не наскучили бы одинаким течением, которое, как на одной струе почти ни в чем не отменяющийся звон, слуху неприятно“ (Рит. § 177).

При этом особое значение получала первая строфа, как заданный интонационный строй; остальные строфы пред-

Ломоносов расположил здесь совершенно симметрично слова, на которые падает „вознесение и отрыв“: в малой строфе ими начинаются оба двустишия, в абзацах они стоят во 2-й строке каждого, что таким образом равномерно усиляет в абзацах интонационный рисунок, оставляя его, однако, совершенно симметричным.

Характерно, что Сумароков, также переведший эту оду, не только не оттенил интонационно эту строфу, но даже не выдержал ее на вопросе.

Необходимо отметить, кроме того, особую интонационную роль стихов-разделов, заканчивающих малую строфу и абзацы (4-й, 7-й и 10-й стихи); эти стихи-разделы оказывались естественно выдвинутыми. Здесь—причина частого синтаксического обособления этих строк у Ломоносова, позднее у Петрова, и впоследствии приспособления их у Державина для афоризмов и сентенций.

Ораторские функции лирики с необыкновенною силою выдвинули произносительную сторону оды. Создается особая ораторская система звуков и метров. §§ 172, 173 Риторика Ломоносова гласят:

„В российском языке, как кажется, частое повторение письмени А способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха, учащение письмен Е, И, Э, Ю к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей. Чрез Я показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность; через О, У, Ы страшные и сильные вещи, гнев, зависть, боязнь и печаль. § 173. Из согласных писмен твердые К, П, Т и мягкие Б, Г, Д имеют произношение тупое и нет в них ни сладости, ни силы, ежели другие согласные к ним не припряжены; и потому могут только служить в том, чтобы изобразить живяе действия тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту и от крику некоторых животных. Твердые С, Ф, Х, Ц, Ч, Ш и плавкое Р имеют произношение звонкое и стремительное; для того могут спомоществовать к лутчему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных. Мягкие Ж, З и плавкие В, Л, М, Н имеют произношение нежное, и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий, равно как и безгласное письма Ъ отончением согласных в середине и на конце речений. Чрез сопряжение согласных, твердых, мягких и плавких рождаются склады, к изображению сильных, великолепных, тупых, страшных, нежных и приятных вещей и действий пристойные“.

Здесь подчеркнута основа теории соответствия звука предмету и эмоции (*l'harmonie imitative*) и намечены два главных

пути: „звукоподражания“ и „сладкогласия“ (Ср. осознание разницы между обоими понятиями у Державина, „Об Оде“, т. VI, Ак. Изд., стр. 571).

Современники слышали в оде Ломоносова „громкость“ и „звукоподражание“; современному изучению предстоит выяснить влияние их на отбор лексических и образных шаблонов.

По вопросу об эмоциональности метра возникла характерная полемика Ломоносова, отстаивавшего специфическую стилевую функцию разных метров, хорей и ямба, с Тредьяковским.

Ямб, по мнению Ломоносова, „сам собою имеет благородство, для того, что возносится снизу в верх“—„всякий героический стих, которым обыкновенно благородная и высокая материя поется, долженствует состоять сею стопою“. Хорей, напротив, „от природы нежность и приятную сладость“ имеет также „сам собою“, и „должен составлять элегический род стихотворения и другие подобные“.

Тредиаковский же полагал, что метр не имеет простой семантической функции: семантический строй зависит „только от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение“. Для Ломоносова характерно здесь „системное“, функциональное отношение к каждому элементу искусства, и вместе стремление закрепить за каждой функцией определенный формальный элемент: подобно тому, как в теории трех штилей он закрепляет за функциями „высоких“ и „низких жанров“ определенный лексический состав, так же он поступает и в вопросе о метрах.

Но есть и еще одна черта в этом споре, характеризующая лишней раз установку Ломоносова на ораторскую речь: в этом споре сказывается у Ломоносова позиция поэта-оратора, оценивающего каждый элемент стиха с точки зрения его ораторской функции; стиховой метр, данный в слове, и играющий здесь роль конструктивного фактора,—он обращает в фактор, имеющий собственную ораторскую функцию, оценивает его как строй звучания.

Мы не должны упускать из виду при изучении лирики Ломоносова декламационное, конкретное значение каждого элемента его стиля. Стихи Ломоносова вдвигаются в ряд явлений декламационных. Мы можем и должны каждый комментированный им пример мыслить произносительным. И Ломоносов оставил нам некоторую возможность восстановить общий характер его декламационного стиля. Он оставил жестовые иллюстрации ораторского характера,— в применении к стихам. Эти жестовые предписания, традиции Квинтилиана и Коссэна, в данном случае прямо прилагаемы к „декламационному восстановлению“ Ломоносовской оды. „Во время обыкновенного слова, где не изображаются

никакие страсти, стоят искусные Риторы прямо и почти никаких движений не употребляют. А когда что сильными доводами доказывают и стремительными или нежными фигурами речь свою предлагают, тогда изображают купно руками, очами, головою и плечьями. Протяженными кверху обеими руками или одною приносят к богу молитву, или кленутся и присягают; отвращенную от себя ладонь протягая увещывают и отсылают; приложив ладонь к устам, назначают молчание. Протяженною же рукою указуют, усугубленным оные тихим движением кверху и к низу показывают важность вещи; раскинув оные на обе стороны, сомневаются или отрицают; в грудь ударяют в печальной речи; кивая перстом, грозят и укоряют. Очи кверху возводят в молитве и восклицании, отвращают при отрицании и презрении, сжимают в иронии и посмеянии, затворяют, представляя печаль и слабость. Поднятием головы и лица кверху знаменуют вещь великолепную или гордость, голову опустивши, показывают печаль и унижение, ею тряхнувши—отрицают. Стиснувши плечи, боязнь, сомнение и отрицание изображают“ (§ 138 I изд. Рит.).

Таким образом, помимо грамматической интонации, играла важную роль и ораторская. Слово получало значение стимула для жеста. Стертое для нас „указание“:

И се уже рукой багряной
Врата отверзла в мир заря,
От ризы сыплет свет румяный
В поля, в леса, во град, в моря,

для Ломоносова были определенным жестом: „Протяженною рукою указать, усугубленным оные тихим движением кверху и к низу показать важность вещи“ (пример Ломоносова).

Последний жест особенно интересен: кроме жестов, „иллюстрирующих“, „подражающих“—в системе Ломоносова имелись жесты „метафорические“, подчеркивающие значение не прямо, но через общую (или примышляемую) и данному слову и данному жесту окраску. Ода строилась по принципу „смешения страстей“ и подобных интонационно-жестовых элементов.

И семантика поэтического слова строится под углом установки; момент ораторского воздействия, вызывающий требование разнообразия, внезапности и неожиданности, приложенный к стиху, вызывает теорию образов: самую важную в слове является „сила соображения“, „дарование с одною вещью в уме представленною купно вообразить другие как-нибудь с нею сопряженные“. „Сопряжение идей“ более ораторски действенно, чем единичные „простые идеи“. Слово все дальше отходит от основного признака значения: „витиеватое рассуждение имеет в себе нечто нечаянное или

и ненатуральное, однако, самой предложенной теме приличное и тем самым важное и приятное (I, § 11). Витиеватые речи рождаются от „перенесения вещей на неприличное место“. Витийственная организация оды рвет с ближайшими ассоциациями слова как наименее воздействующими: „далековатые идеи, будучи сопряжены... могут составить изрядные и к теме приличные сложенные идеи“ (I, § 27).

Итак, связь или столкновение слов „далеких“ (по терминологии Ломоносова „сопряжение далековатых идей“; идея—слово в его конструктивной функции, слово развертываемое) создает образ; обычные семантические ассоциации слова уничтожаются, вместо них — семантический слом. Троп осознается как „отвращение“ или „извращение“ — выражение Ломоносова, превосходно подчеркивающее ломаную семантическую линию поэтического слова. Излюбленным приемом Ломоносова является соединение союзом далеких по лексическим и предметным рядам слов (Σεῦγμα).

С пшеницей, где покой насяен. 11, 26.

От вас мои нагреты груди
И ваши все подданны люди. IV, 4.

Оставшей труп и стыд смердит. V, 17.

Эпитет Ломоносова перенесен на слово часто от соседнего лексического ряда: „палящий звук“ V, 1; ср. целый стих: „Победы знак, палящий звук“ (следует отметить звуковое соответствие па-з-к; па-з-к); „подданна мысль“ VIII, 3; ср. целый стих: „Подданна хочет мысль моя“; (в последнем примере характерна синтаксическая инверсия).

Сказуемые подбираются подчеркнутые, передержанные, несоответствующие основному признаку подлежащего; всякое действие гиперболично:

В пучине след его горит. 11, 3.

Что бьет за странный шум в мой слух. 11,9¹).

Так Ломоносов использует образы библейские, близкие по принципу построения:

Руками реки всплескали.

Здесь—не случайное „влияние“, а подбор близкого материала. Реализация образа совершается при этом дальнейшим развертыванием одной из сопряженных „идей“; чем сильнее словесная реализация, тем глубже семантический слом, тем

1) Обратить внимание на звуковую метафору, поддерживаемую метром.

более в темный план уходит ясность предметно-семантического ряда:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой...
Там холмы и древа зывают
И громким гласом возвышают
До самых звезд Елисавет...

На протяжении трех последних строк совершается словесная реализация: зывают—громким гласом; возвышают—до самых звезд, при чем в результате семантическая бледность подлежащих („терминов идей“) холмы и древа.

При той важной роли, которую играет в оде ее звуковая сторона, „сопряжение идей“ должно было опереться на нее ¹⁾.

Для Ломоносова характерна семасиологизация частей слова; см. Грамматику, § 106: „Началом (речения) причитаются те согласные буквы к последующей самогласной, с которых есть начинающееся какое-нибудь речение в Российском языке, тем же порядком согласных, например: у—жа—сный, чу—дный, дря—хлый, то—пчу, ибо от согласных сн, дн, хл, пч начинаются речения снег, дно, хлеб, пчела“.

Слово разрастается у Ломоносова в словесную группу, члены которой связаны не прямыми семантическими ассоциациями, а возникающими из ритмической (метрической и звуковой) близости. Это выражается в повторениях и соседстве слов либо тождественных, либо сходных по основе:
Слов тождественных:

Отца отечества отец! V, 22.
Отрада пойдет вслед отраде
И плески плескам весть дадут. XI, 8.
Что вихри в вихри ударились
И тучи с тучами спирались
И устремляясь гром на гром. XVI, 9.
Герою молвил тут герой. II, 2 и т. д.

Слов, родственных по основе:

Долы скрыты долиной. I, 7
К хвале твоих доброт прехвальных. IV, 70.
Твоей для славы лишь бы слыло. V, 22.
Превысить хочет вышню власть. V.
Успело твой отпор поправить. V, 16.

Это выражается далее в том, что слово у Ломоносова окружается родственною звуковой средой; здесь играет роль

¹⁾ Ср. позднее La Harpe: Quoique les pensées soient partout un mérite essentiel, elles les ont dans une ode moins, que partout ailleurs, parce que l'harmonie peut plus aisement en tenir lieu.

и отчетливая семасиологизация отдельных звуков и групп и применение правила о том, что „идея“ может развиваться и чисто звуковым путем, путем анаграммы (Напр.: мир — рим).

До самых уских мест Ахайских...
За нами пушки, весь припас,
Прислал, что сам Стокгольм про нас. V, 15.
Какую здесь достали честь,
Добычи часть друзьям дарите. V, 17.
Сильна во младых днях держава;
Взмужав до звезд прославил ту.

Нередки переходы таких сгущенных в звуковом отношении строк в звуковые метафоры:

Горят сердца их к бою жарко;
Гремит Стокгольм трубами ярко, V, 9.
Стигийских вод шумят берега,
Гребут по ним побитых души. V, 15.
Кумиров мерских мрак прогнал. IV, 4.
Смушает мрак и страх дорогу. II, 15.
Полков лишь наших слышен плеск. IV, 16.
За холмы, где паляща хлябь. II, 6.
Горы выше облаков
Гордые главы вздымают. I, 3.
Грозных туч не опасуюсь,
Гордость что владык разят. I, 11.
От устья быстрых струй Дунайских,

Этим особым уклоном в семасиологизацию звуков объясняется вероятно и то обстоятельство, что рифмы Ломоносова не являются звуковыми подобиями конечных слогов, а звуковыми подобиями конечных слов, при чем решает здесь повидимому семантическая яркость тех или иных звуковых групп, а не подобие конечных слогов: 1) голубями—голосами, 2) берега—беда, 3) рабы—рвы, 4) струях—степях, 5) вступи—все, 6) рвы—ковры, 7) пора—творца, 8) звездами—ноздрями.

Расположение звуковых повторов совпадает иногда у Ломоносова с ритмическими членениями, подчеркивая деление ритмических рядов на периоды и противопоставляя друг другу эти ритмические периоды:

Победы знак, / палящий звук. V, 1.
Российский род / и плод Петров.
Тростник подсласт / травой покрылся. V, 2.
Вас тешил Мир, / нас Марс трудил,
Солдат ваш спал, / наш в брани был. V, 18.

Эти звуковые повторы вполне соответствуют декламационно-произносительной установке ломоносовской оды; здесь Ломоносов широко использовал теорию XVII и XVIII в., об эмоциональной значимости звуков.

В результате ода Ломоносова представляется грандиозной словесной разработкой „термина“, словесной конструкцией, подчиненной ораторским заданиям.

Поэтическая речь резко отделена от обычной,—даже по фонетическому составу; Ломоносов стремится установить для поэзии идеальную фонетическую норму: „произнесение в штиле“ должно склоняться „к точному выговору букв“, чего не требуется от практической, разговорной речи. При этом особое значение получал вопрос о поэтическом языке, воздействующем уже по одному своему лексическому составу.

Существуя вне своего прямого значения, в плане „сопряжения идей“, слово должно было давать лишь известную настройку, действовать не само по себе, а своей лексической окраской. Функцию лексической окраски выполняла лексическая принадлежность слова. Ломоносов осознает языковые явления, как явления литературные,—результатом чего является отбор церковно-славянской лексики („О пользе книг церковных“). Новостью здесь являлось не господствовавшее и до него разделение на три штиля, а самый отбор слов по их лексической принадлежности, оцененной как лексическая окраска: „По важности освященного места церкви божией и для древности чувствуем в себе к славенскому языку некоторое особенное почитание, чем великолепные сочинитель мысли сугубо возвысит“. Ц.-славянское слово здесь важно потому, что окрашено лексическим строем, в котором находится. С точки зрения литературной не столь важно, подлинный ли данное слово ц.-славянизм или нет,—важно, как оно окрашено в данном направлении. Недаром Пушкин называл ц.-славянизмы (resp. архаизмы),—библeизмaми. Эта лексическая окраска является таким же средством возвышения и отторжения от разговорной речи, как в синтаксическом отношении—инверсии, в фонетическом—нормативная поэтическая фонетика ¹⁾.

¹⁾ Любопытно, как впоследствии отстаивает права „книжного языка“ архаист Шишков. Шишков защищает фонетическую норму, как принадлежность высокого стиля: „Важному и красноречивому слогу приличен такой же и выговор слов... В комедиях, как таких сочинениях, которые близки к разговорному языку, можно его („простонародное произношение“) терпеть, хотя и не везде, смотря по простоте и возвышенности разговора“. (Шишков, соч., т. III, стр. 31—33). Слова и группы разного значения оцениваются им как дублиеты одного и того же слова (или группы), принадлежащие разным лексическим рядам. Выписывая Ломоносовский стих: На гору как орел всходя он возносился“ (с целью дока ать на примере, что в штиле следует читать г как h), он замечает: „Из сего мы видим, что высокий слог отличается от простого не только выбором слов, но даже у д а р е н и е м и произношением оных“ (16, стр. 40), (на-hóгу—на-гору).

Задания сдвинутой, выразительной речи не совпадают с понятием „совершенства“: не благозвучие, а воздействующая система звуков; не приятность эстетического факта, а динамика его; не „совершенная равность“, но „красота с пороками“.

Особую конструктивную роль получают в оде „пороки“: 1) основная установка оправдывает их как средство сдвига и разнообразия, так же как „падения“ оправдываются как средство ослабления, предлог к отдыху 2).

С достаточной силой, впрочем, эта конструктивная роль „пороков“ была осознана, значительно позднее, архаистами, шишковцами.

Ода Ломоносова может быть названа ораторской не потому или не только потому, что она мыслилась произносимой, но потому главным образом, что ораторский момент стал определяющим, конструктивным для нее. Ораторские принципы наибольшего воздействия и словесного развития—подчинили и преобразили все элементы слова. Произносимость как бы не только дана, но и задумана в ее оде.

Теория и практика витийственной оды складывается в борьбе. Сумароков выступает противником „громкости“ и „сопряжения далековатых идей“. В ст. „О российском духовном красноречии“ Сумароков выступает против витийственного начала: „Многие духовные риторы, не имеющие вкуса, не допускают сердца своего, ни естественного понятия во свой слог, но умствуя без основания, воображая не ясно, и уповая на обычайную черни похвалу, соплетаемую ею всему тому, чего она не понимает, дерзает в кривые к парнасу пути, и вместо пегаса обуздывая дикого коня, а иногда и осла втащится едучи кривою дорогою, на какую-нибудь горку“... 3)

Началу ораторской „пылкости“ противопоставляется „остроумие“. „Острый разум состоит в проницании, а пылкий разум в единой скорости. Есть люди остроумные, которые медленны в поворотах разума, и есть люди малоумные, которые и не имея проницания, единою беглостью блистают и подобных себе скудоумных человек мнимою своею хитростью ослепляют... Полководец только и стихотворец, без

1) Ср. Буало: Dans un noble projet on tombe noblement (Лонгин). Ср. также главы: Si l'on doit préférer le mediocre parfait au sublime qui a quelques défauts (Чап. XXVII); Que les fautes dans le sublime se peuvent excuser (Чап. XXX). Traité du sublime.

2) Ср. позднее Мерзляков в ст. о Державине: „Приметно некоторое утомление поэта... вдохновения бывают и должны быть кратковременны: сии усилия превозмогают слабую природу человеческую. Поэт совершил свое откровение и должен казаться утомленным“. (Амфион, 1815, июль, „Чтение пятое в Беседе Любителей Словесности в Москве“).

3) Соч., 1787, т. VI, стр. 279.

пылкости разума обойтись не могут... Но сколько при остроумии полководцу и стихотворцу пылкость полезна; столько она и вредна без остроумия" ¹⁾).

Достоинством поэтического слова объявляется его „скудость“, „краткость“ и „точность“: „Многоречие свойственно человеческому скудоумию. Все те речи и письма в которых больше слов, нежели мыслей, показывают человека тупова. Быстрота разума, слов берет по размеру мыслей, и не имеет в словах ни излишества, ни недостатка. Сие толкование сколько до разговоров, столько и до письменных сочинений касается“ ²⁾).

„Пропади такое великолепие, в котором нет ясности“ ³⁾).

Значение конструктивного принципа при этом естественно переходит в другую область: „Щастливы те,—иронизирует Сумароков,—которые о красоте мыслей не пекутся, или паче достигнуть ее суетную надежду имеют. Они без сожаления рифме, пересечению и стопе, мысли свои на жертву приносят“ ⁴⁾).

Сумароков борется против метафоризма оды.

„Блаженство сел, градов ограда. Градов ограда сказать не можно. Можно молвить селения ограда, а не ограда града; град оттого и имя свое имеет, что он огражден“. И для Ломоносова, и для Сумарокова такие группы, как „градов ограда“, „дола далина“ были определенным приемом словесной разработки образа.

Для Сумарокова неприемлема ломоносовская реализация метафоры, получающаяся из дальнейшего развития единичной метафоры и враждебная предметной конкретности, являющейся для него результатом сопряжения слов по ближайшим ассоциативным связям; по поводу стихов Ломоносова:

Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою,

где местоименный субститут „тобою“ уже позволяет развиваться самостоятельному метафорическому ряду и знаменует собою отрыв от „термина“: „тишина“, Сумароков замечает: „Что корабли дерзают в море за тишиною и что тишина им предшествует, ето мне весьма сумнительно, можно ли так сказать; тишина остается на берегах, а море никогда не спрашивает, война ли или мир в государстве, и волнует тогда, когда хочет“.

Здесь Сумароков подчеркивает и свое несогласие в трактовке „термина“—он против аллегорического использования

1) Соч., VI ч., „О разности между пылким и острым разумом“, стр. 298—9.

2) Соч., т. VI, „Письмо об остроумном слове“, стр. 349.

3) Соч., т. IX, „К несмысленным стихотворцам“, стр. 277.

4) Соч., т. VI, „К типографским наборщикам“, стр. 308.

его, против ломоносовского символического словоупотребления. Ср. также его примечание к стихам Ломоносова:

Но краше в свете не находит,
. и тебя

где „тебя“—также оторвавшийся местоименный субститут „термина“ тишина, в самостоятельном метафорическом ряду: „Что сонце смотрит на бисер, золото и порфиру, это правда, а чтобы оно смотрело на тишину, на премудрость, на совесть, это против понятия нашего“.

„Сопряжению далековатых идей“ противопоставляется требование сопряжения близких слов, слов, соединяемых по ближайшим предметным и лексическим рядам: „На бисер, золото и порфиру. С бисером и золотом порфира весьма малое согласие имеет. Приличествовало бы сказать на бисер, серебро и золото, или на корону, скипетр и порфиру, оныя бы именованья согласнее между себя были“.

Деформированный стиховой строй речи неприемлем для Сумарокова. Недаром борьбу свою он ведет под знаменем борьбы за язык... Он отмечает у Ломоносова „неправильные ударения“, метрическую деформацию их. Подобным же образом Сумароков не принимает звуковой конструкции стиха Ломоносова. „Звукоподражанию“ (под которым следует разуметь для той эпохи не только звукоподражание в прямом смысле, но и обширный отдел звуковых метафор),—он противопоставляет требование „сладкоречия“, евфонии: „г. Ломоносов знал недостатки сладкоречия: то есть убожество рифм, затруднение от неразности литер, выговора, нечистоту стопосложения, темноту склада, рушение грамматики и правописания, и все то, что нежному упорно слуху и неповрежденному противно вкусу“¹⁾). Отправляясь от требований сладкоречия, он таким образом протестует против системы неточных рифм Ломоносова и его затрудняющей инструментовки:

И чиста совесть рвет притворств гнилых завесу.

„Здесь нет, хотя стопы и исправны, ни складу, ни ладу: Стрвет, Тпри, Рствгни“.

Все же, он готов пожертвовать и сладкоречием в пользу семантической ясности: „Лучше суровое произношение, нежели странное слов составление“²⁾).

Насколько осознали себя до конца противоположные течения, явствует из любопытного признания Сумарокова: „г. Ломоносов читая стихи свои слышал то, что ево ямбы иногда

¹⁾ Соч., 1782, X ч., „О стопосложении“, стр. 54.

²⁾ Соч., VI ч., стр. 313.

дактилями обезображиваемы были, как и грубостью слияния негласных литер; но или не мог, или не хотел дать себе труда, для нежности слога. А притом знал он и то, что такое малотрудное сложение многими незнающими, по причине грубости оно, высокостью почитается, и что многие легкотекущий склад мой нежным называли; но нежность оную почитали мягкосердою слабостью, придавая ему качество некоей громкости, а мне нежности“¹⁾).

Об этом же свидетельствуют и пародические „взорные оды“ Сумарокова, где подчеркнуты главные приемы словесной разработки Ломоносовского типа: повторение, синтаксическая группировка слов одной основы, причем подчеркивается звуковой принцип объединения сопряжения далеких идей, звуковой принцип их соединения и „недоброгласие“.

В этих пародиях уже даны формулы, ставшие ходячими:

....столько хитро воспеваю,
Что песни не пойму я сам

Остави прежний низкий стих!
Он был естествен, прост и плавен,
Но хладен, сух, бессилен, тих!
Гремите Музы, сладко, красно,
Великолепно, велегласно!

Любопытно, что в пародиях Сумароков выдвигает столь редкий у него самого „отрывной“ строфический строй („Взорные оды“ II, III, IV).

Гиперболизму, образности, интонационному богатству,— „громкости“ Ломоносовских од Сумароков противопоставляет семантическую „ясность“ своих од.

Над своими „Торжественными Одами“ (1774) Сумароков ставит эпиграф:

Не громкость и нежность
Прославят нашу песнь:
Излишество всегда есть в стихотворстве плеснь;
Имей способности, искусство и прилежность.

Так отрицается высокая—„громкая“—витийственная ода и на место ее ставится ода „средняя“: ода Сумарокова как бы намеренно противоположна Ломоносовской,— по числу строф (от 4 до 12, средняя нормативная цифра—10), по интонационному строю строф, сдержанному и бедному. Тогда как для Ломоносова „круглый“, „умеренный“ строй является канвой для интонационных колебаний, для Сумарокова он является нормой. Число отступлений ничтожно, и они сознаются именно как отступления.

К концу литературной деятельности Сумароков подвел итоги разногласий, сопоставив „некоторые строфы двух

¹⁾ *Ib.*, стр. 55.

авторов“,—свои и Ломоносова; принципом сопоставления была типичность строф,—сопоставлены строфы не по темам, а по приемам.

Но вид оды был именно жанровым оправданием ораторской установки поэтического слова; все попытки сгладить его внутри оды могли быть только компромиссными. Вид оды был признаваем высшим видом лирики; это поддерживалось теорией трех штилей, с ее определением ценности литературных видов—и соответствующих лексических строев. Это сознание было настолько велико, что понятие оды стало как бы синонимом понятия лирики. Ода была важна не только как жанр, а и как определенное направление поэзии.

3

Это сознание ценности жанра является решающим в литературе. Сосуществование с одою других лирических видов, длившееся все время ее развития, этому развитию не мешало, ибо виды эти сознавались младшими. Старший жанр, ода, существовал не в виде законченного, замкнутого в себе жанра, а как известное конструктивное направление.

Поэтому высокий жанр мог привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за счет других жанров, мог, наконец, измениться до неузнаваемости как жанр—и все таки не переставал сознаваться одой, пока формальные элементы были закреплены за основной речевой функцией—установкой.

История оды не входит в задачи этой статьи. Отмечу только, что последующие этапы были борьбой начала Сумарокова с Ломоносовским и иногда,—попыток эклектического их совмещения ¹⁾.

Новый путь Державина был уничтожением оды, как резко замкнутого, канонического жанра, и вместе обновлением стертого жанра, заменой „торжественной оды“,—и вместе сохранением ее как направления, т. е. сохранением и развитием стилистических особенностей, определенных витийственным началом.

Производя революцию в области оды, внося в лексику высокого стиля элементы среднего (и даже низкого), ориентировал ее на прозу сатирических журналов и в компози-

¹⁾ Характерным признаком принадлежности к тому или иному направлению может служить интонационное использование строфы. Тогда как общее число (и внутренняя роль) „зыблющегося“ и „отрывного строя“ очень велико у Ломоносова, Петрова, Державина,—оно крайне слабо выражено у Сумарокова, Майкова, Хераскова, Капниста; у последней группы „круглый или умеренный“ строй—несомненно норма, у первой—только канва.

ционном и в стилистическом отношении, развив образ до пределов лирической фабулы, Державин не снизил оды. И характерно, что не признавая родов в лирике, желая писать о лирике „по авторам“, Державин пишет „Рассуждение о лирической поэзии или об оде“.

Словесная разработка образа перестала быть действительной, потому что в ней не ощущалось более темное поле несовпадения словесного образа с предметным; семантический слом, получающийся при „сопряжении далеких идей“ перестал быть сломом, затвердел, стал стилистически обычным ¹⁾.

При этих условиях внесение в оду резко отличных средств стиля не уничтожало оды, как высокого вида, а поддерживало ее ценность.

Гоголь писал о Державине: „Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомическим ножом, увидишь, что это происходит от необкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими, на что бы никто не отважился, кроме Державина“.

„Близость слов неравно высоких“ у Державина смущает ранее Мерзлякова.

Общепризнана живописность, предметная конкретность образа у Державина. Но более близкий к Державину Мерзляков повторяет ему обвинения, предъявленные Ломоносову Сумароковым: „Мне кажется не придают ничего великолепной картине Державина стихи такие, как „башни

¹⁾ Нельзя однако не отметить громадного влияния самых принципов словесной разработки Ломоносова на стиль Державина:

...Затихла тише тишина
Катится эхо по горам,
Как гром гремящий по громам.

Первый пример переносит нас к Тютчеву, развившему и изменившему этот прием:

Затихло вокруг тебя молчанье
И тень нахмурилась темней.....

Поразительный пример словесной разработки у Державина:

Твоей то правде нужно было,
Чтоб смертному бездну переходило
Мое бессмертно бытие,
Чтоб дух мой в смертность облачился
И чтоб чрез смерть я возвратился,
Отец, в бессмертии твое.

Здесь как бы одно слово, расчленившееся на много членов-слов; особой силы достигает этот прием тем, что все эти слова, повторяя одну основу, отличаются друг от друга, что дает ощущение протекания слова, динамизацию его и может быть сопоставлено со словесными конструкциями Хлебникова.

рукою за облак бросает“: это слишком игриво для буйного ветра; также град упадает, когда коснулась буря; град в сем смысле может разрушиться, а не упасть“ и т. д. ¹⁾).

Совершенно правильно Мерзляков определяет функцию его „предметных“ образов: „Можем ли мы услаждаться игрою слов, смотреть на холм и дебри, как слух прокатится, и тут же пройдет, и тут же промчится; и тут же прозвучит из дола в дол, с холма на холм, смотреть при этом ужасном мече, при сиянии светил, обтекающих вселенную, при этой стезе звезд по небесам, столь веле-ленно их перепоясавшей лучезарной, огненную полосою! Мысль не успевает за Державиным!“.

„Стихотворное изображение! Но... (здесь) заключаются две картины, которые будучи обе мастерские, не могут... следовать друг за другом; каждой образ очень хорош, но все вместе мешают друг другу“...

И это совершенно соответствует положению поэтики самого Державина: „Что живо, то не есть еще высоко; а что высоко, то не есть еще живо. Итак по сему понятию лирическое высокое заключается в быстром парении мыслей, в непрерывном предствлении множества картин и чувств блестящих, громким, высокопарным, цветущим слогом выра-женное, который приводит в восторг и удивление“.

Вопрос об интонационном строении Державинской оды слишком сложен, чтобы затрагивать его здесь; не подлежит сомнению, однако, что интонационные приемы Ломоносова развиты и обострены им,—и не только в канонической, десятистрочной строфе. Разнообразя одическую строфу, он вносит и в другие виды строфы строфическую практику Ломоносовского канона (напр., „зыблущийся строй“ в восьми-строчную строфу типа аАаА+вВвВ); в связи с интона-ционным выделением седьмого и последнего стихов канонической строфы,—стоит у Державина его использование для афоризмов и сентенций. Вместе с тем, он разнообразит в интонационном отношении строфу; так, напр., частым видом у него является строфа аАаА+в, где за обычную „четырёхстрочную строфу“, законченной метрически (но обычно незаконченной синтаксически), следует нерифмую-щий стих ²⁾):

Седящ, увенчан осокою,
В тени развесистых древес,
На урну облегшись рукою,
Являющий лицо небес
Прекрасный вижу я источник. (Ключ).

¹⁾ Амфион, 1815, Июль.

²⁾ Здесь, в выделении последнего стиха несомненно у Державина влия-ние античной строфики (которую он переносит в ряде случаев и в чистом виде).

Здесь достигнут двойной интонационный эффект: 1) строфический enjambement в незаконченной синтаксически 4-й строке, 2) необыкновенно сильное выделение последней.

По отношению к звуковой организации стиха, Державин развивает теоретически (и практически) „звукоподражание“. Идеалом Державина является „звукоподражательное стихотворение“. И хотя понятие звукоподражания подчинено у Державина общему требованию „сладкогласия“, он предпочитает „великолепие и громкий слог“ Ломоносова.

Державин отчетливо сознавал разницу между интонационно организованным стихом и мелодическим стихом. Ода, построенная на интонации, далека от „песни“, построенной на мелодии.

Любопытно, что Державин колеблется в тематическом разграничении обоих жанров, и отличительными признаками жанров являются для него разные сюжетно-семантические строи с одной стороны, разное отношение к интонационному и мелодическому моменту с другой. „В оде и песне столь много общего, что та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия; однакоже не можно указать между ими некоторых оттенков, как по внутреннему, так и по внешнему их расположению. По внутреннему: песня держится всегда одного прямого направления, а ода извивчиво удаляется к окольным и побочным идеям. Песня изъясняет одну какую-либо страсть, а ода перелетает и к другим... Песня долгое время иногда удерживает одно ощущение, дабы продолжением оного более напечатлеться в памяти; а ода разнообразием своим приводит ум в восторг и скоро забывается. Песня сколько возможно удаляет от себя картины и витийство, а ода напротив того, украшается ими... Песня имеет один напев или мелодию, в рассуждении единообразного ее куплетов расположения и меры стихов, которые легко могут затверживаться наизусть и возрождаться в памяти своим голосом; а ода по неровным своим строфам и разносильным выражениям, в рассуждении своих предметов разную гармонию препровождать долженствует и не легко затверживаться в памяти“.

Державин противопоставляет системе неточных рифм оды—точные рифмы песни: „пятнам“ оды—стилистическую ее непогрешимость; „славенскому языку“ оды—„ясность и искусственную простоту песни“. Этот песенный род Державин иллюстрирует „пасторальной песнью“.

Иллюстрация Державина противоречит его же указаниям относительно метрического характера песни; жанр еще только нащупывается, но в примере подчеркнуто мелодическое начало вида, который соперничает с одой; а в указаниях относительно „одной страсти“, одного эмоционального тона, который должен проникать все стихотворение в отличие от

одического „смешения страстей“, и которым оказывается „минор“, и в теме приведенного Державиным примера—уже нащупывается тематическая узость элегии.

Эти начала, сказываясь в переходных жанрах „романса“, „песни“ должны были рядом с потомками монументальной элегии создать ее новый романсный вид.

4

Обращение к мелодическим формам и одновременно падение декламационно-ораторских (интонационно-организованных) было характерным признаком. Началу произносимого слова и словесного образа противопоставляется подчиняющее музыкальное начало; естественно при этом, слово обостренное, сложное по звучанию и семантике должно было замениться словом сглаженным, упрощенным („искусственная простота“). Соответственно с этим система интонационная, явная и основная для оды сполна подчиняется стиховой мелодии („отраженной“ — по терминологии Б. Эйхенбаума), перестает существовать, как организующий фактор. Державин это учитывает, запрещая для „песни“ enjambements, как слишком сильные интонационные приемы, ослабляющие мелодию: „Песня во всяком куплете содержит полный смысл и окончательные периоды, а в оде нередко летит мысль не токмо в соседственные, но и в следующие строфы“.

Ломоносовское начало временно исчерпало себя в Державине. При этом решающее значение получили небольшие формы, ставшие особенно ощутимыми при исчерпанности грандиозных. Эти „мелочи“ возникают из вне-литературных рядов: из эпистолярной формы (связанной с культурой салонов): письма начинают пересыпаться „катренами“; культивировка буримэ и шарад (еще ближе связанная с культурой салонов) отражает интерес уже не к словесным массам, а к отдельным словам. Слова „сопрягаются“ по ближайшим предметом и лексическим рядам, в связи с этим, ассоциативные связи слов по соседству получают второстепенное значение; внимание привлекают отдельные слова. Таков, детальный анализ лексической окраски двух слов: „пичужечка“ и „парень“, данный Карамзиным в письме к Дмитриеву.

Карамзин любит подчеркивать интонационно отдельные слова, внося разговорную паузу перед главными членами предложения и обозначая ее многоточием, что должно рисовать как бы колебание в выборе слов или временное забвение его. То же он вносит и в стих; таким образом, в стих вносится разговорная пауза, выделяющая слово.

Для эпистолярного стиля эпохи характерна игра словами, культивировка каламбура, также указывающая на роль отдельного слова. Вместе с тем Жуковский использует сначала в письмах, затем в стихах слово, обособившееся от больших словесных масс, выделяя его графически, курсивом в персонифицированный аллегорический символ: „воспоминание“, „вчера“, „завтра“, „там“. Элегия с ее напевными функциями бледнеющего слова и подчиненных напеву интонаций проходит еще стадию семантической чистки, — студия Жуковского в стихотворной переписке его с Батюшковым и Вяземским (1814). Рядом с элегией возвышается легкое послание, которое уже по самому существу является оправданием внесения в стих разговорных интонаций. Ода становится настолько опальной, что тематически близкие произведения намеренно называются „песней“, „посланием“. Карамзин пишет Дмитриеву о его „не-оде“, названной песнью; Жуковский пишет „послание“ императору Александру I (1814). Произносительная сторона поэзии в связи со спадом ораторской установки и вообще качественно тускнеет. Романс, популярная словесно-музыкальная форма ¹⁾, быстро становится чисто музыкальным явлением и остается в поэзии либо в виде узкого жанра, либо в виде напевных традиций элегии. При этом декламация подчинена другим принципам. Уже один из старших карамзинистов М. Н. Муравьев писал: „Афинский народ имел столь нежный слух, что одно слово, худо произнесенное действователем, привлекало негодование его. Можно узнать по чтению, понимает ли чтец то, что он читает. Есть множество голосов, которые природа сама влагает для сообщения мыслей наших и состояния душевного. Иначе мы подтверждаем, иначе сомневаемся. Вопрос отличен от ответа. Все чувствования, радость, печаль, надежда, страх, желание, зависть, человеколюбие имеют свой особый язык. Речи, в которых нет никакой страсти, должны быть читаны просто, без напряжения; но надобно, чтобы голос всегда вместе со смыслом оканчивался. Чтобы не одним языком читано было, но и мыслию и вниманием. Надобно, чтобы голос приятно для слуха и согласно с разумом переменялся... Не разделять тех (слов), которые соединены одним смыслом“ ²⁾.

Стоит сравнить с этим требованием подчеркивания семантических членений „бессмысленную“ декламацию Аксакова, приведшую в восторг Державина ³⁾, чтобы стала ясна разность двух установок.

¹⁾ Ср. Письмо Карамзина к Дмитриеву 91 г.: „На что тебе Сильфида. Естли не ошибаюсь, то мы таким образом певали ее в Петербурге: Плавай Сильфида в весеннем эфире и т. д.

²⁾ М. Н. Муравьев. О декламации. Соч., 1847 г., т. II, стр. 262.

³⁾ С. Аксаков. Мое знакомство с Державиным.

Течение, в котором развилась элегия, дидактическое и дружеское послание, мелкие формы рондо, шарад и т. д. принято называть „сентиментализмом“, при чем в название это вкладывается неизменно тематическая сторона течения и ее эмоциональная окраска. Между тем, упускается здесь из виду, что эволюция тем была фактором не самостоятельным, а подчиненным.

Менялась вся установка поэтического слова, — это вело к определенному тематическому строю, те или иные темы оказывались наиболее или наименее функционально соответствующими этому тематическому строю, и закреплялись за данной установкой или отпадали.

Державин, прекрасно уяснявший себе всю разницу и рознь двух противоположных установок, отказывался дать ясное различие по темам: „...Знатоки говорят, что между песнею и одою трудно положить черту различия. Но если оно и существует, то основывается ни на чем другом, как на постепенности. Для разбора же подобных степеней в сочинениях надобен весьма проницательный ум и крайне тонкое чувство, чтобы определить их решительную разность. В оде и песне столь много общего, что та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия...“

Подобно тому, как позже у Батюшкова эротические темы возникают не из мировоззрительных причин, а из работы его над поэтическим языком (см. его речь „О влиянии легкой поэзии на язык“), так и темы „сентиментализма“ возникают как наилучший материал для новой установки поэтического слова: для „личной“ („разговорной и напевной“) интонации, возобновляющей живой адрес поэтического слова, его соотнесенность с обще-речевыми, а далее и вне-литературными рядами (салон), что и являлось заданием литературы при омертвелости одической, ораторской установки, соотнесенной с торжественным произнесением, и ведущей далее к вне-литературным рядам официальных торжеств.

Сентиментализм у нас все еще приравнен к „слезливости“, по результативным, вторичным явлениям. Это столь же несправедливо, как если бы приравнять течение „символизма“ к „мистике“.

Ср. характерное предисловие Карамзина ко 2-й книжке „Аонид“ (1797): „...Я осмелюсь только заметить два главных порока наших юных муз: излишнюю высокопарность, гром слов не у места, и часто притворную слезливость. (Я не говорю уже о неисправности рифмы, хотя для совершенства стихов требуется, чтобы и рифмы были правильны). Поэзия состоит не в надутым описании ужасных сцен природы, но в живости мыслей и чувств. Если стихотворец пишет не о том, что подлинно занимает его душу; если он не раб, а тиран своего воображения, заставляя его

гоняться за чуждыми, отдаленными, несвойственными ему идеями; если он описывает не те предметы, которые к нему близки, и собственную силу влекут к себе его воображение... то в произведениях его не будет никогда живости, истины или той сообразности в частях, которая составляет целое... Младому питомцу Муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы, нежных красот природы, нежели разрушение мира, всеобщий пожар натуры и прочее в сем роде. Не надобно также беспрестанно говорить о слезах, прибирая к ним разные эпитеты, называя их блестящими и бриллиантными—сей способ трогать очень ненадежен: надобно описать разительно причину их; означить горесть не только общими чертами, которые, будучи слишком обыкновенны, не могут производить сильного действия в сердце читателя—но особенными, имеющими отношение к характеру и обстоятельствам поэта. Сии то черты, сии подробности, и сия, так сказать, личность, уверяют нас в истине описаний и часто обманывают; но такой обман есть торжество искусства“.

Эта то „личность“ тона, новая установка литературы в эпоху Карамзина отбирала темы и толкала на них, при чем „минор“ и „слезливость“ были результативными, а не начальными признаками течения.

Но ода, как направление, а не как жанр, не пропадает. Обреченная на потаенную, подземную жизнь, опальная, она всплывает в бунте архаистов, сначала старших (Шишков), затем младших (Грибоедов, Кюхельбекер). Целью основания „Беседы любителей Российского слова“, было „попечение о ясном произношении, о чистом выговоре... о всех изменениях голоса, делающих всякое отличное выражение более приятным и более вразумительным; отчего как язык, так и стихотворство, или вообще словесность много приобретает“. Шишков выступает с теоретическим обоснованием поэзии как „звукоподражания“; тогда как семантические изучения арзамасцев обычно касаются основных ассоциаций, связанных с отдельным словом, корнесловие Шишкова оправдывает неожиданное сближение слов через подобные фонические элементы слова ¹⁾. Характерной фигурой на пороге двух эпох является Гнедич, объединяющий звание поэта со званием декламатора—признанный оценщик стихов, переводящий их при этом в декламационный план.

Борьба за оду отмечает средину двадцатых годов—поворотный момент в развитии лирики, когда были исчерпаны

¹⁾ Нельзя, однако, не отметить, что Шишков своим корнесловием как нельзя лучше соответствует новому течению с его обостренным интересом к семантическим единицам, к семантике отдельных слов, а не к большим семантическим группам („сопряжению идеи“).

послание и элегия; сюда относятся опыты и выступления Грибоедова и Кюхельбекера.

Ода сказывается и в другом боковом течении лирики— в лирике Шевырева и Тютчева; здесь происходит сложный синтез принципа ораторской поэзии с использованием мелодических достижений элегии (ср. совмещение Ломоносова и итальянских влияний у Раича) и внелитературной формы диллетантского фрагмента (Тютчев).

Таким образом борьба за жанр является в сущности борьбой за направление поэтического слова, за его установку ¹⁾. Борьба эта сложна; самые большие достижения получают иногда в результате использования опыта враждебных школ, но самая борьба эта—в основе есть борьба за функцию поэтического слова, за его установку, соотнесенность с литературой, с речевыми и вне-литературными рядами.

¹⁾ Ср. в наше время аналогическую борьбу жанров: новой „сатирической оды“ Маяковского с новой „элегией“ романсного типа Есенина. В борьбе этих двух жанров сказывается та же борьба за установку поэтического слова.

Из истории русской оды XVIII века

(Опыт истолкования пародии)

Во втором томе „Полного Собрания Сочинений“ Сумарокова (1781), непосредственно за отделом „Оды разные“ напечатано пять стихотворений, объединенных общим заголовком „Оды вздорные“. Эти стихотворения издавна обращали на себя внимание исследователей литературы XVIII столетия может быть больше, чем все другие лирические произведения Сумарокова. Давно уже было установлено, по-видимому, прочно, что „вздорные оды“ представляют собою пародии на торжественные оды в частности на оды Ломоносова¹⁾. При этом все пять пародий рассматривались, как однозначные в историко-литературном смысле, что при ближайшем рассмотрении оказывается неточным; изучение „вздорных од“ не пошло дальше общих замечаний, основанных на не менее общем впечатлении. Между тем следовало бы выяснить соответствие тех или иных элементов пародируемых произведений Ломоносова с их гиперболической или извращенной передачей во „вздорных одах“, если таковое, действительно, окажется.

До нас дошло слишком мало сведений о „вздорных одах“. Первое известие о них относится к 1759 г. В это время Сумароков издавал „Трудолюбивую Пчелу“, печатавшуюся в Академической типографии. Сохранился в делах Академии лоскуток бумаги с распоряжением Ломоносова к сведению академических цензоров журнала: „Его сиятельство (т. е. президент Академии) вздорных од вносить не приказал. Что велеть исполнить Барсову“. (Цензору)²⁾. Из этой заметки видно, что в 1759 г. было уже написано по крайней мере две „вздорные оды“ (не более трех, что видно

¹⁾ См., напр., Н. Булич, „Сумароков и совр. ему критика“. 1854, стр. 110, или С. Соловьев, „История России“ (III изд.), т. VI, стр. 219, или П. Пекарский, „Ист. акад. Наук“. II. 653., или В. Сиповский, „Русская лирика. I. XVIII век“. 1914., стр. 20.

²⁾ П. Пекарский. Лос, cit. Булич. Ор. cit. стр. 57.

из дальнейшего). Все же Сумарокову удалось обмануть цензуру. В октябрьской книжке „Трудолюбивой Пчелы“ был помещен „Дифирамб“, вошедший потом в отдел „вздорных од“ в Полн. Собр. Соч. (пятая ода). Это стихотворение написано не десятистрочной строфой, как другие, а строфой в 4 стиха без рифм. Может быть именно эта строфическая формула, несходная с каноничной для Ломоносова строфой в 10 стихов, отвела подозрение цензуры. Очевидно, что „Дифирамб“ не принадлежал к числу тех од, печатать которые запретил Ломоносов именем президента. Следовательно, к концу 1759 г. было написано уже по меньшей мере 3 „вздорных оды“ (именно, ода V по счету П. С. С. и 2 оды из числа первых трех отдела, а скорее всего—все три— I, II и III).

Здесь же следует сказать, что самое название „вздорные оды“ сам Сумароков нигде не употребляет. Впервые оно встречается в приведенном выше распоряжении Ломоносова. Затем, когда, после смерти Сумарокова, Новиков собрал его сочинения и издал их, он озаглавил пародии на торжественные оды этим термином. Едва ли Сумароков мог называть так свои пародии. Для него они были вовсе не „вздорными“, а, наоборот, весьма серьезными произведениями, одним из орудий его в борьбе с Ломоносовским направлением в поэзии ¹⁾.

Во всяком случае, четыре „вздорные оды“, I, II, III и V по счету Полн. Собр. Соч., были написаны до 1765 г., т. е. до года смерти Ломоносова. Все они в самом деле представляют собой весьма продуманные пародии Ломоносовских од. Не имея возможности произвести здесь подробный анализ этих пародий, укажу лишь, что среди полемических творений Сумарокова, направленных на ниспровержение ненавистной ему Ломоносовской поэтической системы, „вздорные оды“ занимают не последнее место ²⁾. В них поставлен целый ряд проблем, выдвинутых развитием современной поэзии, и разрешен согласно общему поэтическому мировоззрению Сумарокова. Если в своих теоретико-полемических пьесах и статьях Сумароков постоянно говорит о „пухлости, неясности, сумбуре, надутости, галиматье“ в стихах враждебного ему направления, то „вздорные оды“, иллюстрируя эти высказывания, показывают, что именно имел в них в виду Сумароков. Он доводит в пародии до абсурда ряд характерных для манеры Ломоносова приемов. Так представлены

¹⁾ Впрочем, слово „вздорный“ значило в XVIII веке не совсем то, что теперь; кажется, оно более было близко к понятию „спорщический“; ср. название комедии Сумарокова „Вздорщица“.

²⁾ Характеристику Ломоносовской и Сумароковской поэтич. систем, описание их борьбы и дальнейшей истории см. в моей книге „Русская поэзия XVIII в.“ 1927 г. изд. „Academia“.

в нелепом виде „беспорядок“ в изложении темы, неоправданные логически перелеты от одного мотива к другому, отвлеченные гигантские картины, постоянно всплывающая тема самоописания вознесенной к небесам души поэта, ее пророческого сна, так же как общая тема—восторг, перманентный пафос Ломоносова, насыщенность его речи фигурами; наконец, уделено внимание и Ломоносовским принципам словоупотребления; пародированы смелые тропы, несобразные, на взгляд Сумарокова, эпитеты и т. д.

То обстоятельство, что из этих четырех „вздорных од“ при жизни Сумарокова была напечатана только одна (при том наименее характерная), не доказывает, разумеется, что они не сыграли назначенной им автором роли и не были известны читающей публике. Нет сомнения в том, что в списках они были распространены среди читателей, так как этот способ размножения стихов по тем временам был, вообще, весьма в ходу.

Болеe сложно, чем с четырьмя указанными „вздорными одами“, обстоит дело с пятой, или по счету Полн. Собр. Соч. четвертой одой. Она была напечатана отдельной брошюрой в конце 1766 года с следующим титулом: „Дифирамб пегасу. Сочинение А. С. В Санктпетербурге при Имп. Акад. Наук в декабре месяце 1766 года“¹⁾.

Дата примечательна; она заранее заставляет усомниться в том, что объектом пародирования мог быть Ломоносов, умерший год назад²⁾. В самом деле, рассмотрение „Дифирамба Пегасу“ показывает, что Сумароков не насмехался над умершим, также, что „Дифирамб“ был написан в том же 1766 году (точнее, между концом сентября и декабрем), и наконец, что он был написан с определенной полемической целью. Поводом для его написания было появление первой оды В. П. Петрова „На карусель“.

Здесь следует дать некоторые пояснения. В начале 60-х годов школа Сумарокова, сплотившаяся еще в 1760 г. вокруг Хераскова и его журнала „Полезное увеселение“, овладела всем литературным движением. Оппозиция старого, Ломоносовского направления была сломлена, и Сумароковские принципы „простоты“, „естественности“, Сумароковское решение основных проблем поэтики, Сумароковские традиции в пределах главнейших жанров воцарились в поэзии беспрепятственно. Постепенная переработка Сумароковских систем в творчестве его учеников не нарушала общей картины единства, охраняемого рядом существенных признаков,

¹⁾ 80 8 стр.

²⁾ Исследователи, писавшие о вздорных одах, пройдя мимо вопросов библиографии, не заметили этого; для них IV вздорная ода ничем не отличается от других.

связывавших работу Сумароковцев в одно общее течение и явственно зависимых от заветов учителя. Так было до выступления в поэзии В. Петрова. Первая его ода, как уже было сказано, была посвящена прославлению „Карусели“, т. е. конных состязаний, устроенных с большой пышностью при дворе 22 сентября 1766 года¹⁾. Уже в этой оде Петров попытался сказать новое слово, быть независимым от Сумароковцев; при этом он отчасти напомнил Ломоносова. Появление оды было событием. С одной стороны появились восторженные поклонники Петрова; среди них были люди весьма высокопоставленные и вместе с тем ценители литературы, как императрица Екатерина²⁾, Потемкин и другие. С другой стороны в литературных кругах ода Петрова была понята как нарушение установленных основ художественного творчества, своего рода бунт. С появлением Петрова в литературе, в ней снова воцарился раздор, и на долгое время. В самом деле, Сумароковцы не могли не вознегодовать, читая уже первую оду Петрова, в которой была намечена вся его система во всей ее несходности с воззрениями и традициями Сумароковской школы. Так, их должна была возмутить запутанность синтаксиса Петрова. Его фраза часто отягощена сильными инверсиями; его язык уже в этом смысле нарушает принцип „естественности“. Мы встречаем у него такие стихи: „Когда, питомец вечной славы, Геройства Росс на подвиг тек“, или „Натура что родит всещедра, Красот ее предстала смесь“, или „То сердце бьется мне от страху, Чтоб сей герой теча с размаху, Чем не был в беге прекновен; То вдруг, лишь он мечем заблещет, Его успеху со восплещет“ (сердце, подлежащее, удалено от сказуемого), или „Орел когда томимый гладом... Уже за ними гонит близ“, или такое четверостишие: „В присутствии самой Минервы, Талантов зрящей их на блеск, Все рвутся быть в искусстве первы, Снискать ее, верьх щастья, плеск“, или „И видел Исфм, Олимп, Пифию, Великолепный Рим, Нимию Во больших красоте чудес“ и т. под. Иной раз Петров доводит свою фразу до непонятного; напр.: „Низвед зеницы Феб дивится, Что в зеркалах несчетных зрится, И умножает свет лучей“ (в зеркалах умножает или сам по себе?), или „Но кия красоты блистают С великолепных ко-

¹⁾ В. И. Саитов в статье о Петрове в „Биографич. Словаре“ говорит, что ода была тогда же напечатана; но мне кажется, что это не так; по крайней мере, мне не удалось найти указания на это ни в одном известном мне библиографич. справочнике, а также не удалось отыскать экземпляра оды ни в одном доступном мне книгохранилище. Я знаю оду на карусель по изданию сочинений Петрова 1782 г. (и в том же виде во II изд. 1811 г.). Нужно думать, что ода расходилась в списках.

²⁾ Екатерина не только блестяще вознаградила Петрова и привлекла его ко двору, но и отзывалась о нем восторженно, как о великом поэте в „Антидоте“ (сборник „XVIII век“. IV. 428).

лесниц, Которы поле пролетают живяй Дианиных стрелиц* (кто пролетает,—красоты или колесницы?). Или варваристическая конструкция (латинская): „По сем—Цвелаб поныне Гроя,—Прервав молчание, рекла, Когдаб сего прекрасна строя Я вождь, ей в помощь притекла“. Все эти способы синтаксической затрудненности речи подчеркивают разрыв с разговорно-практической языковой стихией, столь любезной Сумарокову. В соответствии с этим и словарь у Петрова иной, чем Сумароковцев. Ряд редких, устарелых и славянских слов отягощают его. Напр.: „... поле протекают Живяй Дианиных стрелиц“, или „Природные Российски дщери.. Пряети тщатся лавр мужам“, „И быти лавром увязен“. „Во изумлении глубоком Театр подвижничий я зрю“ (как Феатрон, т. е. зрелище) и т. д. Не удовлетворяясь этими приемами „повышения“ лексического состава своей речи, Петров вводит составные слова, отчасти оправданные славянским языком, а иногда новосозданные формы, порывая и в этом обычное и общепринятое в языке: „Натура что родит все щедрa“, „Сколь кажда зрится благозрачна“, „Его десница скородвижна“, „О како зелен лавр, прелестен, который лавроносцем дан“, „Ты мало, Рим, себя прославил, Что мечебитцев ты полки“... „И крыл движеньем бы стротечным“;—„И се подвижнейших героев“, „Сверх многих божество приличий, Екатерина новый путь Открыла достигать величий“ (мн. ч.) два героя—„Предлоги общия беседы, К себе усердья всех влекут“ (мн. ч.), или в связи с игрою слов „И крепки мышцы, легки члены, Рожденные пленити плены“. И в синтаксисе и в словаре Петров как бы возвращался к Ломоносовским началам организации повышенной речи, разумеется лишь в смысле общего направления, основного тона системы. Может быть у Ломоносова же следует искать начала и особого словарного приема, получившего развитие в оде Петрова „На Карусель“, именно сплетения в целые ряды собственных имен (из древней истории и мифологии по преимуществу) и вообще усиленного их употребления. Ломоносов любил вводить в свою речь мифологические имена, придававшие абстрактный характер конкретным понятиям; он употреблял неоднократно и прием каталога собственных имен; см. у него ряды названий рек (и вообще географич. наименований), передававшие гиперболический полет воображения через пространство ¹⁾).

¹⁾ Напр.: „В полях, исполненных плодами, Где Волга, Днепр, Нева и Дон“ (1747), или „В моей послушности крутятся Там Лена, Обь и Енисей“ (ib.), или „Ты, слава, дале простираясь, На запад солнца устремляясь, Где Висла, Рен, Секвана, Таг“ (1754), или „Фиссон шумит, Багдад пылает Там вопль и звуки в воздух бьют, Ассирски стены огонь терзает, И Тавр и Кавказ в понт бегут“ (1743).

Следует оговорить, что и Сумароков охотно насыщал свою речь в торжественных одах собственными именами, придававшими ей особую повышенность без удаления от „естественного“ словоупотребления¹⁾; но при этом он логически мотивирует появление собственных имен и распределяет их по стихам строфы, тогда как у Ломоносова они, собираясь в ряд, получают значение выделенного и очевидного в своей абстрактной направленности приема. Не переходят границ Сумароковского употребления этого приема такие места оды Петрова: „Молчите звучны плесков грома, Пиндара слышны в устах; Под прахом горды ипподромы²⁾, От коих Тибр стонал в брегах“, или „Камилл, во злоключении Рима Стена врагами необорима, Таков имел и взор и дух. Таков был Декий, кой в средину Врагов ярящихся вскочил, И сына туж вкусить судьбину Своим примером научил. В Маркелле таково проворство, Когда держал единоборство, Как Галл под ним ревел, пронзен“. Ломоносовскому осмыслению приема номенклатурного каталога соответствуют следующие стихи: „Во славе древняя Россия, Рим, Индия и Византия являют оку рай отрад“, или, в особенности, заключительная строфа оды, превосходящая в смысле обилия собранных имен Ломоносовские примеры: „Благополучен я стократно, Что в сей золотой мне жити век Судило небо благодатно, В кой всякий весел человек. Я видел Исфм, Олимп, Пифию, Великолепный Рим, Нимию. Во больших красоте чудес. Я зрел Диагоров, Феронов, Которых шумом лирных звонов Парящий Фивянин вознес“.

Совершенно бесцеремонно обращается Петров с Сумароковской традицией словоупотребления, возвращаясь в этом отношении к Ломоносовской свободе. Поэтическая метафора и ее собратья вновь приемлются Петровым, учившимся у Ломоносова смелому употреблению тропов. Он допускает необычные эпитеты, не боится смешивать понятия различных рядов. Мы найдем в его оде такие выражения: „Молчите звучны плесков грома, Пиндара слышны в устах“, или „Под прахом горды Ипподромы“; о конях он говорит, что

1) Напр.: „С. Курильских мелких островов Устави нам торги с Нифоном, И буди подданным покров, Богатство собирать во оном! А ты не-праздно-ль, гордый Дон, Бежишь из стран Российских вон, Вливаясь в Евксинско море? Византия, Архипелаг Увидят ли Российский флаг, И то нам должно быти вскоре“ (ода XX. 1768), или „Преклонят пред тобой колена Страны, где сад небесный был, И игом утесненный плена Восплещет радости Нил; А весть быстрее Аквилона До стен досягнет Вавилона, Подвигнет волны Инда страх; Мы именовем Семирамиды Рассыплем пышны пирамиды, Каир развеем яко прах“ (Ода XXII. 1769).

2) Как кажется, этот термин, как и другие, близок по своему семантическому значению в стихах к собств. именам.

они „крутятся, топают бурливы“ (срв. „бурные ноги коней“ у Ломоносова¹); или „Но кия красоты блистают“; или героини „в шуму, в стремительном полете“; или „Геройству должной алча дани, Как бурны изгибают длани На разный опыт жарких душ“ (опять ср. „бурные ноги“ у Ломоносова); или „Шум зрелища услышав, рада Пентесилеи горда тень“; или „И речь ее, доселе звонка, Исчезла зрелища в шуму. Там рыцари взаим пылают, И жар за жаром изсылают“ и т. д.²); или „Герой славян, во блеск одеян“; „Взглянув на мужество такое“³); сердце у поэта „Его успеху совоплещет“; „Утих геройских жар сердец“; „У обоих кони послушны Как вихри движутся воздушны, Неся их быстро к мете хвал“; орел кружит,— „И остры кости протягая“; „Геройство живо упражненьем Недвижных выше пирамид“. Во всех этих весьма разнохарактерных примерах (как и в других, аналогичных, местах) мы имеем слово, снова освободившееся от прикрепленности к единственному конкретному значению, снова переставшее быть термином, как его толковали Сумароков и его ученики⁴).

Все же, конечно, система Петрова, как она была очерчена первой его одой, не была полным возвратом к Ломоносову. Не прошли даром и уроки Сумароковской школы. „Лирический восторг“, реализующийся и в перегруженности фигурами и в тематике, остался лишь в виде рудиментарных мотивов. Так, в строфе 8 появляется характерный одический мотив: тень амазонки Пентесилеи встает из ада; но этот мотив не несет здесь той функции отводчика темы, тематического клина, какую несут аналогичные мотивы у Ломоносова; Петров влагает в уста Пентесилеи слова о том, о чем он мог бы говорить сам по ходу развивающейся темы; следовательно, единство логической композиции не нарушено. Лирически патетическая интонация и тема „восторга“ даны в 1 строфе, но лишь в виде приступа, уже во 2 строфе переходящего в описание. Петров отдал дань и традиции лиро-

1) Ода на прибытие Елисаветы в СПб. 1742 г. и Ода 1750 г.

2) Ср. „Что вихри в вихри ударялись И тучи с тучами сражались И устремлялся гром на гром“. Ломоносов. Ода 1746 г.

3) Аналогичные обороты у Ломоносова Сумароков порицал; так, он бранит стих „На гроб и на дела взглянуть“— „на гроб взглянуть можно, а на дела нельзя. А естли можно сказать, я взглянул на дела, так можно и на мысль взглянуть можно“. Сумароков порицает также стих— „Но краше в свете не находит Елисаветы и тебя“ (т. е. солнце—тишины), т. к. „Что соянце смотрит на бисер, злато и порфиру, ето правда, а чтобы оно смотрело на тишину, на премудрость, на совесть, ето против понятия нашего“. П. С. С. 2X. 79 и 86.

4) Появляются в оде Петрова и гиперболические образы, иной раз приобретающие фантастическую окраску: „Драгим убором покровенны Летят быстрее стрел кони; Бразды их пеной умовенны, Сверкают из ноздрей огни“ или „Его десница скородвижна, Почти виденью непостижна“...

дидактической „философической“ оды Хераскова и его группы; он ввел в оду чисто дидактическую вставку, оттененную лирической интонацией (риторической; строфа 26 и м. б. 25) вполне в духе Хераскова. Но эти связи оды Петрова с Сумароковской традицией должны были казаться незначительными по сравнению с тем, что он воспринял от Ломоносова, что создал в духе Ломоносовской системы и, наконец, что создал нового, своего собственного. Таким новым прежде всего было преобладание в оде 1766 года дескриптивных элементов. Если Сумароковцы, отправляясь от кризиса чистой лирики, явственно наметившегося уже к началу 60-х годов, шли к медитации и дидактике, то Петров нашел другой путь, именно оживление лирики прививкой ей описания (а также повествования). Он последовательно описывает в своей оде ход игрищ на карусели, по порядку, и останавливаясь на изображении каждого этапа. Весьма важны также первые, еще более или менее случайные попытки описать данное явление предметного характера, апеллируя к чувственному воображению читателя. Ни у Ломоносова с его парением в абстрактном лиризме, ни у Сумарокова с его разумным и простым „языком чувства“, ни в размышлениях Хераскова, конкретный предмет, чувственно познаваемый мир в своем зрительном или звуковом облике не фигурировал в качестве самоценного мотива. Петров сделал первые, еще робкие шаги к овладению искусством живописать предметы при помощи резкой метафоры, эпитета с значением чувственного свойства, характеризующей детали и т. д. В первой оде Петрова это искусство проявляется еще слабо, и лишь изредка новая струя дает себя чувствовать; впрочем, современники были, вероятно, более восприимчивы к новшеству, чем можем быть мы теперь. Петров описывает коней: „Драгим убором покровенны Летят быстрые стрел кони; Бразды их пеной умовенны, Сверкают из ноздрей огни. Крутятся, топают бурливы, По ветру долги веют гривы; Копыта мещут вихрем персть“ и т. д., или „Умолкли труб военных звуки, И потный конь пресек свой скок; Спокоились геройски руки, Лишь мутный кажет след песок. Он пылью весь покрыт густою, Как поле в летнюю ночь россою, Как налегает пар воде“ и т. д. „Образы“, изображаемые Петровым, иногда приобретают особый характер роскоши, внешнего великолепия; он склонен иной раз рассыпать в своих стихах драгоценные камни, блеск и т. д. Напр.: „Отверз Плутон сокровищ недра, Подземный свет вдруг выник весь; Натура что родит всещедре, Красот ее предстала смесь. Сафиры, Адаманты блещут, Рубин с Смарагдом искры мещут И поражают взор очей“...; девы у него мчатся „Сверкая зрящим в очеса“; рыцари „Крутят коней, звучат броньями; Во рвении, в пыли и в поте, В незнающей

устать охоте Сверкают златом и мечьми“, и далее—„Герой славян, во блеск одеян“ и т. д. Однако, рядом с этими блестящими Петров может допустить в интересах внешней выразительности низменную деталь, вроде пота, катящегося с чела девы или орошающего опененного коня, и т. под.

Канонизованный для оды 4-х-стопный ямб также не вполне удовлетворял Петрова. Позднее, одновременно с Костровым он стал писать оды ямбическими строфами из стихов разного объема; в первой же своей оде он выражал свое недовольство старой схемой иным путем: он не повиновался ей, ставя ударные слоги на не ударные места, т. е. делая именно то, против чего восставал Сумароков, требовавший, чтобы ямб (в его терминологии) заменялся исключительно пиррихием ¹⁾. Напр.: „Снискать ее, верьх щастья, плеск“, „Коль быстр того взор, мышца, меч“, „В дозволены вшед чести двери“, „Шум зрелища услышав рада“, „Почто смерть тень мою велику“, „Два выступили; смотрят все“ „И понт волн черных встрепетал“ и т. д.

В целом вся система Петрова была глубоко чужда поэтическим воззрениям Сумарокова и его учеников. Неудивительно, поэтому, что Сумароков уже в том же 1766 г. выступил на защиту своих принципов и пустил при этом в ход уже многократно испытанное в борьбе с Тредиаковским и Ломоносовым оружие,—пародию.

„Дифирамб Пегасу“ Сумарокова заключает всего 8 стрóf (обычной рифмовки по 10 стихов). В этих пределах Сумароков отчетливо проявил свое отношение к ряду приемов, характеризующих творчество Петрова, поскольку они отразились в „Оде на карусель“. При этом он иногда дает мотивы пародийные, но не совпадающие с аналогичными у Петрова, иногда же переносит то или иное выражение из оды Петрова без изменения в свой „Дифирамб“; само собой разумеется, что пародийный контекст придает у него такому выражению комический смысл. „Дифирамб Пегасу“ начинается двумя строфами, не имеющими прямого отношения к оде Петрова. Обе они относятся скорее к Ломоносову и его направлению. Первая строфа дает свод оценочных терминов, бывших в ходу еще в 50-х годах, как бы по трем рубрикам: 1) достоинства, какие Сумароковцы видели в стихах своей системы; 2) недостатки, какие последователи Ломоносова видели в поэзии Сумароковской системы и 3) достоинства, которыми Ломоносовцы характеризовали стихи своего вождя. Вот первые стихи „Дифирамба“: „Мой дух, коль хочешь быть славен, Остави прежний низкий стих (2)! Он был естествен, прост и плавен (1), Но хладен,

¹⁾ См. его статью „О стопосложении“, П. С. С. 2X. 50—77.

сух, бессилён, тих (2)! Гремите Музы сладко, красно (3), Великолепно, велегласно“. (3).. Далее, на протяжении 1½ строфы идет пародия на Ломоносовские оды. Здесь как бы подводится итог многим уже ранее вошедшим во „вздорные оды“ пародийным мотивам. Уже в прежних пародиях появлялись возмущавшие Сумарокова „бурные ноги“ (Ода III, стр. 2. „Крылатый конь перед богами, Своими бурными ногами“; ср. у Ломоносова: „Там кони бурными ногами Взвезают к небу прах густой“, ода на прибытие Елисаветы в Спб. 1742 г., или „И топчет бурными ногами, Прекрасной всадницей гордясь“, ода 1750); в дифирамбе: „И бурными попри ногами (пегас) Моря и горы и леса“. Неоднократно фигурировала и пародия на стихи Ломоносова: „Фиссон шумит, Багдад пылает“ и т. д. (см. выше; ср. Взд. о. II. 1 „Ефес горит, Дамаск пылает, Тремя Цербер гортаньми лаёт“; или III 3: „Пекин горит и Рим пылает“ и т. д.); в дифирамбе: „Атлант горит, Кавказ пылает Восторгом жара моего, Везувий ток огня ссылает; Геена льётся из него“... Появляются в „Дифирамбе“ и „ефирные брега“ и „вечные льды“ (ср. Взд. о. III, 4. „В ефире лед вечный синь“, II, 3. „Главу скрывает он в ефире“; I, 1. „Льды вечные стремятся в тучи“; III 2. „В сей час ударит в вечный лед“. V 7. „Уже стал таять вечный лед“). Уже раньше пародировались и стихи Ломоносова: „Что вихри в вихри ударялись И тучи с тучами сражались И устремлялся гром на гром“ (ода 1746 г. на день восш. на престол; ср. Взд. о. I 1 „Там вихри с вихрями дерутся“; I 2. „Там громы в громы ударяют“); в „Дифирамбе“: „От пепла твердь и солнце тмится; От грома в гром, удар в удар“. Раньше пародировались и мотив вознесения души в пророческом сне, и полет лирического беспорядка, и совмещение понятий разных рядов (В „Дифирамбе“: „Борей от молнии дымится“ „Дави ефирными брегами“) и фантастически-колоссальные картины и т. д. Следовательно, задача этих первых 20-ти стихов „Дифирамба“, как бы напомнить о Ломоносовской системе и осмеять ее по контрасту с изображаемой в самом начале Сумароковской системой¹⁾. Но уже с III строфы Сумароков, оставив Ломоносова, обращает свои стрелы против В. Петрова.

Запутанный синтаксис, сложная конструкция фразы Петрова никак не отразились в пародии Сумарокова; повидимому, его теоретическая мысль или вернее слух его не были развиты в этом направлении, и он не мог уловить сущность этого приема в такой мере, чтобы иметь возможность изобразить его. Зато словарь Петрова был разобран Сумароковым и признан непригодным для поэзии „естественности“.

¹⁾ Именно эти две строфы и ввели, повидимому, в заблуждение исследователей, отнесших и всю оду за счет пародии на Ломоносова.

Более всего возмутили Сумарокова составленные Петровым слова (и формы). Мы находим в его пародии такие выражения: „И быстротечно мчась вскоре“ (ср. у Петрова: „И крил движеньем быстротечным“); „О конь, о конь Пиндароносный, Пиитам многим тигрозлосный, Подвижнейший в ристаньи игри!“ (ср. у П. „который Лавроносцем дан“—„И се подвижнейших героев“). Ожесточенным нападка подверглись ряды собственных имен (терминов), вообще злоупотребление ими; так в строфе III читаем: „Тела в песке лежащи сером, Проснулись от огромных слов; Пентезилея с Агасфером выходят бодро из гробов; И более они не дремят, Но бдя музыки ревы внемлят; Встал Сиф, Сим, Хам, Нин, Кир, Рем, Ян; Цербэра песнь изобразилась, Луна с Светилом дня сразилась, И льется крови Окиян“ (ср. у П. „Шум зрелища услышав, рада Пентесилей горда тень“); далее у Сумарокова имеем: „Пегас летит, как Вещий Бурка, И удивляет Перса, Турка; Дивится Хинец, Готтентот; Чудится Пор, герой Индейн, До пят весь перлами одаян, Разинув весь геройский рот“ (ср. у П.: „Герой славян, во блеск одаян, Мой како дух к себе влечет! Коль бодр и чуден вождь Индейн!“).

Не менее места и остроумия уделил Сумароков принципам словоупотребления, воскрешенным и введенным наново Петровым. Проблема семантического использования слова, стоявшая особенно остро в эпоху молодости Сумарокова, была ясна ему¹). Он, старавшийся закрепить за словом одно лишь основное (на его взгляд) значение, был возмущен приемами Петрова в этом направлении. Мы находим в „Дифирамбе“ такие выражения: „Проснулись от огромных слов“—„Но бдя музыки ревы внемлет“ (ср. у П.: „Я слышу странный шум музыки“)—„Но скрылся конь от встречных глаз“;—„Цербэра песнь изобразилась“ (ср. у П.: „И речь ее, доселе звонка, Исчезла зрелища в шуму“);—„Во восхищении глубоком²) Вознесся к дну морских я вод, И в утоплении высоком Низвергся я в небесный свод“ (ср. у П.: „Во изумлении глубоком Театр подвижничий я зрю“)—„Во мраке непрестанной тени“³)—„Металлы встали на колени“ (олицетв.)—„Пегас взлетел на Геликон... Реку лежанья пьет там он“, и в заключение,—„По путешествии обширном При воскли-

¹) См. отчетливые суждения его по этому вопросу в статье „Критика на оду“. П. С. С. ²X 77—91.

²) Нельзя забывать, что на языке XVIII в. в этом выражении получается нелепость, т. к. префикс „воз“ еще имеет отчетливое значение вознесения ввысь. См. также статью Сумарокова „Критика на оду“, место, где он порицает выражение Ломоносова „Нас в плаче погрузя глубоко“.

³) См. в „Критике на оду“ место, где Сумароков порицает выражение „Блистая с вечной высоты“.

цании всемирном Да здравствует пернатый Тигр¹⁾. Примечательно, что, пародируя словоупотребление Петрова, Сумароков делал это в том же смысле, как он раньше пародировал словоупотребление Ломоносова (ср. Взд. о. I „И глубину ревущих вод“—„Льды вечные стремятся в тучи И их угрюмость раздирают“ и т. д). Повидимому, на его взгляд, Петров принял принципы семантики Ломоносова, явился прямым продолжателем его в этом отношении, и потому прием пародирования, пригодный в борьбе против словоупотребления Ломоносова, мог, по его мнению, пригодиться и здесь.

Сумароков резко недоброжелательно отнесся к живописующей, образной и описывающей вообще струе, внесенной в лирику одой Петрова. Может быть, он и не вполне ясно понимал сущность этой новой струи. Он, как кажется, воспринял описания Петрова с точки зрения высокого и низкого в поэзии; он был недоволен смешением торжественного, абстрактного с грубым, конкретно-обыденным; иначе говоря, он воспринял прием Петрова не в плане его образной, характеризующей функции, а в плане специфически-словарном. В „Дифирамбе“ имеем такие стихи: „Тела в песке лежачи сером, Проснулись от огромных слов“ (контраст грубого с „высоким“ тропом; ср. у П. „лишь мутный кажет след песок; Он пылью весь покрыт густою“); строфа V посвящена описанию Пегаса, которым Сумароков пародирует описания коней у Петрова (в IV стр. его оды, и потом в XVI и XX):

У Сумарокова:

Храпит Пегас и пенит губы,
И вихрь восходит из под бедр;
Открыл свои Пермесски зубы,
И гриву раздувает ветр
Ржет конь, и вся земля трепещет,
И луч его подковы блещет...

У Петрова:

Бразды их пеной умовенны...
Копыта мешут вихрем персть
(и „Как вихри движутся воздушны“)
По ветру долги веют гривы
(сверкают из ноздрей огни) и т. под.

Эта же тема коня проходит и через последующие 3 строфы „Дифирамба“; попадают такие выражения: „Пред холкой движного коня“. Повидимому, помимо того, что слова как „пена, копыта, ноздри, гривы“ и т. д. казались неподходящими, самый мотив коня был на взгляд Сумарокова неудобен для поэзии. Несколько раз появляющийся у Петрова пот также смущал Сумарокова; он пишет: „Киплю, горю, потею, таю“. Может быть, наряду с низменностью предметов воспринимал Сумароков словарную грубость в стихе

¹⁾ Еще: „Пегасу лавры соплетая, С предсердьем напрягая ум“. Ср. у П.: „То сердце бьется мне от страху... то... его успеху совоплещет“ и „Утих геройских жар сердец“.

Петрова „стояща одаль зависть рдится, Смотри на зрелище чудится“... у него в „Дифирамбе“ имеем „Чудится Пор, герой Индейн“ (ср. слова Сумарокова о Ломоносовском стихе „И с трепетом Нептун чудился“—„Чудился слово самое подлое и так подло как дивовался“¹⁾).

Мимо внимания Сумарокова не прошло стремление Петрова насытить свои стихи блеском, роскошью и т. д. Он пишет: „Чудится Пор, герой Индейн, До пят весь перлами одян“, „Встал треск и блеск на горизонте“, „Плутон от ярости скрежещет, С главы венец сапфирный мечет“, „И луч его подковы блещет“.

Восприняв в большей или меньшей степени черты системы Петрова, противоположные его собственной, Сумароков вовсе не воспринял черт оды Петрова, зависящих от его, Сумароковской, традиции. Он не видел того, что „восторг“ Ломоносова, „лирический беспорядок“, отвлеченные гиперболически-бессвязные темы,—все это почти отсутствует у Петрова, и ему казалось, что Петров, как ученик Ломоносова (с его точки зрения), должен и в этих отношениях следовать учителю. Поэтому, все указанные приемы на лицо (в пародийном освещении) в „Дифирамбе“, хотя Петров в них повинен весьма мало. Характерны в этом отношении конец III строфы („Цербера песнь изобразилась, Луна с светилом дня сразилась И льется крови окиян“), или конец V строфы („Поверглись горы, стонет лес, Воздвиглась сильна буря в понте, Встал треск и блеск на горизонте, Дрожит Самсон и Геркулес“), или вся VI строфа и т. д. Полный сумбур царит в тематическом построении „Дифирамба“; гигантские, эффектные сочетания понятий приобретают характер нелепостей; все это следовало бы отнести за счет Ломоносова, а не Петрова. И если у Петрова мы находим такие стихи: „Бегущих провождая оком, Я разными страстями горю“, то Сумароков, воспользовавшись одним словом, взятым из них, придает соответственным стихам „Дифирамба“ Ломоносовский характер: „Киплю, горю, потею, таю, Отторженный от низких дум“... Сумароков использовал рудимент Ломоносовского приема у Петрова,—мотив, восстающей из мертвых Пентесилеи и пародирует его; но у него в „Дифирамбе“ этот мотив нелепо вклиняется в тему.

Наконец, метрические опыты Петрова, отягчение неударных слогов ямбической схемы были замечены Сумароковым и осуждены им (согласно теории, развитой им в статье „О стопосложении“). Знаком этого служат такие стихи „Дифирамба“: „Встал Сиф, Сим, Хам, Нин, Кир, Рем, Ян“—„Ржет конь, и вся земля трепещет“—„Зрюсь купно в небе я и в море“ (и м. б. „До пят весь перлами одян“).

¹⁾ „Критика на оду“, П. С. С. 2X. 84.

Таким образом, из текста „Дифирамба Пегасу“ мы можем, согласно приведенному комментарию, извлечь несколько определенных положений о мышлении Сумарокова (в 1766 г.) в области поэтики. С одной стороны, мы узнаём, в каких областях поэтики Сумароков хорошо разбирался, т. е. в каких отношениях он мог точно формулировать свое восприятие того или иного произведения, и каких, наоборот, сторон поэтики он не воспринимал и разобраться в них не мог; нужно думать, что Сумароков разбирался именно в тех проблемах поэтики, которые были насущны для литературы его эпохи, возбуждали противоречивые толкования в 50-х и 60-х годах. С другой стороны, мы извлекаем из материала пародии Сумарокова его суждения оценочного характера по поводу ряда приемов, которые он сумел различить в системе, им пародируемой. Согласно сказанному, Сумароков не уловил в системе Петрова: его приемов организации синтаксиса; логической ясности в развитии описательной по преимуществу темы; наклонности Петрова живописать словами, стремления организовать слова по принципу их предметной характерности, а не по принципу подбора ряда определенной „высоты“ или же ясности раскрытия логических признаков темы¹⁾. Все же приемы Петрова, верно подмеченные Сумароковым, он категорически отверг; здесь можно указать: введение составных слов; скопление собственных имен (ряды их); частое появление блеска, сияния, драгоценных камней; отягчение неударных слогов ямбической схемы. Сумароков понял также и систему тропов, как ее применял Петров, но может быть слишком поспешно отождествил его принципы словоупотребления с Ломоносовскими, хотя, повидимому, связь между обоими поэтами в этом отношении имеется на самом деле²⁾. Следует также подчеркнуть, что из „Дифирамба Пегасу“ мы узнаем о том, что Сумароков считал Петрова прямым потомком Ломоносова в поэзии, непосредственным продолжателем его дела. Именно поэтому он применяет к Петрову приемы пародирования, применявшиеся уже частично раньше к Ломоносову; поэтому же он ошибочно переносит на Петрова представление о Ломоносовской тематической системе; поэтому же, наконец, он начинает пародию на Петрова двумя строфами, направленными против Ломоносова, считая, повидимому, что их обоих можно смешать в одном приговоре, как преступников против поэтической истины, совершивших аналогичный проступок.

1) Почти не отразилась в „Дифирамбе“ и наклонность Петрова к подчеркнутым славянизмам.

2) Здесь сыграло роль то обстоятельство, что Сумароков не разобрался в принципах предметной изобразительности Петрова, поскольку эта изобразительность отчасти является функцией его системы тропов.

Впрочем, этот взгляд был тогда распространен. Поклонники Петрова считали его „вторым Ломоносовым“ или даже говорили, „что он больше имеет способностей, нежели славной наш лирик“, т. е. Ломоносов¹⁾; сама Екатерина писала, что сила его поэзии „уже приближается к силе Ломоносова, и у него больше гармонии“²⁾. С другой стороны, Новиков говорил, что Петров—подражатель Ломоносова, что он „Напрягается идти по следам Российского лирика“. Так или иначе, все связывали творчество Петрова с воспоминаниями о Ломоносове; всем казалось, что он продолжает традицию Ломоносова.

Выступление Сумарокова против В. Петрова не осталось одиноким. По стопам учителя пошли ученики. Их полемический задор повышался еще тем обстоятельством, что с новыми произведениями Петрова рос его успех. В особенности оживлен был обстрел Петрова в 1769—1770 г.г., когда обилие журналов позволило Сумароковцам высказаться полностью. Несмотря на то, что полемика этой эпохи тщательно обследована с библиографической точки зрения, можно кое-что прибавить к известным уже в науке фактам; поэтому позволю себе хотя бы вкратце указать главнейшие ее моменты. Так, в „Трутне“ (1769 г., лист 12, 14 июля) находим отрывок, до сих пор, насколько мне известно, не получивший комментария. Между тем, приурочение IV „Вздорной оды“ не к Ломоносову, а к Петрову дает возможность объяснить его. Здесь читаем (в „письме к издателю“ от N. N.): „Другое злополучие еще хуже того: некто в Москве на некотором мосту прежде стихи свои продававший сюда прибыв, ваши листки называет безделицами, в себе ни разума, ни забавы не имеющими. Ах! его критика столько разумна и вам вредна, сколько Бургомистров гнев Королю опасен! щастие, на которое как то он налез, так его ослепило, что ныне равного себе в разуме не видит. Однакож некоторые его на рифмах бредни, им из разных чужих лоскутков сшитые, многие похваляют, может статься не приметив, что в них ни цвет к цвету, ни мысль к мысли, ни разум к делу не подобраны. Кто хочет увидеть сию правду, тот пусть прочтет Пегазу прекрасный, нашим стихотворцем сочиненный, Дифирамв“. Очевидно, что здесь речь идет о Петрове, а „прекрасный Дифирамв Пегазу“—разобранная выше „вздорная ода“ Сумарокова. Может быть фраза о бреднях на рифмах, сшитых Петровым из чужих лоскутков, намекает на связь его творчества с поэзией Ломоносова. В том же „Трутне“ была помещена эпиграмма на перевод Вергилия

1) „Смесь“. 1769, лист 17; см также „Опыт исторического словаря о росс. писателях“ Новикова и „Вечера“ 1772 г. (см. ниже).

2) Антидот, loc. cit.

Петрова, в которой высмеивался его „непонятный“¹⁾ слог и слово „рыгать“, им употребленное²⁾). Весьма интересный отрывок был помещен в „Смеси“ (1769 г. лист 15, стр. 119). Здесь говорится: „Клеон, превознесенный хвалами, думает о себе, что он превосходит Пиндара, за тем, что обучал риторике не знаю в каком-то монастыре и вытвердил наизусть всего Вергилия. Но не подумай того, читатель, чтобы он писал согласно с здравым рассудком; он столько горд, что и рассудок презирает; ему нет до него нужды, а надобны только стопы и рифмы, ибо в его стихах: музыки рев бодрит и нежит дух (ср. у П.: „Я слышу странной шум музыки; То слух мой нежит и живет“, и у Сумарокова „Но бдя музыки ревы внемлет“); в предсердии кипит и кровь (ср. у Сумарокова: „С предсердьем напрягая ум“; у П.: „Утих геройских жар сердец“ и „То сердце бьется мне от страху“ и т. д.); Герои все локтями сверкают (у П.: девы „сверкая зрящих в очеса“; герои „сверкая золотом и мечьми“), челом махают (у П.: „Таков был чел и дланий взмах“); и дух его героям плещет (у П.: „сердце его успеху совоплещет“); над мыслей деюща понятность; и прочее сему подобное“. И эта статья направлена против оды В. Петрова „На Карусель“, очевидно, в особенности возмущившую Сумароковцев³⁾). Через две недели в той же „Смеси“ (лист 17, стр. 131) было помещено письмо к „сочинителю“ журнала, подписанное Н. Н. (Новиков?); здесь сказано: „Ваш 15 лист заставил меня думать, кто такой сей вами описуемый стихотворец, который ревет на лире, мычит на трубе, а гремит на свирели, у которого сердца есть прихожая комната, предсердием называемая, и который видел сверкание локтей, может статься тогда, когда получал оплеухи. Наконец я догадался куда вы целите. Знаете по чему он многими в разуме похваляется? Мне кажется, потому, что у нас почти все к новостям охотники. У него разум а-ла-грек... Некоторый господин (не Потемкин ли? Гр. Г.) пуще всего избаловал известного вам умника, сказав, что он больше имеет способностей, нежели славный наш лирик. Но я смело скажу,

1) За „непонятность“ Сумароковцы раньше бранили Ломоносова.

2) Трутень. 1770, лист 13, см. А. Афанасьев. „Русск. сатирич. журналы“, стр. 81.

3) Впервые указал на то, что эта статья „Смеси“ пародирует оду на карусель, В. Ф. Солнцев („Смесь, сатирич. журнал 1769 года“, 1894); он же привел 4 параллели из оды Петрова. Упоминание в пародийных местах статьи „предсердия“, имеющегося и у Сумарокова, и не находящегося в „оде на карусель“, отсутствие в ней аналога к последнему пародийному стиху статьи вместе с крайней близостью остальных пародийных стихов ее к подлинным Петровским, наводит на мысль о том, что мы знаем оду Петрова во II редакции, уже исправленной, м. б. на основании пародий; если бы это было так, то в I, рукописной редакции оказалось бы и что-нибудь вроде „предсердия“ и т. д.

дай Боже, чтоб сей господин мог порядочно разуместь сего лирика, не только определять цену его знанию и его аттестовать; по моему, сходнее сказать, что муха равна со слонем, нежели сравнивать нескладные и наудачу писанные его сочинения с одами славного нашего стихотворца“, и т. д. и т. д.¹⁾ Петров не остался в долгу перед Сумароковцами; от ответил Эмину (издателю „Смеси“)²⁾ в предисловии к первой песне своего перевода Енеиды (конец 1769 г.); он бранит здесь своих критиков, „которые цепляются за слова“³⁾. Новиков в последнем листе „Трутня“, за 1770 г. ответил на это предисловие и опять пародировал слог Петрова, который, по его словам, утверждал, „что он те критики, яко неистояробеснуюющихся молодичей, малыми своими душевными добротами и слабоблещущими пылинками острого разума воспроизжелавших посверкать, соблаговоляет уничтожать и презирать, и что он на них ни единого не будет ответствовать слова, но забывшись, исписал целые 4 листа, наполняя из предсердия его исходящим ругательством“ и т. д. Примечательно, что в этом отрывке помимо словаря Петрова пародированы и особенности его синтаксиса.

Повидимому, около того же времени Петров описал (в неоконченном послании к Екатерине)⁴⁾ войну, возгоревшуюся вокруг первых его произведений. Нападки и пародии не переставали сыпаться на Петрова и после 1770 года. Может быть сюда относятся некоторые выпады Сумарокова⁵⁾. В 1772 г. в журнале Херасковской группы „Вечера“ было помещено стихотворение, ратовавшее против Петрова, который хотя „...портит только слог певцов преславных Россов, Уже считается второй здесь Ломоносов“⁶⁾. Автор этого стихотворения находит, что стих Петрова гремит без разума, что Петров идет вопреки природе, что он пишет пухлым слогом, т. е. корит Петрова за то же и в тех же выражениях, за что корили Ломоносова в 50-х годах Сумароков и его сторонники. В 1772 г. Новиков дал весьма неблагоприятно

¹⁾ И. А. Шляпкин. (Статья В. Петрова. Истор. Вестн. 1885. Ноябрь) говорит, что это „письмо“—разбор оды на карусель, но не доказывает этого.

²⁾ См. Семенников. Русск. сатирич. жур. 1769—1774 г.г. 1914. стр. 29—34.

³⁾ Семенников, стр. 32.

⁴⁾ Опубликовано И. А. Шляпкиным, ук. соч.

⁵⁾ См. П. С. С. X 204, 208. Впрочем, Сумароков нигде в печати не упоминал имени Петрова. В 10-ти томах его П. С. С. это имя не встречается ни разу. Но в письме к Г. В. Козицкому от 24/VII 1769 г. он писал, что боится ослепнуть, быть Гомером, каким состоит „некий Василий Петров в рассуждении высокого склада к чести нашего века“. (Летоп. русск. лит. III. 34 и Лонгинов. Последн. годы жизни Сумарокова. Р. Арх. 1871 стр. 1668). Здесь ирония очевидна.

⁶⁾ Афанасьев, стр. 56.

ятный отзыв о Петрове в своем „Словаре“; он писал: „Вообще о его сочинениях сказать можно, что он напрягается ийти по следам Российского лирика; и хотя некоторые и называют уже его вторым Ломоносовым, но для сего сравнения надлежит ожидать важного какого-нибудь сочинения, и после того заключительно сказать, будет ли он второй Ломоносов, или останется только Петровым и будет иметь честь слыть подражателем Ломоносова“¹⁾. Петров обиделся и жестоко выбранил „Словарника“ за произвол и пристрастие в отзывах, в своей Епистоле к... из Лондона²⁾. Против Петрова ополчался неоднократно и В. И. Майков, один из учеников Сумарокова. Он написал эпиграмму на перевод Энеиды; в „Елисее“ он пародировал стихи Петрова, бранил его творения за бессмысленность, за то, что „естество себя в них хитро изломало“, нещадно бранил его самого и т. д.³⁾. Майков начал было писать стихотворение, специально посвященное Петрову; это—„Епистола к М. М. Хераскову“⁴⁾; в дошедшем до нас отрывке, между прочим, читаем о Петрове:

Худая чистота стихов его и связь
Претят их всякому читать не подаваясь;
Без переноса он стиха сплести не может
И песнь свою поет как кость пес алчный гложет⁵⁾
И сей то песни он в натянутых стихах
Подняться из под бедр как конских легкий прах,
Повыше дерева стоячего летая
И плавный слог стихов быть низким почитая...

Уже Л. Н. Майков заметил, что выделенный курсивом стих „Епистолы“ пародирует тяжелую конструкцию фразы В. Петрова. Добавлю, что пародия относится именно к „Оде на Карусель“ с ее описаниями коней (ср. в „Дифирамбе“ Сумарокова: „И вихрь выходит из под бедр“⁶⁾). Аналогичный стих был употреблен В. Майковым еще в другом месте; в неизданном доселе переводе его пятой песни героико-комической поэмы Буало „Налой“ (*Le lutrin*) в том месте, где герои учиняют бой, кидая друг в друга книгами, Майков

¹⁾ Стр. 82 изд. П. Ефремова „Материалы для истории русской лит.“.

²⁾ Собр. соч. 1811, ч. III, стр. 116—119.

³⁾ Собр. соч. под ред. Л. Майкова. 1867 г., стр. 301, 310—311, 550—551, 165.

⁴⁾ Впервые напечатана, не вполне исправно, Л. Майковым в изд. Собр. соч. В. Майкова, 1867 г.

⁵⁾ В этом стихе Майков пародирует метрический ход, характерный для В. Петрова.

⁶⁾ Можно думать, что в первой рукописной редакции „Ода на Карусель“ представляла текст и в данном месте более близкий к этой повторной пародии.

сделал было небольшую оригинальную вставку (в духе „склонения на Российские нравы“) ¹⁾; вот она:

И ты наш Де ла Мот, на местех не сдержался,
Когда бы кто у нас здесь книгами сражался;
Доучный Мирамонд, Любовный вертоград ²⁾,
Пантея, коею был страстен Абрадат ³⁾,
Соединившись с разумным вертопрахом ⁴⁾,
Как взятым из под бедр коневых сильным прахом.
Запорошили бы сражавшихся глаза.
Но пусть от нас бежит на век сия гроза ⁵⁾.

Аналогичное выражение В. Майков употребил еще раньше в „Елисея“:

Летит на тиграх он крылатых, так как ветер,
Восходит пыль столпом из под звериных бедр;
Хоть пыль не из под бедр выходит всем известно,
Но было оно не просто, но чудесно ⁶⁾.

Как видим, появление од В. Петрова, в особенности первой его оды, всполошило представителей главенствующего в 60-х годах на Парнассе направления. Первым выступил сам вождь, Сумароков. За ним вступили в бой его соратники и продолжатели его дела. Была пущена в ход полемика и пародия. С легкой руки Сумарокова пошли гулять в литературе пародийные выпады против Петрова. При этом, еще через несколько лет после появления „Оды на Карусель“ к ней возвращались пародисты. Отдельные пародийные выражения странствовали от Сумарокова до Майкова. То, что упустил из виду Сумароков (синтаксис Петрова), было подмечено позднейшими пародистами (Новиков, Майков).

Однако, тщетны были усилия Сумароковцев. Петров со своей поэтической системой вошел в литературу, занял в ней не последнее место и, значительно повлияв на выработку новой синтезирующей системы Державина, повлиял тем самым на дальнейшее развитие русской поэзии вообще.

1926 г.

¹⁾ В окончательной редакции вставка выкинута. Соответственные автографы хранятся в Росс. Публ. Библ. среди бумаг В. И. Майкова, поступления 1867 года, откуда извлечен и приводимый отрывок.

²⁾ Два романа Ф. Эмина (1763 г.).

³⁾ „Пантея“ (1769) трагедия Ф. Козельского.

⁴⁾ „Разумный вертопрах“ (1768) комедия Луккина (Вольн. перев. из Буасси).

⁵⁾ И. Шляпкин. (op. cit.) указывает на выпад против Петрова в „Послании к Дашковой“ Княжнина (1783 г.), на неодобрительные отзывы о его поэзии Хемницера и Радищева.

⁶⁾ Соч. В. Майкова, 1867 г. стр. 304.

Тютчев и Ламартин

1

Связь Тютчева с немецкой литературой прочно устанавливается в критических отзывах, современных поэту, и в новейших исследовательских работах наших дней. Впервые, в 1829 г. И. В. Киреевский относит Тютчева к немецкой школе.¹⁾ В 50-х годах, Некрасов указывает на сходство тютчевских стихотворений со стихотворениями Гейне, упоминая при этом, что стихотворения эти „писаны около пятнадцати лет назад, когда еще ни о самом Гейне, ни о подражателях ему в русской литературе не было и слуху“.²⁾ В 70-х годах близость Тютчева к немецкой поэзии не подлежит сомнению: „Самая сущная его суть—le fin du fin—это Западная, сродни Гете“...³⁾ То же и в 90-х годах: „...развитие Тютчева происходило если не вполне самостоятельно, то скорее под влиянием западных образцов (Гейне и Шиллера, по преимуществу), чем русских“.⁴⁾ Новейшие работы решают вопрос о связи поэзии Тютчева с поэзией немецкой постановкой проблемы „Тютчев и Гейне“.⁵⁾

Между тем, поскольку возникает мысль о проработке Тютчевым иностранного материала, нельзя не коснуться поэзии французской и здесь первое место принадлежит Ламартину. Методы проработки Тютчевым материала, заимствованного у Ламартина, сложны и своеобразны, что дает повод

¹⁾ Денница, 1830. „Обозрение русской словесности за 1829 г.“

²⁾ Статья „Русские второстепенные поэты“ за подп. Н. Н. (Современник, 1850,1).

³⁾ Фет, А. „Мои воспоминания“. М. 1890, т. II. Из письма Тургенева. См. также статью Павла Ч.-в.: „Тютчев и Гейне“ (Русск. Архив, 1875, I, 128).

⁴⁾ Статья Пл. Краснова: „Поэт мировой жизни“ (Книжки недели, 1895). Тут же указывается, что „Тютчев—первый русский поэт, переводивший Гейне“...

⁵⁾ Статьи: Н. Шарова: „Стих. Гейне в переводе Ф. И. Тютчева“ (Труды Белорусск. Гос. Унив. в Минске, 1922, I), Чулкова, Г.: „Тютчев и Гейне“ (Искусство. Журн. Росс. Ак. Худ. Наук 1922 № 1), ср. также статью Ю. Н. Тынянова: „Тютчев и Гейне“ (Книга и революция, 1922, № 416), вскрывающую историко-литературное значение факта столкновения искусства Тютчева с искусством Гейне.

Валерию Брюсову к несколько поспешному заключению: „Тютчев ценил Гюго, Ламартина, кое кого еще из французов, но дух их поэзии, их „манера“ были ему чужды“. 1) Пристальное изучение поэтической продукции Тютчева дает ряд интересных аналогий с поэзией Ламартина. Попытка вскрыть историко-литературное значение всплывших аналогий—один из путей к изучению поэтических устремлений как данного поэта, так и данной литературной эпохи.

Ламартин представляет собой любопытную фигуру на фоне русской поэзии 20-х годов. 2) Имя Ламартина очень быстро занимает место в кругу литературных интересов этой эпохи. Одно из ранних упоминаний о Ламартине встречается в переписке Вяземского с Тургеневым: „Пришли мне *Méditations poétiques*“, пишет Вяземский Тургеневу в 1820 г. в конце июня (Остафьевск. Арх. т. II) 3). В том же году, в письме от 12/XII Вяземский говорит о своем стихотворении, озаглавленном „Подражание *Martine*“. Далее, начиная с 1823 г., ряд упоминаний о Ламартине в переписке Пушкина, Вяземского и др. 4). Журнальная литература пестрит переводами и подражаниями Ламартину; наибольший интерес к Ламартину проявляется в 1825—26 году,—в альманахах интерес держится дольше. Но уже с 1827 г. слышатся негодующие возгласы против увлечения Ламartiном—протест, заявляемый критикой против „сотого подражания Ламартину“ и указание на то, что „...образцы подражаний одни и те же: Ламартин, Оссиан (т. е. переделанный Баур-Лормьяном), Мильвуа и пр.“... 5) Далее, снова изменяется отношение к Ламартину; однако не место в этой статье последовательно проследить амплитуду колебаний в отношении к Ламартину.

К двадцатым годам относится первое столкновение поэзии Тютчева с поэзией Ламартина. В 1822 г. появляется первый и единственный перевод Тютчева из Ламартина, напечатанный за его подписью в „Трудах О-ва любителей Росс. Словесности“ (Ч. II, кн. 4, стр. 231—32). Это—стих. „Одино-

1) Вал. Брюсов. Критико-биограф. очерк. 1911 г. к полному собр. соч. Ф. И. Тютчева. Изд. Маркса. Спб. 1913.

2) Настоящая статья составляет часть большой работы, подготавливаемой мною на тему: „Ламартин в русской поэзии первой полов. XIX в.“.

3) „*Prem. Méd. poét.*“. Ламартина появились в свет в 1820 г. 13/III. В письме к невесте Ламартин пишет: „Je viens de publier un très petit volume qui a ici un succès qui m'étonne moi même, surtout dans ce temps anti-poétique“. (1820, 18/III). В письме от 23/III: „Mon petit volume de poésies a un succès prodigieux ici pour le moment et qui passe de beaucoup mes espérances. Le roi m'en a fait faire des compliments superbes“ (D o u m i c, R é n é. „Le Mariage de Lamartine. Lettres inédites à la fiancée“. Rev. d. d. Mondes, 1905 t. 28 livr. 15/VIII, 29, I, IX)

4) Пушкин. Переписка. Изд. Ак. Наук. Под ред. Сайтова, т. I, сс. 94, 123, 203. Вяземский. Остафьевск. Арх., т. II, 1823 г., 6/XI.

5) Моск. Вест. 1827, VI и 1828, 14. Статьи за подп. С. Ш.

чество“ (Как часто, бросив взор с утесистой вершины)— в подлиннике „l'isolement“. В следующем, 1823 году, оно перепечатывается в альманахе „Новые Аониды“, без обозначения, что это перевод. В „Новых Аонидах“—варианты, сделанные за счет приближения стихотворения к оригиналу.¹⁾ Первое обращение Тютчева к поэзии Ламартина носит на себе все признаки характерной тютчевской проработки иностранного материала. Стихотворение выдержано до строки „Но долго ль страннику томиться в заточеньи? (Строфа, начинающаяся стихом: *Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière*“...) то есть вплоть до морализующей, рассуждающей части *méditation*. Далее, уже не перевод, а просто так наз. „вольное подражание“—вместо пяти строф подлинника—16 стихов (в тексте „Трудов“ даже 12). Совпадают лишь последние четыре стиха—концовка, ударное место стихотворения.²⁾ Зато первая часть *méditation*, построенная на описаниях природы, идущих все время в параллели с изображением душевных состояний поэта, переведена с большой тщательностью. Самый выбор этой *méditation*, изобилующей описаниями природы, является фактом определенной весомости. Сказывается особая заинтересованность Тютчева. В качестве примера приведу перевод 11-ой и 12-ой строки:

Et le char vapoureux de la reine des ombres
Monte et blanchit déjà les bords de l'horizon.

Луна медлительно с полуночи восходит
На колеснице облаков,...

¹⁾ Так 6-я и 7-я строки читаются:

В Т р у д а х :

В Н о в ы х А о н и д а х .

Там дремлющая зыбь лазурного Светлеет в тишине глубокой.	пруда	Там дремлет озеро, разлитое широко, И мирно светит в нем вечерняя звезда!
---	-------	---

Срв. оригинал.

Là le lac immobile étend ses eaux dormantes
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.
(Oeuvres compl. d'Alph. de Lamartine. Paris 1826, nouv. éd. t. I).

²⁾ Встают гроза и вихрь, и лист крутят пустынный, срв. у Ламартина:

И мне, и мне как мертвому листу, Пора из жизненной долины... Умчите ж, бурные, умчите сироту...	Quand la feuille des bois tombe dans la prairie. Le vent du soir se lève et l'arrache aux vallons; Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie; Emportez moi comme elle, orageux aquilons!
---	--

(В „Новых Аонидах“ „по небу востекает“ вместо „с полуночи восходит“). Стертую перифразу „la reine des ombres“ Тютчев заменяет конкретным „луна“, но в то же время такой же стертый образ „колесница облаков“²⁾ оставлен и это находит свое оправдание в дальнейшем развитии образа. Тютчев делает сильный нажим на моменте олицетворения, оживления природы, заключенном в метафоре „le char vapeurux.. monte en blanchit déjà les bords de l'horizon“. Это „monte“ Тютчев делает необычайно выпуклым благодаря наречию „медлительно“, определяющему сказуемое. Тютчев учитывает чисто атрибутивное значение в предложении „et blanchit déjà les bords de l'horizon“ для сказуемого „monte“ у Ламартина. Важно не то, что „уже белеют края горизонта“, но то, что они белеют в то время, как всходит луна, т. е. закрепляется жестовый оттенок в предикате, показана постепенность, плавность восхождения луны. Тютчев озабочен передачей этого оттенка—фразу „et blanchit déjà les bords de l'horizon“, он заменяет наречием „медлительно“. „Колесница облаков“ нужна ему для еще большей конкретизации образа и он не пренебрегает этим поэтическим штампом. Следует выделить интерес Тютчева к стройке образа на новой „мифологической“²⁾ связи с одной стороны, с другой—как бы произвольное обращение с этим материалом: поскольку он установил атрибутивное, функциональное значение фразы „et blanchit déjà les bords de l'horizon“, он отбрасывает ее, сжимает в одно наречие „медлительно“, не заботясь о смысловой подстановке. Здесь, в зачаточной форме основные моменты тютчевской проработки материала из Ламартина.

Стихотворения Тютчева „Конь морской“ („О, рьяный конь, о, конь морской“...) и „Летний вечер“ („Уж солнца раскаленный шар“...), возникшие на основе этой новой образной связи, служат явлениями того же порядка. В первом стихотворении самый образ—сравнение волны с конем восходит к Ламартину:

Comme un coursier souple et docile
Dont on laisse flôter le mors,
Toujours vers quelque frais asile
Tu pousses ma barque fragile
Avec l'écume de tes bords

(Adieux à la mer.

4-я строфа).

¹⁾ Образ достаточно избитый во франц. поэзии того времени. Срв. „le char de lumière“ (L é o n a r d. „Les saisons“, ch. II), „De la reine des nuits le char silencieux“ (Baour-Lormian. „Ossian“, 5-ème éd. p. 190).

²⁾ Терминология Р а и ч а.

Тот же образ повторен в стих. „La solitude“:

J'ai vu de l'océan les flots épouvantés
Pareils aux fiers coursiers dans la plaine emportés,
Déroulant à ta voix leur humide crinière
Franchir en bondissant leur bruyante barrière;
Puis soudain refoulés, sous ton frein tout puissant
Dans l'abîme étonné rentrer en mugissant.

(„La Solitude“).

В развитии образа „морская волна“ и „конь“ Тютчев отправляется от двух стихотворений Ламартина. Черты, разбросанные в разных частях этих стихотворений, собираются Тютчевым в единый, сжатый и выпуклый образ. (Срв. у Тютчева: широкое Божье поле и у Ламартина: *fiers coursiers dans la plaine emportés* в одном стих. и *plaine mobile* в другом. Эпитет „Божье“ к „полю“ возникает также на материале Ламартина.¹⁾ Ламартин оперирует двумя членами образа—сравнения—и волна и конь²⁾. Тютчев, отправляясь от стихов Ламартина, строит свое уже на одном члене параллели—„конь“ с прибавлением эпитета „морской“. Опускание первого члена сравнения придает особую выразительность стиховому образу.

Еще более любопытная аналогия возникает при анализе стих. „Уж солнца раскаленный шар“. Речь идет опять лишь о заимствовании образа у Ламартина. Черты, характеризующие этот выбор, по существу те же—то же оживление отвлеченного понятия, „мифологизация“ природы, ее одушевление, путем наделения ее свойствами живого существа. Тютчев использовал начальные строки медитаций „Les Préludes“:

La nuit, pour rafraichir la nature embrasée,
De ses cheveux d'ébène exprimant la rosée,
Pose aux sommets des monts ses pieds silencieux,
Et l'ombre et le sommeil descendent sur mes yeux.

¹⁾ Le dieu qui décora le monde
De ton élément gracieux...

или:

Fidèle au dieu qui t'a lancée
Tu ne t'arrêtes qu'à sa voix

(Adieux à la mer)

или еще („La Solitude“):

Déroulant à ta voix leur humide crinière... (la voix de Dieu. H. C.).
Sous ton frein tout puissant...

²⁾ ...les flots épouvantés, pareils aux fiers coursiers (La Solitude).

...Comme un coursier souple et docile...

Tu pousses ma barque fragile

(tu—обращение к морю).

(Adieux à la mer).

У Тютчева в последней строфе:

И сладкий трепет, как струя,
По жилам пробежал природы,
Как бы горячих ног ее
Коснулись ключевые воды!

Тютчев заинтересован деталью, конкретизирующей образ (*les pieds ...de la nuit*) и, сохраняя конструктивную образную связь („мифологизацию“, анимизацию образа), подменяет одно смысловое понятие другим—*la nuit* у Ламартина—природа у Тютчева. „Горячие ноги природы“ вызывают развитие образа в том же конкретизирующем плане: „И сладкий трепет, как струя, по жилам пробежал природы“. Эта последняя строфа является одной из „ударных“ строф стихотворения, стягивающегося здесь. Первые две строфы с их характерным зачином „уж...“ интонационно разрешаются в третьей и четвертой, одновременно выдвигая семантическое отягощение двух последних (смысловую *pointe* стихотворения). Ключ стихотворения—последняя строфа, последняя строфа в то же время отправляется от стихотворения Ламартина—вот метод Тютчева.

Но кроме новой образной связи, Тютчев уделяет немало внимания и другой характерной особенности построения образа Ламартина—его „дидактичности“ или двупланности. То, что дает повод сказать о Ламартине: „*Les comparaisons tirées du monde extérieur ne sont pas chez lui un jeu de rhéteur: elles nous expliquent ses souvenirs, ses émotions*“.¹⁾ Эта дидактическая струя (за описаниями природы стоит другой ряд)—черта в большой степени присущая самому Тютчеву, в целом ряде его стихотворений. Устанавливая эти „отношения“²⁾ (по терминологии Раича) Тютчев заинтересован еще в одном свойстве образа Ламартина—его грандиозности. Таковы стихотворения: „Душа хотела б быть звездой“ и „Как океан объемлет шар земной...“ О последнем есть указание Б. М. Эйхенбаума: „В своей основной „образной“ части стихотворение это восходит к медитации Ламартина „*Les étoiles*“... и далее: „Из этой большой, подробно и красноречиво развернутой системы Тютчев, соответственно своему методу, делает небольшой фрагмент, пользуясь материалом Ламартина“.³⁾ Стихотворение было напечатано в Галатее, 1830 г. под заглавием „Сны“. Оно составляет как бы часть *méditation* Ламартина „*Les étoiles*“ (*Nouv. méd.* 1823. Paris).

¹⁾ Gustave Planche. M. de Lamartine. Oeuvres compl. avec comm. autobiogr. (Rev. d. d. Mondes. 1851, Juin).

²⁾ „Развивая постепенно теорию Доγμαтических творений, мы приблизились к тем качествам, которые более всего придают ей занимательности и истинного достоинства. Я говорю об отношениях или применениях предметов к человеку и эпизодах... Раич. „Рассуждение о Дидактической Поэзии“ (Вестн. Евр. 1822, № 8, стр. 254).

³⁾ Б. М. Эйхенбаум. „Лермонтов“. Прим. 13 к стр. 45.

Ламартин:

Cependant la nuit marche, et sur l'abîme immense
Tous ces mondes flottants gravitent en silence,
Et nous même, avec eux emportés dans leur cours,
Vers un port inconnu nous avançons toujours.
Souvent pendant la nuit, au souffle du zéphyre,
On sent la terre aussi flotter comme un navire;
D'une écume brillante on voit les monts couverts
Fendre d'un cours égal le flot grondant des airs;
Sur ces vagues d'azur où le globe se joue
On entend l'aquilon se briser sous la proue,
Et du vent dans les mâts les tristes sifflements,
Et de ses flancs battus les sourds gémissements;
Et l'homme sur l'abîme, où sa demeure flotte,
Vogue avec volupté sur la foi du pilote!..

Срв. Тютчева:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами;
Настанет ночь, и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.
То глас ея: он нудит нас и просит,
Уж в пристани волшебный ожил челн,
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн.
Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины,
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены...

Здесь очень наглядна переработка Тютчевым стихового материала другого поэта. Два первых стиха последней строфы Тютчева заключают в себе описание звездного неба, составляющее начало méditation Ламартина и развернутое на 28 стихов. Тютчевское „горящий славой звездной“ получает необыкновенную образную напряженность и насыщенность на фоне целой системы Ламартина. Таким же фокусом, собирающим в себе расходящиеся лучи, является образ „пылающая бездна“ (3-я строка последней строфы). Срв. у Ламартина определения в разных частях стихотворения: *sphère éclatante, brillant désert, labyrinthe de feux, brillant espace, l'abîme immense...* Тютчева привлекает здесь космос, грандиозность образа Ламартина, но вместе с тем широко развернутый образ Ламартина сжимается Тютчевым до краткой и выпуклой поэтической формулы, легко умещающейся в малой форме, столь характерной для него. Стих. „*Душа хотела бы быть звездой*“ восходит к той же медитации Ламартина (*Les étoiles*). Срв. первую строфу:

У Тютчева:

Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной...

У Ламартина:

Ceux-ci sur l'horizon se penchant à demi,
Semblent des yeux ouverts sur le monde endormi.

Контаминацию в образе последнего, Тютчев переводит в план единой реализованной метафоры: „живые очи глядят“... Фраза Ламартина „se penchant à demi“ не имеет самостоятельного значения, но является чисто атрибутивным моментом к „очам глядящим на сонный мир земной“, что вполне учитывает Тютчев, заменяя ее эпитетом „живые“ к „очам“.¹⁾ Тютчев сохраняет контрастность в построении образа: „живые очи“ светил и „сонный мир земной“. Любопытна самая конструкция стихотворения: первая строфа целиком восходит к медитации Ламартина („Душа хотела бы быть звездой“—тема Ламартина; далее, образ, заимствованный у него же, но с полемическим зачином—„Но не тогда как с неба полуночи...“) вторая строфа—как бы поэтический ответ на стих. Ламартина, с новым (по словесному содержанию) тютчевским образом. Генезис стихотворения, в данном случае, диктует его особую ораторскую конструкцию. Специфические зачины „Но не тогда, как... Но днем, когда...“ особенно значительны на фоне отталкивания от чужого стихотворения.

Грандиозность образа является одним из конструктивных факторов поэмы „Байрон“ (1827/28 г.г.). Поэма стоит в тесной связи с медитацией Ламартина „L'homme. A lord Byron“ (Prem Méd. poét.). Строфа 4-я, построенная на противополжении двух образов-символов—лебедь и орел (поэтическая тема, впоследствии развернутая Тютчевым на самостоятельное стихотворение), целиком восходит к Ламартину.

Срв. у Л а м а р т и н а:

L'aigle, roi des déserts, dédaigne ainsi la plaine;
Il ne veut, comme toi, que des rocs escarpés,
Que l'hiver a blanchis, que la foudre a frappés,
Des rivages couverts des débris du naufrage
Ou des champs tout noircis des restes du carnage:
Et tandis que l'oiseau qui chante ses douleurs
Bâtit au bord des eaux son nid parmi les fleurs,
Lui, des sommets d'Athos franchit l'horrible cime,
Suspend aux flancs des monts son aire sur l'abîme,
Et là, seul, entouré de membres palpitants,
De rochers d'un sang noir sans cesse dégouttants,
Trouvant sa volupté dans les cris de sa proie,
Bercé par la tempête, il s'endort dans sa joie.

Et toi, Byron, semblable à ce brigand des airs,
Les cris du désespoir sont tes plus doux concerts...

¹⁾ Предикативную конструкцию Ламартина Тютчев заменяет конструкцией атрибутивной, расчленяющей образ.

У Тютчева:

Не лебедем ты создан был судьбою
Купающим в волне румяной крыла,
Когда закат пылает над потоком
И он плывет, любясь сам собою,
Между двойной зарею —
Ты был орел—и со скалы родимой,
Где свил гнездо —и в нем, как в колыбели,
Тебя качали бури и мятели,
Во глубь небес нырял, неутомимой,
Над морем и землей парил высоко,
Но трупов лишь твое искало око...¹⁾

Противоположение образов резко усиливается у Тютчева, благодаря форме отрицательного сравнения („Не лебедем ты создан был... Ты был орел...“). Тут же переход к Байрону как у Ламартина (строфа 5-я):

Злосчастный Дух! Как в зареве пожара
Твое кроваво-тусклое зеркало,
Блестящее в роскошном, свежем цвете,
И мир, и жизнь так дико отражало...

Образы Тютчева развиваются на интонации, свойственной конструкции ораторской речи, то же и у Ламартина. Напрашивается еще целый ряд аналогий Тютчева с „L'homme“ Ламартина:

Л а м а р т и н:

Toi, dont le monde ignore le vrai nom,
Esprit mystérieux, mortel, ange ou démon,
Qui que tu sois, Byron, bon ou fatal génie,
J'aime de tes concerts la sauvage harmonie...

Т ю т ч е в:

Злосчастный Дух...
...Но распознать наш век тебя не может...

И далее:

Т ю т ч е в:

Вперенные в подземный ужас очи
Он отвращал от звездной славы Ночи...

Л а м а р т и н:

Ton oeil comme Satan, a mesuré l'abîme,
Et ton âme, y plongeant loin du jour et de Dieu,
A dit à l'espérance un éternel adieu!
Comme lui, maintenant, régnaient dans les ténèbres;
Il triomphe, et ta voix, sur un mode infernal
Chante l'hymne de gloire au sombre dieu du mal.

¹⁾ Ф. И. Тютчев. Новые стихотворения. Редакция и примечания Георгия Чулкова. Москва—Ленинград 1926 г.

Любопытно отметить этот излюбленный тютчевский образ, переходящий из одного стихотворения в другое с небольшой модификацией: „звездная слава ночи“ (в Байроне), „Небесный свод, горящий славой звездной“ (в стих. „Как океан объемлет шар земной“) и наконец: „И полной славой тверди звездной ты отовсюду окружен“ (Лебедь. „Пускай орел за облаками...“). Однажды возникший на материале Ламартина, этот образ, видимо, как то сочетается с материалом и всплывает при каждом обращении к нему. Как уже было показано при анализе стих. „Как океан объемлет шар земной“, тютчевское „горящий славой звездной“ является характерной переработкой целой поэтической системы описания звездного неба у Ламартина. Заинтересованность Тютчева понятна—образ необычайно высокого напряжения и грандиозности, легко уместающийся, благодаря своей сжатости и краткости, в малой форме Тютчева.

Поэтическая характеристика Байрона строится Тютчевым по Байрону Ламартина. Такие строки, как: „Волшебный жезл не выпадет из длани, Но двигал он лишь адскими властями!“ „И в распре с небесами“... „Дух вольности, бессмертная стихия!“ и т. п. восходят к стихам Ламартина. (Срв. „... du sein profond des ombres éternelles, Comme un ange tombé tu secouais tes ailes“. „...Jette un cri vers le ciel, ô chantre des enfers!.. et ta voix, sur un mode infernal Chante l'hymne de gloire au sombre dieu du mal“... и т. д.).

Здесь важно для Тютчева закрепление элементов, раздвигающих рамки образа. „Байрон“ Ламартина—особая поэтическая тема. „Только один поэт принял в Байроне все за чистую монету... поэт постоянного напряжения мысли и чувства, наименее всего искренний, у которого своего, лично заветного чрезвычайно мало и которому, поэтому, самому ничего не стоило и доселе ничего не стоит поддаваться какому угодно энтузиастическому настрою: я говорю о Ламартине, холодном энтузиасте, которому донныне ничего не стоит поэтизировать сегодня Макс. Робеспьера с компанией, а завтра... Солиманов и Магометов с их деспотизмом. Ламартин один признал в Байроне то, чем Байрон хотел казаться, поэтического сатану...“¹⁾ В начале 20-х годов личность Байрона является литературной темой и в западной и в русской поэзии. Особую роль играет трагическая смерть Байрона, причем факт смерти Байрона получает значение какого то литературного факта на почве русской литературы. Интересно привести несколько выдержек из переписки Вяземского с Тургеневым в 1824 году: „Какая поэтическая смерть—смерть Байрона... Вот случай Жуков-

¹⁾ Григорьев, Ап. „О правде и искренности в искусстве“ (Русск. Беседа. 1856, 3).

скому. Если он им не воспользуется, то дело кончено: знать пламенник его погас! Греция древняя, Греция наших дней и Байрон мертвый—это океан поэзии! Надеюсь и на Пушкина". (Письмо от 26/V, 1824).¹⁾ На это Тургенев отвечает письмом от 3/VI, 1824 г.: "...но смерть его в виду всей возрождающейся Греции, конечно, завидная и поэтическая. Пушкин, верно, схватит момент сей и воспользуется случаем".²⁾ И снова Вяземский о том же в письме от 11/VI, 1824. Остафьев³⁾: „Неужели Жуковский не воспоеет Байрона? Какого же еще ждать ему вдохновения? Эта смерть, как солнце, должна ударить в гений его окаменевший и пробудить в нем спящие звуки!“... Если привести еще письмо Пушкина Вяземскому (Одесса, 1824, середина июня), то интерес, проявленный Вяземским и Тургеневым, станет фактом некоего историко-литературного значения. Пушкин пишет: „Твоя мысль воспеть его (Байрона—*H. C.*) смерть в 5-ой песне его героя прелестна—но мне не по силам. Греция мне огадила. О судьбе Греков позволено рассуждать, как о судьбе моей братья Негров, (и) можно тем и другим желать освобождения от рабства нестерпимого; но чтобы все просвещенные Европейские народы бредили Грецией—это непростительное ребячество".⁴⁾ Поскольку здесь упоминается 5-я песнь Чайльд Гарольда—имеется в виду большая форма—форма поэмы, т. е. Вяземский хватается за факт смерти Байрона, как за поэтическую тему для высокой поэзии и большой формы. Любопытно, как Вяземский предвосхищает то, что осуществляет Ламартин в 1825 году: „*Le dernier chant de Pèlerinage d'Harold*" Ламартина—то, о чем мечтает Вяземский для Пушкина. Появление поэмы Ламартина очень быстро становится известным в русских литературных кругах. Поэма напечатана в нач. 1825 г. В письме к жене (14/IV, 1825 г.) Ламартин пишет: „*Childe Harold paraît enchanter tous ceux qui en goûtent. Je l'ai récité hier au plus sévère des critiques, M-r Villemain. Il a été dans un transport d'admiration sans égal et m'a assuré le plus brillant et surtout le plus durable succès. Il m'a proposé de faire lui même un article des Débats. Les libraires sont vraiment à ma queue, comme les créanciers chez un débiteur*".⁵⁾ Между тем в Моск. Тел. (1825, № 9, Май) встречается уже: „Ал. Ламартин написал новую *Méditation*, которую назвал он „Последняя песнь Чайльда Гарольда“⁶⁾ и т. д. Здесь же упоминается

1) Остафьевский Архив. Переписка Вяземского с Тургеневым, т. III.

2) Там-же.

3) Там-же.

4) См. о том же письма Вяземского к жене от 6/VI, 16/VI, 6.VII 1824 г. (Остафьевск. Архив, т. V, в. I).

5) *Domit Réné. „Lamartine intime de 1820—30. Lettres inédites“.* Rev. d. d. Mondes, 1907. 15/IX.

6) За это и последующее библиографическое указание благодарю Н. К. Козмина.

о переписке Вяземского с Пушкиным по поводу предложения Вяземского написать продолжение Чайльд Гарольда. Далее в № 13 того же года (1825, ч. IV № 13) приведена уже рецензия на поэму Ламартина, помещенная в *Journal des Débats*. С отзывом французского критика совпадают отзывы русских поэтов—явление не без интереса.¹⁾ „Я не буду разбирать сочинения г. Ламартина и как разбирать творение, где нет ни плана, ни порядка, ни цели? В нем беспрестанно встречаем описания на описаниях, воззвания к дождю, к ветру, к небу, к земле, к луне, к морю, к горам: общего ничего нет“... цитирует Моск. Тел. Наконец, в 1826 г. в „Урагии“ (альманахе Погодина) помещен перевод „Человек. К Байрону“ (из Ламартина) А. Полежаева. Таким образом, поэма Тютчева, датируемая 1827/28 г.²⁾, возникает в тесном соответствии с литературными вкусами и устремлениями эпохи. Еще несколько слов о самой конструкции поэмы „Байрон“. Две линии переплетаются в ней: с одной стороны—линия повествования, (строфы 6, 7, 9, [8], 10 [9], 11 [10], 12 [11]), где Тютчев почти не соприкасается с Ламартином; с другой—линия ораторской конструкции, резко отличная интонационно. В строфах, построенных на принципе ораторско-декламационной речи, Тютчев близко сталкивается с „Человеком“ Ламартина. (Приведенные выше аналогии „Байрона“ Тютчева с „Человеком“ Ламартина относятся все к этим частям поэмы). Характерно, что „Человек“ Ламартина построен по типу такой ораторской конструкции (за исключением средней части стих., кстати отброшенной Тютчевым), сходной с конструкцией „Байрона“. И там, и здесь грандиозный образ укладывается в систему ораторско-декламационной стихотворной речи, что является основным моментом интереса Тютчева к Ламартину в данном случае.

Упомянув о переводе А. Полежаева „Человек. К Байрону“, не лишним будет сравнить 4-ю строфу Тютчева („Не лебедем ты создан был судьбою... Ты был орел“...) с аналогичным местом этого перевода у Полежаева:

Так царь степей—орел...
 Парит превыше звезд, утесов и стремнин;
 ...И между тем, когда певица наслажденья
 Поет своей любви и муки, и томленья,
 Под сенью пальм, у вод смеющейся реки—
 Он видит под собой кавказские верхи...

Перевод Полежаева может быть ближе к смыслу подлинника (срв. у Ламартина: „l'oiseau qui chante ses douleurs, Bâtit au bord des eaux son nid parmi les fleurs...“). Зато у

¹⁾ Переписка Пушкина: Письмо А. Пушкина—Л. Пушкину, апрель, 1825. (т. I, с. 203). Письмо И. Козлова—А. Пушкину 31/V 1825 (т. I, с. 221)

²⁾ Г. Чулков. „Ф. И. Тютчев. Новые стихотворения“. 1926.

Тютчева—необыкновенная отчетливость в противоположении образов. Отчетливость, разграничение в образе подчеркивается у Тютчева формулой отрицательного сравнения. Контрастирование образов пропадает у Полежаева. У Тютчева за образной параллелью стоит определенная по значению символика, у Полежаева—второй член сравнения почти лишен смысла. Символическое отягощение образа характерно для Тютчева.

Характерным примером является стих. „Лебедь“, впервые напечатанное в Современнике 1839 г. Символика образов вскрывается очень легко при сопоставлении с некоторыми образцами французской поэзии. Мало того, можно даже подставить имена: образы, противопоставляемые в тютчевском стихотворении, являются поэтическими характеристиками. Орел и лебедь во французской поэзии даны как символы двух значений поэта. Так у Ламартина Байрон уподобляется орлу (уже цитированная мною медитация „Человек. К Байрону“) и тут же противоположение этому образу („Et tandis que l'oiseau qui chante ses douleurs“...). У Victor Hugo строфа, заключающая длинное рассуждение о назначении поэта, построена на той же символике:

L'alcyon, quand l'océan gronde,
Craint que les vents ne troublent l'onde
Où se berce son doux sommeil;
Mais pour l'aiglon, fils des orages,
Ce n'est qu'à travers les nuages
Qu'il prend son vol vers le soleil! ¹⁾

В „Nouv. Méd. poét.“ в стихотворении „Le poète mourant“ образ поэта отождествляется с лебедем:

Chantons, puisque la mort comme au cygne, m'inspire
Aux bords d'un autre monde un cri mélodieux..

И далее:

Le cygne qui s'envole aux voûtes éternelles,
Amis! s'informe-t-il si l'ombre de ses ailes
Flotte encore sur un vil gazon?
Mais pourquoi chantais-tu?.. ²⁾

¹⁾ V. Hugo. „Odes et ballades“. Paris. 1880. Первое изд.—1822 г. Это стих. указано мне Ю. Н. Тыняновым.

²⁾ Об этом стих. Ламартина упоминает Пушкин в черновом письме к Вяземскому: „Ламартин хорош в Наполеоне, в Умиравшем поэте—вообще хорош какой то новой Гармонией“... (1824 г. 5/VII). Однако ранее, в письме к брату (январь. 1824) Пушкин пародирует его: „Mais pourquoi chantais tu? На сей вопрос Ламартина отвечаю: я пел, как булочник печет, портной шьет, Козлов пишет, лекарь морит—за деньги, за деньги, за деньги. Таков я в наготе моего цинизма“...

На почве французской поэзии эти символы очень скоро приобретают значение поэтических штампов¹⁾. Так, в критической статье за 1832 г. читаем: „Si Lamartine resta étranger au travail de style, il ne restait nullement insensible aux prodigieux résultats qu'il en admirait chez son jeune et constant ami, Victor Hugo... Quand le Cygne vit l'Aigle, comme lui dans les cieux, y dessiner mille cercles sacrés, inconnus à l'augure, il n'eût qu'à vouloir, et, sans rien imiter de l'Aigle, il se mit à l'étonner à son tour par des courbures redoublées de son essor“²⁾. В 30-х годах поэтическая сущность Ламартина окончательно закрепляется в сравнении его с лебедем:

Et comme le cygne qui nage,
On sent qu'il pourrait s'envoler!

(V. Hugo. Les feuilles d'automne. A. M. de Lamartine. 1830).

Тютчев оперирует здесь с готовыми, утвердившимися поэтическими формулами. Стихотворение, возникшее на определенной литературной основе, можно рассматривать как некий поэтический ответ Ламартину на его méditation „Le poète mourant“. Вторая и третья строфы—обращение к Ламартину. Образ „двойной бездны“, столь характерный для тютчевской символики, имеет тоже свое литературное основание, генетически восходя к строфе V. Hugo (A. M. de Lamartine „Les feuilles d'automne“, 1830). Ламартин уподобляется кораблю:

C'est un navire magnifique
Bercé par le flot souriant
Qui sur l'océan pacifique
Vient du côté de l'orient.

И далее:

Le ciel serein, la mer sereine
L'enveloppent de tous côtés;
Par ses mâts et par sa carène
Il plonge aux deux immensités!

Опять с опущением первого члена параллели (поэт и орел, поэт и лебедь) достигается необычайная выпуклость

¹⁾ Срв. еще V. Hugo: Mes chants volent à Dieu, comme l'aigle au soleil (Le dernier chant. Odes et ballades),

или:

L'aigle c'est le génie! oiseau de la tempête...
...Qui ne souille jamais sa serre dans la fange,
Et dont l'oeil flamboyant incessamment échange
Des éclairs avec le soleil (A mon ami S. B. Odes et ballades).

²⁾ Sainte Beuve. Poète et romanciers modernes. IV. Lamartin (Rev. d. d. Mondes, 1832, 1/X).

образной части стихотворения. И вновь появляется ораторская интонация, порожденная отталкиванием от чужого литературного материала. Противоположение образов „орел—лебедь“ возникает не первый раз в поэзии Тютчева и через тот же литературный источник—через Ламартина.

Характер подражания, „вольного перевода“, носит стих Тютчева „День вечереет, ночь близка“ (дата—1 ноября 1851/1850)—в подлиннике „Invocation“ (Prem. Méd. poët.). Медитация характерна своей малой формой: 3 строфы по 8-ми стихов каждая. Тютчев делает 4 строфы в 4 стиха каждая. Образ Ламартина получает у Тютчева другое обрамление—является вставленным в другую оправу. Интересна первая строфа, оканчивающаяся стихом с зачином „уж“... и с особой интонацией, перекликающейся с первым стихом первой же строфы. („День вечереет, ночь близка... Уж поздно, вечереет день“). Эта строфа подготавливает вторую строфу и получает в ней свое интонационное разрешение:

Но мне не страшен мрак ночной,
Не жаль скудеющего дня,
Лишь ты, волшебный призрак мой,
Лишь ты не покидай меня...

Сохраняется восклицательная интонация Ламартина:

Ah! quel que soit ton nom, ton destin, ta patrie,
O, fille de la terre ou du divin séjour,
Ah! laisse moi toute ma vie
T'offrir mon culte ou mon amour.

Система вопросов в последней строфе восходит к оригиналу.

Срв. у Л а м а р т и н а:

Dis moi, quel est ton nom, ton pays, ton destin;
Ton berceau fut-il sur la terre?
Ou n'es tu qu'un souffle divin?.. и т. д.

У Т ю т ч е в а:

Кто ты? Откуда? Как решить,
Небесный ты или земной?
Воздушный житель, может быть,
Но с страстной женскою душой.

Тютчевское разрешение последней строфы обладает весьма характерной для него интонацией—интонацией беседы (...может быть...). Срв. еще: воздушный житель—habitante du ciel, passagère en ces lieux. Малую форму Ламартина, опирающуюся на тот же принцип декламационной речи, Тютчев передает другим строем, носящем на себе некоторые признаки иного, песенного строя: напевность первой строфы, анафорические зачины второй и пр.

Среди произведений Тютчева, генетически восходящих к поэзии Ламартина, особо стоит ряд стихотворений, написанных „по поводу“ других стихов—явление характерное для всей поэтической продукции Тютчева. Такова природа стих. „Могила Наполеона“ (Галатея, 1829). Его литературным источником является „Bonaparte“ Ламартина (Nouv. méd. poët.) ¹⁾. Тютчев отталкивается от первых 4-х строф „Bonaparte“. В первых двух—описание гробницы Наполеона—Тютчева первая строфа. Далее у Тютчева:

—А тень его, одна, на бреге диком
Чужда всему, внимает шуму волн...

строки, восходящие к Ламартину:

Son ombre ne rend pas même un léger murmure...
...Et son ombre n'entend que le bruit monotone
D'une vague contre un écueil...

Стихотворение построено на интонации лирического повествования, как бы соответствующей „отраженности“ стихов. Такого же происхождения восклицательная интонация, проходящая сквозь стих. „Рим ночью“ (В ночи лазурной почивает Рим...), впервые напечатанное в Москвитяине 1850 г. Оно восходит к медитации „La liberté ou une Nuit à Rome“ (Nouv. Méd. poët.) в разных ее частях.

Срв.

L'astre des nuits...
Laisse dormir en paix ses longs et doux regards,
Le rayon qui blanchit ses vastes flancs de pierre,
En glissant à travers les pans flottants du lierre,
Dessine dans l'enceinte un lumineux sentier...
...On dirait le tombeau d'un peuple tout entier
Où la mémoire, errante après des jours sans nombre,
Dans la nuit du passé viendrait chercher une ombre.

И далее:

J'aime, j'aime à venir rêver sur ce tombeau
A l'heure où de la nuit le lugubre flambeau
Comme l'oeil du passé, flottant sur des ruines,
D'un pâle demi-deuil revêt tes sept collines,
Et d'un ciel toujours jeune éclaircissant l'azur,
Fait briller les torrents sur les flancs de Tibur.

Все приемы тютчевской проработки налицо: целая поэтическая система описания сжата в 2-х четырехстишиях; всплывает торжественность, грандиозность образа и все это на

¹⁾ Стих., в свое время отмеченное Пушкиным в письме к Вяземскому Оно было переведено А. Полежаевым и напечатано в сборнике „Кальян“ 1833 г. („Bonaparte“. Из Ламартина).

основе лирической восклицательной интонации, свидетельствующей об „отраженности“ стихов. Как всегда, Тютчев отбрасывает ненужную перифразу Ламартина (*L'astre des nuits, le lugubre flambeau de la nuit*), заменяя ее конкретным „луна“. Еще раз всплывает любимый образ „слава ночи“, однажды возникший на материале Ламартина.

На той же интонационной схеме построено восьмистишие „О Ламартине“ (Как он любил родные ели), датированное 1848 г. Дата стихотворения подсказывает любопытное соображение о его генезисе. Тютчев пользуется не только стихотворным материалом Ламартина. Возникает мысль о привлечении им ораторских речей Ламартина, как материала для своей поэзии. Приведу выдержку из речи Ламартина, произнесенной в 1848 году. „*Le Gouvernement provisoire reçoit avec bonheur le témoignage de sympathie, d'amitié et, pour ainsi dire, de conationalité exprimé dans votre adresse. Quant à moi, en particulier, qui ai l'honneur d'être son organe auprès de vous, citoyens Savoisiens, personne en France ne pouvait, j'ose le dire, apprécier davantage votre présence et votre adhésion à la République, J'ai été, pour ainsi dire élevé dans vos montagnes,—c'est là que j'ai respiré l'air natal de la poésie qui a commencé ma modeste illustration auprès de votre jeunesse; c'est là que j'ai eu, pour ainsi dire, une colonie de ma propre famille, et que j'ai été accoutumé, dès mes plus jeunes années à regarder la Savoie comme ma propre patrie. C'est là que j'ai connu ces vertus admirables dont votre population offre le modèle à toute l'Europe; c'est là que j'ai admiré ces études sérieuses qui ont fait de vous le peuple le plus littéraire, le plus libéral, le plus intellectuel entre tous les peuples; c'est là que j'ai contracté et que je conserverai toujours mes plus tendres amitiés. Vous me permettrez ce retour à la vie publique*“ (Réponse à une députation des Savoisiens résidant à Paris, venant protester de son dévouement à la République, et lui offrir son concours dans la garde nationale pour maintenir l'ordre et la liberté.—*la France parlementaire (1834—1851) Oeuvres oratoires et écrits politiques par A. de Lamartine, t. V. Paris, 1865*).

Срв. стих. у Тютчева:

Как он любил родные ели
Своей Савойи дорогой!
Как мелодически шумели,
Их ветви над его главой!
Их мрак торжественно угрюмый
И дикий, заунывный шум
Какую сладостною думой
Его обворожали ум!

„Отраженность“ стих. сказывается здесь в употреблении прошедшей формы сказуемых-глаголов: (любил... шумели...

обворожали...), срв. у Ламартина: j'ai été élevé... j'ai respiré. j'ai soupi. Это стихотворение воспринимается как „заметка“ на полях речи Ламартина. „Родные ели“ Тютчева смутно напоминают материал самого Ламартина. Срв. Le lac „Et dans ces noirs sapins“, речь идет о Савойи и еще:

Du flanc de ces coteaux pendent des bois épais,
Qui, courbant sur mon front leur ombre entremêlée,
Me couvrent tout entier de silence et de paix...

(„Le Vallon“. Prem. Méd. poét.).

Ламартин является своего рода литературной темой для Тютчева. Ламартин, как оратор, становится известен с 30-х годов на почве русской литературы. Телескоп за 1832 г. помещает перевод одной из речей Ламартина с любопытным примечанием переводчика: „Речь Ламартина любопытна во многих отношениях. Она есть произведение одного из первых современных поэтов Франции, который, как кажется, теперь занимается более политикой, чем словесностью: такова сила обстоятельств и времени! Но, кроме литературного достоинства, которого не мог передать переводчик, сия речь заключает в себе другое, еще важнейшее“¹⁾.

2

Столкновение поэзии Тютчева с поэзией Ламартина может быть рассмотрено в двойном аспекте. Прежде всего, характерен материал Ламартина, которым пользуется Тютчев. В значительной своей степени, материал этот восходит к образной части стихотворений Ламартина. И здесь Тютчев движется в нескольких направлениях: с одной стороны, образ Ламартина дает ему готовый материал к построению образа на новой „мифологической“ связи. Новая „мифология“ образа толкает Тютчева по пути реализации метафоры. Отдельная конкретизирующая деталь образа Ламартина часто служит исходной точкой реализованной метафоры Тютчева, развернутой на целое стихотворение. Однако, более общим случаем является факт противоположного значения, а именно—факт конденсации, сжимание образа. Это явление вытекает как необходимое следствие сложной тютчевской проработки образа. Сжимание образа производится не путем простого отсечения ненужных Тютчеву, маловажных элементов, входящих в данную систему образа, но путем претворения материала Ламартина, часто расплывчатого с неизбежными повторениями, в единый образ необычайного напряжения и завершенности. Целая подробная и красноречиво развернутая

¹⁾ Речь, произнесенная Альфонсом Ламартином в Маконской Академии земледелия, наук, искусств и словесности (Телескоп, 1832 № 5).

система Ламартина низводится на степень краткой поэтической формулы, однако, крайне насыщенной и до осязательности выпуклой. Необходимо подчеркнуть тщательную отделку тютчевского образа. Контаминация отдельных частей образа, допустимая в пространной системе сцепления образов на основе единой речевой интонации у Ламартина, подвергается особой переработке у Тютчева путем перевода контаминированных элементов в план единой реализованной метафоры. В подобных случаях Тютчев отбрасывает простую смысловую подстановку, учитывая особую функциональную валентность атрибутивных частей образа.

Двигаясь в плане реализации метафоры, Тютчев не пренебрегает образами, получившими значение „поэтических штампов“. Стертый образ, избитая метафора или устаревшая перифраза развиваются в новом конкретизирующем плане, тем самым приобретая иное новое значение и иную весомость.

Другим конструктивным заданием, наталкивающим Тютчева на материал Ламартина, является грандиозность образа. Особую роль играет при этом интонационная схема, на фоне которой разворачивается грандиозный образ Ламартина. Речевая интонация, характерная для поэзии Ламартина, определяется как ораторско-декламационная конструкция стихотворной речи. Тютчев проявляет особый интерес к грандиозному образу, уложенному в систему ораторско-декламационной стихотворной речи. Такова конструкция большей части поэмы „Байрон“.

Одним из пунктов, привлекающих внимание Тютчева, является „дидактичность“ (согласно терминологии 20-х годов) или двупланность поэзии Ламартина. Тютчев переносит готовые образы-символы из Ламартина, обрабатывая их сложным и своеобразным методом. Опускается первый член параллели, (данный налицо у Ламартина), тем самым сильно повышается образная напряженность стихотворения. Придается особое значение контрастности образов, как в пределах одного образа-символа, так и в сочетании двух. Контрастирующие образы у Ламартина нанизываются один за другим, без особого выдвигания какого либо из двух на первый план. У Тютчева наблюдается необычайно резкое противопоставление одного образа—другому, усиленное отрицательной формулой сравнения и четким строфическим делением. Существенным отличием тютчевского образа является его высокая напряженность, необыкновенная лапидарность и выразительность, растворенная у Ламартина в едином и плавном потоке ораторской стиховой речи. Образная напряженность у Тютчева необычайно действенна на фоне малой формы его стихотворений, явившейся следствием разложения больших монументальных форм XVIII века. Малая форма Тютчева носит на себе черты, присущие философской лирике

XVIII века. Становится ясной та необычайная значительность роли образа у Тютчева, которая ведет его к переработке и резкому усилению отдельных приемов в построении образа у Ламартина. Переноса образ, часто готовый, из высокой поэзии чужой литературы, Тютчев подвергает его тщательной переработке, стоящей в тесной связи с его собственной жанровой устремленностью. Мало того, Тютчев выходит за пределы одинокого искания жанра и его интерес к новому конструированию образа согласуется с общими литературными устремлениями эпохи. Грандиозность, новая конструкция образа является одной из поэтических проблем, стоявших на очереди в 30-х годах. (Искание нового жанра „философской лирики“. Выступление Шевырева, Хомякова, Веневитинова. Статьи Раича).¹⁾

Другим фактом, всплывающим по установлению связи поэзии Тютчева с поэзией Ламартина, следует назвать факт особого значения, факт л и т е р а т у р н о с т и поэзии Тютчева. Понятие „литературности“ не покрывается простым понятием „отраженности“ стихов. Важно не только то, что устанавливается генезис стихотворения, подтвержденный бесспорной аналогией с иностранным образцом; что вскрывается самая природа некоторых стихотворений Тютчева, но то, что это оттапливание от чужих стихов ведет Тютчева к созданию особого жанра стихотворений „по поводу“. Существенными признаками этого жанра являются—его малая форма (обычно 2 четырехстишные строфы или восьмистишие), однако, без характеризующих ее черт стиля „высокой поэзии“; его фрагментарность, его особый интонационный рисунок. В одних случаях—это как бы „поэтический ответ“ на чужое стихотворение, определяющийся особой конструкцией „речи в ответ“—стихотворение с полемическими зачинами, с резким противоположением образов, с особым четким разрешением контрастирующих образов в последней строфе. В других случаях, помимо ораторской конструкции, Тютчевым дается иная схема: это—система восклицательных интонаций, еще усиленная прошедшей формой нанизанных сказуемых. В первом случае—характерна „дидактичность“ стихотворения; во втором—линия лирического повествования, интонация беседы.

Л и т е р а т у р н о с т ь стихотворений Тютчева—явление значительной важности во всем объеме его поэтической продукции.

¹⁾ См. статью Ю. Н. Тынянова: „Пушкин и Тютчев“ (Временник Слов. Отд. I, 1926).

Из истории Фетовского текста

Вопрос об истории Фетовского текста не только чрезвычайно существен, но и достаточно любопытен сам по себе. Существен он по той причине, что до сих пор не было еще ни одного издания Фета, вполне удовлетворительного в текстологическом отношении; а любопытен этот вопрос по следующим соображениям.

Теоретически историю текста каждого—или почти каждого—писателя и поэта можно разделить на две части: историю текста рукописного и историю текста печатного, причем в исследовании они должны быть поставлены именно в таком порядке, так как казалось бы логически правильным идти от рукописного текста к печатному, а не наоборот. При изучении же Фетовского текста приходится идти как раз обратным путем. Дело заключается в том, что в центре истории Фетовского печатного текста стоит большая катастрофа—редактирование Фета Тургеневым, во многом изменившее подлинную Фетовскую физиономию, если не навсегда и не во всем, то во всяком случае во многом и надолго. Особенно значительное влияние Тургенева на Фета начинается с 1854 г., т. е. за два года до так наз. Тургеневского издания; сравнивая сборники Фета 1850 г. и 1856 г., можно отчетливо увидеть всю работу Тургенева и определить ее принципы; черновики же Фета известны только именно с 1854 года и часто носят на себе такие не-Фетовские по существу поправки, что при чтении рукописей приходится все время вспоминать историю печатного текста.

В отношении текстологии судьба отнеслась к Фету жестоко, а наука безучастно. Ни своевременно, ни в последующие годы никто не вступился на его защиту и не прислушался к его жалобам на то, как его „искалечили“, а жалобы эти были заявлены во всеуслышание со страниц его воспоминаний, не говоря уже о более невнятных намеках, которые Фет делал в разных местах отрывистыми фразами. Только за последнее десятилетие раздалось два голоса, проливающие некоторый

свет на историю текста Фета: эти голоса принадлежали, во-первых, Б. Садовскому, давшему несколько интересных глав о Фете в книге „Ледоход“¹⁾ и, во-вторых, Д. Благому, статья которого уже упоминалась мною однажды²⁾. Но и „Ледоход“ и работу Д. Благого³⁾ можно рассматривать лишь как попытки обратить внимание читателей на интересный, оставшийся в тени, историко-литературный факт: вышеназванные авторы преследовали в своих статьях другие цели и в их задачу не входило использование до конца всего имевшегося у них материала. К тому же оба они на черновых рукописях Фета не останавливались.

История печатного Фетовского текста легче поддается учету, чем история текста рукописного. Как бы то ни было, но в работе над рукописями видно сложное творчество самого Фета. В изменениях же текста печатного ясно определяются следы работы редакторов, главным образом—Тургенева.

Официально известных редакторов у Фета на протяжении его литературной деятельности было три: Ап. Григорьев в ранней молодости до 1850 года, Тургенев—в среднюю полосу жизни и Страхов—в конце (посмертный редактор Фета, Б. В. Никольский, шел по стопам Страхова и ничего существенно нового в историю Фетовского текста не внес). Кроме этих явных редакторов было несколько негласных, которые имели на Фета более или менее значительное влияние. Здесь в хронологическом порядке следует упомянуть, во-первых, кружок „Современника“ середины 50-х годов, на который опирался Тургенев, а затем ближайших литературных друзей Фета, к голосам которых он чутко прислушивался во второй половине жизни⁴⁾. Здесь на первом месте стоит Полонский, затем Вл. Соловьев, Страхов, до 80-х годов—Л. Толстой, и в несколько меньшей мере К. Р., который в качестве ученика очень редко позволял себе критиковать в чем-либо учителя, но вкусу которого Фет тем не менее очень доверял. Мнением поэтов он вообще дорожил. „Если не слушать указаний поэтов, то где же искать критики?—писал он К. Р.,—не дожидаться же снова суждений предводителя, говорившего когда то у себя на бале про стихотворение „Я долго стоял неподвижно“, строчка: „Я думал... не помню, что думал“:—Если не помнишь, так нечего и говорить“⁵⁾. Но тем

¹⁾ Б. Садовский. „Ледоход“ П. 1916.

²⁾ „Неизданный Фет“, „Поэтика“. Временник I, Л. 1926 г. стр. 128.

³⁾ Д. Благой. „Из прошлого русской литературы“ (Печать и Революция, 1923, № 3).

⁴⁾ О студенческом кружке 1893—40 гг. в доме Ап. Григорьева говорить не приходится, так как сведений о нем не сохранилось почти никаких.

⁵⁾ П. Д. Рук. Отд. Архив К. Р. Письмо Фета от 8.V—1890. Все письма Фета к К. Р., на которые будут дальше делаться ссылки, содержат очень большое количество теоретических высказываний автора; письма эти неизданы.

не менее мнения поэтов на печатный Фетовский текст повлияли мало: замечания Соловьева и Полонского принимались обычно к сведению, когда стихотворение было еще в рукописи. Для истории же печатного текста гораздо существеннее оказалась работа прозаиков, кружка „Современник“, в котором близких Фету поэтов не было.

Редакторская роль, сыгранная по отношению к Фету Тургеневым, достаточно известна, чтобы требовалось лишний раз говорить о ней. Дальше я предоставлю слово для рассказа об этом самому Фету, а пока позволю себе привести совершенно объективные математические данные, которые, не называя ничьих имен, являются для истории Фетовского печатного текста весьма показательными:

эпоха 1840—1850 гг.—11 изменений т. е., сравнивая журнальные стихотворения Фета 40-х годов со сборником 1850 г., мы имеем 11 изменений в тексте;

эпоха 1850—1863 гг.—169 изменений; из них 140 падает на период 1850—1856 гг. и 29—с 1856 по 1863 г.;

эпоха 1863—1883 гг.—3 изменения ¹⁾.

Скачки получаются слишком крупные. Подставляя под эпохи имена Ап. Григорьева, Тургенева и в конце жизни преимущественно негласных редакторов, которые, кстати сказать, своими правами в слишком чувствительной для Фета мере никогда не пользовались, можно чисто математическим путем возвести Тургенева в центр истории печатного текста Фета.

Может, конечно, возникнуть вопрос, каким образом вычесть редакторскую работу из поправок самого автора. На это могли бы ответить только ранние рукописи Фета 40-х годов, если бы они каким-нибудь счастливым случаем нашлись, так как, вероятно, только в них можно было бы видеть характер непосредственного исправления Фетом самого себя. Те рукописи, которые сохранились, для этого рода исследования уже не могут быть полезны: в 50-х годах в них не раз чувствуется прикосновение незримой руки Тургенева, а рукописи 80-х—90-х годов к изданию 1856 года вообще никакого отношения иметь не могут. Поэтому для учета саморедакторской работы Фета приходится обратиться всетаки к сравнительному печатному тексту 40-х годов и сборника 1850 года, так как Ап. Григорьев, насколько можно судить со слов самого Фета, меньше всего злоупотреблял редакторскими правами и никогда, повидимому, не насиловал воли

¹⁾ При громадном количестве периодических и непериодических изданий за такой продолжительный период, всегда возможен со стороны собирателя случайный пропуск единичных примеров. Но не думаю, чтобы число их могло в данном случае оказаться значительным и изменило бы вышеприведенную картину.

автора. Кроме того, редакторские высказывания Тургенева настолько определенны и, как будет показано дальше, настолько резко расходились со взглядами самого Фета, что из вышеуказанного числа изменений печатного текста эпохи 1856 года огромное большинство может быть с достаточным правдоподобием отнесено на его счет.

Сороковые годы для исследования истории печатного текста дают материал бедный. За десятилетие, предшествовавшее сборнику 1850 года, Фет, насколько мне удалось учесть, поместил в разных журналах 82 стихотворения, не считая переводов. Материала набралось достаточно для нового сборника—первого после „Лирического Пантеона“. Редактировал его Григорьев.—„С обычной чуткостью и симпатией принялся Аполлон за редакцию стихов моих“,—пишет Фет в своих воспоминаниях (т. I, стр. 488). По всей вероятности работа была совместная, так как известно, что в 1849 году Фет приезжал для этого дела из полка в Москву. Если же что и делал Аполлон без него, то, очевидно, эти изменения не противоречили взглядам автора: слишком часто и, повидимому, искренно упоминает он о „чуткости“, „понимании“ и других подобных качествах Григорьева по отношению к его творчеству в ту эпоху и нет никаких оснований предполагать, что хоть одно из появившихся изменений текста не было самим Фетом нелицемерно одобрено.

Каковы же были эти 11 изменений по существу?

Принимаясь за редактирование сборника, автор и редактор начали с того, что выкинули четыре прежде существовавших заглавия: „Норма“ (За кормою струйки выются), „На заре“ (На заре ты ее не буди), „Ночь“ (Каждое чувство бывает мне ночью понятней). Теперь эти стихотворения заглавий не имеют. Четвертым было стихотворение „Я знаю, гордая, ты любишь самовластье“; оно вместо заглавия имело сначала посвящение „Б-ой“ (т. е. Безродной), которое затем было уничтожено, очевидно, с целью скрыть намек на его героиню. Стихотворение „Ночь“ естественно потеряло свое заглавие, так как в сборнике 1850 года был целый отдел „Вечеров и ночей“, куда оно и вошло. Почему утратили свое название „Норма“ и „На заре“—для этого никаких видимых причин нет. Первое было отнесено в отдел „Мелодий“, а второе—в „Разные стихотворения“. Три заглавия были немного изменены, оставаясь на своих местах: стихотворение „Почти ребенком я была“ переименовало свое маловыразительное заглавие „Баллада“ на более конкретное „Вампир“ и, кроме того, вошло в общую рубрику баллад. Стихотворение „Спать пора, свеча сгорела“ называлось первоначально „Няня“, но в 1850 году было изменено на „Ворот“, очевидно потому, что это заглавие больше соответствовало содержанию стихотворения. Наконец, баллада „Вдоль по берегу полями“ называлась первоначально

„Сказанием“, но потом переименовалась в „Легенду“. Очевидно, Фет не захотел давать стихотворению такого ответственного имени, как „Сказание“, которое по существу своему могло предполагать какую-то историческую подоснову, и выбрал „Легенду“, которая давала полный простор фантазии автора и в то же время снимала с него ответственность перед исторической критикой.

Можно предположить, что эта работа над заглавиями была действительно продумана и обоснована. Новых заглавий ни автор ни редактор нигде не придумывали.

Что касается измененных мест в самом тексте, то здесь были изменены два раза целые строки и два раза отдельные слова. Переделки эти следующие: в стихотворении „Слышишь ли ты, как шумит вверху угловатое стадо“... была первоначально строчка:

Друг, не сули журавля—дай лучше в руки синицу.

В издании 1850 года на ее месте нет ничего: она выброшена и ничем не заменена, а в 1856 году она стоит опять, но в совершенно измененном виде:

Друг мой, могу ль при тебе дожидаться блаженства в грядущем?

Трудно предположить, чтобы Фет в 1850 году, выкинув строчку, ничем ее не заменил: получился слишком заметный перебой в античном метре стихотворения ¹⁾. Вероятнее, что в издании 1850 года—опечатка, но который из двух вариантов должен был там находиться и является ли второй вариант результатом редакторской работы Григорьева или уже Тургенева в 1856 году—об этом следует говорить с осторожностью; поэтому данный пример может быть внесен в рубрику Григорьевских исправлений лишь под знаком вопроса.

Второй случай измененных строк—в поэме „Талисман“. Теперь, как известно, поэма кончается словами:

Но каждый раз, когда ночной порою
Засветится воздушный хор светил,
Я увлечен волшебницей луною.

Дальше идут две строчки многоточий. В 1842 году кончилось иначе:

Тревожит луч мне язвы старых ран
И помню я могучий талисман ²⁾.

Они были выкинуты, очевидно, по той причине, что помнить автору было нечего, ибо никакого талисмана в поэме

¹⁾ При пропуске вышеуказанной строки в стихотворении, написанном эгегическим дистихом, стояли рядом две строчки пентаметра — вещь явно невозможная.

²⁾ Москвитянин, 1842, ч. III № 6.

вообще не имеется и заключительные строки должны были приводить читателей в недоумение. Выкинуть их совсем было нельзя, потому что октава требовала восьми строк. Пришлось кончить многоточием.

Два случая изменения отдельных слов также вполне объяснимы. Это, во первых, измененный эпитет „серый“ дым вместо „белого дыма“ в стихотворении „Вот утро севера“— явно для большей рельефности и точности изображения, и, во вторых, „луч из-за мирты“, написал Фет (или Григорьев) вместо „из-за мирта“— изменение совершенно не существенное.

Это и все перемены, которые вошли в издание 1850 года по сравнению с предыдущей журнальной деятельностью Фета. Характер их ясен: отношение к тексту было крайне осторожное и исправлялись исключительно те места, которые можно было сделать более точными, выразительными или убедительными, без всякого ущерба как для всего целого, так и для отдельных частей его. Ничто не уничтожено по существу. Ничто не прибавлено. И количественно и качественно изменения минимальны.

И рядом с этим—оглушающе звучат цифры следующего периода: 21 совершенно выкинутая строфа, 10 измененных, 2 прибавленных заново, свыше пятидесяти отдельных строк (иногда по 2—3 подряд), частью выброшенных совсем, частью переработанных или инверсированных, 8 так или иначе измененных заглавий и множество отдельных слов и выражений, с уничтожением которых Фетовская лексика потеряла во многом свое прежнее своеобразие.

Просмотру Тургенева подверглись, во первых, все стихотворения сборника 1850 года и затем все, напечатанное Фетом в журналах за период 1850—1856 годов.

Судя по воспоминаниям Фета, мысль о новом собрании его стихотворений пришла в голову первому Тургеневу („Мои воспоминания“, т. I, стр. 40). Кружок „Современника“ находился в Петербурге, Фет—в кочующем полку, и по поводу нового издания пришлось вести деятельную переписку. О подробностях ее говорится достаточно как в Фетовских мемуарах, так и в вышеупомянутой статье Д. Благого. Я приведу только наиболее существенное из слов самого Фета:

„Почти каждую неделю стали приходить ко мне письма с подчеркнутыми стихами и требованиями их исправлений. Там, где я не согласен был с желаемыми исправлениями, я ревностно отстаивал свой текст, но, по пословице „один в поле не воин“, вынужден был соглашаться с большинством и издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным“.

К этим словам нечего прибавить. Принимая во внимание то уважение, с которым Фет относился к литературному

вкусу Тургенева, его уступчивость делается понятной. Но ничуть не более извинительной.

Анализ Фетовского творчества помогает с достаточной вероятностью разграничить в сборнике 1856 года Фета и Тургенева; неизданная Фетовская переписка дает любопытную возможность подтвердить результаты этого анализа словами самого автора и выяснить его отношение по существу к работе редактора.

При диаметрально противоположных теоретических взглядах того и другого им трудно было найти общий язык. Они его и не нашли.

Одним из основных требований Тургенева было требование ясности, логичности, осмысленности. Фет — теоретик отвечал на это с глубоким убеждением:

— „Я отчасти поэт, следовательно — галиматья“ ¹⁾. — „В нашем деле истинная чепуха и есть истинная правда“ ²⁾. — „Художественное произведение, в котором есть смысл, для меня не существует“ ³⁾. — „В деле свободных искусств я мало ценю разум в сравнении с бессознательным инстинктом, вдохновением“ ⁴⁾. — „Поэт есть сумасшедший и никуда негодный человек, лепечущий божественный вздор“ ⁵⁾ — и т. д. Правда, что все эти мысли высказаны им с такой отчетливостью в более позднюю эпоху, но по существу это дела не меняет, потому что множество данных говорит за то, что теоретические воззрения Фета на протяжении всей его жизни и деятельности не претерпели никаких изменений.

Вторым пунктом постоянного разногласия автора и редактора была именно „божественность“ Фетовского „вздора“: „святость“, „святой“, „богомольный“ и проч. — такие слова Тургенев Фету всюду вычеркивал. В одном стихотворении ⁶⁾ он на полях книги лаконически отмечает: „святость звездолюбивых дум — к чорту“. В другом туда же направляется излишняя „философия“, усмотренная им в строках:

Если дано человеку увидеть Психею нагую —
Верю, доступней всего дева в подобную ночь ⁷⁾.

¹⁾ П. Д. Рук. Отд. Архив Полонского. Письмо Фета от 26 октября 1888 г.

²⁾ Тоже. Письмо Фета от 23 января 1888 г. Перепеч. в „Р. Мысли“, 1917, № 5, стр. 94.

³⁾ Тоже.

⁴⁾ А. А. Фет. „Мои воспоминания“. М. 1890 г., т. I, стр. 40.

⁵⁾ Архив Полонского. Письмо Фета от 31 марта 1890 года. Перепечатано в „Р. Мысли“, 1917 г., № 5, стр. 115.

⁶⁾ Теперь оно начинается словами: „Постой, здесь хорошо... Зубчатой и широкой...“

⁷⁾ Стихотворение: „Каждое чувство бывает понятней мне ночью“. См. статью Д. Благого „Из прошлого русской литературы“, Печать и Революция, 1923, № 3.

Кто знает, не этот ли последний случай пришел, между прочим, на память Фету, когда он уже под старость с сокрушением писал К. Р.:—„Если бы я не боялся нескромности, то мог бы документально доказать полную неспособность самых даровитых наших поэтов понимать силу и изящество древних“¹⁾.

Тургенев требовал прежде всего простоты и ясности, а неясного у Фета было много, и плачевнее всего для Тургенева было то, что сам Фет ни мало этим не смущался. Под старость он невозмутимо писал Полонскому:—„Страхов постоянно упрекает меня в неясности моих стихов. Ясность ясности рознь. Можно сомневаться, слышен ли в комнате запах гелиотропа или воскового дерева, но в запахе, оставленном неопрятной кошкой, сомневаться невозможно. Не отдать же предпочтение этой ясности перед той неясностью“²⁾.

К счастью для себя, Тургенев не мог уже слышать подобных независимых рассуждений своего бывшего protégé. Но нет никакого сомнения в том, что, не сдерживая Фета глубокое уважение к своему редактору, этот последний и при жизни своей услышал бы от него нечто в этом же роде, потому что, как было уже упомянуто, взгляды Фета на поэзию и собственное творчество на протяжении всей его жизни оставались неизменными.

На-ряду с логической ясностью излагаемой мысли или образа Тургенев старался добиться от Фета также ясности грамматической и чистоты языка. Со своей точки зрения он может быть был и прав, читая у Фета, например, стихи вроде следующих:

Я жду тебя под сладкий шум фонтана
И потопа
Туда глаза, где крадется Диана,
Я жду тебя.

(Стихотворения. Москва. 1850 г. Стр. 15).

Топить глаза в темноте—это выражение ощущается несколько своеобразно даже в наше время, когда мы привыкли к самым смелым оборотам поэтического языка и синтаксическим сдвигам, но в начале 50-х годов люди были еще не столь вольнодумны и понятно, что Тургенев должен был возмутиться подобной дерзостью Фета. Строфа, с ее причудливым, но выразительным оборотом речи, была изменена до полной неузнаваемости (Полное собрание стихотворений Фета, изд. Маркса, СПб. 1910 г., т. II, стр. 12)³⁾.

¹⁾ Архив К. Р. Письмо Фета от 28 октября 1888 года.

²⁾ Архив Полонского. Письмо Фета от 10 декабря 1891 г.

³⁾ Все дальнейшие указания переделанного текста будут даны по этому изданию.

Это был пример вольности, на которую имеет право каждый поэт. А вот явное грамматическое недоразумение:

Спи—еще зарею
Холодно и рано
.....
Скоро вспыхнут тучки,
Горы и потоки,
А у бледной ручки
Молодые щеки (11, 20).

Две последние строчки были, вероятно, как раз из числа тех, которые, по выражению Тургенева, доводили его до судорог. Очевидно, по мысли Фета, следовало представить себе молодую голову, склоненную на руку; но Тургенев не мог перенести такой неясности, и, по примеру многих других аналогичных мест, исправил ее весьма примитивным способом, зачеркнув всю строфу целиком. К ясности своего синтаксиса Фет, очевидно, не стремился намеренно. — „Мое наслаждение состоит в стремлении наперекор будничной логике и грамматике—только из-за того, что за них держится общественное мнение, которому мне так сладостно поставить в нос „гусара“,—благодарушно сознается он под старость Полонскому ¹⁾).

Но, несмотря на это признание, трудно поверить, что все особенности его поэтического стиля, порою весьма причудливого в некоторых своих деталях, были плодом только умышленного творческого озорства. Черновые рукописи говорят другое: нарочитого стремления наперекор грамматике в них не видно, но заметны попытки довольно своеобразными способами разнообразить свою поэтическую речь и полное пренебрежение к внешности стиха в том случае, если удавалось,—хотя бы и необычными способами, но точно,—передать в нем то мгновенное и зачастую неясное, что требовалось автору. О читателях, неспособных угадывать поэта с полуслова, Фет не заботился. Об его независимом отношении к публике сохранилось не мало его собственных признаний. В одном из писем к Полонскому он выражается достаточно образно:—„Мои слова о твоих стихах и Кутузовские ²⁾ о моих могут быть нам с тобой отрадны. Но какое же нам дело до того, какого мнения о наших талантах портной на Сивцовом Вражке? Мы можем быть вполне удовлетворены, если он не считает нас мошенниками“ ³⁾. Иногда это звучит еще более выразительно:—„Людам не нужна моя литература, а мне не нужны дураки“ ⁴⁾.

¹⁾ П. Д. Рук. Отд. Архив Полонского. Письма Фета от 30 декабря 1888 г.

²⁾ Поэта Голенищева-Кутузова.

³⁾ Архив Полонского. Письмо Фета от 23 мая 1888 г.

⁴⁾ Письмо к Страхову 1887 г. „Р. Обозрение“, 1901 г., вып. I, стр. 71.

Но в пятидесятых годах Фет был, очевидно, сдержаннее и если не ради „людей“ вообще, то ради мнения тех литературных сил своей эпохи, вкусу которых он доверял, выносил редакторское своеволие Тургенева.

До какой степени менялось иногда в издании 1856 года все стихотворение, показывают следующие примеры 1850 года:

- 1) Я русской, я люблю молчание дали мразной
- 2) Под пологом снегов, как смерть однообразной...
Леса под шапками иль в инее седом,
Да речку звонкую под темносиним льдом.
Как любят находить задумчивые взоры
Завейные рвы, навейные горы.
- 7) Былинки сонные, иль среди нагих полей,
Где холм причудливый, как некий мавзолей...
- 9) Изваян полностью—круженье вихрей дальних
- 10) И блеск торжественный при звуках погребальных.

Жуткая похоронная торжественность зимней ночи в поле была заменена в издании 1856 года мирными обывательскими образами:

- 1) На пажитях ночных люблю в мороз трескучий
- 2) При свете солнечном я снега блеск колючий
.....
- 7) среди нагих полей
.....
- 9) иль тучи вихрей дальних
.....
- 10) На белых берегах и польнях зеркальных.

В новой редакции от раннего и потому, может быть, наиболее любопытного Фета не осталось и следа.

В целом ряде стихотворений было по мелочам выкинуто много тонких штрихов, без которых стихотворение менялось неуловимо, но существенно: ¹⁾

Полно спать: тебе две розы
Я принес с рассветом дня.
Сквозь серебряные слезы
Ярче нег их огня.

1850 г.

1856 г.

Дрожь в руках: твои угрозы
Помню я; но дремлешь ты,

Вешних дней минутны грозы,
Воздух чист, свежей листы—

И роняют тихо слезы
Ароматные цветы (II, 21).

1850 г.

1856 г.

Поневоле песни вьются:
Ты—с гитарою в руке.
И далеко раздаются.

Струйки вьются, песни льются,
Вторит эхо вдалеке
И дробясь раздаются

Звуки Нормы по реке (II, 96).

Только стадо обегает
Пес сторожевой.

¹⁾ В приводимых примерах налево помещаются стихи в редакции 1850 г., направо в редакции 1856 г., посредине оставшиеся без изменений

1850 г.

Да и тот задремлет чутко,
Не усну лишь я,
Огонек блеснул... Малютка,
Верно, ждет меня.

1856 г.

Редко, редко кочевая
Тучка бросит тень.
Неподвижная, немая
Ночь светла, как день (1,415).

1850 г.

Снова сердца слышнее биение
И опять так хотелось бы жить.
За такие, друг мой, мгновенья
Как нам жизни за жизнь не
любить? ¹⁾

1856 г.

Снова в сердце ничем не изменишь
До ланит восходящую кровь
И душою подкупленной веришь,
Что как мир бесконечна
любовь (I, 486).

1850 г.

Бегу!.. Там нежная и трепетная та
Несет на поцелуй дрожащие уста,
Чье имя, близ меня помянуто без
цели,
Не даст мне до зари забыться на
постели;
Чей шорох медленный уж издали
меня
Кидает в полмя мгновенно из огня
И чей глубокий взор, блистающий
вниманьем,
Исполнил жизнь мою безумством
и страданьем.

1856 г.

Бегу. Нигде огня,—соседи полегли,—
И каждый звук шагов, раздавшийся
вдали,
Иль тени на стене блестящей
кольханье
Мне напрягает слух, прервав мое
дыхание (1,467).

Здесь, между прочим, во всех примерах видно наглядно, как под рукой Тургенева исчезала из Фетовских стихов их героиня, на что уже указывалось мной однажды ²⁾.

В переделках отдельных строк при некоторых вариантах, на первый взгляд даже как будто мало существенных, нередко получалась разница тона — иногда почти неуловимая, но стилистически весьма существенная и в наше время более ощутимая, чем в пятидесятых годах:

1850 г.

Моей душе приятен глас
надежды

1856 г.

И сердцу голос слышится
надежды (II,131)

...Ты поешь, ты блещешь красотой
И пенишь темный понт
зубчатой чешуею.

Для взоров божество—сирена
под водою (I, 247).

¹⁾ („Москвитянин“ 1852 г. II, кн. 2 и „Современник“ 1854, т. 43).

²⁾ Ст. „Неизданный Фет“.

Лишь карпия порой плеснет
у тростников
Оставя резвый круг сребра
на влаге гладкой.

Порой тяжелый карп плеснет
у тростников,
Пустив широкий круг бежать
по влаге гладкой (II, 63).

Зачем, коварный друг, не внемля приглашению,
Наш пир вечеровой вчера не посетил
Ты наш вечерний пир вчера не посетил (I, 254).

Бывали случаи, когда тонкая Фетовская рифма исчезала и заменялась более грубой:

Только хор свой огибает
Месяц золотой.

Только выше все всплывает
Месяц золотой.

Только стадо обегает
Пес сторожевой (I, 415).

Само собой разумеется, что в погоне за ясностью и простотой Тургенев должен был сильно ополчиться и на Фетовскую лексику. Здесь прежде всего выкидывалось им все, скольконибудь самобытное, а также все, уходящее в экзотику. Русским языком Фет распоряжался с полным самоуправством — и поступал так с глубоким убеждением в своей правоте: — „Кто же, как не стихотворцы, должны усекать неповоротливые слова?“ — писал он впоследствии Страхову ¹⁾ и результатом такого взгляда на вещи являлись, „брега, ухающие соблазном“, „угольное стадо“, „рушить преграду“ и проч., и проч. То сжимая, то растягивая по произволу необходимые ему слова, Фет нередко при помощи своей индивидуальной лексики сглаживал метрически-трудные стихи: „плавное течение стиха“ стояло для него едва ли не на первом месте, и он тщательно наблюдал за тем, чтобы оно не нарушалось „излишним накоплением слов“, так как по его убеждению „неудачный стих“ был „ударом тупого топора поперек бревна“ ²⁾.

В качестве „излишнего поэтического буйства“, столь ценного Фетом, Тургеневым были выброшены также и все образы, вроде „розы центифольной“, „шильника водяного“, рыбы „карпии“; „сердце-незабудка“ заменилось словами „Сердце, ты, малютка“; „вертлявая ножка“ превратилась в более шаблонную — лукавую ножку.

Былое стремление
Далеко, как выстрел вечерний,—

написал Фет, но „выстрел“ был переправлен Тургеневым в „отблеск“; по возможности были выкинуты все церковно-славянизмы, архаизмы, казавшиеся вычурными сравнения, вроде „тайн Веспера“ и „любви Проперция“ и много другого, о чем Фет впоследствии писал К. Р.: — „Стихотворение,

¹⁾ Р. Обзорение, 1901 г., т. I, стр. 93.

²⁾ Архив К. Р. Письма Фета от 8 февраля 1887 г. и от 11 января 1890 г.

подобно птице, пленяет или задумчивостью, или блестящим хвостом, часто даже не собственным, а блестящим хвостом сравнения¹⁾). Именно эти то хвосты и были по преимуществу обрезаны редактором, при чем то, что Фет впоследствии называл „увечьями“, иногда бывало весьма утонченно. Так, например, была у Фета робкая попытка звукоподражания:

Железо решетки
Свистит под пилой

Тургенев заменяет шаблоном: „визжит“. Были у Фета и опыты паузного стиха:

Оттого то в разлуке с тобой
Слышу я беззвучную дрожь.

(Золова арфа, II, 561).

Дева—радость любви!
Звезды, что очи твои.

(Тихая звездная ночь, II, 18).

В первом случае Тургенев делает бессмысленную добавку:

Слышу я и беззвучную дрожь,

а во втором от первоначальной строфы вообще ничего не остается:

Друг мой, в сиянии ночном
Как мне печаль превозмочь?

Фет исполнил редакторские требования, но не смирился и не без сожаления писал впоследствии К. Р.:—„Я несколько не против поэтических поисков в области новых размеров, но это чрезвычайно трудно и никогда мне не удавалось, а если и удавалось, то в самой слабой, едва приметной степени“²⁾.

В результате всех этих переделок, главным образом в связи с переделками и сглаживаниями синтаксическими и лексическими, из того Фета, которого знают сейчас, в очень большой мере исчезло то, чего, конечно, в 50-х годах не мог учесть Тургенев и что заметно только теперь, с весьма значительного расстояния: исчезло ощущение эпохи и связь Фета со всеми теми менее крупными поэтами современниками, чьи произведения, не подвергшиеся подобной редакторской чистке, остались разбросанными и в большинстве забытыми в толстых томах „Современника“, „Отечественных Записок“ и „Библиотеки для чтения“ за 40—50 гг.; исчезла

¹⁾ Тоже, от 27 декабря 1886 года.

²⁾ Архив К. Р. Письмо Фета от 19 декабря 1889 г.

в значительной степени связь Фета с Бенедиктовым, отчетливо выступающая при чтении неисправленного, вернее — неиспорченного Фетовского текста; исчезло много такого, что могло бы служить вехами при сопоставлении творчества Фета с творчеством символистов. У молодого Фета есть, между прочим, вычеркнутое Тургеневым место, с которым через много лет явно перекликается молодой Блок:

Ф Е Т.

И летучею ездою
Зимней ночью при луне
Я душе твоей раскрою
Все, что ясно будет мне.

(Ночь светла, мороз сияет. Т. I, стр. 464).

Б Л О К.

Заря в твои заглянет очи,
И ты поймешь ее в огне,
Что в эти дни, что в эти ночи
В твой душе открылось мне.
(„Уже бледнеет день прощальный“.
За гранью прошлых дней. П. 1920, стр. 33).

Кроме всех вышеприведенных примеров работы Тургенева есть еще одно весьма существенное произведение Фета: баллада „Соловей и роза“, которая в первоначальной редакции по словам самого автора ¹⁾, лучше всего выявляла направление, по которому стремилась его еще молодая муза, и в которой первоначально присутствовали все элементы, враждебные Тургеневу. В издание 1856 года эта баллада не вошла. Но многие данные дают основания предполагать с достаточной уверенностью, что переработка ее относится к той же эпохе, так как каждое выброшенное или измененное место в ней явно обнаруживает редакторские принципы Тургенева. Во всяком случае первоначальный текст этой баллады достаточно неизвестен и любопытен, чтобы можно было упомянуть о нем.

В настоящее время баллада заключает в себе приблизительно две трети первоначального текста. Из нее были выброшены уже не отдельные строки или строфы, а целые куски иногда довольно значительной длины:

Мой милый, где сердце—там грезы,
Где вера—там царство весны;
Где очи—там жаркие слезы,
Где думы,—там чудные сны...

Во сне мое спящее око
Небесный измерило круг,
От запада вплоть до востока,
Узрело и север и юг...

¹⁾ Предисловие к III выпуску „Вечерних огней“.

Ни дна; только в бездне рождаясь
Горят и сверкают ключи
И, силою вечной вращаясь,
Дрожат золотые лучи;

И вся эта сила стремилась
К одной отдаленной звезде;
А я все молилась, молилась,
Чтобы ты был мне верен везде.

Иногда выброшенные куски любопытны по некоторым особым соображениям:

На востоке небо чисто,
Как сапфир твоих очей;
В рошах пальмовых тенисто,
Лунный луч дрожит теплей.

На востоке есть у бога
Заповедные места.
Сердцу снится та дорога—
Полетим с тобой туда.

Ни фазанов позлащенных,
Ни павлинов не сомнем;
Ни плодов мы запрещенных
Тихомолком не сорвем.

Мы, как лотос, богомольно
Заглядимся в ручеек...
Сердцу станет сладко, больно—
Полетим же на восток.

(Стихотв. А. Фета М. 1850, стр. 73).

Здесь бросается в глаза несомненное влияние Гейневского „Auf Flügeln des Gesanges“; трудно назвать второй отрывок во всей русской поэзии, на котором это влияние было бы заметно так же отчетливо. Но сейчас подробно останавливаться на этом не приходится. Любопытно отметить только, что в данном примере присутствуют многие излюбленные Фетом экзотические образы, и, хотя Фет даже и через много лет не восстановил их в тексте баллады, забыть их он, очевидно, все-таки не мог, потому что через 20 лет, в 1870 году, он уходит в такую же экзотику:

Но в блеск сокрылась ты лесов,
Под листья яркие банана...

(У окна. II, 74).

Также неисправим оказался он в своем тяготении к грамматическим „гусарам“ и, отойдя на расстояние двадцати пяти лет от Тургенева, писал попрежнему неясно:

Дохнул я струею и чистой и страстной.
У пленного ангела с веющих крыл.

Но на таких своеобразных неправильностях стоит едва ли не половина силы и действенности Фета и комментарии к его неясным стихам казались бы излишним грузом.

В издании 1856 года немаловажные изменения коснулись очень значительного числа стихотворений Фета. Грамматическое и лексическое сглаживание было, в конце концов, еще не самым главным злом. Но когда выбрасывалось по несколько строф подряд, когда заключительные строфы менялись до полной неузнаваемости—тут уже приходилось говорить о композиционной переработке и перепланировке всего целого.

Примерами того, насколько мало понимал Тургенев композиционные задания Фета, могут служить хотя бы те стихотворения, у которых в издании 1856 года отрезаны концы как раз на полдороге и композиционного и сюжетного развития. Известное стихотворение „Я пришел к тебе с приветом“, I, 383, в котором каждая строфа дает все более и более усиливающееся эмоциональное и мелодическое нарастание, разрешающееся в заключительный аккорд, было помещено в сборнике 1856 года в составе только двух первых строф. У второго („О не зови!.. Страстей твоих так звонок...“) II, 148, где последняя строфа служит совершенно очевидно и общесмысловым и композиционным завершением целого, именно две последние строфы были уничтожены. Стихотворение „Улыбка томительной скуки“ (II, 85), имевшее в первой редакции кольцевое построение, было композиционно совершенно изменено, благодаря тому, что исчезли две последние строфы:

Под сладостный голос родного
В заветной святыне раздумья
Так много трепещет былого
И молит у сердца безумья.
Но едкие слезы разлуки
Сердечной не уняли жажды:
Вы, полные, сладкие звуки,
Знать, сердцу не слушать их дважды.

В стихотворении „Летний вечер тих и ясен“ (I,402) была вычеркнута последняя строфа:

Да оставь окно в покое,
Подожди еще немножко.
Я не знаю, что такое,—
Полетел бы из окошка!

Стихотворение „Серенада“ („Тихо вечер догорает“, II, 89) в новой редакции также утратило свою последнюю строфу, а вместе с ней неуловимо изменило свой эмоциональный тон:

Так легко и так привольно,
Страсти укротя,
В сердце вымолвить неволью:
Спи, мое дитя.

Наконец, стихотворение „Полуночные образы веют“ (II, 114), благодаря переделке двух заключительных строк, совершенно изменилось и в мелодическом и в смысловом отношениях:

Полуночные образы веют,
Как духов испугавшийся пес,

1850

1856

Я боюсь, они мне откроют,
Что я сам их призыв произнес.

То нахлынут, то бездну откроют,
Как волна обнажает утес.

А ведь Фет писал:—„Во всяком случае вся его (стихотворения) сила должна сосредоточиваться в последнем куплете, чтобы чувствовалось, что далее нельзя присовокупить ни звука. Вот главные правила, которых я стараюсь держаться при своей стихотворной работе“¹⁾. К счастью, у него хватило мужества впоследствии вернуть окончания первым двум из вышеприведенных стихотворений; окончания же остальных, вместе с другими подобными случаями в том же издании, до сих пор остаются неизвестными и погребенными.

На-ряду с прочими принципами Тургеневской работы в издании 1856 года вообще чувствуется стремление редактора по возможности сжать, стиснуть автора, отсесть все, что казалось лишним. Фет сам не любил многословия:—„Лирическое стихотворение подобно розовому шипку: чем туже свернуто, тем больше носит в себе красоты и аромата“,—пишет он между прочим К. Р. в одном из длинных писем, выражающих целиком его поэтическое credo, и там же, при перечислении главных правил своей стихотворной работы, прибавляет:—„Главное, стараюсь не переходить трех, много—четырёх куплетов, уверенный, что если не удалось ударить по надлежащей струне, то надо искать другого момента вдохновения, а не исправлять промаха новыми усилиями“²⁾.

Структура стихотворения никогда не была случайной:—„Было время, когда ища занятий по окончании службы, я пристрастился к токарной работе,—вспоминает Фет впоследствии³⁾,—и тут я и от мастеров и на опыте ознакомился с деревом и его слоями, позволяющими работу по струям, а не против них. То же самое происходит и со стихотворством. Выбирая даже самый благодарный материал, необходимо строго, художественным чутьем прозреть ту цельную и красивую фигуру, которую желательно воспро-

1) Архив К. Р. Письмо Фета от 27 декабря 1886 года.

2) То же.

3) Архив Полонского. Письмо Фета от 16 января 1889 г.

известии. При этом излишний материал, как бы красиво-извилист он ни был, должен быть немилосердно отрезан“.

Это говорилось об авторской, но не о редакторской работе (особенно, когда при этой последней отрезанные на конце строфы разрушали, например, кольцевое построение, как было со стихотворениями „Не ворчи, мой кот мурлыка“ и „Улыбка томительной скуки“). Указывая на то, как Фет тщательно обдумывал, и как он ценил композиционную законченность и цельность стихотворения, письма эти лишней раз подчеркивают коренное расхождение автора с редактором сборника 1856 года.

Говоря об эпохе 1850—1856 годов в истории Фетовского печатного текста, хочется отметить одну маленькую деталь, которая на первый взгляд может показаться курьезом, но при ближайшем рассмотрении оказывается заслуживающей некоторого внимания. У Фета есть стихотворение „Больной“:

Его томил недуг. Тяжелый зной печей,
Казалось, каждый вздох оспаривал у груди.

Так оно печатается с 1856 года. Но при первом своем появлении в свет (Современник 1855, т. 50) оно звучало несколько иначе:

Его томил недуг. Ще ду ш н ы й жар печей и т. д.

Сколько бы раз Фет ни повторял, что поэт есть сумасшедший человек и галиматья, всетаки представляется в высокой степени сомнительным, чтобы на этот раз ему понадобился именно „тщедушный (в общепринятом значении этого слова) жар печей“—образ, который по смелости граничит с метафорами самого крайнего имажинизма. Слово „тщедушный“ в означенном контексте напоминает фонетически близкие ему эпитеты—душный, удушливый, что, очевидно, и должно было здесь находиться по мысли автора; но, не удовлетворившись существующими словами, Фет,—по собственной же теории,—решительно „усек неповоротливое слово“ и получил новое. Само собой разумеется, что в издании 1856 года эпитет был заменен другим, более понятным, но самый факт существования подобного первоначального текста наводит на вопрос о том, каково же было отношение Фета к семантике слов, им употребляемых, и не стояла ли для него иногда на первом плане, помимо семантической, только фонетическая, а через нее—эмоциональная значимость слова. Но вопрос этот должен быть рассматриваем в связи с другими поэтическими приемами Фета при исследовании его творчества в целом.

Влияние Тургенева после кульминационной точки 1856 года постепенно, но заметно спадает. Причины тому были, между

прочим, и чисто внешние: прежнее общение прерывалось поездками за-границу то Тургенева, то Фета, от значительного раестояния ослабевала интенсивность дружбы, а затем, с переездом в деревню, для Фета вообще началась новая полоса жизни. К следующему изданию 1863 года Тургенев уже не прикасался, и разница между текстом этого сборника и текстом тех же стихотворений, помещавшихся предварительно в журналах, получалась далеко не так значительна, как при предыдущем издании. Переделывались преимущественно стихотворения 1857 года, а позднейшие, по мере удаления от Тургенева, проходили почти целиком в своем первоначальном виде. Лексическое и грамматическое сглаживание было в ту эпоху уже минимальным. Какихнибудь десять-двенадцать слов были заменены почти аналогичными (по типу: — „освещенные“ — „озаренные“, „пойду“ — „иду“ и т. д.) и только раз или два пришлось Фету по старой памяти сгладить излишнюю вольность, как, например, в стихотворении „Венера“, о которой в первоначальном тексте говорилось: „Цветет смеющееся тело“ (Современник, 1857 г. т. 65), затушеванное в издании 1863 года более привычным „божественным“ телом. Но таких вольностей у стареющего Фета встречалось все меньше и меньше, изменения печатного текста к концу его жизни уже крайне незначительны.

В течение следующих двадцати лет, вплоть до появления в 1883 году 1 выпуска „Вечерних огней“, Фет по сравнению с предыдущими десятилетиями печатал чрезвычайно мало. Это была эпоха, которую он впоследствии, в одном из писем к Полонскому¹⁾ охарактеризовал, как эпоху „неуклюжих картин, козлопения и мужицких стихов“, и про которую писал К. Р.: — „В пятидесятых годах, когда еще не было никаких партий, литература настойчиво окружала меня далеко незаслуженными похвалами; но когда в шестидесятых она убедилась, что я действительно люблю свободу и не пойду кланяться народному кумиру только из-за того, что толпа его считает модным, — та же литература не переставала в течение двадцати пяти лет считать меня за механическую голову турка, над которой всякий пробовал силу своего удара“²⁾.

Эпоха „Вечерних огней“ вплоть до конца жизни Фета дает для истории печатного текста чрезвычайно мало материала. В эти годы интересна, главным образом, переписка Фета с его негласными редакторами, работу которых по печатному тексту проследить нельзя: она вся скрывается в письмах, а письма эти почти сплошь неизданы.

¹⁾ Архив Полонского. Письмо Фета от 16 января 1889 г.

²⁾ Архив К. Р. Письмо Фета от 5 декабря 1886 г.

После смерти Фета, К. Р. и Страхов собрали материалы и, как видно из писем К. Р. к вдове Фета, предполагали издать стихотворения Фета со всеми вариантами, первоначальными текстами и примечаниями к ним. Где находится эта предварительная работа и почему предполагавшееся издание не осуществилось—неизвестно. Никаких сведений об этом пока собрать не удалось. Научное издание Фета продолжает оставаться делом будущего ¹⁾.

¹⁾ Исчерпывающий материал по истории печатного текста Фета, собранный мною и подготовленный к печати в виде хронологических таблиц, не мог быть помещен в настоящем сборнике по техническим соображениям.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
В. В. Виноградов.—К построению теории поэтического языка . . .	5
С. Бернштейн.—Эстетические предпосылки теории декламации . . .	25
С. Вышеславцева.—О моторных импульсах стиха	45
С. Балухатый.—К поэтике мелодрамы	63
Лидия Виндт.—Басня, как литературный жанр.	87
Юрий Тынянов.—Ода, как ораторский жанр	102
Гр. Гуковский.—Из истории русской оды XVIII века	129
Н. Сурина.—Тютчев и Ламартин	148
Н. Колпакова.—Из истории Фетовского текста	168