PN
181
Ba3

А. В. БАГРИЙ

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ЛИТЕРАТУРЕ

(БИБЛИОГРАФИЯ)

ВЛАДИКАВКАЗ.
типография 1-й Владикавказской артели
Инвалидов-Печатников.
1924.

Я 10р
1

Горслито № 248 14 августа 1924 г. Тираж 500.

РС

БИБЛИОТЕКА
КОММУН. СТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ.
4137
25

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Исследование литературного произведения, как и вообще всякого жизненного явления, может быть производимо лишь обычными, принятыми в человеческом мышлении методами (предмет методологии наук). Принятый в литературной науке обычай обозначать словом „метод" изучение произведения филологическое, сравнительное и др., вносит некоторую путаницу понятий, вследствие чего, пока не придумано другое более удачное название, слово „метод" в литературе следует употреблять условно, в смысле „подхода" и „пути исследования". „Формальный" метод исследования литературных произведений после пережитых в последние годы крайностей его применения, начинает в настоящее время пользоваться всеобщим признанием, но в понимании более широком, чем то допускают узкие формалисты*). Являясь рабочим методом историка литературы, формальный метод исходит из положения, что литературное произведение—факт искусства, и исследует это произведение, как один из видов искусства с раскрытием приемов, общих у литературы с другими видами искусств и свойст-

*) Формалистическая школа (В. Шкловский, Якобсон) исходит из положения, что все в искусстве есть только художественный прием, что он является единственным героем и науки о литературе. Смена литературных форм об'ясняется отклонением от канона. Критика положений „формалистов" дана в предисловии В. М. Жирмунского к статье О. Вальцеля „Проблема формы в поэзии".

венных одной лишь литературе. В этом понимании формальный метод должен включать в себя то, что известно под названием метода „филологического", являясь его расширением и дополнением, метода „сравнительного" и одной из своих задач должен ставить выяснение творческой истории произведения или цикла произведений (с применением т. наз. „психологического" метода). Таким образом в результате применения формального метода окажется отработанным: 1) внешность текста (списки, редакции, издания данного литературного явления), 2) история создания произведения, 3) композиция, 4) стиль, и 5) место данного лит. факта в ряду произведений данного автора или лит. группы или литературной эпохи.

Отработанный таким образом литер. материал должен подвергаться дальнейшему истолкованию, как социальный факт, причем истолковывать может и историк литературы, стоящий на определенной общественной точке зрения, и литературный критик, и историк общественности.. Можно итти и обратным путем: начав с об'яснения литературного произведения, как факта социального (всякое произведение искусства—социальный факт), в дальнейшем все же необходимо будет перейти к уяснению его, как факта собственно литературного, с применением специфических для данной группы явлений подходов, без чего и уяснение социальности данного факта немыслимо. Повидиму это же имеет в виду Розенталь, говорящий о тесной связи эволюции стиля с эволюцией всего мироощущения эпохи и о двояком изучении искусства: 1) как приема и 2) как социального факта (Печ. и Рев. 1923, 5, с. 280). Так, по мнению Л. Троцкого, „социальный критерий не исключает, а идет рука об руку с формальной критикой, т. е.

с техническим критерием мастерства, который тоже однако индивидуальное проверяет общей единицей, ибо без сведения индивидуального к общему не было бы ни общения между людьми, ни мышления, ни поэзии" („Лит. и революция" М. 1923, с. 43—44). „Введенные в законные пределы методологические приемы формализма могут помочь выяснению художественных психологических особенностей формы (ее экономность, стремительность, контрастность, гиперболичность и проч.) Отсюда, в свою очередь, открывается путь—один из путей—к мироощущению художника и облегчается подход ко вскрытию социальной обусловленности отдельного художника или целой художественной школы" (там же, стр. 120) „Продукты художественного творчества должны, в первую очередь, судиться по своим собственным законам, т. е. по законам искусства. Но только марксизм способен об'яснить, почему и откуда в данную эпоху возникло данное направление в искусстве, т. е. кто и почему пред'явил спрос на такие, а не иные художественные формы" (там же стр. 131*)

Некоторые из формалистов утверждают, что для историка литературы—марксиста необходимо признание формального метода, даже не в широком понимании его (в таком понимании он марксистами и не отрицается), а в „опоязовском, наиболее чистом." (Цейлин) По словам О. Брика:

---

*) А. Цейтлин, Марксисты и формальный метод, Леф № 3, с. 114—130. Л. Троцкий, т. н. формальный метод, Литература и Рев. М. 1923. В. Данилов, К вопросу о социальной обусловленности лит. формы, Р. яз. в шк. 4, с. 35—41.

Сотрудник, Формальный метод и марксизм, Р. яз. в шк., 4. с. 25—35.

Переверзев, труды о Гоголе и Достоевского (сочетание марксисткого освещения с формальным подходом к некот. литер. явлениям).

„Опояз" отмежевывает свою работу от работы смежных научных дисциплин не для того, чтобы уйти от „мира сего", а для того, чтобы во всей своей чистоте поставить и расширить ряд насущнейших проблем литературной деятельности человека.

„Опояз" изучает законы поэтического производства...

Что дает „Опояз" пролетарскому культстроительству?

1) Научную систему вместо хаотического накопления фактов и личных мнений.

2) Социальную расценку творческих лично-

На заседании Вольн. фил. ассоциации (Изв. ВЦИК 1922, № 292) группа „Опояз." утверждала, что единственный правильный путь в истории лит. и лит. критике—это изучение самого материала, данного в лит. произведении (т. н. формальный метод) и отвергала возможность каких бы то ни было социологических и психологических домыслов, не имеющих никакого отношения к литературе. „Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов". Иванов-Разумник, Гизетти, Эрберг и др. не отрицали научности и плодотворности работ Опояза, отстаивали вместе с тем необходимость социнологического и психологического подхода при изучении литературы, вскрытия интуиции и облика поэта, поскольку они отразились в его творчестве, предостерегали от эксцесов одного лишь морфологического подхода.

На диспуте о „Лефе" 13 февр. 1923 г. в зале консерватории С. Третьяков остановился на вопросе, какой должна быть истинная критика. Критика не должна базироваться на критериях: мне это нравится, мне это не нравится. Должна играть не роль оценщика, а роль приемщика в производстве. Недалеко то время, когда во исполнение социального заказа поэты и писатели будут свои произвед. бросать пачками туда-то, на такие-то темы, столько-то. Роль критика тогда ограничится ролью приемщика. Понятно, для него необходимо будет знание материала, из которого литературное произведение строится, и знание приемов обработки этого материала.

стей вместо идолопоклоннического истолкования „языка богов".

3) Познание законов производства вместо „мистического" проникновения в „тайны" творчества.

„Опояз"—лучший воспитатель литературной пролетарской молодежи... „Опояз" придет на помощь пролетарскому творчеству... точными техническими знаниями приемов современного поэтического творчества. „Опояз"—могильщик поэтической идеалистики.Т. Н. Формальный метод, Леф, № 1, стр. 213-215).

А. Цейтлин, в результате своей апологии форм. метода „в наиболее чистом виде" приходит к выводу, что, изучив стиль художественного произведения, как произведения искусства, мы затем должны осмыслить его социологически (Леф., № 3, с 114—130).

Львов-Рогачевский, критик-марксист, рекомендует при изучении литературы сочетать марксистский метод с достижениями формальной школы; знакомиться не только с идеологией художника, связанного с классом, но и с теми приемами и средствами, пользуясь которыми художник преобразует явления действительности в „перл создания" в художественных произведениях (Нов. р. лит., 1922, стр. 297).

Под историей литературы**) мы понимаем научную дисциплину, исследующую лит. явления в их исторической последовательеости и имеющую целью дать в результате картину развития лит. форм (видов и жанров). „Историк литературы, по

**) См. попытку установить понятия литературы, словесности, поэзии в ст. А. А. Смирнова, „Пути и задачи науки о литературе," „Лит. мысль", II, П. 1923, стр. 91—109.

выражению ак. В. Н. Перетца, имеет своей-задачей не воссоздание действительной жизни прошлого, а **воссоздание картины** смен литературных вкусов и направлений, „чередование литературных спросов и предложений" (Веселовский). Он изучает не действительно свершившиеся поступки живых людей, запечатленные для потомства в актах и документах, а жизнь, претворенную фантазией поэта, отраженную в понимании творцов произведений литературы". („Кр. очерк методологии ист. р. лит." П. 1922, стр. 10), иначе говоря, изучает формы, в которые отливается поэтическое творчество. „Под формой мы разумеем ту сторону литературного произведения, которая как и форма в искусстве, воспринимается нами непосредственно, интуитивно, не требует логической оценки. Слово есть неизбежная форма словесного творчества и восприятия. Но поэтическим словом будет то, которое обладает действенностью, которое внушает нам образы, живые и убедительные, независимо от оценки их нашим суждением. Без определенного стиля, выражающего поэтическое сознание индивидума и эпохи, без известных условий композиции поэтическое творчество немыслимо" (В. Н. Перетц, от культ. истории к ист. поэтике. Сб. памяти А. Н. Веселовского, П. 1921, стр. 40-42). „Социальная роль поэта, говорит один из представителей группы „Опояз", не может быть понятна из анализа его индивидуальных качеств и навыков. Необходимо массовое изучение приемов поэтического ремесла, их отличия от смежных областей человеческого труда, законов их исторического развития... Работа поэта начинается с обработки темы, с нахождения для нее соответствующей словесной формы. Изучать поэзию—значить изучать законы этой словесной обработки. История

поэзии—история развития словесного оформления... („Леф" № 1)

Почему пользовались поэты в обработке тем именно этими, а не другими приемами, чем вызвано появление нового приема, как отмирает старый—все это подлежит самому тщательному исследованию научной поэтики

Поэтика-учение о методах и приемах словесного творчества-извлекает из отдельных произведений или циклов их общие правила, которым подчиняется поэтическое творчество, или которые были в ходу в определенную эпоху, и приводит их в систему. Из общей поэтики (статья А. Белецкого „В мастерск. художника слова"—этюд из этой общей части)—выделилась и развилась в последнее время часть, изучающая приемы стихотворчества. Иногда эту часть и называют„ поэтикой", что, конечно, неправильно, так как стиховедением не исчерпывается содержание поэтики, включающей области и художественнойпрозы и драмы. На грани истории литературы и поэтики стоит историческая поэтика, которая подбирает историко- литературный материал в группы, наиболее удобные для извлечения из них каких либо общих теоретических выводов. Историческая поэтика является, таким образом, дисциплиной подсобной как для теоретической поэтики, так и для истории литературы, так как служит для наиболее показательного уяснения развития литературных видов и форм.—Об'яснить художественное значение приемов стиля поэта, их взаимную связь и характерную эстетическую функцию составляет, по мнению В. М. Жирмунского, задачу теоретической поэтики. „Необходимо не только описать и систематизировать приемы („морфология"), но также указать их важнейшие стилистические функции в типологически наиболее су-

щественных группах поэтических произведений." В свою очередь, поэтика историческая должна установить их генезис в поэтическом стиле эпохи, их отношение к предшествующим и последующим моментам в развитии поэзии. („Задачи поэтики").

Несомненно, истоков формального метода в настоящем его выраженнии следует искать в научной деятельности Потебни и Веселовского.*) Современные историки и теоретики литературы все время в своих трудах имеют их в виду. Этот интерес сказывается и в появлении ряда статей и книг, подводящих итоги их деятельности и связывающих ее с литературной современностью. „Формалисты" утверждающие что „литературное произведение есть чистая форма" (В. Шкловский), повторяют общее положение эстетики, применимое ко всем видам искусства (ср. „Современные вопросы эстетики" проф. Лейпц. ун-та Фолькельта, 1900 „искусство есть мир чистой формы", 73 стр.), а по отношению к словесным произведениям-положение теории Потебни, который рассматривал их с трех сторон: внешней формы, формы внутренней и содержания, которыми определяется самое слово. Как внешняя форма слова есть сочетание звуков, так внешняя форма произведения есть совокупность приемов, выработанных словесным искусством и представляющих „технические возможности времени (Шкловский). Внешняя форма словесного построения вызывает в читателе, прежде всего, осмысление ближайшего содержания или фабулы произведения, что Потебня относит к внутренней форме подобно тому, как внутренняя

*) Конечно, наблюдается и значительное влияние на современных русских историков и теоретиков литературы западно европейских трудов по ист. и теории литературы и по общей эстетике.

форма слова есть ближайшее его этимологическое значение... Полное восприятие произведения достигается посредством выработки содержания, создаваемого путем суб'ективного переживания внешней и внутренней формы в процессе, подобном творческому переживанию автора" (Р. яз. в иск., в 4, с. 36). В статье" Потебня" („Поэтика", Сб. по теории поэтич. яз. 1919, П. с, 3—6) Викт. Шкловский излагает вкратце теорию Потебни и вносит в нее свои коррективы. Способность одного и того же слова связываться чрез внутреннюю форму с разными вещами, принимать новые значения Потебня назвал символичностью слова. Для обозначения какой-нибудь вещи берут слово, до этого существовавшее; содержание этого слова (значение его) должно иметь что-нибудь общее с одним из признаков называемой вещи. Таким образом слово расширяет свое значение при посредстве образа. Образ же, по теории Потебни, принадлежит исключительно поэзии; символичность слова равна его поэтичности. Символизм языка может быть назван его поэтичностью. В искусстве ценна символичность образов, многозначимость их. Отсюда-задача искусства определяется созданием символов, об'единяющих своей формулой многообразие вещей. По мнению Шкловского, образность не равна поэтичности. Не всякое символическое употребление слова обязательно сопровождается возникновением поэтического образа и, с другой стороны, слова, употребленные в прямом смысле, могут составлять поэтическое произведение. Носителями „поэтичности" могут быть и ритм и звуки произведения. Образность не есть отличие поэтического языка от прозаического,-это отличие заключается в определенной ощутимости (акустической, произносительной или семасиологической)

построения поэтического языка. Образное мышление свойственно и прозе. Мысля образ, как аллегорию, иносказание, Потебня так определяет вопрос об отношении образа к „об'ясняемому": 1) „Образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим, постоянное средство аттракции изменчивых апперципируемых, 2) Образ есть нечто более простое и ясное, чем об'ясняемое": так как цель образности есть приближение образа к нашему пониманию, и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен нам быть более известен, чем об'яснимое им. „Этого долга", по мнению Шкловского, не исполняют Тютчевское сравнение зарниц с глухонемыми демонами, Гоголевское сравнение неба с ризами господа и Шекспировские сравнения, поражающие своей натянутостью.

Этому принципу экономии творческих сил поэтического языка, В. Шкловский в другой статье того же сборника („Искусство, как прием") противопоставляет свое определение цели искусства, как желания дать ощущение вещи как видение а не как узнавание; основной прием искусства есть прием „остранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесе в искусстве самоцелен и должен быть продлен. Цель образа Шкловский видит не в приближении значения к нашему пониманию, а в создании особого восприятия предмета. А. Потебня оставил в стороне вопросы ритма и звука при определении сущности поэзии. Он думал, что поэтичность слова не сказывается в его звуках, что внешняя форма может быть совершенно не принята во внимание при определении сущности поэзии. Между тем,—говорит Шкловский,—этот вывод явно

противоречит фактам. Система Потебни, с ее посылкой: образность равна поэтичности, оказалась стоятельной только в басне и пословице, где образы и в самом деле оказались „способом мышления". Но того, что присуще басням и пословицам, нельзя было отметить во всей поэзии; система в целом оказалась нежизнеспособной, поэтому остальная часть труда Потебни осталась неразработанной.

Создание научной поэтики, думает автор, должно быть начато с фактического признания существования „прозаического" и „поэтического" языка, законы которых различны, и с анализа этих различий. Метод, указанный в трудах Потебни, —сближение поэтики с общей наукой о языке, лингвистикой, получил большое применение у современных теоретиков литературы.

В сборнике „Памяти ак. А. Н. Веселовского" (П. 1921) ак. В. Н. Перетц в статье „От литературной истории к исторической поэтике" подводит итоги деятельности Веселовского:" с 1890 годов Веселовского более всего интересует „эволюция поэтического сознания и его форм." С этого времени вопросы поэтики занимают, главным образом, его внимание, и на первом месте ставит он изучение „поэтического языка", пытаясь проникнуть в сущность его суггестирующей тайны. „Поэтический язык состоит из формул, которые в течение времени вызывали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию", „и мы приучаемся соединять со словом вообще ряд известных представлений об об'екте". „Это—дело векового предания-безсознательно сложившейся условности"... „Поэтические формулы—это нервные узлы, прикосно-

вение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном—более, в другом менее, по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации". (Соч. I. 475). Отсюда необходимый вывод о неотложности изучения форм, в которых отливается поэтическое творчество.

Историю этой формальной стороны и замыслил написать Веселовский, придя к идее, что в поэзии, как и вообще в искусстве, важно не „что" а „как", что история литературы имеет своим предметом исследование не этого „что" (т. е. мысли, содержания), а как (форм и их чередования). Отсюда вытекает ряд работ Веселовского, посвященных истории эпитета, метафоры, отдельных образов, мотивов, символов, наконец—сюжетов...

И даже для непризванного ученого, не для специалиста—ясно, что после его трудов—уже невозможен возврат к эпохе до научного трактования литературных явлений.

В русской науке—до Веселовского на явления литературные смотрели или как на об'ект эстетической критики, или—как на исторический и церковно-исторический материал. Он первый подошел к произведениям словесного творчества как к явлениям, которые надо изучать соответственно их значению; с него началась у нас самостоятельная жизнь истории литературы, как науки самодовлеющей, со своими специальными задачами.

Созданная же им схема „Исторической поэтики", задачею которой Веселовский считал „определить роль и границы предания в процессе личного творчества",—еще долго будет оплодотворять своими идеями тех, кто пожелает теорети-

чески подойти к вопросам поэтического творчества (стр. 40—42*)

Мостом, соединяющим работу основоположников метода с работой последних лет, является деятельность историков литературы об'единенных пользованием так назыв. „филологическим методом. В течение почти четверти века на материале, главным образом, древней рус. литературы и народной словесности культивировался и обострялся интерес к форме („приему") литерат. произведений, что выразилось в появлении сотен книг и статей, трактовавших вопросы истории текста, поэтического языка, композиции литературных памятников (к примеру: Сперанский, „Слав. апокрифич. ев.", Орлов „Об особенностях формы русских воинских повестей", Шамбинаго, „Повести о мамаевом побоище", Истрин, „Сказание об индейском царстве", Перетц, „Исследования и материалы"). Постепенно те же приемы исследования начинают применяться к материалу рус. лит. 18 и нач. 19 века (ср. Потапов „Озеров", Нейман „Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова", В. Маслов „Рылеев") Применение филологических приемов к исследованию произведений новой рус. лит. вызывает в первое время даже протесты и указания на неприложимость этих приемов к новым материалам. Так, не без протестов прошли статьи 5-го тома акад. издания Лермонтова, о языке и стиле поэта. Наконец, появле-

*) См. также: Т. Райнов „А. А. Потебня", Л. изд. „Колос", Б. М. Энгельгард, „А. Н. Веселовский" П. изд. „Колос". и замечания А. А. Смирнова „Новые труды по поэзии и ист. лит." („Атеней", ист.-лит. временник, I—2, изд. „Атеней" 1924.) Я говорю о новых трудах, поэтому не останавливаюсь на Харьковских „Вопросах теории и психологии творчества", уже давно популяризирующих идеи Веселовского и Потебни.

ние таких работ, как статья Фишера „Поэтика Лермонтова“ („Венок Лермонтову“ М. 1914) или В. Н. Перетца „Отзыв о Лазаревском“ (напечат. позднее в 1919 г. в Известиях Самарск. Унив. в. 2*) предвещало уже путь, по которому должно пойти развитие литературной науки в ближайшем будущем.

В настоящее время получила уже справедливое признание и теоретическая деятельность В. Иванова и А. Белого (см. В. Жирмунский, Мелодика стиха, „Мысль“ № 3.)

Настоящая библиографическая сводка некоторых статей и книг последних лет по формальному методу грубо разбита на следующие отделы: 1) общие труды, устанавливающие границы и приемы формального метода, 2) формальное изучение стихотворной поэзии и 3) формальный подход к изучению творчества отдельных авторов.

Можно было бы сгруппировать материал по отдельным проблемам (проблема слова и образа, проблема ритма и др.), но в этом случае содержание многих общих статей и книг пришлось бы дробить и излагать по отделам, что увеличило-бы размеры статьи. Во всяком случае мы стремились при изложении содержания статей эти проблемы подчеркнуть.

В виду ограниченности места, мы о многих статьях и книгах даем лишь краткие библиографические справки.

При составлении настоящей сводки нам оказали помощь А. М. Брискман, А. М. Пинин и А. М. Мудров.

Баку. А. Б.

*) и ряд формальных работ, предпринятых пушкинским семинарием проф. Венгерова.



I.

Общие труды по формальному методу.

В. М. Жирмунский, Задачи поэтики, Начала, 1921, № 1. Тоже в книге „Задачи и методы изучения искусств, Лен. изд. „Академия" 1924. Статья дает программу и методологию поэтики в соответствии с последними изысканиями и направлениями в этой области. Содержание статьи:

„Теоретическая поэтика", как систематическое изучение поэтических приемов, их сравнительное описание и классификация, выводит исследователей поэтического стиля из круга случайных исканий на широкий путь сознательных и методологически обоснованных научных построений.

Традиционное различение в художественных произведениях „формы" и „содержания", разделения „что" и „как" представляет лишь условное отвлечение, которое в научном исследовании приводило всегда к утверждению их слитности в эстетическом об'екте. Всякое новое содержание неизбежно проявляется в искусстве, как форма... Точно так же всякое изменение формы есть, тем самым, уже раскрытие нового содержания.

Таким образом, условность этого деления делает его мало плодотворным для выяснения художественной структуры произведения искусства. С другой стороны, оно вызывает мысль, что содер-

жание (психологический или идейный факт) существует в искусстве в том же виде, как вне искусства, сохраняет здесь свои прежние свойства (душевного переживания или отвлеченной идеи) и построено по законам эмпирического мира, а не по своеобразным художественным законам. Между тем в пределах искусства такие факты „содержания" не имеют уже самостоятельного существования, они являются поэтической „темой", участвуют в единстве поэтического произведения, как и другие формальные факты (напр. композиция или метрика). Эти факты содержания становятся здесь тоже явлением формы.

Традиционному делению на форму и содержание в искусстве противопоставляется деление на материал и прием.

Всякое искусство пользуется каким нибудь материалом, заимствованным из мира природы. Этот материал оно подвергает особой обработке с помощью приемов, свойственных данному искусству; в результате обработки природный факт (материал) возводится в достоинство эстетического факта, становится, художественным произведением.

Долгое время существовало убеждение, недостаточно поколебленное и до сих пор, что материалом поэзии являются „образы". Эта теория „образности" и „наглядности" вне ее первоначального метафизического обоснования, продолжает и в настоящее время существование в учении Потебни и его школы, бессознательно отождествляющих понятие художественности и образности.

По мнению автора, материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово. Поэзия есть искусство слова, словесное искусство, история поэзии есть история словесности. Затронуты

поэзией могут быть все стороны душевной жизни человека.

Будучи беднее, чем образные искусства в отношении наглядности представлений, слово и поэзия имеет свою область, в которой они богаче других искусств. Сюда относится, прежде всего, обширная группа формально-логических связей и отношений, которые находят себе выражение в слове, но недоступны для других искусств, различные факты эмоциональной окраски слова, мыслительной и волевой оценки. Как всякая человеческая речь, поэтическое слово вызывает в воспринимающем и образы—представления и чувства—эмоции, и отвлеченные мысли, и даже волевые стремления и оценки (так называемая „тенденция").

В основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика. Каждый из этих фактов, подчиненных художественному заданию, становится тем самым поэтическим приемом.

Фонетике, как отделу лингвистики, соответствует поэтическая фонетика, или эвфония, как отдел поэтики. И как в соответствующем отделе лингвистики, мы здесь различаем три группы явлений.

а) с одной стороны упорядочению подвергается расположение слогов, различных по своей „силе"; в стихах мы замечаем закономерное чередование „сильных" и „слабых" слогов, т. е. в одних языках долгих и кратких, в других ударных и неударных. Эти количественные чередования составляют область метрики.

б) с другой стороны, источником художественного впечатления является качественная сторона звуков, особый выбор и расположение гласных

и согласных звуков,—вопросы словесной инструментовки.

в) наконец интонационное повышение и понижение голоса, свойственное обычной речи, в языке поэтическом также подчиняется худож. упорядочению; мы говорим тогда о мелодике поэтического языка.

Отделу семасиологии соответствует поэтическая семасиология (учение о тропах). Отделу о словообразовании и словоизменении соответствует пока только намечающаяся особая глава о поэтическом словообразовании. Поэтический синтаксис изучает приемы художественного пользования синтаксическими формами. Отдельная глава должна быть посвящена вопросам палеонтологии языка.

Все перечисленные отделы поэтики составляют вместе учение о поэтическом языке в узком смысле слова или стилистику. Таким образом, стилистика есть как бы поэтическая лингвистика: она рассматривает факты общей лингвистики в специальном художественном применении (применение фактов языка к художественному заданию).

Тема в поэзии также служит художественному заданию, т. е. является поэтическим приемом. Учение о поэтических темах, о выборе тем и обработке их составляет вторую часть поэтики-тематику.

В этой части поэтики также необходимы подразделения. 1) Каждое слово является для художника поэтической темой и может быть развернуто в художественный мотив. В лирике нередко целое поэтическое направление определяется по преимуществу своими словесными темами, как напр. у поэтов—сентименталистов. 2) рядом

с вопросом о словесных темах стоит вопрос о художественной группировке этих тем: параллелизм, контраст, повторение, сравнение. 3) К тематике относится также учение о мотиве и сюжете, более простой и более сложной повествовательной единице. 4) Особый отдел тематики образует учение о внутренних образах (описания—природы, обстановки, действующих лиц, описательная характеристика и т. д.)

Третья часть поэтики—учение о композиции или построении поэтического произведения. Построение практической речи художественно аморфно... В поэзии построение речи подчиняется эстетическому закону, служит осуществлению общего поэтического задания. С вопросом композиции тесно связано учение о поэтических жанрах; каждый поэтический жанр (элегия и ода, новелла и роман, комедия и трагедия) представляет прежде всего своеобразное композиционное задание, которое можно сравнить с теми композиционными формами, которые находим в музыке (соната, симфония, песня и т. д.)...

В научной абстракции необходимо обособление отдельных поэтических приемов и самостоятельное их изучение. В живом единстве художеств. произвед. они связаны между собой неразрывно, как связаны в каждом слове его фонетические, морфологические, смысловые и синтаксические свойства. Это единство приемов поэтического произведения и есть стиль.]

[ср. у Л. Гроссмана („Метод и стиль", Лирич. круг 1921. с. 85-90: „понятие стиля примиряет два враждующих начала теории литературного исследования: оно одинаково охватывает типическую для данного художника определенность формы и сущность его творческого миро-

восприятия. Оно намечает в основном и главном путь к разрешению возникшей методологической трудности: изучение писателя сводится к определению его стиля, в котором одинаково отливается замысел и образ, творческое созерцание и художнический чекан"].

„Единство" или „систематичность" по отношению к приемам данного поэта надо понимать, как внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилистическую систему. В худож. произведен. один прием требует другого приема, ему соответствующего. Все они определяются единством задания данного произведения и в этом художественном задании получают свое место и свое оправдание.

Только с введением в поэтику понятия „стиля" система основных понятий этой науки (материал, прием, стиль) может считаться законченной. Поэтический прием не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественно-исторический факт—он есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием; в этом задании, т. е. в стилистическом единстве художественного произведения он получает свое эстетическое оправдание. Вот почему понятие „стиль" дает возможность точнее провести границу между исследованием данного произведения с точки зрения „поэтики" и „лингвистики". Лингвистическая теория (Якобсон), изучающая художественный стиль поэта или памятника, как особый „диалект", по методам исторической лингвистики, подчиняет, по мнению Жирмунского, поэтику задачам лингвистики.

Со статьей В. М. Жирмунского связаны две статьи П. Н. Сакулина „К вопросу о построении поэтики" (Искусство" 1923, № 1) и Еще о „образах"

(„Атеней“ кн. 1—2, 1924). Вторая статья представляет изложение кн. Теодора Мейера „Das Stilgesetz der Poesie“ Leipzig 1901. Главный вывод обеих статей: „специфическая особенность поэзии не в том, что ее материалом является только слово, а в том, что поэтический образ, также служащий материалом поэзии, воспринимается нами с помощью слова и во временной последовательности и, стало быть, обладает своей специфической природой. Какова бы ни была эта природа, образ существует в творческом сознании поэта и в восприятии читателя, а следовательно, должен существовать и на страницах поэтики („Атеней“ 1—2, стр. 76).

Подробное изложение статьи В. Жирмунского дано в ст. А. Сейдева, О поэтической лингвистике, тематике и композиции, Родн. яз. в шк. кн. 2 (3), 1919—1922.

Оскар Вальцель. пр. Боннского Университета. Проблема формы в поэзии. Авторизованный перевод с нем. М. Л. Гурфинкель, под ред. и с вступ. статьей проф. В. М. Жирмунского „К вопросу о формельном методе“ Academia. Петербург. 1923 стр. 72.

К вопросу о „формальном методе.“. История литературы, так утверждает Вальцель, слишком долго чуждалась своих важнейших задач. Она забывала о том, что поэзия прежде всего—искусство, и что в искусстве важно не „что“, а „как“. Сближение истории литературы с науками об искусстве открывает новый круг вопросов, связанных с проблемой поэтической формы. Под общим и неопределенным названием „формального метода“ обычно об'единяют самые различные работы, посвященные вопросам поэтического языка и стиля в широком смысле слова. Было бы принципиально правильнее говорить не о по-

вом методе, а скорее—о новых задачах исследования, о новом круге научных проблем. Интерес к особому кругу вопросов, связанных с проблемой поэтического стиля в широком смысле слова, т. е. с одной стороны—с изучением поэзии как искусства, с другой стороны—с изучением языка, как материала словесного творчества, об'единяет ученых, как ни различны их методы. Своевременно поставить вопрос о границах применения „форм. метода", о взаимоотношении формально-эстетических проблем с другими возможными проблемами науки о литературе, ибо форм. м. становится формалистическим воззрением. Необходимо остановиться на четырех проблемах: 1. Искусство, как прием. Это обозначает с одной стороны метод изучения искусства, рассмотрение каждого элемента произведения, как эстетически направленного факта, производящего определенное художественное воздействие, т. е. как поэтического приема. Поэтика рассматривает литерат. произведение, как эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания, т. е. как систему приемов. Могут существовать и другие подходы. Задача методологии—разграничить законные области этих возможных подходов. Формалистическое воззрение—все в искусстве есть только художественный прием. Но тенденцией в широком смысле слова обладает едва ли не большинство поэтич. произведений. Нельзя провести отчетливых границ между элементами поэтическим и риторическим, познавательным, моральным, религиозным. 2. Историческая поэтика и история литературы. Раз прием не единственный факт, то он не единственный фактор литературного развития. Истор. поэтика не покрывает всей области ист. лит. и падает формула

о приеме, как единственном герое науки о литературе. (*). Не следует, однако, забывать, что выделение в процессе исторической эволюции автономного эстетического ряда есть условный, хотя и законный методологический прием, и что импульсы развития внутри обособленной области нередко приходят в эту область извне. Механичность и недостаточность об'яснения смены форм, как отклонения от канона, выведения из автоматичности контраста. Наблюдение не различных отклонений, но главенствующей художественной тенденции, обозначающей появление нового стиля, связанного с эволюцией всего мироощущения эпохи. Принцип отклонения от существующей формы, „прием остранения" и „прием затрудненной формы"—только вторичный признак. 3. Тематика и композиция. Формула эстетики Канта „прекрасно то, что нравится независимо от смысла"—выражение формалистического учения об искусстве.

Но композиция поэтич. произведения определяется в значительной степени вещественным, предметным, смысловым единством. Изучение поэзии требует внимания к тематической стороне, к выбору темы в такой же мере, как к ее построению. Понятие о поэтич. жанрах, как об особых композиционных единствах, связано в поэзии (как и в живописи) с тематическими определениями.

Следует провести отчетливо границу между формальными заданиями науки о литературе и и формалистическими принципами ее изучения и истолкования. В круг изучения должны войти и поэтические темы, т. н. „содержание", рассматриваемое, как художественно-действенный факт.

Проблема формы в поэзии. Для большинства все

*) См. Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. в. I.

еще ответ на вопрос „что“ важнее ответа на вопрос „как“. Лишь в 19-м веке стали требовать, чтобы искусство создавало новые сюжеты, или, по крайней мере, оперировало неиспользованными. Исключительное внимание к художественному произведению, как таковому, так же ошибочно, как чисто этическая оценка. Художественное произведение неразрывно связано с содержанием, художник проявляет свое мастерство оформляя это содержание; к области этического большей частью относится идейное богатство художественного произведения.

При анализе содержания и нравственного элемента трудно провести границу между эстетическим и не эстетическим. Следует прежде всего рассматривать художеств. произведение с точки зрения того искусства, к которому оно относится.

Чрезвычайно редки указания на значение формальных элементов в худож. произв. Поэзия, как живопись и архитектура, должна заключать в определенные границы ряд чувственных воздействий. Смена настроений создается не только разнообразием содержания или последоват. нравств. эффектов, музыкальное впечатление может иметь большее значение, чем самое содержание слов. Самые глубокие мысли пропадают даром если неудачна их инструментировка.

Формальный анализ словесного искусства вынужден заимствовать у музыки ее термины. Намечаются стремления исследовать мелодию неразмеренной речи. Рутц устанавливает три типичных тембра человеческого голоса и их зависимость от определенной установки мускулатуры тела. Каждому музыкальному и поэтич. произведению соответствует один из трех основных типов с его подразделениями, который может быть осуществлен при

воспроизведении, сознательным или бессознательным изменением установки мускулатуры.

Из наблюдений Рутца особенно ценно, что положений об основн. и вторичн. типах, наблюдаемых среди музыкантов и поэтов, действител. и для мастеров изобразительных искусств. Это новое доказательство в пользу того, что во всех искусствах господствует один и тот же формальный закон. К художественной форме поэтического произведения мы должны подходить, пользуясь орудиями, предоставленными нам музыкой и изобразительными искусствами.

История литературы сознательно избегала путей эстетики. У большинства утратилось понимание того, что поэзия есть искусство.

Р. Мюллер-Фрейенфельс „Поэтика" пер. под ред. и с предисловием А. Белецкого. Харьков, 1923. По мнению автора, поэзия, как одно из искусств, выделяется среди прочих особыми свойствами своего „материала"—слова, языка, основою которого служит передача наших эмоций другому. Духовный уклад мысли поэта (устремления натуралистические, идеалистические, романтические) находит себе выражение в своеобразном стиле поэта в его творениях; этот стиль может стать стилем эпохи, стилем народа. Единство стиля обнаруживает типические черты духовной жизни эпохи и национальности. Наиболее интересные главы книги—о поэтическом сюжете и „о языке и его стилистических формах. Задачей специальной науки о литературе автор считает психологическое освещение области поэтики (постижение различия устремлений каждого художника). В предисловии проф. А. Белецкий дает краткую историю теоретических исканий по поэтике в России и загран-

цей. В конце книжки имеется библиография трудов по поэтике.

Б. Якубський, Соціологичний метод у письменстві Вид. „Слово" Київ 1923.

Наиболее интересными являются главы: V—формальный метод в литературе. Использование его „чистым эстетизмом", VI—Проблема формы и содержания. Социологический подход к ней.—Неделимое единство содержания и формы. Обязательность анализа формы; VII.—Социологический анализ формы литературного произведения.

В книжке, между прочим, дается краткое изложение новейшей польской теории (Клейнера) о взаимоотношении содержания и формы (стр. 41)*)

М. С. Григорьев. Введение в поэтику, ч. 1. Изд. Тва Думнов М. 1924.

А. М. Васнецов, Происхождение красоты, Вопр. теории и псих. тв. под ред. Б. А. Лезина, т. 8. Х. 1923 (Главы: ощущение; теория формы; миссия художника; основы действительности; красота, как возможность наиболее устойчивых форм; субъективный критерий красоты; разнообразие; стушеванность элементов; простота, ясность и убедительность; красота в движении; стихийность красоты; красивые предметы суть символы; прекрасен ли мир; художественность; границы эстетики; внутренний образ; значение эстетики.

„Писатели об искусстве и о себе", сб. статей, изд. „Круг" М. Л. 1924.

Литературные манифесты. 1. Россия. От символизма до „Октября". Составили Н. М. Бродский и Н. П. Сидоров. „Новая Москва" 1924.

И. П. Плотников, Формальный метод изуче-

*) См. также И. Гливенко, Этюды по теории поэзии, Харьков. 1920.

ния художественной литературы (Методическая трилогия, ч. 1-я, изд. 2-е, Курск 1921).

Бенедетто Кроче, Эстетика, как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. 1. пер. с 4 ит. изд. Яковенко изд. Саббашниковых. М. 1920.

А. А. Смирнов. Пути и задачи науки о литературе. (Литературная мысль II. Изд. „Мысль" ПТГР 1923. стр. 91—109.

Изучение литературы до тех пор не выйдет из состояния разхлябанности и бесплодной растраты сил, до тех пор не утвердить себя, как самостоятельная наука, пока не осознает своей основной задачи, вытекающей из определения предмета науки. В естественных науках предмет нам дан. В науках о духовном творчестве он задан, это совершается путем приложения к некоторому материалу суждения ценности, которое относит его к той или иной категории. Материал сам по себе еще не определяет, к какой науке он будет отнесен. Это зависит от специальной установки на него. Такую установку знают и естественные науки. Суждение ценности „суб'ективно". В различении понятий „литература" и „поэзия" кроется коренной момент нашей проблемы. Нельзя сводить „поэтическое" на художественное или эстетическое. Элементы художественности имеются во всяком произведении слова, поскольку есть элементы стиля и композиции. Это все-искусство слова, мастерство речи. Реторика или оратория, это все область словесности. Если мы обнаруживаем в поэзии эстетический элемент, то он имеет в ней иное значение и иной качественный характер, чем в словесности, как таковой. Неудовлетворительно и и уравнение „поэтичность—это образность". Если бы даже это было правильно, это не определяет поэзию по существу. Поэтическая ценность произ-

ведения распадается на три момента: 1) эстетический, 2) познавательный, 3) этический. Каждый из этих моментов предстает в трех формах или стадиях. В словесности присутствует лишь эстетическое начало в первой стадии. Познательное и этическое могут привходить, но лишь путем внешнего соединения. Поэзия выделяется наличностью „триединства" в высших стадиях. Третья область—промежуточная, от словесности ее отличает обязательное наличие познательного момента, от поэзии—отсутствие этического (может привходить, но в нисшей стадии и без органического внутреннего слияния). Определить об'ем этой „литературы" не легко, она является переходным типом словесного творчества. Изучение произведений человеческого слова распадается на три отдельных науки. Нас касаются две, каждая со своей самостоятельной методологией 1) наука о литературе, как таковой (включая поэзию, взятую „как литература") и 2) наука о поэзии, как таковой (включая литературу, взятую „как поэзия").

Внутреннее единство предмета требует одной центральной установки, должен быть установлен стержень явления. Такими может быть либо момент познавательный, либо эстетический. Изучение литературы (как и поэзии) может мыслиться в двух видах: как литературный анализ (анализ отдельнего произведения-„самого по себе" или тесно связанной группы), и как история литературы. Эволюционная история литературы возможна лишь в частичной и ограниченной форме.

При установке на „литературность, как таковую" момент „содержания" (совершенно своеобразного и целостного нашего переживания) принципиально выпадает из рассмотрения; а вместе тем теряет свой основной, первичный смысл и тер-

мин „форма" (совокупность средств и способов со-выражения). Вместо этого, в данном плане вполне целесообразным является различение бессознательного, нейтрального материала (сюжеты, ситуации и т. п.) и схематического приема.

Поэтическое явление не допускает никакого расчленения. По неприемлем исход—отказаться вовсе от изучения поэзии в ее существе. Проникновенные и заразительные „импрессионистические" этюды—искусство, но такое, которое может вырасти лишь на почве углубленного и систематического изучения, и в значительной степени—из этого изучения. Гораздо надежнее искать „художественных" характеристик не у диллетантов, а у ученых. В этом ключ к разрешению проблемы. Те приемы научного мышления, которые считаются единственно законными для него, оказываются здесь бессильными; все, что оно может и должно в таком положении сделать, это—ориентировать всю свою исследовательскую работу на подготовку почвы для таких художественно, и в то же время научно-интуитивных характеристик поэтических явлений этот последний момент можно рассматривать и как высшую и конечную область науки, и как момент, лежащий за пределами науки и относящийся к области „критики"-практически это дела не меняет. Между такой наукой о поэзии и наукой о литературе—громадное и принципиальное различие в силу полного расхождения их задач, а следовательно и путей. Первая и основная задача изучения поэзии-подготовить возможность подлинного внутреннего постижения произведения в его существе, вне эпохи, вне ассоциаций, вне логических схем —словом его „содержания" как такового. Но если дело идет, в конечном итоге, об „интуиции", то все изучение получает лишь подготовительное к

ней и ориентирующееся на нее значение, и все методы становятся не более, как вспомогательными.

В науке о поэзии применимо противопоставление понятий „форма“ и „содержание“. Наука о поэзии, поскольку она имеет своим конечным об'ектом именно „содержание“, должна иметь в виду из всех явлений „формы“ лишь те, что образуют т. н. адэкватность формы и содержания.

Н. К. Пиксанов, Новый путь литературной науки, Искуство. № 1, 1923 (о творческой истории лит. образа).

Его же, старорусская повесть, Гос. Изд. 1923, (путь исследования повести: историография, текст, анализ по элементам—1) язык и стиль (и стих), 2) образы, 3) композиция, 4) идейность, 5) лиризм, 6) литературный тип или жанр).

„Изучая язык“—говорит Н. К. Пиксанов, необходимо разложить в нем элементы церковнославянские, книжные, живой речи, а также иностранные, и потом определить, к какому из них наиболее тяготеет текст „(стр. 6)“. Главное внимание следует сосредоточивать на изучении художественных средств языка и стиля повести, каковы: благозвучие, эпитеты, сравнения, метафоричность, параллелизмы, ритмичность. Хорошо составлять для каждой повести словарь ее языка, что сразу обнаружит ее состав; затем выделить словарь эпитетов (беря их в ближайшем контексте).

При анализе композиции или архитектоники повести выделяются различные приемы изложения: монолог, диалог, письмо, эпизод, лирическое отступление, бытопись, батальные картины и. т. д. Надо из-под разнобразных эмоциональных, живописных, психологических, идеологических материалов высвобождать сценарий, внутренний план повествования, надо соизмерить отдельные части

корпуса повести и установить стройность или дисгармоничность плана, надо выявить внутреннюю мотивировку, динамику сюжета,—насколько она присуща данному произведению, в противном случае надо уметь вскрыть наивную эпическую бессвязность повествования (стр. 7).

Важно определить единство, спаянность композиционных элементов и частей.

При идеологическом анализе следует помнить, что „идеологические мотивы в повестях ист. лит. интересуют, прежде всего, как компоненты художественного целого, формирующие произведение вместе с другими элементами." (7).

После этого исследуются в повести приемы и манеры (сказочные, авантюрные, героические, реалистические; можно составить опись реалий, т. е. упоминаемых предметов быта). Литературный тип повести осознается сопоставлением ее с другими повестями, с былинами, сказками и пр.

Где возможно, поучительно проанализировать все тенденции и приемы переработки повести: в сторону ли сокращения или расширения, большего реализма или схематичности, упрощения или изощренния литературного типа, вставок, эпизодов и новых лиц, или наоборот и. д.

„Иногда такое сопоставление раскроет нам психологию и технику старинного примитивного художественного творчества." (стр. 8).

А. И. Белецкий, В мастерской художника слова. (Вопр. теории и псих. тв. в. 8. Х.)

Главы: о толковании и изучении творческого процесса в поэзии; выбор сюжета; создание лиц; изображение внешности лиц; речь действующих лиц; изображение живой и мертвой природы.

Статья представляет первый в русской лите-

ратуре и очень удачный опыт создания нескольких глав общей поэтики (глав не декларативного, а исследовательского характера). Автором использовано вся новейшая литература формального направления по поэтике.

М. А. Рыбникова, По вопросам композиции. Изд. т-ва Н. В. Думнов, насл. бр. Салаевых, М. 1924.

Статья 5-ая „Единство во множестве": композиционное значение сюжета; сочетание сюжетов; роль темы; сплетение и слияние сюжетов; единство героя; человеческое соседство в романе; язык с композиционной точки зрения; вопросы композиции. По мнению автора, основными вопросами композиции являются: четкость плана, логическая последовательность, выдержанность характеров, единство стиля (стр. 110). „Разумнее всего анализировать любую проблему формы (язык, сюжет, строфу) с композиционной точки зрения. В сущности так это и делается: Райнов говорит о композиционной роли Райского, Эйхенбаум говорит об отсутствии у Стерна и Тейфера „фабулы, как композиционного стержня; первоначальными факторами композиции в стихотворении мы считаем ритм и синтаксис, утверждает Жирмунский". (стр. 111.) Книжка М. А. Рыбниковой будет заметным явлением в разработке вопросов русской литературы, тем более, что, написанная очень популярно, она сразу же попадет и в широкие преподавательские массы.

См. также **М. А. Рыбникова**. Изучение родного языка, (Заметки и задачи) в. 1, Г. Изд. 1921. Минск.

М. Петровский, Композиция новеллы у Мопассана. Начала, № 1, 1921, с. 106-127. (Общий план

и структура рассказа, технические приемы изложения). *)

А. А. Реформатский, Опыт анализа новеллистической композиции, Изд. моск. кружка „Опояз" в. 1 М. 1922. (Рец. Кн. и Рев. 1923, № 2 (26.)

В. Шкловский, Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля („Поэтика" Сб. по теории поэт. яз П. 1919.)

В. Шкловский, Развертывание сюжета (Дон-Кихот). Изд. Опояз 1921. В главе „строение рассказа и романа" автор говорит о приемах построения одного эпического целого из отдельных мотивов и новелл. „Дон-Кихот", по мнению автора, является как бы звеном между старинными циклами новелл и современным романом. В книге разбирается, как Сервантес постепенно нанизывает сюжетный материал на своего героя, и как характер героя меняется по мере того, как привлекается новый материал, не предусмотренный автором. Но по мере того, как характер Дон Кихота начал вырисовываться, независимо от первоначального замысла Сервантеса, он становится уже средством художественного упорядочения материала и, следовательно, на ряду с механической спайкой новелл, наблюдается и органически целостное их слияние. См. его же, „Тристрам Шенди" Стерна и теория романа, Изд. Опояз, П. 1931. и рецензии на

1) В статье „между прочим, даются определения терминов:

Диспозиция—расположение моментов действия в их реальной последовательности, хронологической и логической.

Композиция—же состоит в группировке моментов действия сообразно тем или иным поэтическим заданиям. Конечно могут быть случаи совпадения композиции с диспозицией. (стр. 116). Без точного определения применяются термины: pointe, Spannung и Vorgeschichte.

две последние книги В. Жирмунского (Начала, I, с. 216.)

В. Шкловский, Розанов. Из книги „Сюжет, как явление стиля". Изд. „Опояз" 1921.

Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов„. История литературы двигается вперед по прерывистой переломистой линии. Толстой не происходит ни от Тургенева, ни от Гоголя"... Наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику. В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Одна из существующих одновремено школ представляет ее канонизированный гребень. Другие существуют не канонизованно, глухо. Но в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства, и младшая линия врывается на место старшей. Эта побежденная „линия" не уничтожается, она сбивается с гребня, уходит вниз и снова может воскреснуть. Останавливаясь на трех последних книгах Розанова „Уединенное", „Опавшие листья" (короб первый и второй), Шкловский старается доказать, что душа литературного произведения есть не что иное, как его строй, его форма или „содержание литературного произведения равно сумме его стилистических приемов". О книгах Розанова Шкловский говорит: „В эти книги вошли целые литературные публицистические статьи, разбитые и перебивающие друг друга, биография Розанова, сцены из его жизни, фотографические карточки и. т. д. Эти книги-не нечто совсем бесформенное, т. к. мы видим в них какое-то постоянство приема их сложения. Для меня эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного

типа, с слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски". (16). В них Розанов ввел новые кухонные темы. („Опав. лист." 182). Это темы обыденщины и семьи, которые даны не в чистом виде, а использованы для создания контрастов. У Розанова и пейзаж -противопоставленный („сноски внизу отрывков, в которых сказано, где они написаны"). Кроме этого у Розанова встречается установка автора на противоречие места действия и самого действия.

Сюжетная схема указанных книг: Главные темы: 1. Тема друга (о жене). 2. Тема космического пола. 3. Тема газеты об оппозиции и революции. 4. Тема литературная с развитыми статьями о Гоголе. 5. Биография. 6. Позитивизм, 7. Еврейство. 8. Большой вводный эпизод писем, и несколько других. Новая тема вводится по принципу: сначала загадка—потом разгадка. Сперва идет просто упоминание (110), потом намеки вводят нас в средину вещей. Новая тема не появляется из пустоты, а подготовляется и в действующее лицо или положение продергивается через весь сюжет, чем создается сюжетная ткань произведения. Таким образом три книги Розанова представляют из себя некоторое композиционное единство типа романа, но без связывающей части мотивировки (37); для указанных книг характерны: 1) канонизация новых тем и 2) обнажение приема. Источником новых тем и нового тона Розанова являются: 1) письма, 2) газета. Помимо этого, Розанов связан с какой-то младшей линией русской литературы, он ее канонизатор в то время, когда старшая была еще могуча, он—восстание.

Указывая на то, что цель образа—тропа состоит в помещении предмета в новом семан-

тическом ряду, Шкловский, в заключение, анализирует образы Розанова.

По вопросу о смене литер. стилей следует упомянуть помещенное в 3-м вып. „Известий Самарск. гос. унив." краткое изложение доклада С. Д. Балухатого „проблемы слова и литературные школы". Выводы докладчика: каждая школа выдвигает обязательный для себя постулат—„единство формы и содержания". Но это единство есть в известном психологическом смысле идеал, воплощающий всю силу и напряженность проповедуемого художественного канона. В устремлении к этому идеалу создается поэтическая практика школы, в психологической невозможности его воплощения коренится причина литературного распада утверждаемого стиля.

Проблема, слова, выдвигаемая различными литературными течениями, приводит к следующим методологическим выводам. Всякая литературная школа есть метод словесного творчества, принятый в данный школе. Методы поэтические подобны методам научным, если принять, что поэзия—есть особый род знания. Отсюда—смена и эволюция поэтических методов—есть мена стилей, эпох, школ, групп, отдельных художественных единиц—поэтов. Наука рациональная, делая предметом своего рассмотрения методы поэтические, должна создать особые приемы анализа поэтических произведений. Этот анализ начнется с классификации поэтических памятников, которые—в силу учтенного отношения литературных школ к проблеме слова—будут повторяться на основе изучения процессов поэтического творчества. Принципом классификации литературных произведений явится единственно „credo" поэта, явленное в том или ином пользо-

вании им материалом слов. Установка рационального метода должна привести словесника—исследователя к разработке во всех возможных разрезах проблемы слова, как звуко-образа-смысла, к установлению общей аналитико-синтетической теории слова. (с. 163).

Вопросу о смене литературных стилей посвящена специальная весьма убедительная статья И. Н. Розанова, „Ритм эпох", опыт теории литературных отталкиваний („Свиток" №3, Изд. „Земля и фабрика" М.-Л. 1924, стр. 175—195) (соответствия: Ломоносов—Пушкин—Брюсов; Державин—Некрасов—Маяковский).

А. Цейтлин, Повести о бедном чиновнике Достоевского. (К истории одного сюжета) М. 1923. Обзор повестей о бедном чиновнике, предшествующих и современных повестям Достоевского. В книге, между прочим, даны следующие формулировки терминов: фабула—произвольная передача „содержания" произведения; сюжет—фабула, научно сформулированная, в которой ясны составные части фабулы, т. е. тема—простейшая статическая единица сюжетосложения, не дающая указаний на то, в каком разрезе она будет развернута (напр., тема о бедном чиновнике); мотив—простейшая динамическая единица сюжетосложения (напр., любовь бедного чиновника, неудачи по службе, в любви, материальные неудачи); ситуация—известный эпизод сюжета, взятый статически. *)

*) Ср. Веселовский: Мотив—„простейшая повествовательная единица, образно ответившая на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения" (Собр. соч. т. II, в. I, стр. 11) или „Под мотивом я разумею формулу, отвечав-

Александр Слонимский. В поисках сюжета. (Книга и революция № 2 (26) 1923. стр. 4—6.

Возник спор о значении сюжета. Что важнее: сюжет или идеология? У широкой публики, которая зачитывается сытинскими романами и наполняет кинематографы, есть своя правота. Русская литература давно не баловала нас широкими сюжетными построениями. В связном течении собы-

---

шую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, или закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности" (там же, с. 3).

Под сюжетом Веселовский разумел „тему, в которой снуются разные положения—мотивы" (там же, стр. 11) или „Сюжеты—это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности" (там же, стр. 4). Бем в статье „К уяснению историко-литературных понятий" (Изв. Отд. р. яз. и слов. Р. А. Н. 1918, П. 1919) дает следующие определения:

Сюжет—результат отвлечения от конкретного содержания художественного произведения некоторых повторяемых форм человеческих отношений, психологических переживаний и явлений внешнего мира, результат, закрепленный в словесной формуле; мотив—предельная ступень художественного отвлечения от конкретного содержания произведения, закрепленная в простейшей словесной формуле; содержание же, по Бему, есть совокупность психологического, бытового, лирического и т. д. материала, которым оперирует художник, материала, закрепленного в слове.

тий, в их стройном сплетении есть особое обаяние, которое всякий чувствует, но не всякий сознает. Вне сюжета не может существовать никакая идеология. Идеология и жанр есть и на западе, но там это—пресыщение сюжетом, роскошь. У нас это простая неумелость и плохая привычка. В неспособности к сюжетной архитектонике сказывается славянская беспорядочная стихия—слабость конст-

---

Наконец, В. Шкловский дает следующее определение сюжета: „Сюжетом я называю конструкцию смысловых (чаще всего бытовых) моментов, смонтированных так, что сперва дано ощущение их неравенства, а затем они уравнены, или наоборот („О законах кино", Русский современник, № 1, 1924, стр. 246).

Между прочим, в последнее время все чаще делаются указания на сюжетную анемичность рус. литературы. См. напр. ст. Замятина, Новая русская проза (Русское иск. 1923, № 2—3), ст. Вольского, Перспективы авантюрного романа (Накануне" лит. приложение № 33 к № 223 газеты, 31 дек. 1922 г.) Лунц на лекции в Доме Иск. (Изв. ВЦИК 1922 г. № 292, 24 дек. указывал, что „р. театра и р. лит. в европейском смысле не существует, ибо рус. лит. чуждалась и продолжает чуждаться разработки фабулы и авантюрных мотивов, уделяя свое внимание общественным устремлениям, бытовым картинам, психологическому анализу и колоритному слову. Русская литер. „провинциальна", „скучна" и не привлекает к себе широкого народного читателя. Только в увлекательный сюжет могут быть вкраплены общественно-психологические мотивы, присущие русской литературе.

руктивного, формирующего, систематизирующего начала.

Гениальным мастером сюжета был Пушкин*) у него психология, быт, история—вся тяжесть материала растворяется в легком движении линий сюжетного узора, то разбегающихся, то свивающихся в один узел. Материал стареет—сюжет вечен. В Пушкине торжествует норманское, европейское начало над славянской распущенностью. Торжество это было подготовлено длительным воздействием западной литературы. Не только Пушкин, но и его современники были мастерами сюжета. Развал сюжета начинается с натуральной школы, которая загромоздила повесть материалом. Еще более бедственна бессюжетность для драматургии.

Завоевание сюжета целиком зависит от создания новой культуры, которая должна сменить прежнюю дворянскую и интеллигенскую, от победы европейского формирующего начала над разбродом славянской стихии. Механизм событий требует прежде всего техники так же, как и устройство машины. Научимся строить паровозы—научимся и делать сюжет. Ибо сюжет это культура**)

В. Данилов, О социальной обусловленности лит. форм (Р. яз. в школе, в 4).

По мнению автора, мы вправе говорить, что словесное произведение есть одна чистая форма и больше ничего. Обычный же взгляд на него, как на синтез формы и содержания

*) А. Гросман. Этюды о Пушкине. (II и III.)

**) Ср. предисловие Л. Лунца к трагедии „Вертран-де-Борн" и ст. К. Локса „Современная проза" (Печ. и Рев. 1923. кн. 5 стр. 84.) и Ю. Ван—Везена, Сокращение штатов. (Жизнь искусства 1924 № 6).

является психологическим недоразумением. Что лит. произведение есть чистая форма, подтверждают первичные формы эволюции поэзии.

Содержание требует определенной литературной формы, которая, в обратном порядке, подчиняет себе содержание и даже видоизменяет его, так как „словесная форма не пассивный отпечаток предвзятой художественной идеи, а активный элемент, воздействующий на самый замысел. Такого рода активное взаимоотношение, когда форма влияет на содержание, иногда в корне преобразует его, нам известно во всех областях общественной, да и биологической жизни". (Л. Д. Троцкий). Происходит это потому, что, претворяясь в чистую форму искусства, содержание подчиняется законам материала и композиции, которые являются для каждого искусства органическими, внутренними, и ведут к „системе взаимодействующих и взаимно обусловленных, а не случайно сосуществующих приемов, так что присутствие одного приема с необходимостью требует присутствия других аналогичных, и все они вместе выражают в отдельных сторонах произведения единство поэтического стиля (Жирмунский). Кто бы и когда бы ни создавал произведение, словесная форма его сведется, в общем, к тем приемам стиля, которые выработаны в процессе вековой эволюции художественного языка и являются даже общими для всех народов.

Хотя неоформленное содержание, попадая в тиски словесной формы, подчиняется ее законам и изменяется, но никогда оно не может выйти за пределы социальной обусловленности, как не может перешагнуть через них психика самого художника. И не только содержание, но и самые композиционные виды, в своем возникновении и

последующей применяемости, социально обусловлены.

О. Брик, Т. н. формальный метод, Леф, № 1, с. 213—215.

А. Горнфельд, Формалисты и их противники, Лит. записки, 1922, № 3.

Ряд работ посвящен разработке вопросов поэтики методами лингвистики. Следует отметить статьи Винокура, Р. Якобсона и ряд статей в сборниках Опояз.

Г. Винокур, Поэтика. Лингвистика. Социология. (Леф, № 3, стр. 104—113).

Г. Винокур намечает путь отграничения поэтики, как sui generis науки, от прочих дисциплин. Поэтика, по его мнению, должна базироваться исключительно на лингвистике. Материал поэзии—язык. Соответственно последним лингвистическим теориям, Винокур различает le langage (речь) и ее две стороны—собственно язык (la langue) и индивидуальное говорение (la parole). Далее, вслед за де-Соссюром, Винокур утверждает, что различие между собственно языком и говорением есть различие между языком и стилем. Здесь—опорный пункт в выяснении природы поэтической речи. Собственно язык—база, опираясь на которую и оставаясь в рамках которой, мы творим наш язык. Поэтика, следовательно, есть лишь часть стилистики, изучающей явления языка под углом зрения целесообразного использования его говорящим, анализирующей индивидуальное говорение в зависимости от цели, этим говорением преследуемой. Затем Винокур ограничивает поэтику внутри стилистики, определяя поэтическое творчество, как работу над словом, уже не как языком только, а как над вещью. Поэтика вступает в свои права всякий раз, когда

лингвистическое исследование наталкивается на явление говорения, обусловленного поэтическим заданием и поэтической функцией, понимаемых в смысле отношения к слову, как к вещи, как к предмету. Отсюда следует, что поэтика имеет своим предметом не только так наз. поэтическое произведение, а все поэтические моменты, которые могут встретиться всюду. Задачи поэтики состоят и в том, чтобы проследить, как индивидуальное говорение превращается в элемент новой „нормальной" системы, покрывающей собой систему обычных языковых норм. Заканчивается статья указанием на роль социологии в этой системе. Основная ошибка Винокура—отнесение всего понятия „стиль" в область языка *).

Р. ЯКОБСОН. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. 1921. Типография „Политика" в Праге. Стр. 68. Виктор Хлебников.

Не довольствуясь изучением мертвых языков, лингвистика все с большей настоятельностью выдвигает изучение современных говоров. Только по отношению к языку современному безусловно применим прием временного разреза, т. н. статический метод. Сегодняшний уличный разговор понятней языка Стоглава, стихи Пушкина, как поэтический факт, сейчас непонятнее, невразумительней стихов Маяковского или Хлебникова.

Каждый факт поэтического языка современности воспринимается нами в неизбежном сопоставлении с тремя моментами—наличной поэтической традицией, практическим языком настоящего, и предстоящей данному

*) К лингвистическому направлению примыкают теоретики—языковеды, об'единенные в сб. „Русская Речь" под ред. проф. Л. В. Щербы, изд. „Фонетич. Института" (см. Б. А. Ларин, О разновидностях художественной речи. Семантические этюды, с. 57—95).

проявлению поэтической тенденцией. Оперируя с моментами прошлого мы должны реставрировать эти три момента.

Пушкиноподобные стихи сейчас легко печатать, они лишены самостоятельной ценности. Легкость, незаметность техники, как особенность Пушкина—это ошибка перспективы, ибо для нас стихи Пушкина—штамп. Иное для Пушкинских современников. Форма существует для нас лишь до тех пор, пока нам трудно ее воспринять, пока существует сопротивляемость материала. Исследователи поэзии прошлого навязывают ей свои эстетические навыки, прошлое рассматривается, даже оценивается под углом зрения настоящего; но научная поэтика будет возможна, когда она откажется от всякой оценки. Развитие теории поэтического языка будет возможно лишь тогда, когда поэзия будет трактоваться, как социальный факт, когда будет создана своего рода поэтическая диалектология. Пушкин—центр поэтической культуры определенного момента, с определенной зоной влияния. Поэтические диалекты, подобно говорам практического языка, можно поделить на диалекты переходные, усвоившие от центра тяготения ряд канонов, диалекты с намечающейся переходностью, усваивающие от центра тяготения известные поэтические тенденции, и смешанные диалекты, усваивающие отдельные инородные факты, приемы. Наконец, необходимо иметь в виду существование архаических диалектов, с консервативной тенденцией, центры тяготения коих принадлежат прошлому.

Футуризм—движение в европейском искусстве Всякая априорная формулировка грешит догматичностью. Новые факты, новые понятия вызывают в поэзии итальянских футуристов (по манифестам) обновление средств, обновление художе-

ственной формы. Это реформа в области репортажа, а не в области поэтического языка. Совершенно иной тезис была выдвинут русскими футуристами: „Раз есть новая форма, следовательно есть и новое содержание, форма, таким образом, обуславливает содержание". Русские футуристы являются основоположниками поэзии „самовитого, самоценного" слова, как канонизованного обнаженного материала. В манифестах Маринетти — культ импрессионизма, языковая система не поэтическая, а эмоциональная, аффективная. Правда, системы эти родственны: как в одной, так и в другой языковые представления сосредоточивают на себе большее внимание, язык революционней, поскольку привычные ассоциации отходят на задний план, но этим и исчерпывается родство эмоционального и поэтического языков. Поэзия — высказывание с установкой на выражение; функция коммуникативная здесь сводится к минимуму. Поэзия индиферентна в отношении к предмету высказывания, как, обратно, индиферентна, согласно формулировке Сарана, деловая, точней предметная sachliche проза в отношении, например, ритма. Поэзия может использовать методы эмоционального языка, как родственного, в своих целях. Если изобразительное искусство есть формовка самоценного материала наглядных представлений, если музыка есть формовка звукового материала, а хореография — самоценного материала — жеста, то поэзия есть оформление самоценного, „самовитого" слова. Поэзия есть язык в его эстетической функции. Предметом науки о литературе является литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением. Различные науки могут использовать и литературные памятники, как

дефектные, второстепенные документы, но наука о литературе принуждена признать „прием" своим единственным „героем". Далее основной вопрос—о применении, оправдании приема. Мир эмоций—складочное место, куда сваливается все, что не может быть рационализировано. Например, современникам романтизм мыслился исключительно, как обновление формы, как разгром классических единств.

Инкриминировать поэту идеи, высказанные в его произведениях, обсурдно. Мы оперируем в художественном произведении по преимуществу не смыслью, а с языковыми фактами.

Метаморфоза—реализация словесного построения, обычно—развертывание во времени обращенного параллелизма. Если отрицательный параллелизм отвергает ряд метафорический во имя ряда реального, то обращенный параллелизм отрицает реальный ряд во имя ряда метафорического. Реализации членов параллелизма, метафоры, гиперболы, оксюморона—упразднение границы между реальными и фигуральными значениями-характерное явление поэтического языка. Часто поэзия оперирует с реальными образами, как со словесными фигурами (прием обратный реализации)-таковы, например, каламбуры. На обращении в троп реальных образов, на их метафоризации основан символизм, как поэтическая школа.

Науке еще чужд вопрос о времени и пространстве, как формах поэтического языка. Насилие языка над литературным пространством особенно отчетливо на примере описаний, когда пространственно сосуществующие части выстраиваются во временной последовательности. Широкое поле для исследования представляет прием временного сдвига.

Типично Хлебниковская черта-обнажение приема

Лишь на фоне знакомого постигается, поражает незнакомое. Наступает момент, когда традиционный поэтический язык застывает, перестает ощущаться, начинает переживаться, как обряд, как священный текст. Форма овладевает материалом, материал всецело покрывается формой, форма становится шаблоном, замирает. Необходим приток нового материала, свежих элементов языка практического. Умирание художественной формы присуще не одной поэзии.

Порядок слов в рус. практ. языке почти не является носителем формального значения. Несколько иначе обстоит дело в поэтическом языке, где деформирована интонация практической речи. У Хлебникова широким применением творительного отношения устраняется механическое примыкание, выдвигается грамматический суб'ект. Для поэтической речи часто характерна безглагольность.

Сравнения-один из методов введения в поэтической оборот ряда фактов, не вызванных логическим ходом повествования.

В поэзии роль механической ассоциации сведена к минимуму, между тем, как дисоциация словесных элементов приобретает исключительный интерес.

Экономия слов чужда поэзии, если только не вызвана каким-либо специальным художественным заданием.

Неологизм обогащает поэзию: 1) создает яркое эвфоническое пятно, 2) восприятие формы неологизма свежо, 3) значение неологизма определяется контекстом, обязывая к этимологическому мышлению. Этимология играет большую роль в поэзии: 1) подновление значения (например, тучные тучи), 2) поэтическая этимология параллельна народной этимологии практическаго языка.

Семантическая деформация очень разнообразна в поэзии. Ей параллель-фонетическая деформация слова. Важная возможность поэтического неологизма-беспредметность.

В поэтическом языке существует некоторый элементарный прием-прием сближения двух единиц. Форма слова воспринимается нами, лишь будучи повторной в данной языковой системе, одинокая форма умирает; так и звукосочетание в стихотворении становится „звукообразным", воспринимается лишь в результате повторности.

Игра на синонимах есть как бы частичная эмансипация слов от значений, т. е. новому слову не сопутствует новое значение, с другой стороны, возможна новая дифференциация семантических оттенков. Излюбленный прием современных поэтов-одновременное употребление слова в буквальном и метафорическом значениях. Иностранные слова находят себе богатое применение в поэзии, будучи неожиданны своим звуковым составом, при приглушенном значении.

О рифме: 1) в современной эвфонике согласные более валентны, чем гласные, 2) различие между твердыми и мягкими согласными в значительной степени приглушено, 3) пушкинская школа культивировала в рифме замыкающие звуки, современная поэзия-звуки опорные, звуки замыкающие могут не совпадать. 4) согласные могут быть не тожественны, а лишь сходны акустически. 5) порядок согласных м. б. не тожественен. 6) ударение в рифмующих словах может не совпадать. Обнажение рифмы есть эмансипация ее звуковой валентности от смысловой связи, оно как бы подчеркивает рифму.

От обнажения звуковых повторов (приглуше-

ние значения и самоценность эвфонической конструкции) один шаг до языка произвольного. Это произвольное словотворчество может формально ассоциироваться с русским языком, может и не входить ни в какую координацию с данным практическим языком.

Слово в поэзии Хлебникова утрачивает предметность, далее внутреннюю, наконец, даже внешнюю форму. Поэтический язык стремится, как к пределу, к эвфоническому, фонетическому слову, заумной речи („поэту важен токмо звон", Тредьяковский).

II. Формальное изучение стихотворчества.

Ряд статей по постановке и разработке проблем стихотворчества, помещенных в сб. „Поэтика" (П. 1919) и ранее в Сборн. по теории поэтич. яз. вып. 1 (П. 1916) и 2 (П. 1917), ставит себе целью, в общем, доказать, что „поэтическая речь стремится к звучанию, всецело отличному от звуков обиходной речи; дифференциация фонетическая, порою диалектологическая, а также лексическая, морфологическая, синтаксическая искони определяет ее отношение к языку, в лоне которого она родится, и составляет ее природное свойство (В. Иванов, о новейших теоретических исканиях в области художественного слова, Научн. изв. в. 2, 1922, с. 175).

Участники сборников „Опояз" исходят из убеждения, что не в образности или в „образном мышлении" надлежит искать критерия поэтической речи.

Л. П. Якубинский, О поэтическом глоссемосочетании. По мнению автора, творческое глоссемосочетание (глоссема—всякая речевая единица—фонетическая, морфологическая, синтаксическая, семасиологическая), поскольку оно является „самоцелью", составляет существенный признак поэтической деятельности. Звук имеет для поэта значение самодовлеющее, самоценное

См. также: **В. Шкловский**, О поэзии и заумном языке; **Е. П. Поливанов**, О звуковых жестах японского языка; **Л. П. Якубинский**, О звуках стихотворного языка; его же, Скопление одинаковых плавных, и, особенно, работу **О. Брика**, Звуковые повторы. Анализ звуковой структуры стиха, Сб. „Поэтика" стр. 58—98. В этой статье, по выражению В. Иванова, „звуковые повторы, т. е. разных типов возвраты, переклички и перезвоны одной и той же группы согласных, как бы цементирующие звуковой состав ритмического предложения или—периода, классифицированы и убедительно выявлены, как типический прием стихосложения, бессознательно применяемый поэтом в его звуковом содержании (О нов. теор. иск., с. 175.)

Автор отрицает традиционный взгляд на поэтическое творчество, как исключительно на творчество образов, ратуя за более сознательное отношение к звуковой структуре поэтической речи. Еще А. Н. Веселовский отметил, наряду с образным поэтическ. творчеством, образцы чисто музыкального, ритмико-звукового характера (Собр. соч., т. I, изд. Отд. Рус. яз. и сл. Ак. Н.). Брик полагает, что элементы образного и звукового творчества существуют одновременно, что каждое произведение—равнодействующая этих двух разнородных поэтических устремлений. О взаимоотношении образа и звука можно думать

разно, но несомненно то, что звуки, созвучия в поэтическ. произведении—не только эвфонический придаток, но результат самостоятельного поэтического устремления.

Разбирая звуковую структуру поэтической речи (преимуществ., Пушкина и Лермонтова), автор обнаруживает звуковое явление, сущность которого он усматривает в повторении (один или несколько раз) некотор. группы согласных звуков в той же или измененной последовательности, с различным составом сопутствующих гласных. Это явление автор называет **повтором**. В зависимости от того, сохраняет ли согласный свою фонетическую окраску или переходит в другой родственный (по аккустическ. группе) звук (напр., „р" в „л" „ф" в „в") повтор может быть акустически простейшего (в 1-ом случае) или более сложного вида. Затем, надо учесть еще внутри—групповое деление гласных на звонкие и глухие (б, п) и твердые—мягкие. Акустически простейшим видом повтора условимся считать такой, в котором твердость и мягкость согласных не различается, а звонкие и глухие принимаются за различные звуки. (В своем описании повтора О. Брик использовал только повторы акустически—простейшего вида). Указав что в данном случае, говоря о согласных, надо иметь ввиду не буквы, конечно, а звуки, автор переходит к главной своей цели—к описанию различных видов повтора.

Дифференциация повторов:

во-первых) двухзвучные, трехзвучные и многозвучные (в зависимости от количества согласных звуков, конструирующих повтор);

во-2-х) простые (когда известная группа согласных повторяется 1 раз) и многократные;

в—3-х) повторы могут повторять основные согласные в различном порядке. Обозначив основные согласные алгебраическими знаками А, В, С... мы различим повторы типов: АВ, ВА, АВС, АСВ, ВСА, ВАС, СВА, САВ...

Таким образом:

1) повтор „СоЛоВей—СЛаВа"—есть простой трехзвучный повтор типа АВС;

2) „где выл крутясь сердитый вал
туда вели ступени скал",—здесь (выл-вал-вели) двойной двухзвучный повтор АВ-АВ;

3) НаДежДы Нет, покуДа Не падет
НаДменный этот русский. ПереД Ним..."

Четверной двухзвучный (н, д) повтор типа: ВА—ВА—АВ—ВА.

Часто звуковые повторы вместе с основой образуют привычное „банальное" сочетание. На слиянии звуковой и образной параллелей основаны часто встречающиеся сочетания: „темно—туман" (Туманно в поле и темно, Л. Темно, луна зашла в туманы, П.), „плач—печаль", „клонить—колени"... Не звукообразные, а чисто звуковые сочетания: „без-боязнь", „тусклый—стекло"..

Созвучные слова, конечно, могут встречаться и в прозе, но, только особым образом организованные, они становятся созвучиями, пригодными для инструментовки стиха. Здесь играет роль расстановка созвучных слов. Простейший вид расстановки—расположенье созвучных слов рядом:

и БуРю БРатом назвал я (Л.);
ты быВаЛо МНе ВНиМаЛа (П.);
шиПЕНье ПЕНистых бокалов (П.).

Этому виду в образном творчестве соответствует прием тавтологического сочетания (грусть тоска, море океан).

В других случаях расположение созвучных

слов в стихе определяется ритмической или логической структурой, или, наконец, внешней формой стиха,—это последнее Брик разбирает подробно. Принимая за определенную внешнюю форму поэтического произведения строку, ее начало и конец, автор отмечает такие виды созвучья:

КОЛЬЦО. Основа в начале строки, повтор в конце той же или следующей строки:

РеДеет облаков летучая гРяДа (П.)
на уЗоРНые шальвары
сонный льет гРуЗиН (Л.)

СТЫК. Основа в конце строки, повтор в начале следующей:

и поучительной ЛоЗой
ЗоиЛа хлещет мимоходом (П.-К Гнедичу)

СКРЕП (единоначатие). Основа в начале, повтор в начале следующей строки:

ГРозой снесенные мосты,
ГРоба с размытого кладбища (П. Медн. Вс.)

КОНЦОВКА. Основа в конце строки, повтор в конце следующей:

авось на память поневоЛе
придет вам тот, кто вас пеВаЛ (П.)

Частным видом концовки является совпадение повтора с рифмой (моЛВа—гЛаВа; БраТ—Бы раД). В казенной теории стихосложения, верно замечает О. Брик, из всех возможных видов созвучия обыкновенно упоминается только римфа, из приемов расстановки—концовка (так у А. Шалыгина), а остальные виды и приемы не отмечаются.

Иногда прием формального сочетания, как и прием простого сочетания, проявляется в виде звукообразной формальной тавтологии,—

Кольцо: „Лобзай меня, твои лобзания" (П.)
Скрепл „Ясны, далекие звезды,

ясны, как счастье ребенка" (Л.) и т. д.

Тавтологический стык особенно распространен в народн. поэзии. Как сознательный прием, тавтологическое кольцо выступает в триолете, ронделе и рондо.

В IV гл. статьи автор дает несколько соображений относительно звуковой структуры стиха (об акустическом значении звуков слов и, в связи с ним,—определения ассонанса, аллитерации, повтора, рифмы).

Работа О. Брика, четко выдвинувшая ряд новых положений и давшая ряд терминологических формулировок, сыграла заметную роль в создании ряда статей представителей форм. метода*)

В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Изд. „Опояз". П. 1921.

Изучение композиции, говорит автор во введении, имеет целью выяснить те художественные принципы, которыми определяется в произведении искусства его внешнее построение, распределение или расположение в нем художественного материала. Материалом поэзии является язык; отсюда—основная задача работы: выяснить те факты языка, в которых прежде всего осуществляется композиционное задание. Первоначальными фактами композиции мы считаем ритм и синтаксис (стр. 3). Отмечая 3 группы явлений во всякой классификации приемов словесного искусства—стилистику, тематику и композицию—автор таким образом определяет разницу практического и поэтического языка: „практическая речь подчинена коммуникативной функции: ее задача—сообщить известную мысль как можно более кратко и ясно; экономия средств при возможно быстром достиже-

*) Эйхенбаум предлагает называть метод „морфологический" („Сквозь литературу", стр. 279).

нии цели является здесь определяющим фактором", „в языке, подчиненном художественному заданию, в произведении словесного искусства, композиция становится законом расположения словесного материала, как художественно расчлененного и организованного по эстическим принципам целого. Словесные массы служат материалом, который поэтом подчиняется формальному заданию, закономерности и пропорциональности расположения частей". На анализе стих. „Когда волнуется желтеющая нива" устанавливается, что „композиция лирического стихотворения одновременно предполагает закономерное расчление и фонетического, и синтаксического, и тематического материала". „Синтаксическое и тематическое построение словесного материала в поэзии происходит на фоне композиционного упорядочения ритмической структуры произведения. В этом отношении главной композиционной единицей в области метрики является строфа." Однако и каждый отдельный стих является ритмически построенным; так „прежде всего ритмическому распределению подчиняются качественные элементы гласных и согласных (словесная инструментовка). Затем автор переходит к рассмотрению построения строфы. Из приемов композиционного членения и связывания словесного материала автор отмечает различные виды повторений, предварительно давая им определения:

1) повторяющиеся элементы располагаются в начале каждого ряда—„анафора" или „единоначатие";

2) повторяющиеся элементы—в конце каждого ряда—„эпифора" (по терминологии Брика „концовка");

3) повторяющиеся элементы—в конце 1-го ряда

и в начале 2-го—„эпанастрофа“ (или „стык“);.

4)—в начале первого и в конце 2-го—„эпаналепсис“ или „анаплодис“ („кольцо“).

В поэзии такими словесными „рядами“ являются большие или малые ритмические единицы. Напр.: анафора соединяет 2 полустишия („хочу быть дерзким, хочу быть смелым“), 2 стиха („клянусь я первым днем творенья, клянусь его последним днем“), 2 периода (каждый из 2 стихов), наконец 2 или несколько строф. На ряде примеров автор показывает, как „различные формы простого, слитого и сложного предложения (как сочинение, так и подчинение), а также синтаксически сопоставленных групп могут быть использованы в качестве композиционного приема“, затем переходит к рассмотрению анафорической композиции, т. е. тех случаев, „когда строфическое членение находит себе более или менее последовательную поддержку в анафоре: анафорическое слово стоит в начале каждой строфы“. „Наиболее показательны, говорит автор, те случаи, когда все стихотворение представляет из себя в синтаксическом отношении развернутое составное предложение“. Напр. Фет: „Я пришел к тебе с приветом рассказать, что солнце встало...“, где синтаксическая связность всех четырех строф и единство темы стихотворения поддерживается анафорическим „рассказать“. „Анафорически сопоставленные предложения могут составлять лишь часть строфы, ее тематическое начало“, „могут также изменяться из строфы в строфу, намечая своими изменениями вариации основной темы“.

„Анафорическое движение, которым определяется членение словесного материала по строфам, нередко охватывает и периоды“ и более обширные единицы.

Из различных видов анафорических стихотворений автор останавливает внимание на двухчленной анафоре и рассматривает ее различные видоизменения, начиная с ритмико-синтаксического параллельного построения, известного в народной поэзии под названием „психологического параллелизма". Говоря о стилистическом значении анафорической композиции, Жирмунскйй на ряде примеров показывает, как одинаковый в формальном отношении прием служит, в зависимости от окружающих его художественных фактов, различным стилистическим заданиям (напр., анафорическое сочинение с помощью союза „и" создает повествовательный стиль, или является основным свойством эмоциональной романтической лирики, стремящейся к усилению и нагнетанию лирического настроения; иногда анафора выполняет роль песенного повторения, является признаком песенного лиризма—напр., в поэзии Фета, Бальмонта, Блока; в драматических диалогах анафора служит по преимуществу риторическому усилению). После небольших замечаний о внутренней анафоре, которая, как форма композиции, по мнению автора, встречается очень редко, он указав на ее теоретическое значение („из сочетания внутренней анафоры с обычным анафорическим членением развивается столь существенная в истории поэзии амебейная форма") переходит к рассмотрению амебейной композиции. „Амебейная композиция представляет собой вид анафорического построения.

При этом два периода, составляющие строфу, связаны между собой внутренней анафорой (параллелизмом), и, вместе с тем, все нечетные периоды связаны между собой анафорой внешней, точно так же, как и все четные.

Композиционное движение при амебейном построении как бы распространяется двумя последовательными волнами, создает два анафорических ряда, почленно параллельных друг другу". Жирмунский, указывая на то, что акад. А. Н. Веселовский придавал большое значение амебейному построению в народной поэзии и выводил развитие этого приема из условий хорового пения, говорит: „однако хоровая абемейность представляет лишь частный случай гораздо более общего и широко распространенного композиционного приема. Сюда относятся синонимические вариации в параллельных стихах, столь обычные в нашей народной поэзии, психологический параллелизм, когда он развивается в последовательное двойственное членение, параллелизм вопросов и ответов в диалоге народной песни (антифонический параллелизм)". Из перечисленных видов амебейной композиции Жирмунский останавливается на последнем, указывая на его судьбы в русской народной поэзии и поэзии книжной XIX века, и переходит к рассмотрению композиционной концовки. „Композиционная эпифора, или концовка, как и анафора, повторяясь в известной метрической и тематической группе (строфа или группа строф), служит приемом композиционного членения, т. е. обособления композиционных групп и, вместе с тем, об'единения их в высшем единстве". Об'единение строф с помощью концовки основано по преимуществу на единстве лирического настроения; но иногда могут быть и другие принципы (риторический смысл, композиционное об'единения ряда картин). „В зависимости от размеров строфы, композиционная концовка возвращается через 4, 5, 6 или 8 стихов", разделяя иногда стихотворения на равные части (напр. у

Фета „Alter Ego"; иногда же расстояние между концовками бывает значительнее и менне симметрично (напр. „Гондола" Каролины Павловой, „Песнь о Вещем Олеге" Пушкина). „Строение самой концовки может быть очень различно. Тождество словесного материала в повторении может распространяться на целый стих или часть его, на один последний стих или на несколько стихов".

„Концовку, обособившуюся от остальной части стихотворения в метрическом, синтаксическом и тематическом отношении, мы называем припевом (рефреном)". Дав классификацию припева в указанных 3-х отношениях, автор следит за судьбой припева как в народной, так и в искусственной поэзии на Западе и в России.

Затем он переходит к рассмотрению кольца строфы. „Когда последний стих строфы повторяет первый, строфа замыкается в композиционном кольце". „Если каждая строфа или, по крайней мере, большинство строф замкнуты кольцевыми повторениями.. .мы будем говорить о „кольчатой цепи". Последняя форма встречается редко, так как ее условный и искусственный характер требует особенной мотивировки.

„Если повторяющиеся словесные группы замыкают собой не отдельную строфу, а целое стихотворение, мы имеем новую композиционную форму большого кольца". Указав на большую роль этой формы в русской лирике письменного стиля (у символистов она занимает первое место в их поэтике), автор рассматривает следующие виды внутренней композиции кольца: а) когда кольцо повторяющихся слов является внешним признаком некоторого внутреннего кольцевого движения (наприм., „Фантазия" Фета, „Не пой, красавица, при мне..." Пушкина и др.); б) когда кольцо не имеет

внутреннего композиционного движения, связанного с повествованием, или последовательным течением пластических образов, или постепенным развитием мысли: все части его возникают из одинакового эмоционального источника (напр. „В Альпах“ Вл. Соловьева, „Ты отходишь в сумрак алый“, Блока); в) когда повторяющиеся части так или иначе обособляются от остального стихотворения, образуют по отношению к нему „тематическую рамку“ (напр. „Пир Петра Великого“ Пушкина, „Зимний путь“ Полонского и др.) Из формальных построений повторяющихся элементов автором указываются: 1) точное повторение строфы, иногда с выделением ее в метрическом отношении и 2) различные вариации повторяющейся строфы (особенное внимание уделяется наиболее интересному в композиционном отношении случаю, когда периоды, на которые распадается строфа, возвращаются в конце стихотворения в обратном порядке по отношению к началу; напр., Фет „Какие то носятся звуки“, Полонский „Рассказ волн“ и др).

Указав на многообразие вариаций кольцевых строф, с трудом подающееся описанию и классификации, Жирмунский кратко останавливается на композиционной спирали [„Спиралью мы называем такое соединение анафоры и концовки, когда стих, начинающий стихотворение (анафорический), повторяется в той же строфе или в последующей, как заключительной (в концовке)“] и композиционном стыке. Из строфических форм с канонизированными повторениями автор описывает следующие: 1) триолет, состоящий из 8 стихов, причем 1-й стих=4=7; 2=8; расположение рифм: а в а а; а в а в; 2) рондо—из 3-х строф; расположение рифм: I-аа в в а, II-а а в х, III-а а в в а х; 3)

рондель; расположение рифм: авва, авва, авваа; причем 1 и 2 ст.=7 и 8; 1=13

В заключении автор иследует композицию свободных стихов на примере нескольких стихотворений из „Александрийских песен" Кузьмина, выдвигая основным принципом этой композиции— „художественное упорядочение синтаксических рядов и связанное с ним, в большей или меньшей степени, закономерное расположение ударений", взамен строгой метрической схемы, которая характеризует строфическую лирику.

Б. Томашевский. Русское стихосложение. Метрика. Academia. П. 1923 г. Книга представляет, по заявлению автора, „краткое введение в изучение стихотворного языка с целью дать минимум предварительных сведений, необходимых для самостоятельных работ по изучению стихотворного материала".

Вначале автор дает разграничение между прозой и стихами. Различие между прозой и стихами, по его мнению, состоит в том, что в стихах звуковое задание доминирует над смысловым", в прозе —наоборот. „Решающим критерием является восприятие слушателя". Более твердых границ между прозой и стихами нет, но указанного признака вполне достаточно, ибо формы, „где бы оба организующих начала боролись и уравновешивались, в литературе избегались".

Считаясь с тем, что „в классическом стихосложении организующим звуковым заданием является упорядоченное расположение количественных отношений звучания," автор дает следующия определения метра и ритма: „Воспринимаемый нами порядок распределения количественных элементов звучания наз. ритмом"; „нор-

ма, определяющая ритмическое задание, наз. метром".

При определении стихотворного размера автор опирается на два существующих в этой области способа—скандовку и разложение стиха на стопы—и принимает вошедшую в школьный и научный обиход номенклатуру, возражая лишь против введения в нее четырехсложных стоп (А. Белый и С. Бобров), ибо „нет ни одного безукоризненного примера на пеонические стихи". Рассматривая внутреннее членение стиха, Б. Томашевский подробно останавливается на анализе понятия „цезура" в виду крайне сбивчивой его обычной трактовки, подходящей к цезуре или как к паузе, или интонации задержания, или отожествляющей ее со всяким словоразделом, и дает свое определение: „Цезурой следует назвать словораздел, который в определенном месте разрывает скандируемый период на части".

В следующей главе, „Стихи в живом произношении" Б. Томашевский разбирает противоречие между живым чтением стихов и их метрической скандовкой. Расматривая явления этого несовпадения на целом ряде примеров сначала в стихах с двухсложными стопами, затем—с трехсложными, он детально останавливается на тех коррективах, которые вносились в школьную метрику, отчетливо указывая на достоинства и недостатки последних.

Так, ближайшее рассмотрение научной литературой стихов с двухсложными стопами, обнаружившее резко ощутимое несовпадение живого чтения с метрической скандовкой в виде неосуществления в голосе некоторых метрических ударений
(напр.: в отрывке „Но друг бесценный образ твой

Поныне властвуЕт душой
И с памятИ моей не сходит" не осуществлены вторые метрические ударения в словах „властвуЕт" и памятИ") и появления ударения на неударяемых в скандовке слогах (напр: в отрывке „ТАм нежась в лени и в мечтах", слово „там", носящее ударение в живом чтении, в скандовке—неударяемо) привело к созданию, 1) учения о логаэдичности русских стихов (основное положение—русские стихи слагаются из различных стоп) или 2) к противопоставлению понятию метра (разумея под метром схему классической метрики) понятия ритма (реальная форма звучания стихов).

Первое учение, пришедшее, во-первых, к признанию явления ускорения (посредством вновь введенной стопы пиррихия) и замедления (посредство стопы спондея; во-вторых, разрезывающее стопы с тем расчетом, чтобы в каждую попало по одному ударению (отсюда введение 4-х сложных стоп—пеонов); в-третьих, пришедшее к рассмотрению стоп попарно, повлекшему введение высшего метрического члена диподии, а за ним целого ряда новых четырехсложных стоп (иоников, диспондей, хориямб, антиспаст, дипиррихий),—это учение, по мнению автора, в своих разновидностях имеет целый ряд соответственных недостатков: в 1-м случае—разрушение одного из признаков стопы (ее одноударность), во 2-м—практическая зыбкость, произвол в разложении, внесение неравенства в счет стоп в стихах одинаковой длины и в 3-м случае—произвольность принципа, номенклатурное распыление, и общий для всех недостаток—усложнение терминологии, так как проблема совместности стоп есть проблема метра. Т. о. классическая метрика, обнаружи-

вающая этот метр при помощи скандовки и дающая более удовлетворительный ответ (метрическая однородность стихов, как основание их соединения в сложные комплексы стихотворения), осталась непоколебленной. Наблюдения над 3-х сложн. размерами привело к следующим заключениям: 1) трехсложные стопы могут сочетаться друг с другом, 2) метрические ударения точно соответствуют реальным ударениям (лишь в дактиле иногда начальный слог стиха остается неударным) и 3) у некоторых поэтов (Державин, Лермонтов, Фет, особенно Блок) наблюдается стяжение, т. е. не соблюдается счет слогов в стихе и равенство междуударных интервалов. Такое двойное рассмотрение русских стихов дало повод к утверждению 2-х основ организации русской стихотворной речи—счет слогов и счет ударений,—что и повело к наименованию последней „силлаботонической".

Второе учение о противопоставлении метру ритма автор переносит в следующую главу „Метр и ритм", где, признавая плодотворность этой идеи противопоставления (ибо она ставит вопрос об изучении ритмических форм реальной стихотворной речи вне всякой зависимости от ее метрической основы), отказывается от понятия стопы, выделяет из стиха, состоящего из 3-х частей (1) анакруза, 2) метрический ряд и 3) ритмическое окончание), основную его часть—метрический ряд и останавливается на детальном рассмотрении последнего. Правильный метрический ряд, разлагающийся с точки зрения длины ударного периода (из 2-х, из 3-х и реже из 5 и более слогов), узнается при восприятии ряда стихов; а благодаря возвращению однородных метрических рядов мы узнаем стихи, отличая их от прозы. Но целостность метрического ряда разрывается цезурой, в кото-

рой Б. Томашевский различает три случая: 1) силлабическая цезура, создающая эмбриональную анакрузу в начале 2-го полустишия, 2) тоническая, создающая сверх того рифмическую концовку в 1-м полустишии и 3) тоническая цезура с разрывом метрического ряда, приближающаяся по метрическому заданию к разделам между стихами. Помимо этого стих распадается на две части, параллельно построенные при помощи особого цезурного хода, лежащего в связи со сказочным членением стиха (интонационный раздел). В результате рассмотрения этих явлений Томашевский приходит к выводам:

„Ритм есть реальная последовательность в количественных соотношениях произношения стиха", при чем количественными моментами могут быть: а) экспираторное ударение, б) повышение и понижение основного тона произносимых звуков (интонационная мелодия) и в) долгота звуков.

„Ритм воспринимается на фоне среднего ритмического рисунка, наиболее частого, наиболее ожидаемого", ощущение коего поэтом предшествует созданию произведения („ритмическ. импульс"). „В стихе надо различать три момента: 1) метрическую схему, метр, норму, по которой стихи пишутся, и принцип, по которому они сочетаются друг с другом; 2) ритм и 3) ритмический импульс —общее впечатление ритмической системы стиха, создающееся на основе восприятия большого ряда стихов воспринимаемого стихотворения" 65—66).

В следующей главе „Ритм стиха и живая речь" автор разбирает вопрос о взаимном отношении орфографии и произношения стихов, описывая все элементы живого произношения, без знания которых трудно уловить ритмический импульс, определяющий нормальный ритм стиха. Такими

элементами является целый ряд явлений, имеющий ближайшую связь с фонетикой, как то: 1) экспираторное ударение, „лежащее в основе речевой реализации метрической схемы—ритмического задания", и связанные с ним явления проклитики и энклитики всех видов; 2) редукция, т. е. изменение качества неударной гласной; 3) различение неударных гласных по звучности и 4) счет неударных слогов. Сюда же относятся фонетические явления, способствующие организации речевых тактов (группа слов, связанных в смысловом отношении, произносимая в один прием) и фраз (соединение речевых тактов, образующее законченный словесный период), а именно: логическое ударение, мелодия и темп речи.

Следующая глава посвящена описанию рифмы, как средства создать впечатление стихотворной речи. Возражая классической метрике, строившей свое учение о стихотворном ритме на том гипотетическом факте, что ритм слагается из сочетания стоп, и указывая, что „ритм в широком смысле этого слова слагается из сочетания стихов, как ритмических единиц, между собою", Б. Томашевский отмечает, что помимо средств языка, существует одно звуковое средство для сопоставления и сочетания стихов между собою—это рифма. Утверждая, что рифма не есть непременное свойство стихов, ибо есть стихи и без рифмы (напр., белые стихи, драматический 5-ти стопный ямб, гекзаметр и др.), он определяет роль рифмы, как знака ритмической законченности стихотворного члена. „Ее функция в ритмическом членении". Далее, рассматривая фонетический строй рифмы и отмечая разницу между звуковым повтором рифмы и звуковыми повторами иного порядка, наблюдаемыми в поэтической речи, он

дает исчерпывающую классификацию всех видов рифмы, и, касаясь истории тех или других видов ее, сопровождает историческими справками о применении их поэтами разных эпох XVIII, XIX и начала XX века.

Наконец, в последней главе автор касается общих начал строфического построения. Выставив основным началом рифму, задача которой— „спайка стихов в одно целое, в рифмически законченную единицу, в т. наз. строфу" и рассмотрев простейшие из таких построений, каковыми являются рифмическая цепь (совокупность стихов, рифмующих между собой) и звено (совокупность 2-х ближайших, рифмующих между собой стихов), он переходит к рассмотрению построения рифмических периодов и способов их рифмовки, сначала при помощи одной рифмы (двухстишие, трехстишие и четверостишие), а затем—2-х рифм (4-х, 5-ти и 6-тистишие). Подметив зависимость между минимальным числом стихов рифмического периода и числом рифм, Б. Томашевский устанавливает формулу, выражающую принцип построения неопределенно—длинных рифмических периодов—„$N \geq 3\ (R-1)\frac{1}{1}1$" где N—минимальное число стихов периода, а R—число рифм в периоде. Такие периоды именуются терцинами (aba bcb cdc ded e). При рассмотрении сочетания рифмических периодов (строфа) автор из циклических строф останавливается на двустишии, стансах, десятистишной строфе классической оды, онегинской строфе, лермонтовской строфе, а из канонизированных форм строфического построения—на сонете.

Рассмотрением вопросов о совпадении границ строфических с границами синтаксическими заканчивается глава.

Вопросу о ритме художественной речи, одному из важнейших вопросов современной поэтики, посвящена и отдельная статья Б. Томашевского:

Б. Томашевский. Проблема стихотворного ритма (Литературная мысль II изд. „Мысль" Птгр-1923. стр. 124—140.

Тредьяковский стоит всецело на точке зрения канонического силлабического метра, но одновременно он вводит новое понятие **каданса** (падения), совершенно аналогичного по своей функции в силлабической теории понятию ритма, ныне провозглашенного и противопоставленного метру. Основная мысль Тредьяковского—на ряду с метром—канонизованной системой звуковых элементов стиха-существует ритм-каданс, т. е. стремление к организации иных, не канонизованных форм звучания (для силлабического стихосложения—системы ударений в стихе. *) Искусственность членения стиха на стопы, чисто служебную функцию его, Третьяковский отлично сознавал. Взгляды Тредьяковского быстро претерпели сильные изменения в связи с эволюцией стихотворной практики. То, что он выдвигал в качестве корректива, само стало метром. Проблема ритма возродилась в эпоху разложения русского классического стиха.

Стихотворная речь—есть речь организованная в своем звучании. Но поскольку звучание есть явление сложное, канонизации подвергается лишь один какой-нибудь элемент звучания; в силу естественного тяготения речи к соблюдению равновесия между всеми элементами звучания—и другие „ряды" звучаний в стихотворной речи приобретают тенденцию к упорядоченью. *).

*) Ср. Р. Якобсон. О чешском стихе.

Наряду с первичным признаком стиха создавались его вторичные признаки, которые в своей совокупности и составляют ритм. Речь может звучать, как стихотворная, и без соблюдения метра. Метрические нормы текучи, однако стихи, построенные на различных метрических основах, об'единяет „представление о стихе". Следовательно, кроме конкретного, преходящего исторического вопроса о стихе, свойственном данному языку и данной эпохе, существует более общий вопрос о стихотворной форме. Сущность „ритмичности"—в сравнении обособляемых рядов (например, строк) „стихов", осуществляемом в восприятии их смены. Цель метрических норм—дать условную систему организации системы звучаний. Область ритма не есть область учета. Она связана с реальным звучанием, а не с искусственной скандовкой (которая тоже не есть акт произвола, ибо она лишь обнаруживает вложенный в стихи закон их построения). Но если ритм слагается из явлений реально слышимых, то классификация явлений ритма должна исходить из фонетического анализа речи. Все элементы звучания могут быть факторами ритма.

В ритме стиха приходится учитывать три количественных отношения звучания: энергию звучания, высоту основного тона и длительность. До сих пор в анализе ритма почти исключительное внимание уделялось ударению. В оценке ритма следует различать три ряда ударений, причем в пределах каждого ряда возможна градация интенсивности этих ударений. Наибольшее внимание привлекали словесные ударения, которые неразрывно связаны с словесной расчлененностью речи. Ударения второго ряда—слоговые ударения, побочные, „полуударения". Распреде-

ление слоговых ударений в стихе дает специфический, затушеванный ритмический рисунок, ритмическую канву, на которой распределяются словесные ударения *). Эти полуударения свободны, т. е. могут менять свое положение в слове в зависимости от ритма речи (Якобсон), стремятся совместиться с метрическим ударением (Шенгели). В таком же отношении, в каком словесное ударение находится к слоговому, к первому из них стоит фразовое или логическое ударение. Вопрос о закономерном распределении ударений сопровождается вопросом о членении речи на слова и фразовые единицы. Наряду с учением о распределении ударений в русской ритмике появилось учение о словоразделах.

Следующий вопрос—о фразовом членении стиха. Вопрос о фразе, ее организации и средствах членения, покрывается представлением об интонации. Поэтому соответствующий отдел ритмики следовало бы наименовать учением о стихотворной интонации. Вопрос о положении фразового ударения в стихе, о совпадении границ фразовых членений с границами стиха и о ритмической роли каденций, вопрос о темпе речи, поскольку он связан с стиховым ее движением, представляет собой главное содержание этого отдела ритмики. Фразовое членение производится иерархически, с подчинением менее крупных единиц более крупным. **).

Кроме количества звучания, надо учитывать еще и качество звучания, эвфоническую структуру стиха. До сих пор внимание иследователей

*) Ср. Р. Якобсон, Рецензия на „Науку о стихе" В. Брюсова (II вып. „Научных Известий") Г. Шенгели. Трактат о русском стихе. -

**) См Мелодику стиха Б. Эйхенбаума.

направлялось главным образом на качество звуков, участвующих в создании явлений эвфонии, а не на их стиховую функцию. Более или менее дифференцировалось представление об эвфоническом вокализме, как о чем-то отличном от эвфонического консонантизма. С другой стороны, менее отчетливо дифференцируется представление о выразительных задачах эвфонии. Обращаются, главным образом, к анализу акустической природы звучаний. Не может быть международной „эвфонии" т. к. речь благозвучная—это, по существу, речь легко произносимая. Поэтическое голосоведение сводится к организации в систему артикуляционных моментов произношения. Задачи гармонии: 1) расчленить речь на ритмические периоды—задачи диссимиляции и 2) создать впечатление аналогии между намечаемыми таким образом членениями—задачи ассимиляции. Канонизованной метрической формой голосоведения является рифма. Теперь можно признать общим мнением положение, что рифма—не эвфоническое украшение стиха, а метрически организующий фактор *). Голосоведение должно строиться по системе повторяющегося, не замкнутого закона чередования звуков. Причем, или в пределах каждого ритмического члена звуки сменяют друг друга в том же порядке, как и в сопоставляемом чтене (циклическое голосоведение) или в пределах каждого члена может быть выдержана монотония, но на своем звуке (контрастная монотония) (133).

Таким образом намечаются три отдела ритмики: ритм словесно-ударный, ритм интонационно-фразовый, ритм гармонический. Не искус-

*) Ср. особенно, Жирмунский. Рифма, ее теория и развитие.

ственно ли это об'единение? Чрезвычайно важно понятие ритмического импульса, т. е. начала, об'единяющего собой звуковые приемы. И прозаической речи не чуждо понятие ритма, но ритмический импульс есть специфическая стихотворная форма речевого ритма. Ритмический импульс противостоит конкретным приемам звучания, ему подчиненным или его производящим в длительном восприятии. Ритм может быть наблюден и в отдельной строке, но только ряды стихов создают в нас впечатление общего ритмического закона. Ритмический импульс—отвлечение от реального звучания—противостоит и метру—канонизации одной какой-нибудь стороны звучания. Пользование той или иной стороной звучания определяют 1) цели воздействия, задачи стиля, 2) тип языкового мышления автора, 3) наконец, условия воспроизведения художественного произведения. Все звуковые средства присутствуют в создании художественно - ритмического впечатления, но одно может быть доминантой (135).

Несколько замечаний о методе изучения: живая речь слагается из представлений акустически-слуховых и артикуляционно-моторных. Речь, рассматриваемая как звучанье, не есть вся речь, В сфере речевого ритма каждый владеет инструментом звучания. С другой стороны, не все элементы звучания, сопутствующие произношению, имеют значение. Не следует игнорировать и зрительно-письменные элементы, поскольку в языковом сознании грамотного человека несомненно присутствуют и орфографические представления (менее значительно).**).

Оба наметившиеся типа изучений—исследо-

**) Ср. особенно, Якобсон О чешском стихе.

вание на примерах и статистический метод, должны быть очень ограничены. Изолированный пример ничего не скажет ни за, ни против выдвигаемого положения. Для статистики даже и научной, а не доморощенной—большая опасность работы „ощупью". Всякой статистике должно предшествовать предварительное изучение, имеющее целью реальную дифференциацию явлений. Не следует забывать, что цифра характеризует лишь употребительность явления, а не качество его (140).

ГЕОРГИЙ ШЕНГЕЛИ. Трактат о русском стихе ч. I. Органическая метрика. Издание 2-е переработанное Гос. Изд. 1923, стр. 183.

Вступление. Глава I. Первые слова. Предмет исследования. Обзор и критика существующих воззрений. Постановка проблем. Глава II. Материальные и методологические предпосылки.

Отдел I. Теория интенс. Глава I. Хориямбы и восходящие ионики в четырехстпном и пятистопном ямбе.

Глава II. Пиррихии в двусложных размерах.

Глава III. Трехсложные размеры. Трибрахии, амфимакры, бакхии и тримакры в трехсложных размерах.

Глава IV. Леймы в двухсложных и трехсложных размерах.

Приложение: I. Кантемиров стих.

II. Свободный стих.

Отдел II. Ритменные системы второго порядка.

Глава I. Строфа как ритмическое целое.

Глава II. Большие ритмические единицы. Медиана. Опорные и свободные доли стиха.

Глава III. Фонофория.

Приложения общие: A. Терминология.
B. Морфология и статистика форм некоторых русских метров.
C. Способ выведенія коэффициентов встречаемости.
Д. О ритмике Тургеневской прозы.

В книге 88 таблиц подсчетов различных явлений стиха у многих русских поэтов. Из определений даваемых в книге Шенгели, отметим определения ритма и интенсы: Ритм есть правильное чередование сильных и слабых моментов времени. Ударение есть смысловой фокус слова и голосовой его стержень; полуударение есть только голосовой стержень; если артикуляционно ударение есть особое напряжение голосовой щели плюс особая экспирация, а полударение—только напряжение, то ударение совершенно равенствует полуударению в области артикуляционного единства, и оба могут быть об'единены в понятие интенсы. (34) Русский стих строится на правильном чередований интенс.

РОМАН ЯКОБСОН. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. „Опояз", Берлин. 1923.

Книга представляет из себя этюд по сравнительной ритмике. Автор разграничивает язык практический и поэтический и считает ритм принадлежностью языка только поэтического. „Динамический ритм практического языка—это процесс автоматизации выдыхания при речи. Обратно поэтический ритм есть один из способов выведения речи из состояния автоматизма. Он—предпосылка установки на речевое время, временного переживания (Zeiterlenbis). В практической речи...

все это отсутствует, время не переживается (17—18).

Поэтическое время—продолжает автор, есть типичное Ervartungszeit, т. е. по истечении определенного срока мы ждем определенного сигнала. Это время, навязанное речи, ее суб'ективно трансформирует. Языковые элементы, становясь элементами ритмообразующими, претерпевают известные насилия (19).

Предметом своим просодия, как изучение звуков речи с точки зрения их свойств, играющих роль в стихосложении, и имеет интерпретацию этих насилий.

В противоположность просодии графико-логической, моторной и акустической (Сиверс, Верье, Саран) автор выдвигает фонологическую просодию. В систему фонологическую звуки входят, поскольку они значимы, внутренне обусловлены, этимологичны, выполняют определенную семасиологическую функцию, в противовес звуковым явлениям внеграмматическим, фонетическим. Это различ ние между обоими рядами звуковых явлений я ляется основным для фонологической просодии.

Проблему просодии автор характеризует, как различение: 1) фонологической базы ритма, 2) сопутствующих внеграмматических элементов и 3) автономных фонологических элементов, т. е. таких, которые в данном поэтическом языке не являются фактором ритмической инерции.

В книге дается сравнение ритмических элементов в русском и чешском языках, классификация различных типов ритмических систем (и отличия русской системы от чешской), затем автор рассматривает различные течения в чешской поэзии, выясняет причины, почему в чешской поэзии не привилось количественное стихосложение и при-

ходит к выводу, что стихосложение никогда не может быть выведено целиком из наличного языка. „Исторический выбор того или иного решения из ряда мыслимых об'ясняется явлениями, лежащими вне пределов фонетики данного языка, а именно, наличной эстетической традицией, отношением данного поэтического течения к этой традиции и культурными влияниями" (118).

Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка. Academia. Ленинград. 1924.

Книга Ю. Тынянова посвящена выяснению тех минимальных условий, которые делают стих стихом, т. е. выяснению конструктивного принципа стихотворного (вернее, стихового) языка. Принципом этим, по мнению автора, является ритм (совершенно отличный от ритма прозы). Ритмические факторы: 1) фактор единства стихового ряда, 2) фактор тесноты его, 3) фактор динамизации речевого материала и 4) фактор сукцсесивности речевого материала в стихе (47 стр.). „Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу" (120). „Динамическая форма развертывается в сложном взаимодействии конструктивного фактора с подчиненными" (120). Конструктивный фактор деформирует подчиненные, почему „бесполезно обращаться к исследованию абстракции слова".

Е. Кагаров, О ритме русской прозаической речи, Наука на Украине, № 4.

По вопросу о природе прозаической и поэтической речи следует отметить также недавно появившуюся статью А. М. Пешковского „Стихи и проза" („Свиток" кн. 3. М. 1924, стр. 197—223). Выводы автора: Ритм тонического стиха основан на урегулировании числа безударных слогов в такте и, лишь как подсобным средством, поль-

зуется урегулированием числа самих тактов в фонетических предложениях. Ритм художественной прозы, напротив, основан на урегулировании числа тактов в фонетических предложениях и, может быть, пользуется, как пособным средством, частичным урегулированием числа безударных слогов в такте, но во всяком случае без доведения этого урегулирования до каких либо определенных схем. Все попытки подогнать прозаические такты к стихотворным (стопа), столь частые в нашей литературе, терпят поэтому и должны терпеть, несмотря на огромное количество натяжек, всегда и везде полное крушение. Если у Тургенева и Пушкина и можно найти кое-где тонически построенные предложения (именно у них их искали), то это несомненно эстетический недостаток, внесение в одно искусство законов другого. Но надо помнить, что тоническое построение предложения, взятого в отдельности, еще не доказывает, что в данном контексте оно сознается тонически. Здесь все зависит от ритмической обстановки, которая исследователями часто игнорируется. Отдельные „стихи" попадаются и в нашей разговорной речи, но они там не сознаются стихими" (221—2). *).

С. Д. Балухатый, К вопросу об определении ритма в поэзии, Краткое содержание доклада, Изв. Сам. Унив. в. 3. С. 1922, с. 135—139. Выводы:

---

*) См. также: проф. П. А. Бузук. Основные вопросы языкознания, 2-ое изд. „т-ва В. В. Думнов, насл. бр. Салаевых", М. 1924 (гл. 1 Природа слова и его образование в человеческой психике; гл. 2 Внутренняя связь между звуком и значением; гл. 3 Звуки человеческой речи; гл. IV. Сочетания звуков, здесь о ритме стр. 55—56, см. также стр. 22—23; гл. V звуковые изменения и их причины; гл. VI, Семасиология.)

Ритм в поэзии творится сложной суммой факторов; необходимо различать ритм ударности, ритм созвучности (понимаемый в смысле ритма звуковых повторений) и ритм образности вместе с ритмом строфичности („Особое внимание д. б. уделено симметрическому распределению образов в стихе, как целом, или так называемой, строфичности стиха... Чередование или последовательность образов, данных в определенном числе и распорядке, и составляет принцип строфичности. Природа строфы не познается в отдельности от других единиц—строф; именно, только как звено в цепи подобных звеньев строфа творит в поэтическом движении мысли—чувства ритмический ряд).

По мнению докладчика, отмеченные стороны ритмики в поэзии обязательны и для художественной прозы. Отличие будет заключаться не в факте выражения ритма, а в том—сколь чисто проявление этого принципа в том или другом роде творчества, выражен ли он в ясных очертаниях или перекрыт рядом других стилистических особенностей (ср. выводы статьи Пешковского). Итак, для понимания существа поэзии мы должны обратиться к изучению ее ритма, а для уяснения последнего—заняться детальным и вместе исчерпывающим анализом всех изобразительных средств словесного творчества. Мы можем, в целях наиболее продуктивного анализа, абстрагировать отдельную особенность ритмического порядка в стишном его выражении (и так поступают все современные изыскатели), но мы должны помнить, что полнота определения поэтического ритма явится лишь при сводке закономерности этих особенностей, намеченных чрез всю структуру стиха, проведенных во всех модификациях

и отклонениях, на основе всех изобразительных поэтических средств". (137—138).

С. Д. **БАЛУХАТЫЙ.** Некоторые ритмико-синтаксические категории русской речи, Изв. Самарск. гос. университета в З. С. 1922, второй отдел.; там же 1-й отд. стр. 155—161 изложение доклада В. И. **ИВАНОВСКОГО**, „К проблемам метрики и ритмики русского стиха".

По мнению докладчика, „ритм" в общем смысле можно определить, как повторность в процессе сходных элементов через сходные по величине промежутки времени,—повторность, разбивающую общее течение процесса на периоды. Наряду с ритмичностью существует повторность, периодизация и помимо временных процессов: а) повторность по существу (напр., сходные признаки химических элементов в зависимости от сходства их мест в рядах периодической системы по удельному весу), б) повторность в пространстве (напр. чередование разноцветных кусков мрамора во флорентинском Сан-Джовани). Принципу ритма подчинена 1) физическая природа, 2) процессы в живых существах (физиологические), 3) процессы психические, 4) процессы социальные и 5) процессы речи. Ритм в речи может зависить от: а) ритма дыхания (и других чисто физиологических процессов), б) ритма нервной работы в данный момент, в) от ритма эмоциональной окраски, одушевления, г) от смысловой, синтаксической периодизации, д) от всех элементов искусственной речи (ударений, слогов, пауз, цезур, рифм, ассонансов, аллитераций, повторности образов, строфической повторности и т. д.)

Внешней ступой речи может иметь, в отношении ритма много типов, а живая, разговорная речь отличается наименьшей искусственностью, в

ней ритмы случайно перебиваются один другим*); более явственна уже известная правильность ритма в простой писанной прозе, где также интервалы и периоды по большей части неодинаковы, чередование звуков и образов случайно; в) еще заметнее ритм в ритмической прозе, идущей сходными периодами на приблизительно равных интервалах (ритм периодов): таковы лирические места в речах ораторов (напр., Цицерона) и таких писателей эмоционального типа, как бл. Августин, Руссо и др., у которых эта ритмичность выражает удар воли одушевляющего их настроения, их пафоса; таков ритм лирических мест у Гоголя; г) иногда в речи заметна не столько ритмичность отдельных периодов, сколько ритмичность строфического построения некоторых целых, часто смыкаемых повторениями начальных фраз, и образов в конце (припевами, рефренами; таковы напр., „симфонии" А. Белого); д) в других случаях разделы ритмической прозы фиксируются еще рифмой (стиль раешников; „Сказка о попе Остолопе и его работнике Балде" Пушкина). е) в русском народном стихе мы имеем деление речи на приблизительно равные стихи с правильным составом каждого стиха из групп слов, об'единенных единством смысла, каковое единство выражается логическим ударением; ж) в так наз. силлабическ. стихах, стихи сходны один с другим и стянуты в строфические целые рифмой, но внутри стиха ритм ударности остается свободным; з) в белом тоническом и античном метрическом стихе мы имеем обратный случай—строгую расстановку ударений (и долгот) внутри стиха и, с другой стороны, отсутствие рифм; и далее тонический стих

*) см. Пешковский, Стихи и проза.

с рифмой—правильный (т. е. состоящий из стихов одинакового размера в строфе и в целом стихотворении); и) тонический стих (с рифмой) разно, размерной в разных стихах строфы (таково, напр. строение ряда стихотворений Державина „Озерову—на приписание Эдипа", „Радуга", „Осень", а также Фета); сюда же можно отнести и все сложные разноразмерные античные (метрические) стихи; к) в новейшее время стали появляться все в большом количестве стихотворения, написанные так наз. „свободными" или „паузными размерами (певучий стих, тонико-метрический, напр., стих. Блока „Вхожу я в темные храмы"); л) наконец тот тип стиха, который можно назвать „смешанным" (стихи с различными метрами в смешении с другими без всякого определенного метра; напр. стих. Игоря Северянина „Над гробом Фофанова"). Перечисленные типы, начиная с силлабических стихов, очень часто подчиняются еще строфической группировке (хотя таковая не необходима).

Современные поэты чувствуют это сближение поэзии с музыкой в сфере ритма; но иногда рассширяют его и на мелодию...

Что наше стихосложение прошло строгую школу тонической системы, это факт чрезвычайно для него благоприятный. Приобретенные в этой школе строгость и закал сослужат ему хорошую службу. Но сейчас настало время ослабить эту строгость, ведущую к однообразию, сделать стих более живым и подвижным, придать ему в лирико-ритмическом отношении ту выразительность, какая свойственна музыке (стр. 158—160).

Ф. ЗЕЛИНСКИЙ, Ритмика и психология художественной речи, журнал „Мысль" № 2, П. 1922, изд. Академия.

А. БЕЛЫЙ, О ритме, Горн 1920, кн. 5, „О художественной прозе", Горн, 1919, № 2—3; „Жезл Аарона" (о слове в поэзии) Скифы, сб. 1-й 1917, стр. 155—212: „смысл поэзии (не идеология—ядро поэтического творения) в звуковом значении слова и в ритмической модуляции речи", и этот смысл внеразумен: в сочетании слов, в темном хаосе есть он. Этою темною природою слова, стихиею слова является громкий звук, восстающий на голую абстракцию мысли. В современной нашей речи —„слово термин и слово—образ по существу не живы, поэтический и критический смыслы раздавлены предметным понятием, абстракции покрывают корою жизнь слова".

Б. Якубський„ Наука віршуваня, К. 1923.

В. БРЮСОВ, Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам (стихи 1912—1918 г.) со вступительной статьей автора М. 1918, „Геликон" (хрестоматия-пособие для формального анализа стиха).

Его же, Наука о стихе. Метрика и ритмика. (основы русской метрики. Краткий курс науки о стихе). Лекции, чит. в студии стиховедения в Москве 1918 г. ч. I. Частная метрика и ритмика русского языка М. 1919.

его же, Основы стиховедения. Курс ВУЗ. ч. 1 и 2, изд. 2. Гос. Изд. 1924. (Общее введение в стиховедение. Частная метрика и ритмика русского языка*)

В русск. лит. науке последняя книга В. Брюсова ценится как система метрики рус. стиха (но не ритмики русского языка). см. В. ИВАНОВ, о нов. теор. исканиях, Научн. изв. 2, стр. 171, Р. ЯКОБСОН,

*) Вслед за А. Белым, В. Брюсов видит в ритме—сумму видоизменений метра или отклонений от него.

Брюсовская стихология и наука о стихе, Научн. изв. 2.

А. АРТЮШКОВ, Звук и стих., Изд. „Сеятель" П. 1923.

Л. САБАНЕЕВ, Музыка речи, М. изд. „Раб. просв." 1923.

Формализм и статистика в изучении поэтических произведений вызывали резкие возражения со стороны представителей психологического направления в изучении литературы. Как пример этих возражений, приводим изложение статьи А. Горнфельда:

А. Горнфельд, Художественное слово и научная цифра. Критические заметки.—„Литературная мысль" Альманах I. Стр. 163—170,—Центр. Кооп. Изд—во „Мысль". ПГР. 1922.

Безудержный суб'ективизм, царящий в вопросах звукового символизма, заводит наших „формалистов" в такие дебри, откуда подчас трудно выбраться не только читателю, но и самому автору. Все это скрывается под внешней формой „научно об'ективных" исследований в виде к.-л. комбинаций вычурных геометрических фигур. (Д. Балика.—„В лаборатории поэта". Вып. I. Белебей. 1917) или сложных цифровых вычислений. Горнфельд полагает, что если в „лабораторию гения" и можно пробраться посредством тех, напр., отмычек, которые Балика предлагает, то для того, чтобы увидеть в ней нечто более существенное, нужны приемы несколько менее, механические. Если уже, вообще, и надо постановлять те или иные оценочные приговоры о красоте художественного произведения, то цифровые подсчеты не сообщают этим приговорам никакой основательности и общезначимости. Дальше: если даже признать что-либо об'ясняющим

подсчет звуков, то подсчет этот должен производиться правильно и научно. До сего времени в этой области царит полнейший хаос. Ничего не вносит нового и книжка специалиста—статистика Н. Сетницкого: „Статистика, литература и поэзия", Одесса, 1922 *). Пока сотрудничество статистики с поэтикой блестящих результатов не дало: от совсем ненаучных операций с цифрой очень пострадала статистика и пока что немного выиграла и поэтика. Вот примеры.

Г. Шенгели. „Два памятника" (СПБ. 1918). Здесь тщательное статистическое обследование звуковых стихий двух стихотворений приводит исследователя к выводам, которые показывают только, что статистика вредна там, где ею дурно пользуются. Пересчитав гласные и согласные в обоих стихотворениях, сравнив рифмы и размеры, Шенгели убедился, что произведенный им анализ „во всех своих частях показал у Брюсова меньшее мастерство распоряжения словом, чем у Пушкина. Ритм беднее, тяжелее слова, большая бледность аллитераций, большое количество неприятных для слуха звуков, стечения, какофония". Совершенно ясно, что здесь об'ективностью статистики прикрыта сплошная суб'ективность (с164). Пусть подсчеты Шенгели приведут нас к убеждению, что стихотворение Брюсова бедно аллитерациями, но ведь невыясненным остается основной вопрос: почему у Брюсова аллитераций меньше? Сводится-ли это к „меньшему мастерству" Брюсова или к некоторому его намерению? А что, если бы у Брюсова аллитерации оказалось больше, слова, избранные им, легче, ритм богаче и т. д. Так

*) То же в „Статситическом Вестнике" 1922 г. №№ 7—12.

как априорный тезис о большем мастерстве Пушкина должен считаться незыблемым, то, конечно, пришлось бы сказать, что Пушкин намеренно скуп в переходах ритма и в аллитерациях и т. д. Ибо и скупость эта бывает проявлением величайшего мастерства. (165). И статистика, дав нам несколько бесспорных цифр, никуда дальше этих голых цифр не идет, ни в чем нас не убеждает. Однако, сам Шенгели идет в своих выводах очень далеко. „Трудность прочтения Брюсовского „Памятника" в 1,35 раза более таковой „Памятника" Пушкина". Каким способом Шенгели сформировал художественные достижения modo geometrico? Он подсчитал, сколько букв в „Памятнике" у Пушкина и у Брюсова, сколько гласных и сколько согласных. Получилось: „в среднем на слово: Пушкин—4,58 букв, Брюсов—4,91. В среднем на одну гласную у Пушкина, 1,33 согласных, у Брюсова 1,44". Отсюда язык Пушкина более прозрачен, чем таковой Брюсова, и брюсовский „Памятник" труднее прочесть, чем пушкинский в „одну и тридцать пять сотых" раза! Какая точность! Какие можно сказать, необ'ятные перспективы раскрываются! Если отношения между двумя поэтическими созданиями так легко укладываются в такую отточенную и непререкаемую формулу, то, значит, кончились все трудности оценок, все эстетические стороны, все разногласия критиков; маленький подсчет, несколько сложений, умножений, делений, в сложных случаях немножко дифференциалов и интегралов—и все ясно. И так соблазнила эта точность Шенгели, что он ради ее достижения пожертвовал некоторыми буквами. „Твердые и мягкие знаки, и краткое и удвоенные согласные,—говорит он,—в счет не вошли".

Вот еще пример:

Андрей Белый в характеристике поэзии А. Блока. (Сборн. клуба москов. писат. „Ветвь" М. 1917) сообщает, что по мере того, как трезвеет трагическое самосознание Блока" прежнее многообразие и обилие в его поэзии „мягких, плавных, расплывчатых аллитераций" сменяется поражающим обилием твердых звуков РДТ. Пример? Сколько угодно. „Я пРигвожДен к ТРакТиРной сТойке" „меРТвец РоДной Души наРоДной"; я бы мог примерами этими заполнить ряд страниц, но читатель поверит мне на слово" (166)... Почему не поверить: Андрей Белый сочинять, конечно, не станет, да и слишком легко из большого стихотворного сборника выбрать если не „ряд страниц", то достаточное количество р, д, т. Но какое отношение эти звуки имеют к „трезвости трагического самосознания"? Что дает нам право делать в науке такие сближения? А если бы сродство трагического самосознания поэта с повторяемостью некоторых звуков в его созданиях было установлено непреложно, то где ручательство, что то, что мы имеем здесь, было не случайным совпадением? Почему А. Белый не попытался точно определить количественное отношение РДТ к прочим сочетаниям в последн. сборниках Блока и в первых? Почему он не спросил себя, как часто встречаются эти звуки в стихах, не только в литературе, но в языке вообще. Ведь, в основе всякого такого подбора необходимых для вывода звуков лежит одно невысказанное, но необходимое предположение: все звуки в языке повторяются одинаково часто; всякое уклонение от этого вызвано необходимостью создать особый звуковой эффект. Но это не верно, — в общей массе языка звуки занимают чрезвычайно

но различное место. Кто об этом не думал, тому достаточно взглянуть на томы энциклопедического словаря, стоящего перед ним: он увидит, что у Брокгауза слова, начинающиеся на О занимают два тома, а на С—восемь томов; у Даля П и Р заняли целый том из 4-х. Четверть всех слов русского языка начинается на П или Р.,—кажется, достаточно для того, чтобы не всегда считать всякое повторение художественным приемом. При невозможности подсчитать все звуки известн. языка, можно прибегнуть к косвенному указанию —хотя бы к содержимым типографских касс. (Автор ссылается на „Таблицы для отливки книжных шрифтов. Акц. О-ва Словолитни О. И. Лемана"). Правда, кто станет заниматься такой работой. Станет А. Белый проверять подлинный вес своих РДТ, когда у него наперед готов вывод:

Так как „инструментовка поэтов бессознательно выражает аккомпанирование внешней формой идейного содержания поэзии", то „РДТ выражает собою прорыв самосознания Блока к духовному центру чрез застылые льдины страстей; в РДП форма Блока запечатлела трагедию своего содержания: трагедию отрезвления, ТРагедию ТРезвосТи" (167).

Пример из другой книжки:

К. Д. Бальмонт. Поэзия, как волшебство. (М. „Задруга" 1922). Одна выразительная выдержка:

„...А—первый звук, произносимый ребенком,—последний звук, произносимый человеком, что под влиянием паралича мало-по-малу теряет дар речи..." „...Два первоначала в латинском Ато-Люблю. Восторженно детское восклицающее А и в глубь безмолвия идущее немеющее М. Мягкое М, властное А, смутное М, прозрачное А. В

М—мертвый шум зимы, в А—властная весна, М сожмет и тьмой и дном, А взбивающийся вал... А—властно:—Аз есть самоутверждающийся, шаг говорящего Адама... Слава полногласному А, это наша славянская буква,.." (167)

Казалось бы, если А есть первый и последний звук, произносимый человеком, если оно столь исключительно общечеловечно, то как можно говорить, что А есть „наша славянская буква"? Ведь и В. Гюго на основании подсчета гласных и согласных тоже приходил к филолого—националистическим выводам; что вся цивилизация, не одна Франция, говорит по французски (P.-scriptum de ma vie"), словно распространение языков определяется их благозвучием. В полном согласии с Бальмонтом (только за 25 л. до него) немецкая поэтика Гейнце и Гете тоже уверяет, что А, во-первых, первично, во-вторых, властно. И аргументы почти те же! Первичность А утверждается тем, что „все культурные языки начинают свой алфавит с А." Приходится, очевидно, забыть, что все культурные народы, получив алфавит от финикиян, в общем просто следуют его порядку, принятому финикиянами. Властность А также устанавливается довольно решительно, но решающее доказательство, даваемое здесь, очень далеко от властности славянской: „Какой чудесно и является нам царственность (das Konig liche) звука А, спаянное у Шиллера с самым содержанием стихотворения „Zu Aachen" (168)...

Таким образом, славянские притязания на властность, обоснованные буквой А, не бесспорны, ибо встречаются с немецкой конкуренцией. Не бесспорны они и не новы даже в России. Почти полвека тому назад их пред'являл теперь

забытый А. Стронин, и тогда еще Н. К. Михайловский отметил эти притязания: „Г. Стронин обращает внимание на частое повторение в великороссийском наречии буквы А. Великоросс говорит хади, харашо и т. п. Это обстоятельство, м. пр., знаменует по г. Стронину, великую будущность великороссийского племени, ибо звук а, как он доказывает, заключает в себе нечто повелительное". „Любопытно было бы знать, замечал Михайловский,—акал-ли великоросс во времена татарского ига, московских царей вообще и Иоанна Грозного в особенности, акал-ли он он во все продолжение крепостного права и проч. Достойно внимания, что акать по конструкции языка приходится главн. образом женщинам: я, Анна, была бита палкой; я, Варвара заперта была в тереме,—и проч.—Отсюда повелительный характер русских женщин" (169)...

Все сказанное не имеет, конечно, целью внушить мысль будто вопросы, затронутые в названных работах, не существуют. Звук не есть единая стихия поэтического творчества, но о том, что он не есть и только приятный придаток к смыслу, знал и писал еще Белинский. Изучение звуковой стороны поэтической речи так же важно, как исследование других ее элементов. Но в изучении этом надо отказаться от утверждений бессодержательных и неосновательных, националистических, импрессионистических, футуристских и иных, никакого отношения к науке не имеющих. Вундт, возражая тем, кто придает особую значительность звукам слов, особенно гласным, писал:

> „На соображениях этого рода здесь можно не останавливаться, так как они слишком легко вызываются последующими ассоциациями задним числом: вероятно, что в

этом случае сперва понятие сообщило обозначающему его слову известную эмоциональную окраску, каковая затем начинает казаться первичным свойством самого слова или его отдельных звуковых элементов"...

Эту простую вещь надо помнить всем, кто склонен удовлетвориться бальмонтовым звукословием (170)...

„...В вопросе о наличности звуковой символики едва ли есть возможность выйти за пределы общих предположений..."

Так говорит Герман Пауль, один из важнейших создателей современного языкознания. „А и для него, вероятно, поэзия есть тоже волшебство." (170).

ВЛАДИМИР ШКЛОВСКИЙ, О „Ритмико мелодических опытах пр. Сиверса". Сб. по теории поэт. яз. П. 1917.

В. ЖИРМУНСКИЙ, Мелодика стиха, „Мысль" № 3, стр. 117, так характеризует систему Сиверса:

При изучении мелодии речи необходимо, по Сиверсу, иметь в виду следующие вопросы: 1) Специфический уровень данной мелодии—высокий, средний, низкий (существуют как бы теноровые и басовые партии, и потому стихотворение может быть для чтеца „не по голосу"). 2) Величина интервалов—большие или малые скачки между соседними звуками, особенно же—разстояние между максимумом и минимумом. 3) Начало и конец—(„каданс") мелодической фразы, имеющие свои особенности. 4) Какие звуки являются носителями мелодии—только ударные гласные, как это бывает чаще всего, или также неударные. 5) Является ли мелодия данного отрывка связанной или свободной—при чем под связанной мелодией подразумевается естественная речевая интонация, обуслов-

ленная строением фразы, а под свободной—некоторое обстрактное мелодическое движение, связанное хотя бы с определенной формой лирической строфы.

Б. ЭЙХЕНБАУМ, Мелодика русского лирического стиха. Опояз. ПБ 1922. Стр. 200.

Предисловие (стр. 3—4). Методологические вопросы (5—26). Жуковский (27—71). Пушкин, Тютчев, Лермонтов (72—118), Фет (119—195). Примечание (литература вопроса, 196—199).

„Основная цель этой работы—показать, что в лирике песенного типа самая п е с е н н о с т ь или напевность есть нечто совершенно специфическое и совершенно реальное, что можно наблюдать и изучать, не прибегая к метафорам.

В связи с этим говорит автор, я меняю и общее деление [лирических стихотворений], стремясь выдержать единство его принципа. С точки зрения чисто-морфологической лирика отличается особым характером речевой интонации. Лирическое стихотворение может быть и описательным, и повествовательных, и диалогическим, но и от эпоса, и от драмы оно отличается наличностью специальной „лирической" интонации. Эта лирическая интонация есть нечто совершенно определенное и чрезвычайно важное в семантическом отношении. Недаром профессионалам—декламаторам, воспитанным на драматической интонации, не удается произнесение чистой лирики. По сравнению с интонацией эпической или специально-сказовой, лирическая интонация характеризуется большим разнообразием голосовых модуляций и большей напевной выразительностью. По сравнению с интонацией драматической или ораторской, наоборот, большей монотонией или хроматизмом. Выдерживая интона-

ционный принцип деления, я различаю в лирике следующие три типа: декламативный (риторический), напевный, и говорной...

...В каждом из указанных типов, построение лирической интонации имеет существенное значение, но степень этого значения различна... (стр. 7—8).

...Художественная роль интонации, как форманты, конечно, гораздо значительнее в лирике напевного типа... Я склонен утверждать, что в лирике этого типа интонация действует, как организующее начало композиции, так что в градации подчинения друг другу различных стилистических и фонетических моментов она занимает верховное место... Мы здесь наблюдаем не простую смену речевых интонаций, а развернутую систему интонирования,, которою композиция стихотворения опреляется гораздо больше, чем словесными темами. По отношению к такой системе интонирования и уместно говорить о „мелодике"—термин, который обычно употребляется в рассширенном и потому неопределенном смысле (9)...

Под мелодикой я разумею не звучность вообще и не всякую интонацию стиха... а лишь развернутую систему интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т. д. В этом случае отдельные речевые интонации служат материалом для построения мелодических периодов. Наблюдая закономерность этих построений, можно говорить о приемах мелодизации.

Понимая так мелодику, я перевожу это понятие из области лингвистики в область поэтики, отступая таким образом, от методов Э. Сиверса и его школы (10)... Мы предполагаем, что в напевной лирике должно быть отдано преимущество

некоторым избранным речевым интонациям или сочетаниям интонаций—именно тем, которые по своей фонетической природе оказываются более способными к мелодической деформации, к мелодическому развертыванию. С другой стороны, мы можем предвидеть, что вместо простых и сжатых фраз найдем периодизацию, построенную не на логическом подчинении частей а на повторениях и на синтаксическом параллелизме, при котором одна синтаксическая фигура, развиваясь и варвируясь, об'емлет ряд строф или все стихотворение. Таким образом, можно a priori утверждать 2 возможных приема мелодизации; которые конечно могут и соединяться 1) использование некоторых избранных интонаций или их сочетаний и 2) построение периодов на основе синтаксического параллелизма. Кроме того, исходя из представления о строфе, как о ритмико-мелодической единице, можно предвидеть некоторые основные типы композиции (23—24). Дальше, пользуясь аналогиями с основными музыкальными и вокальными формами, Эйхенбаум устанавливает следующие типы строфы: куплетная (двухчастная и трехчастная), песенная, романсная.

...Синтаксическая периодизация. осложненная системой повторения и параллелизмов, при которой строфы, не замыкаясь в себе, образуют сплошное нарастание, должна быть характерной для стихотворений романсного типа (Фет) на оборот—разработку определенных в своем развитии интонационных фигур, замкнутых пределами строфы и повторяющихся, хотя бы и с вариациями, мы должны встретить в куплетных и песенных формах, „напр., у Жуковского" (стр. 26).

В. Жирмунский, Мелодика стиха (по поводу книги Б. М. Эйхенбаума „Мелодика стиха", П. 1922.

„Мысль“ 1922, № 3: стр.

„Результаты обсуждения вопросов мелодики говорит Жирмунский я формулирую в следующих положениях:

1. Существует различие между тремя типами лирики—„разговорным“, „декламативным“ и „напевным“, которые явственно наблюдаются нами при сопоставлении таких примеров, как—Ахматова, „Как велит простая учтивость“... Пушкин, „О чем шумите вы, народные витии?...“; Фет, „Месяц зеркальный“...

2. Различие это сводится не столько к присутствию или отсутствию развитой синтаксической системы интонации, сколько к различной манере интонирования (ср. особенности, установленные Сиверсом при разборе двух примеров из „Фауста“.)

3. Эта манера зависит прежде всего от смысла слов, точнее—от общей смысловой окраски или эмоционального тона речи, а следовательно—от художественно психологического задания, осуществляемого в единстве приемов стиля.

4. Ритмические формы не порождают „механически“ напевной речи, а только способствуют ее осуществлению там, где этого требует смысл.

5. Вопросительная интонация, как таковая, а также система вопросительных предложений встречаются в стихотворениях не только напевного типа, и лишь специально-лирические вопросы по смыслу своему требуют напевного исполнения.

6. Повторения и синтаксический параллелизм встречаются также в различных интонационных стилях, и, определяя собой синтаксическую систему интонации, вполне нейтральную с точки зрения мелодического стиля, не влияют

на манеру интонирования только лирические повторения и параллелизмы, благодаря своему общему эмоциональному тону, вызывают напевную окраску всей интонационной системы (стр. 136).

„Песенная лирика обладает перед музыкой незаменимым преимуществом—в своей особой области; она воздействует на слушателя не звуками, как таковыми, а звучащими словами, т. е. звуками, связанными со значением; и в песенной лирике волнует нас и вызывает лирическое „настроение" именно эмоционально-окрашенная речь, логически неопределенная, затуманенная, таинственная и суггестивная, в которой звучание окрашено определенным психическим тоном (gefühlssymbolischer Jnhalt). Только этот психический элемент и делает звуки нашей речи художественно-осмысленным и эстетически ценностным фактом, а не реализация той или иной отвлеченной формальной „системы интонирования", хотя бы построенной на параллелизме, повторении и кадансировании.

Вообще, отвлеченные законы чистой формы, „формальные законы, которые осуществляются в музыке" (24), „математические отношения, столь же строгие, каковы они в музыке" (65), вряд ли существуют в песенной лирике, при отсутствии точного отношения между высотой звуков (музыкальная мелодия) и гармонически строгого распределения во времени динамических ударений (музыкальный ритм). Только в искусствах „беспредметных" или „чисто формальных" (как музыка и орнамент), где самый материал искусства условно создается по художественному принципу и потому не связан вне эстетических заданий предметного мира, „математические отношения"

симметрии и ритма всецело определяют композицию художественного произведения. В „предметных" или „тематических" искусствах (живопись, поэзия), отягощенных грузом реальных значений, не существует ни чистой симметрии, ни чистого ритма, и композиция в существенной части определяется художественным упорядочением внеэстетических, предметных или тематических фактов в их реальной смысловой связи, от искусства не зависящей (стр. 137).

С формалистической точки зрения, защищаемой Б. М. Эйхенбаумом, процесс развития искусства сводится к следующей простой схеме: известный прием исчерпан, перестал быть действенным, поэт создает новые приемы или самостоятельно или чаще—опираясь на литературную традицию „младшей линии" поэтов, остававшуюся в тени у его предшественников. Эта схема применяется и в „Мелодике". По мнению Жирмунского, отношение между элементами, из которых слагается художественное произведение, как-раз обратное. Прежде всего должно измениться (нередко в зависимости от культурно-исторических условий) общее художественно-психологическое задание. С его изменением меняется и язык поэта, как система художественно-выразительных средств, „приемов": напр., в лирике романтического типа, подчиненной известному художественно-психическому заданию, меняется выбор слов, фразеология, общие принципы словосочетания, появляются неизбежные в такой речи лирические повторения, вопросы и восклицания, появляется и напевная интонация как один из элементов поэтического стиля, т. е. как определенное средство художественного выражения. Более того, поэт—романтик даже бу-

дет принципиально утверждать, что его переживания „невыразимы" в логически законченной, раздельной и сознательной речи, что он может подсказывать слушателю несказанное только в словах-намеках, эмоционально-затуманенных, в напеве скорее, чем в логическом содержании слов. Так на смену одной системы художественно-выразительных средств, уже не соответствующей чувству жизни и художественному вкусу эпохи, вырастает другая система стиля, внутреннеоб'единенная известным художественно-психологическим смыслом (стр. 138).

Книга Жирмунского „Рифма, ее история и теория". Вопросы поэтики Academia. Петербург. 1923 г., стр. 337 представляет большой интерес, как первая, и притом весьма тщательно исполненная работа специально о рифме, тогда как до нее рифме отводились лишь главы в общих работах и руководствах по поэтике.

В предисловии автор говорит, что построение книги об'ясняется условиями ее возникновения. Она преследует две цели—с одной стороны—учебную, с другой, как самостоятельное исследование, разрабатывает мало исследованные вопросы истории и теории рифмы. Свой метод Жирмунский определяет, как сравнительно-исторический. Отвергая школьное определение рифмы: („рифмами наз. сходные созвучия на концах стихов, начиная от последнего ударяемого гласного звука в стихе", Шалыгин, стр. 9), Жирмунский предлагает свое: „Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустишия, периода), играющий организующую роль в строфической композиции стихотворения" („Поэтика

Ал. Блока", стр. 91). *) Только отвергнув школьное определение считает Жирмунский возможным получить ответ на поставленные им вопросы: 1) Как возникла рифма в стихосложении новых народов; 2) благодаря каким причинам становится возможным появление рифмованных созвучий в тоническом стихе; 3) нельзя ли указать в развитии тонического стиха тех эмбриональных рифмовых созвучий из которых возникает рифма в процессе внутренне-обусловленного, органического становления?—Именно на эти вопросы отвечает он своей работой. Из определения рифмы следует, что, как звуковой повтор, рифма есть факт инструментовки; благодаря своей композиционной роли—факт метрический; она обозначает границы метрического ряда и указывает на соприналлежность рядов и их об'единение в периоды и строфы. Особенно это ясно в строфе со сплошными мужскими или женскими окончаниями. Важно присутствие рифмы, как приема метрической композиции в чисто тонических стихах, напр. у Блока или Маяковского.

Ставя точную рифму как бы в центре, Жирмунский в дальнейшем рассматривает процесс канонизации и деканонизации рифмы, находя, что рифма возникла путем канонизации случайного звукового повтора в постоянной композиционной функции (с. 19).

Классифицируя рифму, Жирмунский рассматривает ее всесторонне с точек зрения: метрической, семантической, лексической, морфологи-

*) В книге дается и более широкое определение: к понятию рифмы должно отнести всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения (с. 8).

ческой и с точки зрения инструментовки. С метрической точки зрения рифма является составной частью стиха, его окончанием, с другой стороны примыкает к строфике. Различаются рифмы мужские, женские, дактилические, а строфически—перекрестные (авав), опоясывающие (авва) и смежные (аавв). Внутренней рифмой называется созвучие, об'единяющее такие ритмические группы, из которых по крайней мере одна находится внутри стиха. Внутренние рифмы могут быть постоянными и случайными. Постоянные обычно появляются в цезуре:

„Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез".
Бальмонт.

Случайная рифма, с точки зрения Жирмунского, названа рифмой лишь по аналогии, т. к. композиционной функции она не несет. Значение внутренней рифмы—в увеличении рифмового коэфициента, т. е. отношения рифмующей части стиха к нерифмующей (напр. в 4-стопном ямбе, на 9 слогов для женской рифмы—2:7), так как рифмовой коэффициент—признак звучности. Что касается рифмы, как приема инструментовки, то Жирмунский говорит о монотонии рифмовых гласных подтверждая свои положения множеством примеров; говорит о рифмах точных, богатых, приблизительных и не точных; с точки зрения описательной, различает ассонанс, консонанс, неравносложные, неравноударные рифмы, вводя еще более мелкие подразделения.

С точки зрения морфологической—рифмы могут быть однородными или разнородными, суффиксальными или флексивными, суффиксально-корневыми, тавтологическими, омонимическими.

Далее рифма рассматривается с точек зрения семантической и лексической.

В одной из глав своей книги Жирмунский (III) что бы показать значение исторических условий в той или иной системе рифмовки, подробноостанавливается на истории русской рифмы от начала XVIII в. до начала XIX в. Интересен отдел, где Жирмунский, в противоположность исключительно фонетической точке зрения научной метрики, говорит о влиянии орфографии, как активной силы, видоизменяющей произношение, что подтверждается и семасиологизацией графических представлений, обычной в языковом сознании грамотных людей.

Наиболее важным фактом в истории русской рифмы XVIII, XIX в., Жирмунский считает перемену отношения к заударным гласным. С этой точки зрения история русской рифмы XVIII и XIX в. представляет процесс постепенной деканонизации точной рифмы и непрерывного расширения круга приблизительных созвучий (стр. 155). Первую стадию этого процесса можно обозначить именем Лермонтова, вторую (более далекие сочетания ослабленных гласных) именем Алексея Толстого, который как то сказал, что все гласные без ударения в конце рифмы совершенно безразличны". Наиболее точные поэты XIX века—Надсон и Апухтин, из поэтов—символистов З. Гиппинус, Бальмонт и Сологуб. Новая манера представлена Брюсовым и Блоком, свободно пользуются новыми рифмами также Кузмин, Гумилев, Анна Ахматова. Символисты расширили употребление составных рифм, которые Жирмунский классифицирует по морфологическому признаку, отмечая тяжелые сочетания, в случае, если второй элемент образован не

местоимением, т. к. тогда на нем лежит побочное ударение. Далее Жирмунский рассматривает рифмы неточные, в отличие от приблизительных.

Процесс деканонизации рифмы возобновляется в лирике русских символистов независимо от предшествующих попыток. Почин принадлежит Брюсову, который впервые использовал неравносложные рифмы, но канонизация неточной рифмы есть дело Александра Блока, начатое им с 1902 г. Решающее значение имеют сборники „Нечаянная радость" (1906) и „Земля в снегу" (1908). Второй том стихотворений Блока уже имеет 114 случаев неточной рифмы. Блок первый рискнул затронуть ударный гласный звук (солнца—сердца, дают—лед). Третий том обозначает возвращение Блока к каноническим рифмам (неточных рифм всего 97 случаев). Анна Ахматова вносит новую категорию неточных рифм—мужская рифма с усеченным замыкающим согласным:

„Было душно от жгучего света,
А взгляды его, как лучи,
Я только вздрогнула: этот
Может меня приручить".

У нее звуковые несовпадения производят впечатление скорее небрежной интимности, чем музыкального диссонанса, как в романтически—напевной лирике Блока. Рифмовая техника Маяковского намечена в неточных рифмах Блока. Маяковский только усиливает элемент диссонанса и увеличивает число неточностей, напр., в поэме „Война и Мир" на 81 пару точных рифм—105 пар неточных.

Трудность выяснения происхождения рифмы заключается в определении момента установки

внимания на звуковой повтор и выделение его, как постоянного фактора композиционного членения стихотворения, т. к. только эта функция остается неизменной на протяжении всей истории развития рифмы, все же остальные ее отличия с течением времени изменяются. Происхождение рифмы Жирмунский выясняет на рассмотрении древне-германского аллитерационного стиха, ассонансов романского языка и русской былинной и песенной рифмы. Древнегерманский аллитерационный стих имеет 4 ударения и разбивается сильной цезурой на 2 полустишия: 2 или 3 ударения соединены аллитерацией опорных согласных; одна аллитерация непременно падает на начальное ударение второго полустишия, две другие—на главные ударения I полустишия. Такая аллитерация становится приемом композиции, следовательно, с точки зрения Жирмунского, ее можно рассматривать, как вид начальной рифмы. Наибольший интерес представляет поэзия англо-саксонская. В X—XI—XII веках традиционное искусство аллитерации начинает падать, одновременно с этим развивается рифма. В аллитерационном древнеиспанском и скандинавском стихе наряду с аллитерацией встречается уже и рифма. Архаические формы немецкой рифмы развиваются под влиянием латинской гимнографии. В средневековье устанавливается требование строгой рифмы, во второй половине XVIII в. возникает рифма неточная. Неточная рифма в романских языках встречается в памятниках старофранцузской поэзии, построенной на принципе ассонанса. Рифмоиды распространены в старинной итальянской поэзии.

В русском силлабическом стихе очень рано стречаются вокальные рифмы, являющиеся

результом синтаксического параллелизма в повышенном риторическом стиле. (Об этом говорит ак. Перетц „Исследования и материалы" т. III). Далее употребление рифмы становится сознательным приемом. Державин делает попытку ввести в употребление рифмоиды. В былине эмбриональная рифма играет чрезвычайно существенную роль: около одной трети стихов обычно связано рифмой, являющейся часто непроизвольным следствием ритмико-синтаксического параллелизма соседних стихов или полустиший, лишь постепенно и не во всех случаях приобретая значение, как самостоятельное созвучие (стр. 265).

Но обычно былинная рифма имеет тенденцию в направлении к дактилической рифме. В некоторых случаях, благодаря привычке, возникает как бы параллелизм, в котором связываются стихи, в смысловом отношении совершенно самостоятельные. Так рифма постепенно освобождается от породившего ее явления ритмико—синтаксического параллелизма. В 12 былинах на 3611 стихов Жирмунский насчитывает 35% имеющих рифму. Хотя эмбриональная былинная рифма и не несет постоянной композиционной функции, но она позволяет легко выделить более свободно построенные ритмико-синтактические единицы, которые условно Жирмунский называет „строфемами"—обычно два или несколько стихов, связанных параллелизмом и рифмой, типа аа, ааа, реже аааа и др. Композиционное значение рифмы, по мнению Жирмунского, легко усматривается при сопоставлении ее, как звукового повтора, с композиционным значением других типов повторений в стихе, напр. анафорой или концовкой. (стр. 300).

Вопрос о происхождении рифмы не сви-

нется с мертвой точки до тех пор, говорит Жирмунский, пока в обсуждении этого вопроса будут исходить из понятия точной рифмы, продукта позднего и долговременного художественного развития; кроме того, внимательное изучение так-называемой точной рифмы приводит к выводу, что абсолютной точности не существует, а существует лишь узуальная. Проследить процесс становления рифмы из случайных звуковых повторов внутри стиха трудно, благодаря и осложняющему моменту иноязычного влияния, тем не менее два вопроса могут считаться разрешенными: с одной стороны подготовительный процесс эмбриональные стадии развития рифмы, с другой — факт канонизации нового приема, благодаря личной инициативе того или иного поэта, или в определенной поэтической школе (с. 305)

Развитию своей точки зрения Жирмунский по его признанию, обязан современной поэзии, которая, отказавшись от рассудочного взгляда на поэзию, как на выражение в образе отвлеченных идей, приблизила нас к пониманию художественного значения всех элементов поэтического слова*).

---

*) Приводим, между прочим, два теоретических рассуждения о стихе, выраженных в стихотворной форме:

Из стих. М. Волошина „Подмастерье":
Мне было сказано:..
. . . . . .
„Ты будешь подмастерьем
Словесного святого ремесла,
Ты будешь кузнецом
Упорных слов,
Вкус, запах, цвет и меру выплавляя
Их скрытой сущности,—

III.

Формальный подход к творчеству отдельных писателей.

ПУШКИН.

С. Бобров, Описание стихотворения Пушкина „Виноград", Пушк. и его совр. вып. 29—30, П. 1918 (по методу А. Белого).

Б. Томашевский, Стихотворная техника Пушкина; его же, Ритмика 4-х стопного ямба по наблюдениям над стихами „Евгения Онегина", Пушк. и

Ты будешь
Ковалем и горнилом,
Чеканщиком монет, гранильщиком камней.—
Стиль создают — безвыходность, необходимость, сжатость,
Сосредоточенность...
Нет грани меж прозой и стихом:
Реченье.
В котором все слова притерты,
Пригнаны и сплавлены,
Умом, паялом и терпеньем,
Становится лирической строфой,—
Будь то страница
Тацита,
Иль медный текст закона".

. . . . . .

Из стих. М. Жижмор:
„Слово не может жить одиноко,
Слово о слове томится;
Думают буквы, думают строки,
Как бы теснее сплотиться."

его совр. вып. 29—30 (во второй статье Т. устанавливает роль цезуры в ритмике 4-х стопного ямба).

А. В. Щерба Опыт лингвистического толкования стихотворения „Воспоминание" Пушкина. Русская Речь, сб. изд. „Фонет. Института, П. 1923, с. 13—36.

Б. Эйхенбаум, Мелодика стиха, П. 1922. Глава: Пушкин, Тютчев и Лермонтов.

В. Жирмунский. „Валерий Брюсов и наследие Пушкина" П. 1921.

С. И. Бернштейн, О методологическом значении фонетического изучения рифм (К вопросу о Пушкинской орфоэпии) Пушк. сб. памяти С. А. Венгерова М. 1923. Гос. Изд.

И. К. Пиксанов, Пушкинская студия, Атеней, 1922.

М. Гофман, Пушкин, Первая глава науки о Пушкине, Атеней 1922.

М. Л. Гофман, Пропущенные строфы „Евгения Онегина" П. 1922 („Пушк. и его совр. в. 33—35.

Пушкин „Домик в Коломне", Канонический текст. Под ред. М. Л. Гофмана. История создания и текста „Домика в Коломне". Изд. „Атеней". Петербург. 1922 г.

В предисловии М. Л. Гофман говорит: „Восстановить историю создания и печатания повести Пушкина—значит распутать один из интереснейших и запутаннейших вопросов текста и истории творчества Пушкина,—истории его художественной воли, если позволено будет так выразиться". (стр. 5). Дальше вслед за текстом „Домика в Коломне" по изданию 1835 года дается история создания и история текста поэмы.

Создание „Домика в Коломне" надлежит рассматривать под углом зрения интереса к поэ-

тической форме, поэтическому мастерству и полемики с врагами „Литературной Газеты" (Дельвига) и Пушкинского поэтического кружка. Это—шутливая, критическо-сатирическая и полемическая поэма—пародия, в которой повесть „Домик в Коломне" была случайным и привходящим тематическим рисунком" (31).

Таким образом, по первоначальному замыслу, явившемуся зерном „Домика в Коломне", в новом произведении (не поэме и не повести) должна была найти себе выражение поэтика Пушкина, его взгляды на поэзию и на форму. Пушкин в октавах дает историю октавы, однако не остается в пределах поэтики октавы и, круто, но с мастерской легкостью поворачивая стих, переходит к характеристике и истории александрийского стиха: вступление переходит в отступление. Образцами в этом служили „Беппо" Байрона и поэма в октавах Бари Корнуоля „Диего де Монтилла". После отделки вступление состояло из двенадцати октав, с припиской Пушкина „Сии октавы служили вступлением шуточной поэме уже уничтоженной". Затем Пушкин стал продолжать поэму —собственно, полемически-журнальную часть ее, что вызвало исключение октав, в которых характеризовался александрийский стих. Если подвести цифровые итоги, то окажется, что все вступление в рукописи состоит из 16 строф. (30). Дальше М. Л. Гофман обращается к самой повести „Домик в Коломне"—к разрешению вопросов, поднятых Пушкиным в заключительных октавах поэмы, после вдруг оборвавшегося повествования-анекдота о кухарке-мужчине. Вместо запланированного романтической поэтикой эпилога, Пушкин пишет:

„Перешла ли императрица или нет?.. (32).

И дальше идет диалог не столько с воображаемым читателем, сколько с воображаемым критиком,—диалог, формально-композиционно связывающий вступление с повествованием, органически и без того связанные:

„Как? разве все тут? шутите!—Ей Богу"... и т. д. Ответы на поставленные в этой октаве вопросы даются и заключительной октавой и всей поэмой (70).

Пушкин своей поэмой „Домик в Коломне"—этой „проповедью, вызовом и пародией старой манеры", „реалистическим криком"—примыкает к наметившейся к 30-м годам тенденции новой реалистической поэтики, выразившееся особенно потом в творчестве Некрасова, давшего трезвую, неприкрашенную прозу в противовес приподнятому тону Пушкинской традиции.

„Пушкин показал в своей новой поэме настоящие чудеса того, что можно сделать с пятистопным ямбом, цезурой и enjambement, как дерзкие enjambement и вольные цезуры меняют весь строй стиха и то возвышают его до высокого лирического волнения и языка богов, то снижают до „смиренной прозы", то делают его каррикатурным.

Пародируя высокий стиль, пародируя себя, Пушкин прибегает постоянно к контрастирующим тонам и, начав лирически—напевным тоном, вдруг или постепенно срывает напев резким падением тона и строя стиха, чем еще резче подчеркивает пародийный характер.

Пушкин пародирует не только поэтический язык и поэтические образы, не только дает логические сломы посредством enjambements; он прибегает и к другому слому—разрушению строфичности одной из самых классических строф—

октавы. законченностью, замыкаемостью которой поэт пользуется для свободных и неожиданных переходов и отступлений.

В поэме Пушкин впервые дал совершеннейшие образцы рассказа в стихах с вольной цезурой (на разных стопах и полу-стопах) и широко развитым enjambement".

„Домик в Коломне"—шутливая и в тоже время серьезная пародия высокой поэмы. Самая мысль написать реалистическую повесть—анекдот в звучных итальянских октавах является смелой и говорит о пародии.

Пародией Пушкин не ограничился, а выразил и свое мнение о независимости поэта в выборе темы—сюжета и его трактовке; в заключительной строфе: „Вот вам мораль..." и т. д. он заявляет о полной независимости поэзии от морали. (78). Ознакомление с рукописями поэта приводит М. Л. Гофмана к заключению о двух слоях работы над „Домиком в Коломне": 1) отдельное самостоятельное вступление и 2) вся поэма в целом (вместе с сокращенным вступлением).

В. Ходасевич, Поэтическое хозяйство Пушкина, „Мысль" Л. 1924.

Валерий Брюсов. Звукопись Пушкина (Печать и революция. 1923. кн. 2 стр. 48—62).

„Музыкальность" пушкинских стихов зависит от изумительного мастерства располагать в стихе звуки слов. Далеко не общепризнано, не проникло в сознание читателей еще, что звуки в стихе Пушкина расположены преднамеренно „сознательно", поскольку можно говорить о сознательности в художественном творчестве. Полным ещё очень многим кажется строй звуков в стихах (их эвфония) чем-то второстепенным.

Евфонической единицей или „словом", в терминологическом смысле, является сочетание звуков, произносимое с одним ударением*). Пушкин особенно любил анафору **) в начале или конце стиха, в средине реже. Но анафора простейший прием евфонии. Существует 4 основных формы аллитераций или повторов: анафора или скреп —повторение начальных звуков, эпифора или концовка—повторение конечных звуков, зевгма или стык—повторение конечного звука одного слова и начального звука следующего; рондо или кольцо—повторение начального звука одного слова и конечного звука другого***) Повторы могут быть смежными и раздельными, простыми и сложными в, последнем случае—точными, неточными, обратными, однократными, двукратными, многократными. У Пушкина можно найти классические образцы всех явлений аллитерации. Но гармония стиха Пушкина основана на системах аллитераций и на разложении аллитерационных комплексов. Простейшей системой является последовательная, более сложной и изящной—перекрестная, быть может наиболее изящной—обхватная, затем идут их комбинации. Рассматриваемые явления не ограничиваются пределом одного стиха. В ряде стихов звуки располагаются по тем же законам.

Под „разложением аллитерации" понимается явление, когда в одно слово входит комплекс каких-либо звуков, и те-же звуки в отдельности встречаются в словах смежных или близ стоящих. Если это слово стоит после отдельных звуков—

---

*) Ср. „фонетическое слово" в языкознании, „словесная единица".

**) В данном случае не словесная, а звуковая.

***) Ср. терминология В. Жирмунского.

разложение ссуммирующее, если раньше—детализующее, в середине (редкий случай)—амфибрахическое. Разложение может быть прямое, обратное и метатесическое (когда порядок изменен.) (с. 58),

Звуковое строение стихов Пушкина не случайно. Звуки слов в них располагаются по определенным формам, которые можно об'единить в законы. Но, разумеется, на практике эти формы прихотливо сочетаются одна с другой. Если брать цельные отрывки пушкинской стихотворной речи, она окажется насквозь пропитанной аллитерациями, усложненными еще инструментовкой гласных. У Пушкина достигнута полная гармония между содержанием, т. е. выражаемыми поэтическими идеями, и обеими сторонами формы, т. е. формою в смысле композиции и формою в смысле звукового построения. Пушкин умел не жертвовать ни одним из элементов поэзии ради другого. Пушкин искал определенных зруковых сочетаний, —об'яснять все случайностью невозможно. Но как достигал Пушкин своей гармонии,—это, конечно, тайна поэта (с. 62).

М. Лопатто. „Повести Пушкина". Опыт введения в теорию прозы (Пушкинист, III. П. 1918, 2-ое изд. Одесса 1918.) Его же, „Эпитеты XIII главы „Капитанской дочки"), там же.

А. Л. Слонимский, О композиции „Пиковой дамы", (Пушк. сб. пам. С. А. Венгерова, Гос. Изд. М. 1923.)

Л. Гроссман, Этюды о Пушкине, изд. Френкель, М. П. 1923. (Пушкин и дендизм; исскусство анекдота у Пушкина; устная новелла Пушкина).

М. А. Рыбникова, Автор в „Евгении Онегине", „По вопросам композиции", М. 1924.

Б. М. Эйхенбаум, Проблема поэтики Пушкина, (Статья в сб. „Дом литераторов Пушкин, Досто-

евский. П. 1921, затем в сб. „Сквозь литературу" Б. М. Эйхенбаума, Вопросы поэтики, Р. И. И. И. „Academia" Л. 1924.) Выводы статьи: Проза Пушкина явилась не как дополнение к его стихам, а нак нечто новое, сменившее собой период стихотворный, но созданный на основе его же стиха: интерес к сюжетным построениям привел Пушкина к прозе, а высокий стихотворный опыт сделал ее сжатой и простой" (167).

См. также Б. Эйхенбаум, Путь Пушкина к прозе. (Пушкинский сб. памяти С. А. Венгерова. Пушкинист IV под ред. Н. В. Яковлева. Гос. изд. М. П. 1923, стр. 59—74.

Содержание статьи:

Русская литература XVIII в. была, главным образом занята организацией стиха, особенно оды. Поэтический язык жил вне связи с разговорным языком, царил „витийственный" стиль. Основным принципом композиции было красноречие. Преобладали монументальные формы.

Разговорная речь начинает просачиваться в поэзию, сатира и басня вступают в соперничество с одой. Поэтический язык определяется, как сочетание книжного „славяно-русского" диалекта, созданного специально для поэзии, с „простонародным наречием".

Стихотворная речь всегда тяготеет к образованию искусственного, замкнутого языка. Периодическое внедрение живого языка в поэзию ощущается всегда, как сдвиг, совершив который, поэзия опять стремится уравновесить свой стиль новым кодексом.

Проза Карамзина еще синкретична, не порывает с витийством и воспринимается на фоне стиха, т. е. развивается на стиховой основе, и в этом своем виде является угрозой стиху. К началу

двадцатых годов, одновременно с расцветом стиха, вопрос о судьбах прозы выдвигается, как очередной.

Именно в это время начинает работать над ним и Пушкин, в связи с растущим убеждением, что русский стих исчерпал отпущенный ему запас традиций и возможностей, намеченных XVIII в., что определенный стиховой цикл заканчивается. Явилась потребность в использовании смысловой „предметности", наметился переход от форм „витийственных" к „повествовательным". Лирические интимные формы не могли развиваться на традициях XVIII в. Пушкин снижает декламацию, завершает элегию, но не открывает нового пути для русского стиха, он только завершает развитие классического 4-стопного ямба,— дальнейшая русская поэзия идет скорей по пути Жуковского. Основа стиха становится напевной, а Пушкин, наоборот, от стиха отходит. В „Евгении Онегине" достигнуто равновесие между стихом и простым повествованием.

Процесс развития и смены художественных форм и стилей изображается в статьях Пушкина, как процесс имманентный, совершающийся по своим собственным законам. „Поэтическую прозу", которая заимствует у стиха его „обветшалые украшения", Пушкин отвергает. Проза Пушкина явилась, как сознательный контраст стиху, хотя и подготовленный произведенной им в стихотворном языке деформацией. Для Пушкина проза и стих были совершенно различными формами художественной речи с различными законами. Пушкина заботит вопрос о создании самого языка практической речи, как материала для словесности. Вопрос об организации русского прозаического языка („Языка мыслей") становится к

тридцатым годам животрепещущим и требует своего разрешения. Многочисленные цитаты из статей, обзоров и повестей того времени ясно указывают на это. Заботит вопрос об источнике. Ранее Пушкин и Вяземский уговаривают не бояться галлицизмов; теперь Пушкин оценивает введение в литературный оборот народных диалектов (Даль, Вельтман). Во всех суждениях чувствуется реакция стиху. Век требовал прозы, и требование это явилось в результате движения самой литературы. Заботы Пушкина о прозе особенно увеличиваются, начиная с 1824—25 гг., критических для русского стиха. У Пушкина, у Вяземского—охлаждение к стихам. Рифма начинает постепенно утрачивать в стихах Пушкина свое высокое значение. Между прочим, к этому времени относятся стилистические советы Пушкина Мординскому, например, „роман требует болтовни" и т. п.

На основании всего этого материала можно с уверенностью утверждать, что проза Пушкина, как переход от стиха, должна отличаться особыми признаками, которые с одной стороны, резко отделяют ее от специфических свойств стихотворной речи, а с другой—находятся в связи с той ее деформацией, которая наблюдается в „Графе Нулине", „Евгении Онегине" и „Домике в Коломне" *).

Б. Томашевский, Пушкин—читатель французских поэтов. (Пушкинский сб. памяти пр. С. А. Венгерова. Пушкин и ст. IV под ред. Н. В. Яковлева. Гос. изд. Москва. Петроград. 1923. стр. 210—228).

По вопросу о французских влияниях сле-

*) См. статью В. Узина, „О повестях Белкина". На комментариях читателя. „Жизнь искусства". 1923 и стр. 1924.

гается в пушкинской литературе традиционная версии—случайный результат случайных и односторонних экскурсов в данную область.

В вопросе о передаче литературной традиции надо учитывать три момента: усвоение младшим писателем творчества старшего, реакцию на усвоенную традицию и отражение этой традиции в творчестве. Вопрос об усвоении не есть вопрос чисто биографической, его следует ставить в плоскости историко-литературной или, точнее, историко-культурной. Надо знать, на фоне каких литературных фактов и идей совершается восприятие данного явления, и считаться, конечно, с индивидуальным восприятием данного писателя младшего поколения. Особенно этот момент необходимо учитывать при разрешении второй проблемы. Только при достаточном освещении этих вопросов получают должное разрешение все факты „заимствований", „реминисценций".

Ходячее мнение—„Пушкин до знакомства с Байроном питался легкой поэзией французов во главе с Парни"; мнение это предопределило и экскурсы за „параллелями". Утверждения о роли Парни в лирике Пушкина не основывались на реальном изучении материала. Вообще считается более интересным найти параллель с каким-нибудь незаметным писателем, чем следить за традицией больших поэтических школ и направлений. Убеждение, что французская поэтическая традиция, усвоенная Пушкиным лежит где-то в младших линиях французской лирики, где-то в легкой „альманашной", „фрошитивной" поэзии, мало обосновано.

Чтение в домашних библиотеках было без разбора. Очевидно, что в детстве Пушкин

привлекала сюжетная литература. В лицее Пушкин столкнулся с классицизмом в его завершении конца XVIII в., в эти же годы он подпадает под влиянием карамзинистов, „Арзамаса", Жуковского, Батюшкова. „Арзамас" культивировал преклонение перед веком Людовика XIV с его передовыми представителями Буало и Расином, с его простой и ясной поэтикой здравого разума. Наряду с этим, Батюшков и Жуковский привлекают внимание Пушкина к предромантическим явлениям в поэзии—к Оссиану и к элегии Парни. Литературными вкусами Арзамасской группы об'ясняется и отход Пушкина от целого ряда французских литературных течений, к которым примыкали те представители русской поэзии, с которыми не дружил Пушкин.

Пушкин отгораживается от од и от сказок. Французская одическая традиция сознанием Пушкина отрицалась, и генезиса его одических приемов следует искать не во Франции. Скептически относился Пушкин и к мелкой лирической поэзии, господствовавшей во Франции в середине XVIII в. Чуждается Пушкин и слащаво-идиллических тем французской мадригальной поэзии. Пушкин решительно и определенно поворачивает к большим дорогам французского классицизма, проникаясь идеологией XVII в. и его идейного вождя Буало. XVIII веку он отдал слабую дань, и то лишь в пределах русских подражаний своих современников. В споре „древних" с „новыми" Пушкин на стороне „древних". „Любимцев" своих из поэтов XVIII в. Пушкин изолирует, вырывает из общей среды века. Так определяются к 20-м годам его литературные вкусы. В 20-х годах горизонт Пушкина расширяется, и он выходит за пределы французской классической традиции, ино-

странная литература, доходит до него в своей подлинной форме.

Но, порывая до некоторой степени с классицизмом, перестраивая свои классические навыки, переиначивая французские мерки (характерно, что все его суждения, напр., о Шекспире создаются на фоне французского классицизма), Пушкин не переходит на сторону французского романтизма. Под конец жизни он снова обращается к Буало, и в „Мыслях на дороге" воскрешает свой юношеский энтузиазм перед именами поэтов века Людовика XIV.

Правда, он здесь же умеряет свой энтузиазм суровыми оговорками, осуждающими придворное влияние, исказившие классицизм XVII в., зато еще суровее, еще строже звучит его приговор XVIII веку. Характернее всего, что все обозрение французской словесности в „Мыслях на дороге" отражает взгляды Буало, и о всех фактах до XVIII в. Пушкин говорит его словами.

В. М. ЖИРМУНСКИЙ. Байронизм Пушкина, как историко-литературная проблема (Пушкинский сб. памяти пр. С. А. Венгерова „Пушкинист" IV под ред. Н. В. Яковлева. Гос. изд. Москва—Петроград. 1923. стр. 295—326).

Вопрос о влиянии Байрона на Пушкина обсуждается уже целое столетие, но результаты этого обсуждения нельзя признать особенно плодотворными. Частичные совпадения отдельных мотивов установлены достаточно прочно, но более широкие и принципиальные выводы страдают неясностью и неопределенностью. Причина —методологическая непродуманность понятия „литературное влияние". Изучение влияния Байрона на Пушкина может итти в 3-х направлениях, которые обычно смешиваются: 1) Влияние личности

и поэзии Байрона наличность Пушкина; 2) Влияние „идейного содержания" байронической поэзии на идейный мир поэзии Пушкина; 3) Художественное воздействие поэзии Байрона на поэзию Пушкина. Только последний вопрос относится к понятию „литературного влияния" в точном смысле слова. Для обсуждения первого вопроса материал поэтических произведений должен быть оставлен в стороне. Лишь косвенные указания писем, подвергнутые строгой критике, позволяют решиться в отдельных случаях на отождествления. Кроме того, „как отделить в личности самобытное от наносного? Сравнивая „души" Байрона и Пушкина, мы изучаем воздействие одной неизвестной величины на другую неизвестную. Биографические данные могут привлекаться лишь, как подсобный материал. Изучая второй вопрос, мы наталкиваемся на аналогичные трудности,—прежде всего, и здесь влияние могло лишь укрепить и прояснить уже сложившееся в самом поэте. Существенно другое соображение, имеющее общее методологическое значение: говоря об „идейном содержании" художественного произведения, мы оперируем с научной обстракцией, построенной ученым исследователем. Поэт заимствует не идеи, а мотивы, и влияют друг на друга художественные образы, конкретные и полные реальности, а не системы идей, существующих только, как наше построение. Намечается третий подход к проблеме „литературного влияния", который надо считать единственно правильным с историко-литературной точки зрения. Так, влияние „Фауста" Гете на „Манфреда" Байрона—становится очевидным только тогда, когда речь идет о влиянии чисто художественном.

Итак, мы можем говорить о „литературных влияниях", рассматривая: 1) особенности литера-

турного жанра, т. е. общее композиционное задание; 2) в его пределах—отдельные поэтические образы или мотивы, нередко в определенной композиционной функции. И в том и в другом случае художественные вкусы эпохи и индивидуальное творческое устремление поэта-ученика определяют направление влияния поэта-учителя: оно совершается не как механическое воспроизведение образца, а как творческое претворение и приспособление его к индивидуальному своеобразию заимствующего поэта или к художественным потребностям его эпохи.

Пушкин заимствовал у Байрона новую композиционную форму лирической поэмы и в ее пределах целый ряд отдельных поэтических мотивов и тем. Заимствование было связано с переработкой, поэтому сравнение Пушкина и Байрона в их работе над одинаковыми темами, в пределах сходного композиционного задания, особенно ярко обнаруживает все различие их художественной личности, индивидуального стиля их поэтического творчества*). Лирическая поэма Байрона имеет свою историю, до сих пор не написанную. К числу байронических поэм следует отнести „южные поэмы" Пушкина: „Кавказский пленник", „Братья-разбойники", „Вадим", „Бахчисарайский фонтан" и „Цыганы". Пушкин следует за Байроном в общей композиции лирической поэмы, выбирает так же новеллистический сюжет и т. д., но элементы литературной традиции переработаны индивидуальным гением Пушкина, подчинены законам его поэтического стиля. Например, рядом с моральным развенчанием байронического героя,

*) Далее Жирмунский выясняет характерные черты отличия лирической Байроновской поэмы от Пушкинской.

идет эстетическое развенчивание его единодержавия в поэме; намечаются самостоятельные душевные миры второстепенных лиц; этнографические картины развиваются в самодовлеющие элементы; появляется повествовательный элемент; наконец, стремление романтики Байрона к повышенной эмоциональной экспрессивности, его патетическая риторика не находит себе соответствия в классически строгом и сдержанном искусстве Пушкина с его стремлением к вещественности, к точности, логической ясности и живописной изобразительности.

Читая отзывы критики 20-х годов о первых произведениях Пушкина, мы приходим неизбежно к заключению, что для современников проблема „байронизма" в русской литературе была прежде всего—проблемой искусства. Спор о „байронических поэмах" Пушкина становится спором о сравнительных достоинствах старой, классической и новой, романтической поэтики*) Сам Пушкин, касаясь мимоходом вопроса о влиянии Байрона на русскую поэзию, говорит неизменно о художественном влиянии. Философская критика 30-х годов и общественная 40-х и последующих, от Белинского до наших дней, ничего не открыла нового и, удаляясь все больше от произведений Пушкина и Байрона, погружается в неплодотворные и неопределенные рассуждения. Один из ранних биографов Пушкина Анненков предлагает постановку вопроса, которая кажется удивительно простой и точной: Байрон был указателем пути, открывавшим Пушкину весьма дальнюю дорогу и

*) Далее Жирмунский дает обширный обзор критической литературы 20-х и 30-х годов, подтверждающий вышесказанное.

выведшим его из французского направления. Разумеется, все, что сказано об общей настроенности века, о духе европейских литератур, имело свою долю истины, но ближайшей причиной Байроновского влияния на Пушкина было то, что он один мог представлять для него современный образец творчества (по немецки Пушкин не читал или читал тяжело). Байрон вложил могущественный инструмент в руки Пушкина, Пушкин же извлек им впоследствии из мира поэзии образы, нисколько не похожие на любимые представления учителя.

В. Жирмунский. Вокруг „Кавказского пленника" Пушкина. К столетней годовщине—август 1922 г. (Литературная мысль, II изд. „Мысль" 1923. Птгр. стр. 110—123).

По отношению к „Кавказскому пленнику" вопрос о влиянии Байрона на Пушкина имеет особый смысл: уже давно указывали на сходство в сюжете между поэмой Пушкина и Байроновским „Корсаром". Нелишне пересмотреть этот вопрос в связи с возникшей Шаробриановской теорией".*) Существование литературной традиции определяется не смутными и общими психологическими аналогиями, а сходством литературных приемов, одинаковым композиционным заданием, сплетением родственных мотивов.

Общее сходство сюжетов „Кавказского пленника" и „Корсара" известно. Конечно, оно сопровождается существенными различиями. Некоторые осложняющие элементы сюжета „Корсара" при-

*) Далее Жирмунский крайне детальным анализом разбивает совершенно „Шатобриановскую теорию", основываясь на статье А. Л. Бема „К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина. Пушкин и его современники, XV.

сутствуют и в „Кавказском пленнике", низведенные на положение рудиментарных мотивов. Но особенно существенным при сопоставлении является целый ряд более специальных и тонких совпадений в разработке основной темы. Только сложная система совпадений в развитии сходного сюжета делает для нас убедительным сюжетное заимствование. При этом отдельные мотивы тогда вернее всего могут быть сопоставлены друг с другом, когда они выступают в сходной композиционной функции. (Далее следует детальное сопоставление поэм Байрона и Пушкина).

Изучение отдельных тематических заимствований только в том случае может быть показательно, когда оно опирается на широкое и разностороннее влияние искусства одного поэта на искусство другого. В отношении Пушкина и Байрона мы имеем дело именно с такого рода широким художественным влиянием. **)

Конечно, не все указанные соответствия в сюжете и композиции могут быть об'яснены непосредственным воздействием Байрона на Пушкина. Кое-что придется отнести за счет художественного стиля эпохи. Литературное „влияние" предполагает, не определенный образец для подражания, а более широкое воспитывающее воздействие всей художественной манеры поэта-учителя. Отдельные „заимствованные мотивы" получают свое об'яснение в этой сложной системе художественных воздействий, не как механическое воспроизведение чужеродного образ-

**) Подробнее см. „Байронизм Пушкина, как историко-литературная проблема, (Пушк. сб. пам. С. А. Венгерова, 1923).

ца, а как органическое усвоение определенной литературной традиции, которая в данном случае на лицо в явлении русского „байронизма". *)

ЛЕРМОНТОВ.

Б. Эйхенбаум, Лермонтов, как историко-литературная проблема, Атеней кн. 1—2, изд. „Атеней, 1924, стр. 79—111: Новеллы Лермонтова (упорядочение новелл Марлинского, с установкой на повествование) представляют переход к дальнейшей русской новелле (но не к роману). Под руками Тургенева новелла психологизируется и застывает в этой высокой форме до тех пор, пока Чехов не возрождает ее при помощи низких газетных жанров—веселого анекдота и фельетона. „Лермонтов подвел итоги классическому „высокому" периоду русской поэзии и подготовил переход к развитию прозы (стр. 111).

Его-же, „Мелодика стиха", статья „Пушкин, Тютчев и Лермонтов".

С. Балухатый, Опыт рационального стилистического описания стихотворного произведения: стих. Лермонтова „Молитва"—В минуту жизни трудную". (Изв. Сам. унив. в. 3, с 181—184).

„Намечая отдельные стороны стихотворного произведения, мы исходим из природы слова—единицы речи и из природы словосочетаний, превращающих речевые единицы в формы так

*) Из новейшей литературы о „влиянии" вообще см. интересную ст. С. Боброва о ритмических реминисценциях „Заимствования и влияния" (Печать и революция, 1928, кн. 6 стр. 72), о влияниях на Пушкина см. вступительную ст. Томашевского к „Гаврилиаде" Пушкина (Петроград, 1918).

называемого стихотворного памятника. Эти описываемые стороны памятника следующие:

1. Звучность стиха, которая со стороны силы звука приводит к учету ритма, метра и симметрии слов; со стороны качества звука—к учету гласных и согласных в сопровождении рифмы, ассонирующих рядов, аллитерирующих рядов.

2. Звуко-образная сторона стиха, выражаемая в синтаксисе.

3. Образная сторона, данная в тропике и строфике. (Стр. 182).*)

ГОГОЛЬ

А. Слонимский. Техника комического у Гоголя.—Рос Институт Ист. Искусств. Серия „Вопросы поэтики" Изд. „Academia". ПГР. 1923. Стр. 68.

Автор ставит себе теоретическую задачу осветить приемы комического у Гоголя с точки зрения теории комического, причем историко-литературный вопрос о генезисе приемов Гоголя автор оставляет в стороне. Метод книжки-формально-телеологический: „техника" рассматривается в книжке постольку, поскольку она имеет телеологическую ценность. Выдвигается на первый план смысловой вес отдельных приемов.

Автор останавливает внимание на двух моментах: на юморе и на гротеске.

„Юмор"-ли мы имеем у Гоголя?

---

*) См. также сб. „Венок Лермонтову". М. 1914; полное собр. соч. М. Ю. Лермонтова, изд. Ак. Н. т. V. СПБ 1913.— „О стихе Лермонтова" (Стр. 206).

Чем определяется юмор в отличие от простого комизма? Во-первых, в юморе всегда есть философский элемент, элемент всеобщности, Totalität. „Для юмора,—говорит Теодор Липпс (Komik und Humor". Hamb. 1898. S. 112),—нет единичных глупостей и единичных глупцов. Для него существует только всеобщая глупость и целый мир бессмыслицы (tolle Welt)"... Вторым элементом юмора является наличие в нем серьезных, некомических нотэк—грусть, как результат широкого философского охвата жизни.

Сам Гоголь тонко определил свой юмор, дав в „Мертвых душах" известную формулу:

> „И долго еще определено мне озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы..."

Юмор требует тесной спайки между комическим и серьзным: серьезное только тогда действует юмористически, когда оно создается на основе комических движений, когда оно выявляется durch die Komik. В „Ревизоре", напр., серьезное возникает из ряда комических движений. Любопытно, что резко комический образ городничего к финалу теряет свою комическую упрощенность и осложняется эмоциями, вызывающими сочувствие. Речь его приобретает патетическую окраску. Он как бы становится на сторону автора:

> „Найдется шелкопер; бумагомарака, в комедию тебя вставит... и будут все скалить зубы и бить в ладоши... Чему смеетесь? Над собою смеетесь!"

Это словно бы сам Гоголь говорит, а не городничий. Некомическое, таким образом, является элементом суб'ективным. Эта суб'ективная сторона находит себе большой простор в поэ-

ствовательных произведениях, где автор имеет возможность говорить прямо от своего лица. Здесь связь серьезного и комического осуществляется двумя способами: 1) переход к серьезному выражается в перебоях тона автора, в свободной перестановке его точки зрения, в изменении отношения к изображаемому и 2) сами события и персонажи принимают оттенок серьезности. В "Мертвых душах" серьезный элемент ограничивается, главным образом, суб'ективной сферой авторской речи. Это значит, что авторская речь идет в двух направлениях: напряженно-эмоционального под'ема и резко-комического снижения. Но переходы от одного тона к другому обуславливаются не изменением в характере событий, а имеют свою внутреннюю суб'ективную мотивировку. (На это указывает сам автор, говоря о Коробочке (гл. 3): „Но зачем так долго заниматься Коробочкой?" и т. д.). В начале VII главы, когда автор „озирает" совокупность созданных ими комических образов—„всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь",—дается формула „смеха сквозь слезы"; и впервые появляется указание на „величавое" течение, какое в дальнейшем должна получить поэма. Речь автора возвышается до высокого стиля, вплоть до славянизмов. В последних (X и XI) главах уже сполна обнаруживается мировоззрение автора, и комический ход поэмы получает серьезное разрешение,—происходит композиционное движение от веселого к печальному. Это движение слагается в свою очередь из более или менее крупных движений, имеющих обратное направление: не от смеха, а к смеху. Получается ощущение двух противоположных направлений: напряженность патетического под'ема и резкого комического

срыва. Оба направления взаимно обусловлены: чем выше под'ем, тем круче линия спуска и резче ее изломы. Резкость контрастов, в связи с резкой искаженностью комических образов—это уже есть гротеск, ибо как раз комический гротеск и есть комбинация смелого под'ема с резким комическим срывом. У Гоголя установление гротеска шло параллельно с ростом его морально-религиозного пафоса. Гротеск достигает наиболее полного выражения в „Шинели" и „Мертвых душах", т. е. в произведениях римской эпохи, когда окончательно сформировалась мистика Гоголя. В более поздний период, приблизительно после 1842—43 г.г., „патетизм" Гоголя совершенно заглушил его комическую стихию, и произошло распадение гротеска. До 1842 г. работа Гоголя идет в направлении усиления и обострения комического элемента, потом замечается обратное течение: дело идет к устранению смешного, не имеющего сатирического или поучительного характера. „Веселость" своих первых произведений Гоголь в „Авторской" исповеди" называет просто „глупостью". Такое отношение писателя к своему смеху до известной степени повлияло на восприятие его современниками. В 40-х годах Гоголь был признан главой натуральной школы и истолкован, как „реалист". Однако, приняв это утверждение, надо было пойти по стопам И. Мандельштама *), который, рассматривая серьезный элемент гоголевского юмора вне его связи с комическими приемами, никак не мог понять, как можно подвести под „слезы" хотя-бы Каленика с его „гоп-тра-ла". С точки зрения реализма, комизм этого сорта оказывался никчемным, случайным и антихудо-

*) „О характере гоголевск. стиля". Гельсингф. 1902 г.

жественным. Разрушение легенды о гоголевском „реализме", начатое В. В. Розановым и продолженное Вал. Брюсовым, привело к утверждению, что с точки зрения реалистической—творческие типы Гоголя совершенно ирреальны, „безжизненны" и являют собою „чудовищную преувеличенность" и „невероятность". Такую странную разницу восприятия Гоголевского творчества (то реализм, то „невероятность") Слонимский об'ясняет неясностью понятия „реализм" и тем, что критики не считались с условиями комического искусства. То, что разумеется под именем реализма, состоит из сходства ощущений, получаемых от поэтического произведения и от действительности. А сходство это бывает тогда, когда мотивировка поступков и событий своей сложностью, полнотой и иррациональностью напоминает бесконечно сложное сплетение мотивов, которое имеется в реальных поступках и событиях. В комическом же произведении необходимым элементом является как раз у п р о щ е н и е мотивировки, схематизация жизни. Отсюда: крайняя степень комизма есть, вместе с тем и крайнее искажение жизни, удаление от ее полноты и сложности. Поэтому, „невероятности" Гоголя зависят вовсе не от того, что он „фантаст" или „мистик", а только от гротескной резкости его комизма.

Чем же, какой формой комического гротеска создается общее впечатление „невероятности"? Оно создано комизмом бессмыслицы, играющим организующую роль в произведениях Гоголя и выполняемым при помощи основного комического приема, который Слонимский называет комическим алогизмом. Он состоит в комическом разрушении логических и причинных связей. Самой резкой формой этого приема является комизм аб-

сурдных умозаключений. Часто для усиления эффекта абсурдного заключения Гоголь употребляет прием затяжки, задержания (I сц. I акта „Ревиз.“). В связи с комизмом абсурдных умозаключений находятся и комизм бессвязности—(бессвязное сочетание отдельных предложений, перебои тем) и близкий к нему комизм произвольных ассоциаций. На вопрос о мужике в Сицилии. пашет он или нет, Жевакин считает нужным сообщить насчет нюханья табаку, что там все не только нюхают, а даже за губу кладут и что „перевозка тоже очень дешева“. Рассказ Бобчинского о ревизоре пересыпается целым рядом вводных тем о боченке для французской водки, о будке с пирогами, о желудочном трясении у Петра Иваныча, о пребойком мальчике трактирщика Власа и т. д. и т. д. Среди речевых комических приемов Гоголя выделяется также комизм нескладицы. Нескла́дица эта выражается в комическом смешении семантических рядов при построении фразы, в несоответствии синтаксического и смыслового движения речи, в нецелесообразном повторении слов. Бессильные потуги мысли, словесные уродства служат для Гоголя неисчерпаемым источником комических эффектов. Особое место занимает специфически—гоголевская смысловая игра, заключающаяся в несоответствии грамматического и смыслового движения речи. Комическим алогизмом Гоголь пользуется и при построении диалога. Здесь мы имеем дело или с диалогом типа „разговора глухих“ (сцена представления Яичницы Жевакину) или с мотивировкой „взаимным недоразумением“ (сцена встречи Хлестакова с городничим во втором акте).

Комический алогизм выражается и в композиции гоголевских произведений—в мотивировке

поступков и событий, причем речь здесь должна итти не об упрощенной мотивировке, которая вообще свойственна комической композиции, а об отсутствии всякой мотивировки, всякой причинности. Причинный ряд упирается в пустоту, повисает в воздухе.

Прием абсурда проходит через все творчество Гоголя, проникает ткань его речи, определяет соотношение реплик в диалоге, становится в основу всего комического хода, и, в итоге, разрушает логические и причинные связи явлений. „Точно какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе". Создается атмосфера „тумана", в котором растерянно бродят гоголевские герои, сталкиваются, спорят, не понимая друг друга, и останавливаются „как бараны, выпучив глаза", как чиновники в „Мертвых душах". „Туман" (обычное гоголевское слово, подчеркивающее прием логического разрыва) скрывает грандиозную сумятицу гоголевских событий (конец 2 тома „Мертв. душ"). В „слепом тумане" восприятия делаются обостренными, преувеличенными, искаженными и фантастически-гротескными. „Все перед ним окинулось туманом. Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышей вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового, вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами, блестела, казалось, на самой реснице его глаз". Меняется соотношение предметов. На первый план лезет какая-нибудь „тульская булавка с бронзовым пистолетом". Предметы расплываются. „Длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не

достают головами Полицейского моста..." („Н. П."). Площадь „глядит страшной пустыней..." („Ш.") И наконец совсем фантастически—страшно делается в „Мертвых душах", когда „в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный, с простреленной рукой, такого высокого роста, какого даже и не видано было..."

Обычную гоголевскую композицию говорит Слонимский, можно подвести под определенную формулу: в пустоте возникает движение (ружье, затея Кочкарева, пропажа носа, „неожиданное известие" о ревизоре, пропавшая шинель, губернаторская дочка), не скрещиваясь с другими мотивами, оно стремительно развивается и превращается в „вихрь недоразумений", образующий восходящую линию гротеска, свивает всех в комический хоровод (общие старания помирить Ивана Иван. с Ив. Ник., смятение в „Ревиз." и „Мерт. душ.", городской шум по поводу ковалевского носа, поиски шинели) и, выростая до грандиозных размеров, принимает пугающий, фантастический колорит („заторчал какой-то длинный..."). В „Ревизоре" и „Мертв. душах" в финале звон дорожного колокольчика: „Вот он теперь по всей дороге заливается колокольчиком!" (Хлестаков) и „чудным звоном заливается колокольчик" (Чичикова). Мотив дороги и брички, финальная птица-тройка или дорожная концовка в „Повести о ссоре Ив. Ив."—все это является образным выражением стремительно-восходящей патетической линии гротеска.

В рец. о кн. Слонимского С. Дин.—в „Книгоноше" (1923, № 24) считает недостатком книги то, что автор забывает о „социологии", без которой „формальность" становится „простой арифметикой".

Б. ЭЙХЕНБАУМ. Как сделана „Шинель" Гоголя. Сб. „Поэтика" ПГР, 1919. Стр. 151—165.

В зависимости от личного тона рассказчика, Б. Эйхенбаум различает два композиционно-новеллистических вида. Есть новеллы, в которых личный тон автора играет роль исключительно, так сказать, цементирующего средства для связи отдельных событий, отдельных сюжетных моментов. Главное здесь—сюжет. Такова примитивная новелла. Вторым видом является новелла, в которой личный тон автора есть начало организующее, создающее впечатление сказа. В этой последней сюжет, сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, отходит на задний план пред личностью рассказчика. Центр тяжести от сюжета переносится на приемы сказа; комические эффекты достигаются манерой сказа. При этом можно различать два рода комического сказа: 1) повествующий, ограничивающийся шутками, смысловыми каламбурами и пр. и производящий впечатление ровной речи и 2) воспроизводящий, оперирующий выразительными приемами словесной мимики и жеста, особыми комическими артикуляциями, звуковыми каламбурами, прихотливыми синтаксическими расположениями и т. д. В этом случае автор является актером: сказ приобретает характер игры, и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов.

Относя гоголевские новеллы к типу композиционно-сказовому (сюжет у него всегда беден и статичен; динамика—в построени сказа, игре языка), Эйхенбаум, отмечая особый характер гоголевского чтения („драматичнее" Островского, проще Писемского), утверждает, что сказ гоголев-

ский имеет определенный уклон к мимически-артикуляционному воспроизведению. Слова и предложения выбираются и сцепляются, главным образом, по принципу выразительной (а не только логической) речи. Отсюда явление звуковой семантики в языке: звуковая оболочка слова приобретает значимость независимо от логического и вещественного значения,—поэтому Гоголь так и любит названия, фамилии, имена... Особенное внимание его к именам отмечала еще О. Н. Смирнова, См. также: И. Мандельштам.—О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс. 1902. Стр. 252-3.

Установив эти положения, автор рассматривает основные приемы сказа, в гоголевской „Шинели", отмечая в этой области:

1) Каламбуры, построенные либо на звуковом сходстве (начало „Шинели" в черновой рукописи), либо на этимологической игре словами (фамилии), либо на скрытом абсурде.

2) Прием звукового воздействия—„заумные" слова Гоголя, имеющие не логическое, а звуковое оправдание. Такова звуковая семантика—„Акакий Акакиевич", подготовленная еще целым рядом других имен (Мокий, Соссий, Хозднзат, Трифилий, Дула, Варахасий...) К тому же приему звукового жеста автор относит и следующую фразу в „Шинели": „Итак, в одном департаменте служил один чиновник... цветом лица что называется геморроидальным". От всей фразы, говорит Эйхенбаум, остается впечатление какого-то звукоряда, заканчивающегося раскатистым и почти логически-обессмысленным, но зато необыкновенно сильным по своей артикуляционной выразительности словом „геморроидальный". (Впоследствии, с таким отрицанием образного содержания в этом и других гоголевских словах (алебарда, се-

ребряные лапки под аплике) не соглашался Ал. Слонимский,—см. „Техника комич. у Гоголя", сн. на стр. 18).

3) Артикуляционно-мимическая речь у Гоголя сменяется декламационно-патетической напряженной интонацией, формирующей периоды. Таким способом достигается впечатление несоответствия между напряженностью синтаксической интонации и смысловым ее разрешением. Происходящее в повести чередование каламбуров, анекдотов и сентиментальных патетических элементов, мимики смеха и мимикой скорби имеет вид игры с условным чередованием жестов и интонаций.

4) Речь действующих лиц „Шинели" сформирована так, что несмотря на индивидуальные различия, она никогда не производит впечатления бытовой речи, как у Островского, она всегда стилизована. Так же стилизована и собственная речь Гоголя (в „Шинели"—под особого рода небрежную, наивную болтовню или фамильярное многословие.)

В основе сцепления отдельных приемов сказа лежит отмеченное выше мимико-декламационное начало: комедиант скрывается за печатным текстом „Шинели". Каков же сценарий этой роли, какова ее схема?

Анализируя смену этих мимико-сценических моментов в повести, автор опять останавливает внимание на приеме смены комического сказа сентиментально-мелодраматическими отступлениями, приеме, которым достигается возведение анекдотов в гротеск, причем сентиментальное и намеренно-примитивное содержание мелодраматических отступлений воспринимается автором только как художественный прием, но никак не „вмешательство души". Ни одна фраза художествен-

ного произведения не может быть простым отражением личных чувств автора, а всегда есть построение и игра. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное,—в нем нет места отражению душевной эмпирики. В этом смысле, мелодраматические эпизоды использованы Гоголем только как контрасты к комическому, как и загадочно-серьезная, медленно-нарастающая интонация — контрастно к игриво-каламбурному, небрежно-болтливому тону.

Такой рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет всю композицию „Шинели", как гротеска. „Стиль гротеска требует, чтобы во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний", отгороженный от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни, „и во вторых— чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью открыть простор для игры с реальностью, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения (психические и логические) оказываются в этом заново построенном мире недействительными, и всякая мелочь может вырости до колоссальных размеров". На фоне такого стиля малейший проблеск настоящего чувства приобретает вид чего-то потрясающего (гротескная гиперболизация, развертывающаяся на фоне комического сказа) (162).

Таковы основы композиции „Шинели". Конец ее—эффектный апофеоз гротеска, нечто в роде немой сцены „Ревизора". Он нисколько не фантастичнее и не „романтичнее", чем вся по-

весть. Наоборот, там была действительная гротескная фантастика, переданная как игра с реальностью, в конце же повесть выплывает в мир фактов, но все трактуется, как игра с фантастикой. Это прием обратного гротеска. Развернутый в финале анекдот возвращает от „бедной истории" с ее мелодраматическими эпизодами к чисто-комическому сказу. Вместе с привидением, „носившим преогромные усы", „скрылся в темноту" и весь гротеск, разрешаясь в смехе.

„Так и в „Ревизоре„ пропадает Хлестаков—и немая сцена возвращает зрителя к началу пьесы".

Ю. Тынянов, Достоевский и Гоголь (к теории пародии) Сб. по теории поэтич. яз. Изд. „Опояз" П. 1921.

В. Виноградов, Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос", Начала, № 1, 1921, 72—105.

В. Гиппиус, Гоголь, изд. „Мысль" Л. 1924.

Л. ТОЛСТОЙ.

Б. ЭЙХЕНБАУМ Молодой Толстой. Изд. Гржебина. Петерб.-Берлин. 1922 г.

Книга делится на 3 главы. В первой главе „Дневники" автор говорит о необходимости методологической осторожности в подходе к дневникам и письмам, в которых можно заранее ожидать вмешательства творческой и, тем самым, искажающей непосредственную душевную жизнь работы над своим я, ибо всякое оформление своей душевной жизни, выражающееся в слове, неизбежно искажает душевную жизнь, так как фиксируются только некоторые ее стороны, выделенные и осознанные в процессе самонаблю-

дения. Анализируя дневник 1846—47 г.г., Эйхенбаум приходит к выводу, что в нем „внимание обращено на формулирование мыслей и установление правил для жизни". В связи с этим самое философствование основано на „интересе к самому процессу мысли, к самым движениям рассудка, идущего по логическим схемам, и самому теоретизированию, как методу воспитания рассудка". Все эти рассуждения, их синтаксис, обороты речи и общий стиль—роднят Толстого с философией 18 века. Закономерность и органичность последнего факта тем более замечательна, что английская и французская литература этой эпохи (18 в.) составляют главное и излюбленное чтение Толстого. „Здесь традиции многих его приемов и форм (16).

В дневнике 1850—51 г.г., носящем в основе построения тот же характер, что и предыдущий, автор отмечает подведение итогов и изображение Толстым душевного „переворота", который последним „сочинен", ибо темная область душевной жизни разлагается им на определенные моменты: даются не промежутоеные смутные состояния, а результаты" „Душевная жизнь в его представлении слагается из таких периодичесиих схем, характер которых каждый раз ясно определяется. Нечто подобное мы видим потом и в художественных произведениях: его герои (Пьер, Вронский, Левин) периодически переживают такого рода „остановки", во время которых все прошлое подвергаетзя критике, и вырабатывается новый план действий" (22).

С переездом Толстого на Кавказ характер его дневника меняется: „появляются наброски описаний, литературные размышления и т. д.". Первый литературный замысел упоминается в 1850 г.:

„К тому же времени по словам П. Бирюкова, относится замысел повести „Из окна"; следы этого замысла или, может быть, вернее метода можно найти в I-й гл. „Отрочества" („Поездка на долгих"). Эйхенбаум придает громадное значение указанию Толстого о влиянии на него в период работы над „Детством" Стерна и Тепфера, ибо первоначальные замыслы Толстого, как и произведения последних, не связаны ни с какими сюжетными схемами и относятся к роду описательному (31).

„Форма новеллы как таковой чужда Толстому, как чужд ему, повидимому, и обычный тип романа с разработанной богатой фабулой, с центральным героем и проч." „В творчестве Толстого перед нами происходит процесс нового затруднения этих канонизированных форм путем, с одной стороны, их разложения и смешения, с другой— путем возрождения старых, уже давно забытых традиций". Далее Эйхенбаум отмечает у Толстого размышления над литературными приемами, „муки слова" и связанные с ними упражнения в слоге, изучение проблемы описания и искание новых не истасканных литературных средств (32—43).

Переходя к обзору первоначальных набросков и опытов, Эйхенбаум устанавливает:

1. Пейзаж у Толстого не играет обычной композиционной роли, как напр., в „Зап. Охотника" Тургенева, где он, окрашенный эмоцией, подсказывается как бы стремлением к своего рода перспективе: „последняя Толстому не нужна, как не нужен драматически движущийся диалог. Его вещи стоят—описания и диалоги в них самоценны" (43).

2. Описание портрета, напр. Кнорринга, выполняется 3-мя приемами: а) через психологию, в данном случае, брата, б) описание наружности, в) короткий набросок диалога. „Особенное внимание при этом Толстой уделяет жестам и позам, которые в большинстве случаев осмыслены, психологически мотивированы, но есть случаи, где они даются в чистом виде" (Портрет казака Марка в дневнике) (45).

3. „Душевные состояния изображаются здесь не в слитном, готовом виде, а в виде последовательности мыслей и чувств, причем обычно вводится момент противоречия, контраста или даже парадокса." (47).

Во 2-й главе „Опыты в области романа", говоря о первоначальном замысле автобиографического „романа", состоящего из описания 4-х эпох жизни (Детство, Отрочество, Юность и Молодость) и органически связанного с основными художественными тенденциями (отсутствие сюжета, героя, мелочность описания и пр.), Эйхенбаум устанавливает влияние на Толстого во время работы над „Детством"—Стерна, Руссо, Телфера и Диккенса. выразилось оно в творческом, активном усвоении целой литературной школы, близкой по своим методам к намерениям молодого Толстого, стремившегося к разрушению романтической поэтики со всеми ее стилистическими и сюжетными построениями. В пределах самой русской литературы „Детство" Толстого Эйхенбаум ставит в связь с „Рыцарем нашего времени" Карамзина и повестями Николая М. (П. А. Кулиша)—„Яков Яковлич" и „История Ульяны Терентьевны". Анализируя „Детство", автор приходит к выводам: Николенька—лишь „окно", через которое мы смотрим на ряд меняющихся сцен и лиц.

Внимание Толстого сосредоточено здесь на „описательстве", на „мелочности", воприятием ребенка мотивируется конкретность и резкость деталей. Связь сцен совершенно внешняя: каждая сцена исчерпывается до конца и механически уступает место следующей. „Общие характеристики, к которым иногда прибегает Толстой в „Детстве", очень своеобразны: в них, как будто без особого плана и без внутренней связи, сообщается ряд свойств, присущих самому описываемому лицу". Главного, об'единяющаго эти черты, как бы не говорится". Далее Эйхенбаумуказывает, что после создания „Детства", „Отрочества" и „Юности" у Толстого назревает внутренняя потребность в больших формах, которая сталкивается с отсутствием художественной зрелости. „Характерен поэтому переход Толстого от „Детства" к этюдам, к очеркам, хотя и разработанным на фоне тенденций к большему „роману". „Маленькая „драматическая" или „трогательная" новелла—не в духе Толстого. Вместо коротеньких повестей естественно возникает общая программа „очерков Кавказа", выполненная потом частями в „Набеге", в „Рубке леса". в „Казаках"... „Рядом с этим возникает другой, чрезвычайно характерный замысел—„догматического романа". Разочарование в романе из 4-х эпох жизни приводит его к мысли о „романе русского" помещика, в котором он не будет связан условиями автобиографической формы и развернет свой двойной масштаб—генерализацию и мелочность". „Однако, роман не удается—возникает лишь небольшой отрывок („Утро помещика"), своего рода этюд к „помещичьим" главам будущих романов. Из особенностей формы данного „отрывка" автор отмечает то, что Толстой, начав с изображения ду-

шевной жизни Неклюдова (причем материалом здесь служит собственный душевный опыт), в дальнейшем перешел к бытовому материалу— сценам из крестьянской жизни. „Герой начинает играть второстепенную роль—вроде Тургеневского охотника". Это внутреннее столкновение тех же сил (история душевной жизни „героя" повести и независимо от нее развернувшийся бытовой материал) найдет себе место и в „Казаках" (стр. 82—90).

В 3-й главе („Борьба с романтикой) автор переходит к рассмотрению „Кавказских очерков" и „Севастопольских очерков". Замысел „Кавказских очерков", по мнению Эйхенбаума, вызван, повидимому, стремлением Толстого к преодолению романтических традиций в изображении Кавказа и романтического шаблонного изображения батальной темы с ее безумными удальцами или мрачными „байроническими" фигурами, живущими чувством презрения и мести. Так, „остранение" батальной темы и пародирование романтических храбрецов уже имеется в очерке „Набег", в композиции которого (стремление придать характер замкнутой новеллы и обрамление лирическим пейзажем) автор предполагает влияние Тургенева.

В дальнейшем Эйхенбаум дополняет установленный ранее круг чтения Толстого Стендалем, который занимает по отношению к французским романтикам положение аналогичное Толстому. Указывая на общий для обоих фон (поэтика романтиков), он отмечает ряд общих у обоих художников приемов: детальный психологический анализ, приемы внутреннего монолога и „диалектики души", отсутствие сюжетной композиции, любовь к рубрикам, к генерализации, к рассу-

дочному стилю, к теоретическим проблемам, нарушение романтического батального канона, пародирование „храбрецов". Зафиксировав указанные приемы на анализе рассказов „Рубка леса" и „Казаки" и отметив, что Толстой большие формы временно оставил и перешел к военным „статьям", автор разбирает „Севастопольские очерки", оттеняя в них новые приемы. Так, в 1-м очерке „Севастополь в декабре 1854 г." отмечается собственный тон Толстого, который „всегда имеет тенденцию развиваться вне описываемых сцен, парить над ними в виде генерализаций, поучений, почти проповедей", принимающих характерную декламационную форму с типичными риторическими приемами". То же и во 2-м очерке „Севастополь в мае 1855 г." В 3-м очерке („Севастополь в августе 1855 г.") Толстой уже повторяет самого себя. „Но построение 3-го очерка отличается некоторыми новыми чертами, особенно характерными для будущего Толстого": описания совершаются на протяжении не одного, а нескольких дней; количество изображаемых лиц больше; вместо простого обрамления или замыкания в кольцо—движение 2-х линий, временной параллелизм, который мотивируется двумя братьями; впервые применяется мотивировка родством—частый у Толстого композиционный прием для соединения нескольких лиц и групп воедино. (123, 139).

Так закончился, по мнению Эйхенбаума, у Толстого период созревания, период искания новых форм.

М. А. Рыбникова, Приемы письма в „Войне и мире", „По вопросам композиции" 1924.

ОСТРОВСКИЙ.

Б. Томашевский.—А. Н. Островский.—„Книга и Революция" 1923. № 2 (26). Стр. 12—14.

Поэтика Островского еще не изучена. Даже не осознано, что Островский—большая проблема русского словесного искусства.

Но сознанием новизны приемов драматурга была проникнута еще современная ему критика.

Ап. Григорьев свел к 4 пунктам принципы художественной новизны Островского: 1) новость быта, выводимого автором, 2) новость отношения автора к изображаемому быту и лицам, 3) новость манеры изображения, 4) новость языка—его цветистость, особенность.

Добролюбов формулировал замечания критики об Островском в 5 пунктах, отметив у него: 1) дар наблюдательности и уменье представить верную картину быта, 2) меткость и верность народного языка, 3) то, что почти все характеры в пьесах Островского совершенно обыденны и не выдается ничем особенным,—это ставится многими в вину автору на том основании, что такие лица необходимо должны быть бесцветными (но другие находят в этих лицах очень яркие типические черты); 4) в большей части комедий Островского „недостает экономии в плане и в постройке пьесы" и „драматическое действие не развивается в них последовательно и беспрерывно, интрига пьесы не сливается органически с идеей пьесы"; 5) всем не нравится крутая, случайная развязка комедий Островского.

В этих формулировках ясно видно, „как ощутима была фактура комедий Островского для театральной и литературной аудитории". „Здесь

формулированы, как моменты отрицательные—разрушение привычных норм театрального представления, так и моменты положительные—введение необычных элементов" (стр. 12).—Остановимся сначала на моментах отрицательных.

Ослабление интриги. Развязка.—Островский разрушал обычные формы драматической интриги. Для русского театра до Островского привычны были обычаи французской драматургии, „типичные тем, что в пьесе с самого начала, с первой „экспозиции", занимавшей первые явления, задавалась развязка. Во всякой комедии было предопределено, кто на ком женится. В противовес „развязке", выдвигались препятствия к ее осуществлению, и вся интрига пьесы и интерес заключались в приемах преодоления препятствий, которые иногда осложнялись", „развиваясь в т. наз. „параллельную интригу" до некотор. критическ. момента в конце пьесы, после которого начиналось распутывание клубка. Обычно интриговала не разгадка, а процесс разгадывания"... „На этом скелете нанизывались остальные художественные элементы, среди которых преобладал дидактизм—моральное оправдание интриги—и резкая типизация героев, форсированная характеристика главных агентов интриги". Бедность драматич. сюжетных мотивов выветривала интерес к интриге в XIX в. В связи с ослаблением интриги, вводились такие положения, которые оправдывали бы проведение пред зрителем галлереи „типов", органически связанных с интригой. Самая интрига подновлялась непривычной, контрастирующей с каноном развязкой („Ревизор". „Женитьба", „Горе от ума"). Но все это была борьба с традицией внутри самой традиции, мелкие палиативы, не излечивавшие болезни. „Островский вышел из

этого порочного круга, разделавшись с интригой, сняв с нее интерес. Вместо плотного „узла" сцепляющихся перипетий—он дает обычно одно только статическое положение. Интерес с развязки снят, она перестает быть определяющим моментом единства действия (стр. 13). Разламывание интриги обнажено Островским его тяготением к жанру „картин", в которых сюжетная канва ослаблена до последних пределов. Весь интерес переносится на статическое „положение", которое вполне последовательно и осмыслялось современной критикой, как художественная постановка „проблем" социального характера. (О таких „пьесах—проблемах" мечтал еще Дидро).

Авторское отношение к быту. Эмансипация от „героев". „Мир, изображаемый Островским,—писал Анненков,—узнается всего более по отсутствию выдержанных характеров, которые способны были бы довести до героизма как добродетель, так и порок". Мы имеем „типы" и „характеры", но не имее „героя", т.-е. лица, к которому эмоции зрителя исключительно возбуждаются и получают определенную направленность, композиционно учитываемую в развитии действия. „Отношение Островского—неясно-благожелательно, и зрителям он внушает то же расплывчато-благожелательное отношение ко всем действующим лицам. Нет злодеев, нет героев. Герои преподносятся об'ективно, эпически" (с. 13).

В этих отрицательных признаках комедий Островского сказась его борьба с традицией. Но, отсекая основные драматические приемы, что же он давал взамен?

Быт. Критика отметила „быт" пьес Островского. Этим „бытом", удобным для всякого разговора по поводу художественного произведения,

заслонили художественные цели автора. Из Островского сделали специалиста по купеческому быту. Но вряд ли так думал о себе сам Островский, натурализм изображения отнюдь не возводивший в принцип: „Натуральность не главное качество— оно достоинство только отрицательное; главное достоинство есть выразительность, экспрессия". „Быт"—только материал, важен не он сам, а возможность отвлечься от него, показать отношения. Современный быт лишь удобное к тому средство, поскольку он близок и интересен зрителю; „но зала театра не аудитория для слушанья лекций истории и археологии". Этот художественный принцип отвлечения от матерьяла Островский несколько наивно формулирует, как задачу „общечеловеческих изображений", и в этом смысле называет свое направление „реализмом", говоря: „реализм не есть что-нибудь новое, он есть не более не менее, как настоящее творчество".

Очевидно, ни документализм изображения быта, ни отношение автора к изображаемому быту не являются органическими элементами поэтики Островского. „Уступая „веянию времени" он стремился изображать те бытовые явления и положения, которые сами по себе могли заинтересовать зрителя, но никогда он не строил художественного эффекта на самоценности этих явлений и положений" (с. 14).

Язык. Язык—наиболее ощутимый элемент драматургии Островского. Давая развертывание характера в речах, Островский старался сделать эти речи насквозь ощутимыми. Самое звучание речи, подбор слов, строй фраз, своеобразные эффекты со значением произносимого—все это занимает центральное место в комедиях Островского. Словесная характеристика—словесная масса

вырабатывалась в целую систему сказовых приемов (широкое использование словесных областных диалектов, прием „словесных лейтмотивов").

Привнесение в драмат. литературу повествовательных приемов. Характерность бытовой обстановки, сказовая выразительность и эпичность произведений Островского давали повод к сближению его с одним из течений гоголевской школы, отмеченным именами Вельтмана, Даля, Мельникова, Лескова. Сближение это коренилось еще в близости драматургических форм Островского к приемам эпического повествования. „Вот это органическое внедрение в драматическую форму приемов повествования и составляет одну из наиболее характерных художественных черт манеры Островского" (с. 14).

Б. В. Варнеке.—Заметки об Островском. IX.—«Русский Филологический Вестник» (под. ред. Е. Ф. Карского), 1016, том LXXV, №№ 1—2, стр. 192—196.

В указан. статье автор освещает одну „подробность" в творческой технике письма Островского, не задаваясь целями „определить такой прием, который бы в одинаковой степени подходил" если не ко всем его пьесам, то хотя бы к большей их части.

Прием контрастов. Прекрасно удавшийся Островскому образ Аннушки становится еще более ярким и определенным потому, что рядом с ней поставлена продувная Евгения. Чистота душевная, правдивость и бескорыстие Аннушки только выигрывают от сопоставления с развращенной, лживой и насквозь продажной женой Бессудного. Этот прием не случаен для Островского, он повторяется очень часто: Катерина—Варвара, Геннa-

дий—Аркашка, Васильков-Телятев. Чепурин-Коп-ров.

Неполный контраст. Наряду с яркими характерами-контрастами, есть у Островского пьесы, где прекрасно выписанным характерам противопоставлены (несомненно, только ради контраста) образы, лишь слегка намеченные. Часто они выводятся только ради контраста в одной к.-либо черте характера. Таковы: умница Глафира и совсем не мудреная Купавина „Волки и овцы", Вера и Ольга („С. не кам."), Евлалия—Софья, Верочка—Анна Павловна, Зоя—Сусанна, Анна—Василиса („Вас. Мел."), Жадов и Белогубов—Полинька и Юлинька.

Прием контрастов не нов. Известно, что этот прием был в особен. ходу у французских классиков. (У Расина—отмечено Ф. Д. Батюшковым: „Женские типы в трагедиях Расина" „Сев. Вестн." 1896, VII, 175 у Мольера пылкий, безудержный Альцест противопоставлен рассудительному Филенту.)

В чем оригинальность Островского? За очень не значительными исключениями (царица Анна—Василиса), Островский не заставляет сталкиваться в общей борьбе представителей противоположных характеров. Наоборот, в громадном большинстве случаев они у него идут рука об руку, дополняя друг друга, подобно мольеровским Филенту и Альцесту (Верочка—Анна Павловна, Варвара—Катерина и др.) Уже по одному этому прием Островского нельзя ставить на одну доску с излюбленной манерой французск. драматургов—классиков. Те чисто внешним образом делили подряд всех персонажи, словно на картинах страшного суда, на овец и козлищ и затем вели

их друг против друга, как шашки разных колеров. Это сознательное олицетворение противоположных начал, почти всегда отдававшее книжной надуманностью, чуждо Островскому.

Б. В. ВАРНЕКЕ.—Приемы творчества Островского.—Сборн. „А. Н. Островский. 1823—1923", под ред. Б. Варнеке. Гос. Изд. Укр. 1923. Одесса. Тир. 3000. Стр. 51—76.

Драмы Островского, как произведения для сцены. Отметив, что Островский, всю жизнь посвятивший драматическому творчеству, превосходно знал театр и технику актерского ремесла, автор полагает, что это знание театра ясно обнаруживается в самих приемах его творчества. Он пишет главные роли, приспособляясь к индивидуальности отдельных известных ему актеров. В угоду актерам он с охотой идет на сокращения (его литературная" и „театральная" редакция „Козьмы Минина" и „Воеводы"...) Благодаря такой тенденции приспособляемости к технически-театральным условиям, его творческое искусство приобретало на сцене ту жизненность, которую так высоко ценит драматург. С целью придать произведению сценическую жизнеспособность, Островский тщательно отделывает самую пьесу и помогает своими указаниями при постановке пьес.

Тонкая манера письма. В своем театральном мастерстве, в поисках „художественной правды", Островский, в отличие от наивных и грубых приемов своих предшественников, воздерживается сознательно от подчеркнутого письма своей кистью и наиболее ценные черты характера тонко намечает едва приметными для поверхностного глаза мазками. Нужно присутствие большого сценического таланта, чтобы в этом намеке прочесть за-

мыслы драматурга и по намеченной им канве вышить узоры, полные внутреннего содержания и яркости.

Акустический принцип. „Отчего легко учить мои роли?—спрашивает Островский. В них нет противоречия склада с тоном: когда пишу, сам произношу вслух". Это признание—ключ ко всей технике Островского. Островский поэт не зрительных, а звуковых впечатлений, виртуоз звуковых изображений(*). Он чувствует красоты речи и сам мастерски воспроизводит их в чтении. Островский выгодно отличается от других художников звуковых впечатлений, от этнографа Мельникова, от ненасытного антиквара русских языковых редкостей Лескова, подчас (как и всякий антиквар) утомляющего долгим, без счета и меры рассыпанным богатством словесных ценностей.

Гоголь и Островский. По манере творчества Островский в самой основе техники существенно разнится от Гоголя. Вся сила гоголевского письма в крайнем сгущении красок, в судорожно-нервной, трагической манере, тогда как рисунок Островского гораздо покойнее, увереннее. Гоголя меньше интересует обрисовка героев—они у него только прекрасное средство для изображения того или иного действия, для того чтобы показать, что именно выйдет из их столкновений. Островский больше обращает внимания на обрисовку душевного мира своих героев, на психологический рисунок, чем на самый сюжет, на внешнюю судьбу персонажей.

Тематика.—Жертвенный характер любви. Если обобщить внутреннее содержание „Грозы", „Бес-

(*) См. об этом у Ин. Анненского—„Книга отражений" СПБ, 1906, стр. 110.

приданницы" или „Снегурочки", то получится голый остов, прощупать который легко сквозь самую разнообразную ткань многих пьес. Островского прельщает тема женской любви, увлечения женщины мужскими чарами. Целым рядом женских образов он иллюстрирует мысль о том, что „женщина—творение слабое, увлекающееся" „женщина не может устоять против искательства мужчины и легко может быть обманута, потому что женщина для любимого человека готова всем пожертвовать". Правда, жертвы бывают разные, как разны природа и характер волнующих страстей, как разны души и наружные формы его героинь. Мелкие душонки уберегают себя от глубоких страданий, зато для Катерины, Ларисы, Снегурки любовь является гибелью. Любовь не щадит и мужские сердца—она губит Льва Краснова; вся трагедия Жадова построена на невозможности принести свою жертву любви иначе, как после отказа от великих уроков своего прошлого. Но часто даже у выдающихся героев Островского все в любви заканчивается благополучно,— проф. Варнеке об'ясняет такие развязки нежеланием драматурга видеть своих героев окончательно погибшими: Островский верит в благополучный исход житейских треволнений.

Новая манера драматического письма. В недавно опубликованной пьесе „Пока" проявляется новая манера в изображении чувств действующих лиц. Каждое новое обнаружение чувства персонажа проявляется не в словах, а в действиях—что дает для актера богатейшую пищу для игры, но и требует громадной опытности в сценическом обнаружении этих эмоциональных движений. Эта манера изображать чувство персонажей сквозь сетку безразличных фраз до сих пор не встреча-

лась в других пьесах. На нашей сцене ее применял только один Тургенев. Эта манера письма полвека назад была одинаково чужда, как большинству нашей публики, так и актерам. И это определило судьбу пьесы: актеры не сумели сыграть ее (как не умели играть и Тургенева), и публика проглядела эту весьма благодарную пьесу.

Труды Н. П. Кашина об Островском настолько ценны и значительны, что сами требуют исследовательски-критической оценки их, как незаурядного историко-литературного факта. Прекрасное знание источников, богатейшая эрудиция в области истории критики Островского и, наконец, непосредственное знакомство с театральными произведениями, так или иначе имевшими отношение к формированию творческой физиономии Островского—все это является основной базой работ Н. П. Кашина, осторожно разбирающегося в историко-литературных вопросах и ясно и отчетливо формулирующего свои достижения. Совершенно прав редактор одесского сборника об Островском (проф. Варнеке), называя Кашина основоположником формального изучения драматурга. Отмечаем здесь только две его работы, напечатанные в последние годы.

КАШИН.—Символика Островского.—Журнал „Жизнь", 1922, № 3, с. с. 5—26. М.

Проблема об Островском—символисте, выдвинутая Слонимской, Комиссаржевским, Сахновским и др., побудила Н. П. Кашина поделиться своими наблюдениями относительно символических элементов творческой поэтики О-го.

Выводы автора: Островский—не символист, он художник реалист, но не находящийся во вла-

сти изображаемого им быта, а, наоборот, распоряжающийся им на правах полновластного господина. Поэтому в 10-ти томах его произведений мы неоднократно наблюдаем пользование такого рода художественным приемом, который имеет близкое касательство к символике. Прием этот заключается в том, что различными вводными моментами и образами Островский освещает в желательном для него духе ту или иную подробность пьесы, делает намек на событие, имеющее быть в будущем. Этим создается в душе читателя настроение, желательное для драматурга. Далее, будучи бытовиком, Островский сумел создавать общечеловеческие образы, являющиеся высоко художественными символами олицетворенных в них человеческих страстей и душевных переживаний. Наряду с купеческим языком, Островский мог возвышаться до символики языка, с легкостью пользуясь символическими выражениями.

Из отдельных наблюдений автора статьи отметим: 1) манеру Островского вкладывать в уста действующих лиц песню, имеющую символическое значение, подготовляющую зрителя к дальнейшим сценам и бросающую на эти последние свой особенный отсвет. Таковы: песня Еремки: „Я на камушке сижу, я топор в руках держу“ (в „Не так живи“), символическое значение которой находится в тесной связи с ролью Еремки, научившего Петра, как ему извести жену; песня Полины из Доходного места“: „Матушка голубушка, солнышко мое! пожалей, родимая, дитятко свое...“; песнь Кудряша в „Грозе“, д. 3, сц. 3., явл. 1:.. думу думает, как будет жену губить...— почему мы слышим ее из уст веселого, пришедшего на свидание Кудряша? (Гибель Катерины). 2) Сон, как поэтически-символический прием. Те-

кой сон Насти (в 1 явл. IV д.), которого в первоначальн. редакции не было. 3) Символика Островского тесно сплетена с реальной жизнью. Отдельные символические приемы Островского: в „Воеводе" (2 ред.), вначале, духовный стих о правде и кривде—символическое указание на неправые суды; в „Вас. Мелентьевой"—реплика царицы Анны: „Недужится мне чтой-то..."—попытка вложить в душу предчувствие гибели Анны; звон—предзнаменование ее гибели; точно так же Катерина Кабанова слышит пение, точно кого хоронят (д. V, явл. 2 и 4) символы в 4 действии „Грозы",—гроза на небе, как символ грозы, собирающейся над Катериной; символичность заглавий Островского 4); Символистический прием, как средство возбудить интерес у зрителя, привлечь внимание и заставить его работать в известном направлении. Последняя жертва").—Сплошь символична пьеса „Снегурочка", эта „человеческая драма под сказочной оболочкой фантастического сюжета". Снегурочка, поэтический Лель (у него и язык поэта—символиста) и проч.—все это общечеловеческие типы, представляющие собой очень широкие обобщения, что дает им право на название символических *).

Н. КАШИН. К характеристике одного типа у А. Н. Островского.—Сборн. „А. Н. Островский". Под ред. Б. В. Варнеке. Гос. Изд. Украины. (Одесса). 1923. Стр. 77—100.

В статье рассматривается разработка Остров-

*) К таким же символически-обобщенным типам впоследствии В. Ф. Боцяновским был отнесен Любим Торцов. (Сборн. (Памяти О-го", с. 47—57). Впрочем, едва ли не так понимал его еще и Ап. Григорьев („Искусство и правда").

сами в разных пьесах типа искателя богатых невест. Перед творческой фантазией драматурга этот образ носился в продолжении почти всей писательской деятельности, находя себе воплощение в целом ряде действующих лиц. Неглубокий, необразованный, не останавливающийся ни перед какими средствами для приведения в исполнение своего намерения Вихорев, ищущий руки Дуни, выведен в пьесе наряду с Баранчевским, в сущности, тем же Вихоревым, но уже достигшим своей цели. Затем, образ молодого человека, мечтающего о том, как бы хорошо было, если бы богатая и красивая дама вышла бы за него замуж, а он сшил бы себе голубой плащ на черной бархатной подкладке,—носился пред Островским в момент работы над повестью „Не сошлись характерами". Повесть тогда не увидела света, и голубой плащ перешел по наследству к другому герою Островского,—Бальзаминову, а в обработанной в сценической форме пьесе „Не сошлись характерами" мастерски нарисована была другая разновидность типа искателя невест—Поль Прежнев. Поль возбуждает в нас сочувствие. Женитьба на богатой не спасла его. Он без вины виноват, потому что маменька его, промотавшая все состояние, не сумела воспитать его для жизни и, что всего трагичнее, эту свою ненужность он, Поль Прежнев, сам чувствует. Новое, что внес Островский в изображение типа в лице Прежнева —это то, что „драматург обрисовывает перед нами падение целого общественного класса, а именно дворянства, указывая на его постепенное обеднение и даже обнищание, пустую бесшабашную жизнь и полную никчемность". „Дворянство силою вещей... принуждено было итти на сближение с купечеством, выражавшееся в том, что

дворянские детки стали не брезговать женитьбой на купчихах для поправления своих финансовых обстоятельств. Так драматург насыщал свои типы общественным содержанием, благодаря чему они приобретали глубокое социальное значение" (с. 85). Стремление найти богатую невесту, отмеченное у Вихорева и Прежнева, доходит у Бальзаминова до „упования", до „веры", ради которой он совершает подвиг. „Он не простой искатель невест,—писал о нем критик...*)—Он искатель верующий". В сочетании с его непроходимой наивностью и глупостью, эта „вера и убежденность, с которой он действует и совершает свои „подвиги" и составляет... основу внутреннего комизма, всецело проникающего эту фигуру" (с. 86). Комическая окраска и есть новость в изображении типа искателя богатых невест, составляющая индивидуальную специфическую особенность Миши Бальзаминова, так похожего на одного из героев крыловского романа „Влюбленный в самого себя"-Аркадия Ильича Завиткова. Затем для типа искателя невест найдена была новая художественная разновидность: Егор Глумов, шантажист большого розмаха, метящий на аферу с генеральской или княжеской невестой с двумястами тысяч и кончающий карьеру в качестве secretaire intime у барыньки, которой жить меньше года. Глумов наделен чертами человека, имеющего успех в обществе. Нового представителя разбираемого типа мы видим в лице „совершеннейшего шелопая" Модеста Баклушина, читающего пошлейшие наставления Насте о необходимости „трудиться" и „уроки давать". Наконец, богатую галлерею

*) С. Васильев Флеров „Театр хроника",—„Моск. Ведом" 1898, № 26, 26 янв

разновидностей типа искателя богатых невест завершают: плут Егор Копров, ухитряющийся занимать даже у просвирен, и трагически кончающий пулей в лоб и запиской: „без денег мне жить на свете незачем"; Вадим Дульчин, необыкновенно „легкий в мыслях" прожигатель, и наконец, красавец-мужчина" Аполлон Евгеньич Окоемов, подлец первой руки.

Анализ всех разновидностей типа искателя богатых невест приводит автора к такому выводу: рисуя родственные образы, Островской никогда не повторялся:—„он всегда наделял свои персонажи, если бы даже это были представители одного и того же типа, разными чертами или ставил их в разные положения". (Стр. 98). Он „окружал своих героев разного рода лицами,... благодаря чему его типы, насыщенные общественным содержанием, получали глубокое общественное значение". В своих технических приемах при обрисовке различных разновидностей одного и того же типа драматург часто пользовался двумя приемами:—контрастов и выведения одновременно (в одной и той же пьесе) двух представителей одного и того же типа, при чем одно лицо играло второстепенную эпизодическую роль, служа только для большего раз'яснения личности главного персонажа или только дополняя его" (с. 99).

С. К. ШАМБИНАГО. Из наблюдений над творчеством Островского.—III. Стиль.—„Творчество А. Н. О—го. „Юбилейн. сб. под. ред. С. К. Шамбинаго. Рос. Акад. Художеств. Наук. Гос. Изд. 1923. Стр. 336—365.

Если,—говорит проф. С. К. Шамбинаго,—

стилем считать язык, возведенный на высшую степень выразительности, исключительный по силе воздействия и основанный на ясности, картинности и эмоциональности, то Островский в высшей степени отвечает понятию о стилисте. „В его произведениях звучит речь старинная и современная, разговаривают исторические люди, старозаветные и новомодные купцы, мещане, штатские и военные чиновники, дельцы, актеры, учителя, люди без определенных профессий..." „Материал богатейший, и Островский мастерски в нем разобрался". (с. 336—7).

Общим для языка Островского является его лексическая близость к простонародному яз, богатому словами, отличными по краткости и чисто русскому отпечатку. Благодаря умелому использованию исторических документов, Островский проявляет себя не меньшим знатоком и языка старинного. Интеллигенция у Островского говорит обыденным, сухим языком. „Где же, в самом деле, ей, воспитанной на газетах и книжках, на знакомстве с иностранным языком и словесностью, понять своеобычную красочность коренной русской речи". (с. 338). Задача постройки эмоционально-насыщенной речи разрешена Островским путем 1) искусного подбора особых слов и выражений, 2) причудливых синтаксических комбинаций и 3) употребления фигур, вызывающих образы и чувства для оттенения презрительного, горестного и смешного (с. 339).

Персонажи Островского принимают самое деятельное участие в творчестве языка: они вслушиваются, перенимают услышанное и вычитанное, падки на острословие, они как-бы чувствуют исконную магическую силу слова. В этом отношении особенно разработаны Островским его на-

родные типы, взрыхленное культурой интеллигентное общество менее интересно.

„Еще тоньше, еще филигранней отделывает драматург свой стиль по психологическим категориям персонажей. Для каждого характера, мужского и женского, выкован язык особый. Если в какой либо пьесе вдруг зазвучит читателю эмоциональная речь, поразившая его где-нибудь раньше, надо заключить, что владелец ее, как тип, является дальнейшей разработкой или вариацией выведенного уже в других пьесах образа. Такой прием открывает любопытные возможности уяснить задуманные автором психологические категории". (стр. 343).

Проанализировав структуру речи женских типов Островского, автор пришел к выводу о различном построении речи у положительных и отрицательных персонажей. У первых она поэтически-изящна, как оттеняющая лучшие стороны женской психологии. Таков изысканный строй речи Катерины (спокойная речь: „у меня цветов было много, много!".., „и вижу я бывало", „а то бывало, девушка", „и об чем я молилась тогда, чего просила, не знаю"; в моменты эмоций стиль этот поднимается до великой пластичности: „Тиша, голубчик, кабы ты остался. либо взял ты меня с собой, как бы я тебя любила, как бы я тебя голубила, моего милого"..) Там, где начинает гореть подлинное чувство, речь говорящего сбивается целиком на кантилену (стр. 349). Вокруг идеальн. женских типов у Островского всегда завязан драматический конфликт. Поэтому и их речь и даже обращение к ним проникнуты поэтической задушевностью. „У Дарьи („Не так живи") с уст не сходят эпитеты: желанный, сердечный, голубчик; обороты: горе-горюшко, мука-мученская, размечи

(сердце) по чисту-полю... Мать, видя дочь, переживающую тяжелую драму, обвевает Дарью ласковыми словами, постоянными в причитаниях: солнышко красное, заря восхожая, сокровище ненаглядное. Диалог пересыпан речениями: не давнушко, доченька, дочушка, глазыньки..." (с.с. 349—350).—Словами стилизуя психику героинь, Островский совсем иначе строит речь отрицательных типов — здесь ее строй принимает вульгарно-комический, каррикатурно уродливый оттенок, как отзвук мещанской пошлости душевной. Пошлая душа Липочки непосредственно связана с ее словесным стилем. То, что называется тривиальными оборотами, составляет блеск ее языка: „Приедешь в собрание, али к кому на свадьбу..." „упаточилась, словно воз везла" (устала от танца). Кокетничая, она злоупотребляет книжными терминами, особенно иностранными словами: „Сами то вы не очень для меня значительны", „сидишь, натурально, вся в цветах"... „формально нет никакой трудности"... „вот другой манерь, кабы я была докторшей"... „есть окказия, как же..." (с. 343). Лариса из „Не было ни гроша", которая упоена своей словесностью, и „в обыденной речи старяется быть кудреватой: „тиранов моих нет?" спрашивает она про родителей. Особенно изощряется Лариса в жеманных разговорах с кавалерами: „Имеете так близко предмет и сами себя отдаляете"... „не могу жить против своей натуры,"... „целуйте, не взирая..." (Стр. 344—5). Дальнейшая эволюция речи типа Липочки-Ларисы— это речь Глафиры („Пучина"). „В этой эмоциональной речи много юмористического. Отрицательность типов постигается через смех, вызываемый их словесными комбинациями". При наличности увлечений любовных, главного двигате-

ля психики этих персонажей, стиль достигает нарочитой яркости и словесность доводится до упоительной виртуозности, как в трилогии о Бальзаминове (с. 345).

Каково значение такого приема индивидуализации речи героев? Это очень искусный прием в драматургической поэтике Островского, который вряд-ли можно свести просто к натуралистически—об'ективной передаче языковых особенностей тех жизненных типов, которые легли в основу творческих образов писателя. „Неужели во всех этих примерах,—спрашивает С. К. Шамбинаго,—надо искать бытового реального стиля? Купеческие дочери вряд ли так цветисто и показательно выражались. Зато мыслили так они постоянно, способность восприятия ими внешнего мира, его претворение и усвоение шли путем, совладающим с потенциями к подобной речи. Жаргон Липочки—открытая дверь в психику данного типа". (с. 344).

Особенно художественно, компактно отделан у Островского стиль речи свах. В этих трех категориях (положит., отрицат. типов и свах) обычный разговорный русский язык находится в типическом сгущении,—это, так сказать, показательная область речетворчества. „Речь женщин обывательского типа приближается к живому разговорному языку: она может быть кудрява и образна, метка и остроумна, комична и пошла, но все же это обычный русский язык, а не та показательная речь, которою писатель наделил яркие создания своего великого таланта" (с. 355—6).

Связь речи с психологическими особенностями продолжается и в мужской галлерее типов. Здесь такая же мастерская отделка речи каждого своеобразного типа (с.с. 356—364), изоб-

личающая и „глубокое знание основ русского языка", и „многосложную работу", и удивительное умение претворять в художеств. факты те бытовые наблюдения, которые доставлялись Островскому окружавшими его людьми. „Островский творил свой стиль,—говорит автор (с. 365),—в мастерской, где вместе с ним трудились его подручные,—выведенные им действующие лица. Они вырабатывали богатейший самоцветный материал языка. Драматург отгранил этот материал, распределил его показательно, как на выставке, и ушел, оставив по себе драгоценное наследство.."

М. П. АЛЕКСЕЕВ. Пейзаж и жанр у Островского.—„А. Н. Островский" Сборн. статей, под ред. Варнеке. Гос. Издат. Украины. 1923. Стр. 125—160.

В части статьи, касающейся определения Островского, как писателя—жанриста, автор находится под влиянием точки зрения Б. В. Варнеке, вопрос же об Островском—пейзажисте автором разрешен не исчерпывающе. Ценно замечание относительно того, что описание природы, как драматургический прием, было известно еще древнеиндусской драме и часто применялось Шекспиром,—но вопроса о том, можно ли эти факты поставить в связь с творчеством Островского, автор не разрешает. (Островский, между прочим, перевел южноиндийскую драму „Девадасси Баядерка" и Шекспировские „Укрощение строптивой" и „Антония и Клеопатру".) Жаль, что автором не использован такой ... йший источник для уяснения отношения Островского к русскому пейзажу, как дневник Островского, опубликованный в „Культуре Театра" 1921, VII—VIII, 48—53 и комментированный Н. П. Кашиным в журн. „Жизнь", 1922, I, 188—193. Следовало бы использовать для этой

цели и письма Островского,—напр., его письма Садовскому и Кошеверову из Одессы и Ялты (1860), (хотя эти последние могли быть неизвестны автору статьи).

САХНОВСКИЙ В. Г.. Театр А. Н. Островского. М. 2-ая типо-лит. М. С. Н. Х. 192 стр. с иллюстрац. И. А. Малютина.

Автор знает природу театра и тонко чувствует богатство языковой структуры и архитектонику пьес Островского. В книжке имеется ряд ценных замечаний вообще о сценичности пьес Островского, о схематизме расположения действия, о речи действующих лиц, об именах действующих лиц, о развязке, репликах, ремарках в пьесах Остроского.

П. А. МАРКОВ.—Моризм А. Н. Островского.—Юбилейн. сб. „Творчество А. Н. О—го", под ред. С. К. Шамбинаго. Театральная Секция Рос. Ак. Худ. Наук. 1923, Стр. 139—170.

Сторонник телеологического принципа в построении поэтики, автор не огра[illegible]ется одним констатированием художественных фактов поэтической техники Островского и признанием их эстетической ценности и значимости, а пытается, кроме того, через анализ „формы" осознать „содержание" самого Островского, как писателя, а затем и как личности. Статья, конечно, не разрешает этой последней колоссальной задачи,—автор только ставит вопрос об Островском человеке, только пытается подойти вплотную к морализму Островского, (морализму, не как художественному приему а как подлинному выражению личного миросозерцания драматурга).

Конечно, наравне с точными биографически - документальными данными, определяющими историческую обстановку и роль писателя

в ней. итоги формального изучения явятся прочной базой для попыток осознать мироощущение драматурга; через это изучение „раскроется возможность постижения личности Островского в целом, путем раскрытия его художественной стихии" (с. 141.) Таким образом, каждый поэтический прием должен быть осознан со стороны значения его в общем комплексе художественных заданий данного произведения и со стороны отношения его к миросозерцанию, к идеологии, и еще больше, психологии писателя.

Как и для Сахновского, для П. Маркова совершенно отпадает вопрос о полной об'ективности и беспристрастности Островского: „самая постановка темы говорит за принципиальное признание за автором права—или вернее и точнее—необходимости суб'ективно-творческого изображения своего мира" (с. 144).

Двумя принципами определяется драматургия Островского. Первый—сознание большого нравственного значения искусства (заставить „возвышенно мыслить и чувствовать"—задача поэта; „считаю комедию лучшей формой к достижению нравственных целей"...) Второй—взгляд на искусство, как на духовно-умиряющее, умиротворяющее, уравновешивающее начало, „начало благоустройства". Раз'яснения и подтверждения этих двух формул надо искать в драматургии Островского.

Имена—ярлыки. Еще Тургенев и Чернышевский отметили и осудили прием Островского давать своим персонажам „говорящие" имена и фамилии. С более существенной и правомерной стороны подошел к этому В. Г. Сахновский, увидевший возможность через имена и прозвища проникнуть в суб'ективный мир Островского, ощу-

тить его личное отношение к изображаемому миру. Как же пользуется Островский этим приемом, что за образы скрываются за данными и подчеркнутыми номенклатурами и каким целям служит этот морализующий прием? (с. 146 -8). Автор отмечает 3 категории имен.

Первая из них указывает на существеннейшую черту данного характера, одну, но главенствующую черту. Благодаря этому, образ получает условный характер, некоторую однотонность. Имена героев пьесы „Бедность не порок" (Гордей, Любим, хищный Африкан Коршунов, любящая Митю Любовь Гордеевна) указывают „на те или иные их нравственные устремления или внутренние качества", причем „симпатии автора конкретизированы заранее в именах". С другой стороны, кроме „моральной" значимости, имена содержат в себе указание на сценическое значение данных образов. „В имена, характеризующие образ, Островский выделяет те черты, которые обозначают динамическую сущность образа, то, чем образ в данной пьесе живет и движется, то, что является скрытой причиной его поступков, дел и действий, пользуясь термином Станиславского)— „зерно образа" (Стр. 149). В статье опечатка: „Германом Станиславским" вм. „термином Станиславского".

В позднейших пьесах Островского „имена получают не только условный характер, условно выделяющий динамические черты образа, благодаря чему пьеса получает характер упрощенно-ясного столкновения хороших и дурных начал— но в гораздо большей степени—характер гротеска и сгущения почти противоречащих черт в несколько преувеличенный образ"... (с. 150). Таковы Модест Баклушин, Павлин Ипполитыч Миловидов...

Эта категория имен предполагает сгущенность образа.

Наконец, третья категория—имена пародийно-преувеличенные, как: Тигрий Львович Лютов, Истукарий Лупыч Епишкин и т. п.

Соответственно такому делению на 3 категории имен, полагает П. А. Марков, „возникают и образы условные, пародийно-преувеличенные или символически-сгущенные". „Эти категории обнаруживают преимущественно и первостепенно то освещение, под которым автор желал показать свою пьесу". Они, с одной стороны, указывают на сценический стиль воспроизведения драмы и на динамическую сущность рисуемых ими образов", а, с другой стороны, „на субъективное отношение автора к изображаемым им лицам", отношение, выраженное в виде констатирования факта добра или зла (Гордей—Корчунов—Любим Торцов) или иронического указания (Модест Баклушин) (стр. 151). „Оценка производится Островским с точки зрения нравственных, общественных и профессиональных свойств героев" (с. 153).

Итак, „морализм типа, имени и образа—драматургический, стилистический и сценический прием творчества Островского, освещающий пьесу, указывающий на необходимый... стиль ее театрального воспроизведения. Таким образом, морализм служит одновременно раз'яснению нравственных требований данной пьесы и утверждению художественного приема"... (с 153).

Прием „раскрытия свойств, касающихся характера и внешнего положения центральных действующих лиц произведений Островского в ряде предшествующих их появлению на сцену диалогов и сцен". В большинстве случаев—„предвари-

тельное обнаружение характера лица, которое должно появиться в будущем, служит одновременно и выяснению отношений к нему говорящих о нем лиц, т. е. экспозиция является действенным драматургическим приемом", а не простым ознакомлением с ним читателя и зрителя". Это не позволяет видеть в таких „предваряющих" высказываниях суб'ективного мнения драматурга о своем герое. (Стр. 154).

Моральные высказывания персонажей, как морализующий сценический прием.

Высказывания действующих лиц могут служить: „1) их характеристике, привнося новые и значительные черты" в их образ, 2) „указывают на общий фон тех уродов, среди которых разыгрывается комедия, 3) доставляют сценический комический эффект". Таковы высказывания Мамаева и Крутицкого, Уланбековой и Гурмыжской. (С.с. 155—6). Порою, как в „Грозе", в моральных сентенциях героев, высказывающих свою правду о жизни и мире, раскрывается „столкновение стихийных основ русской жизни", обнаруживаемое всей пьесой.

Отводя от „соблазна принять морализацию героев за морализацию автора", П. А. Марков все же находит и такие высказывания героев, которые, по его мнению, „служат обнаружению моральных тенденций автора". Это те реплики, которые служат „внедейственному утверждению ряда нравственных задач, раскрываемых в ряде сцен, действенного значения не имеющих". Со стороны сценической эти высказывания—„разрушение ткани сценического действия", ибо динамического значения не имеют, а являются лишь „нравственной экспозицией пьесы" свое-

го рода прологом, иллюстрацией которому и явится разыгрываемая пьеса" (с. 160).

„Какого же рода вопросы и требования пред'являет Островский к рисуемому им миру", каково содержание его морали? Не представляет ли „разгадку его нравственного мировосприятия" прием пословичных формул в заголовках пьес? Что это—обнаружения мироощущения Островского „или стилистический прием, наменклатура" (с. 164)?

„Жизнь в пьесах Островского скудна и тяжела, а ее герои и делатели—бедны духом". Поэт должен внести „начало благоустройства" в душу, он должен скрыть „пустоту рисуемой им жизни", должен утешить зрителя. И не утешительное-ли свойство пословиц, о котором говорит Анна в финале „Не было ни гроша", заставило Островского поставить их в качестве заглавия своих пьес?

„Утешают" не одни заглавия, утешают и финалы пьес Островского, всегда сценически-эффектные, формально законченные и радостные. Радостные даже тогда, когда печальны развернувшиеся в пьесе события и трагической краской окрашен быт. Здесь „прямой переход к эстетике уродливого",— думает Марков: морализация „делает уродливое эстетически-прекрасным и приемлемым" (с. 168).

„Приемы морализации входят в общий круг тех художественных приемов, при помощи которых рисовал поэт свои примитивные схемы и строил свои примитивные сцены. Художественные эти приемы говорят об условном, а отнюдь не строго реалистическом строении его произведений." В образах сконцентрированных и упрощенных рисует Островский суровую правду о жизни. Свою мораль он делает житейским утешением,

помогающим нести тяжкую нощу суровой жизни"... (с. 170).

„Такова мораль Островского—мораль житейского счастья и утешения. Читатель вправе или покорно принять ее, или мужественно отвергнуть". Те, кто смогут „примирить спокойствие привычных нравственных уроков с весельем жизни", те примут жизнь целиком, как Купава. „Те, кто, разрывая законы или быта, или привычные законы привычных моралей", отдадутся стихии,— погибнут, как гибнет Лариса, как гибнет Катерина...

ТУРГЕНЕВ.

В. М. ФИШЕР. Повесть и роман у Тургенева, „Творчество Тургенева", сб. п. ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова, изд. „Задруга" М. 1920. (1. Автобиографический элемент; 2. Рассказчик повестей; 3. Исторический фон повестей; 4. Пессимизм; 5. Фатализм; 6. Композиция повести: 7. Норма—изображение человеческой личности в обычных житейских условиях, в которых другой писатель эту личность и оставил бы, напр. Гончаров; 8. Катастрофа—нарушение нормы благодаря вторжению непредвиденных, не вытекающих из данного положения обстоятельств; 9. Финал, конец катастрофы и психологические последствия ее; 10. От повести к роману 11. Диалог в романе; 12. Дидактические образы; 13. Современные типы; 14. Юмор и сатира; 15. Общественная символика; 16. Психология. 17. Элегия. 18. Живописная и музыкальная сторона тургеневского романа.

В этой статье кратко намечены почти все

вопросы формального изучения Тургенева. В последующей тургеневской литературе многие из этих вопросов стали предметом детальной разработки.

В. Гиппиус, О композиции Тургеневских романов, Венок Тургеневу, Одесса 1919.

Автор различает композицию статическую и динамическую. Статическая композиция заключается в постройке сцены (т. е. развития действия в пространстве), заполнении этой сцены действующими лицами и расположении действующих лиц в определенном (волею автора) порядке, в определенных взаимоотношениях. Динамическая композиция приводит в действие нужные для движения пружины, и действие романа начинает развиваться во времени; сюда относится то, что мы называем фабулой и интригой романа. Условно обозначая героя романа — буквой A

героиню	„	B
претендентов низшего порядка	„	a_1
идейного антипода героя	„	a_2
товарища единомышленника	„	a_e
вторых женщин в романе	„	в
второстепенных лиц: типы низшего общ. порядка	„	c_1 d_1
идейных антиподов	„	c_2 d_2
друзей, несущих ослабленные идеи, определяющие героя	„	c_3 d_3

автор дает следующую таблицу действующих лиц в романах Тургенева, приходя к выводу о единообразии статической композиции этих романов:

	«Рудин»	«Дв. гнездо»	«Накануне»
A	Рудин	Лаврецкий	Инсаров
a_1	Волынцев	Паншин	Курнатовский
a_2	Пигасов	Лемм	Шубин
			Увар Иванович

a_1	Лежнев	Михалевич	Берсенев
	Басистов		
B.	Наталья	Лиза	Елена
в	„	Варвара Павловна	„

	«Отцы и дети»	Дым	«Новь»
A	Базаров	Литвинов	Нежданов
a_1	„	Ратмиров	Колломейцев
a_2	Кирсанов	Потугин	Соломин
a_3	Арк. Кирсанов		Маркелов
B	Одинцова	Ирина	Марьяна
в	Феничка	Таня	Машурина

Так же расположены и второстепенные лица.

Затем автор рассматривает динамические магистрали романов, также приходя к выводу об их единообразии. Пример: в романе „Рудин"— герой, пройдя чрез среду, явно враждебную или мнимо дружелюбную, не сумев удержать надежнейших из союзников (В), в ином зарубежном по отношению к центру романа плане продолжает безнадежнейшую борьбу со средой. На стороне героя В c_1 d_1, против—a_1 a_2 a_3 (временно) c_1 d_1 в развязке—А и a_3—В и a_1 (стр. 52).

В заключение автор указывает, что, помимо намеченных им статических схем и динамических магистралей романов, есть целый ряд любопытнейших подробностей, требующих изучения. Важно изучить приемы характеристики—авторские пояснения, изображение в действии, в разговоре, в раздумьи; монолог и диалог, письмо, дневник, лирическое стихотворение (стр. 54). Изученной можно будет считать композицию романов Тургенева только тогда, когда будут все нужные параллели и с другими не романными его композициями и с композициями его учителей, предшествую-

щих и современных, русских и иностранных. Все это прольет в конечном итоге свет на мировоззрение писателя, на строй его творческой личности, что является задачей всех историко-литературных изучений.

Б. Е. Лукьяновский. Эпитет у Тургенева (Творчество Тургенева, М. 1920, стр. 140—151). „Обычно, говорит автор, под эпитетом понимают такое художественное определение, которое выделяет на первый план и—с возможной для автора силой—подчеркивает ту сторону явления, которая в данный момент для писателя представляется существенно-важной, иногда даже единственно важной, а остальные стороны и свойства этого явления остаются как бы в тени. Понятно потому, какие важные выводы может дать при изучении писателя исследование употребляемых им эпитетов: оно укажет, на какие стороны мира обращает он преимущественно свое поэтическое внимание, что ярче всего предлежит его творческому взору; оно укажет, кроме того, в конечном счете, и на индивидуальные особенности воспринимающего психо-физического аппарата" (с. 140). Первоклассный художник, Тургенев, несомненно, придавал большое значение эпитету, как одному из средств поэтической речи; многочисленность и разнообразие употребляемых им эпитетов, умение пользоваться ими в разных случаях и для разных целей служит тому наглядным доказательством. Принимая разделение эпитетов на об'ективные и суб'ективные (см. О. Мандельштам, О характере гоголевского стиля, Г. 1902) автор довольно подробно останавливается на зрительных, звуковых, обонятельных и эмоциональных эпитетах Тургенева.

В. И. Дьяконов, Сравнения Тургенева, „Турге-

нев и его современники", Первый сб. под ред. Н. А. Гроссмана, М. 1923.

(Внешняя форма сравнений Тургенева: области, откуда Тургенев берет свои сравнения; сравнения, связанные с русской литературой—с Пушкиным, с Гоголем; с иностранной литературой—классической, западно-европейской, библейской; психологические основы сравнений Тургенева; степень оригинальности и эстетическая ценность сравнений Тургенева.

Н. А. Энгельгардт, Мелодика Тургеневской прозы, „Творческий путь Тургенева" сб. ст. под ред. Н. Л. Бродского, П. 1923.

Проза Тургенева, по мнению автора, может быть подразделена так:

1) проза академическая (речи и статьи);

2) проза эпистолярная (письма);

3) проза диалогическая (комедии и диалоги повествовательной прозы);

4) проза повествовательная, негармонизированная;

5) гармоническая проза лирических отступлений и описаний природы и целых поэм (напр. „Довольно").

Полный анализ гармонической стихо-прозы Тургенева должен был бы дать:

а) ритмическо-строфическое построение тургеневского периода;

б) логический ритм мыслеразвития тургеневской строфы;

в) эмоциональный ритм образотворчества в воплощениях речевого потока (стр. 17).

Автор ставит себе целью изучение ритмов тургеневской прозаической строфы, ключем которых является метр, и приходит к следующим общим выводам:

1. Проза Тургенева в лирическом разливе переходит в белые стихи, поэтому метры (подразум. тонические, русские) - ключ гармонизации тургеневской прозы.

2. Основание гармонической тургеневской прозы есть метрическое стопосочетание.

3. Лирические отступления прозы Тургенева имеют строфическое строение, основанное на слоении стопосочетаний и переходах или перебоях метра.

4. Иногда Тургенев прибегает к гармонизации прозы по ритмам народного песенно-былинного стиха, наговора-причета и сказания.

5. Опыт классификации метрических стопосочетаний гармонической тургеневской прозы:

а) отдельные строго метрические стопосочетания или строки и ряды чистых ямбов, хореев, анапестов и т. д.;

б) простое слоение стопосочетаний, преимущественно ямбического строя, с перебоями в хореи и анапесты;

в) преимущественно анапесто-ямбические и дактило-хореические гекзаметро—и пентаметроподобные стопосочетания с переборами в ямбы и хореи;

г) особые тургеневские семи-восьми-стопные метрические строки;

д) сложнейшие стопосочетания с системою переходов от анапестов и дактилей через хореи и ямбы к анапестам же, и через хореические и ямбические стопосочетания к анапестам и дактилям и опять к ямбам и хореям.

6. Лирические отступления тургеневской прозы имеют строфическое строение.

7. „Взыскательный художник", Тургенев большой том своих стихов, одобренных Белинским,

никогда, однако, не включал в полное собрание своих сочинений, очевидно, как не истинные свои стихи; напевные же страницы его прозы могут составить истинное собрание тургеневских стихотворений.

8. Хотя его Senilia (издателем М. М. Стасюлевичем названные „Стихотворениями в прозе") гармонизированы по тем же приемам, но ритмы их более бедны, чем в произведениях расцвета творческих сил Тургенева.

9. Изучение тургеневской гармонической прозы, ее стопосочетаний и различного последования или слоения таких стопорасположений, всех сложных формул строфического строения тургеневской прозы, может дать много и собственно для стихотворной формы, открывая новую дорогу свободного сочетания разностопных слововыражений в строфических рамках.

10. Опыт ключевого определения общего закона гармонизации русской прозы.

Гармонизированная проза есть свободная строфа, которая состоит из чередования по некоторому закону благозвучия (ритма), тайна которого скрыта во внутренних процессах вдохновенного творчества художника—мастера, и который может быть выведен лишь как внешнее обобщение многих анализов,—чередования определенных метрических групп; эти группы в свою очередь совершенно отчетливо распадаются на единицы метра —русские тонические стопы, иначе всегда составляют некоторые определенные стопосочетания, то-есть стихи (белые) или стихотворные комплексы ритма, волны внутреннего творческого, вдохновенного ритма чувства и мысли, образов и форм, идут по метрическим группам, подчиняясь ударе-

ниям и безударным западениям звуковой волны (повышениям и понижениям тонов).

Общие выводы из сего закона:

а) всякий период гармонизированной прозы есть строфа;

б) все законы русского стиха применимы и к метрической группе гармонизированной прозы

в) метрическая группа гармонизированной прозы есть стих, то-есть определенный ряд стоп (стопосочетание);

г) гармоническая проза часто предваряется вступлениями и концовками (ремарками) прозы не гармонизированной, как бы огранением;

д) строфы гармонической прозы суть под'емы вдохновения и чувства, переходы к созерцательному грезению в кристалле прозрения разума вещей, их внутреннего смысла (с. 61—63)

Г. Шенгели, О ритмике тургеневской прозы, „Трактат о русском стихе, ч. 1, изд. 2. 1923, приложения, с. 178—181. (о ритмике произведений Тургенева „Как хороши, как свежи были розы" и „Разговор").

Н. Л. Бродский, Проза „Записок охотника" (Из наблюдений над языком Тургенева), „Тургенев и его современники" Перв. сб. 1923, стр. 193—199.

По мнению автора, „вводя в свою прозу рифмы, стихотворные строки и строфы, педалируя на звуковых повторах, Тургенев привносил мелодическую напевность в страницы „Записок", придавая им своеобразную ритмичность, музыкально звучащую для слуха читателей—современников и их потомков. У каждого из наших классиков печатный текст не только видим, но и слышим особыми метрическими тактами; их речь полна зву-

чания, которое рано или поздно будет изучено в чертах, отличающих Толстого от Достоевского, Гончарова от Тургенева. Но среди прозаиков—мастеров нашего художественного слова—нет писателя, более насыщенного лирикой музыки, чем Тургенев, нет такого исключительного звучания речи, как у творца „Senilia". Страстный музыкант, сам немного игравший и сочинявший музыкальные пьесы, по наследству от матери воспринявший чутье музыкальной речи, воспитавший свой слух на музыкальном тексте европейской романтической словесности, участник русской романтической школы, культивировавшей напевность речи (вспомним Марлинского, Гоголя), начавший свою деятельность с писания стихов, любивший скандировать Пушкина и Гете, поклонник и знаток античных поэтов, „музыкальный" критик современных русских лириков (Фета и Полонского),—Тургенев перенес в раннюю свою прозу особенности стихосложения, музыкальной гармонизации, выделяющие его язык среди произведений нашей литературы 40—60-х годов. Автору „Записок Охотника" не приходилось ломать себя, подражая кому-либо из своих учителей: он слышал в слове звучность и мелодичность, как естественную форму речи, будучи сам музыкальной натурой, в недрах своего я находя родник мелодии" (198—199).

М. А. Петровский, Таинственное у Тургенева, „Творчество Тургенева", М. 1920, стр. 70—97.

„В деле искусства вопрос: как?—важнее вопроса: что?... Талант настоящий никогда не служит посторонним целям и в самом себе находит удовлетворение; окружающая его жизнь дает ему содержание—он является ея сосредоточенным отражением"... Так писал Тургенев в августе 1879 года в своей „Литературной автобиографии." Для

исследователя поэтического творчества, говорит М. А. Петровский, всякое свидетельство самого поэта о его взгляде на свой творческий процесс имеет значение первостепенное. Такое исповедание своей поэтики не должно быть ни замолчено, ни обойдено. Если они—на лицо, оно должно быть поставлено во главу угла исследования. Итак, в настоящей работе мы и займемся не только предметом, содержанием того таинственного, странного, загадочного, которое Тургеневу „давалось окружавшей его жизнью", но, по преимуществу, тем, как изображалось оно поэтом; рассмотрим этот иррациональный элемент жизни в том „сосредоточенном отражении", в каком он глядит на нас из переживаний поэта, уже отложившихся в художественную форму его произведений (с. 70).

Фантастика, как элемент творчества поэта, может обусловливаться его миросозерцанием (Гофман, Эдгар По). Но может фантастика определяться и пассивным усмотрением в жизни начал, не укладывающихся в рамки „здравого" разсудка, и в таком случае введение ее в обиход художественного творчества может быть связано лишь с чуткостью поэта к проявлениям иррациональной, необ'яснимой,—пусть только для него,—и, значит, таинственной силы, пред которой он стоит „и немощен и гол" (Тютчев). Такова „фантастика" Тургенева. Никаким построением его философии ее до конца не об'яснишь, ни вкакие рамки его миропонимания ее не уложишь, ибо она вторгалась в его творчество, как волна хаоса, и, вторгаясь, колебала все устои позитивного в основе его отношения к миру (72). В дальнейшем автор выясняет, какими приемами пользовался Тургенев при определении таинственного, говорит о снах и их месте в творчестве Тургенева, наконец подроб-

но останавливается на изображении у Тургенева любви, смерти и судьбы („таинственным началом в жизни, но часто и злым и страшным, является Тургеневу любовь; началом таинственным и всегда злым и всегда страшным—закон смерти; наконец, об'единяющим их суб'ектом таинственного, столь же страшным, столь же безпощадным—судьба, стр. 83). В общем, Тургенев лишь описывает „иррациональную" стихию мира, и художественность его описания является главной самоценностью его произведений.

В. Фишер, Таинственное у Тургенева „Венок Тургеневу, Одесса 1919.

М. А. Рыбникова, Один из приемов композиции у Тургенева. „Тв. путь Тургенева", П. 1923, с. 103—125; то же в книге „По вопросам композиции". „Говоря о самых простых видах повествовательного искусства, о зачаточных его формах, можно назвать две первоосновы: сказку и рассказ. Повествующий сказку—вездесущ и всевидящ, он знает все; и слушателю не приходит в голову спросить: откуда ты это знаешь? Форма рассказа—повествование очевидца и участника событий рассказчик оговаривается, откуда он знает, и повествует лишь о том, что он сам действительно видел" (с. 103). У Тургенева встречаются оба вида повествования: романы его относятся к форме сказочной, в ряде же его рассказов и повестей рассказчик преобладает над автором обычного типа. Эти рассказы и повести М. А. Рыбникова делит на две группы: первая группа и в ней такие вещи, как „Уездный лекарь", „Гамлет Щигровского уезда", определяются рассказом о себе главного действующего лица; автор в подобных новеллах—всего лишь слушатель. Группа вторая характеризуется участием рассказчика в событиях, в которых он

сопутствует главному лицу, и о которых потом вспоминает: „Первая любовь", „Несчастная", „Стук... стук... стук"..., „Пунии и Бабурин", „Отчаянный". Преобладают у Тургенева очерки и повести второго типа (106). Рассказчику у Тургенева и посвящена статья М. А. Рыбниковой.

„Вступая в действие, рассказчик у Тургенева никогда не становится главным действующим лицом, не изменяет своего наблюдательного положения. Он оттеняет других героев, но сам—в стороне. Однако, роль его чрезвычайно значительна; она оформливает всю композицию повести, дает ей поворот." Выдвигая рассказчика, Тургенев „выдвигал определенную точку зрения на происходящее, и по этой стрелке компаса вел свое плавание. Этот рассказчик—он же сам и есть. Но все-таки это не автор обычного типа. И повесть строится, не как сказание или сказка, а как рассказ очевидца" (124).

Б. М. Соколов, Мужики в изображении Тургенева, „Творчество Тургенева" М. 1920.

Из сделанного автором обзора мужицких типов и картин крестьянской жизни в художественных произведениях Тургенева выясняется прежде всего, что Тургенев рисовал крестьян вне привычного им быта и занятий. „Тургеневский мужик оказался оторванным от кормилицы—земли и освобожденным от ее могучей власти. Земледелие и другие обычные крестьянские работы Тургенев почти совсем обошел своим вниманием. Тургеновская деревня, внешность, уклад ее жизни также почти не привлекали взоров писателя... Мужики - землепашцы редко выводятся Тургеневым. В их среде преобладают типы невзрачных, забитых и пьяных существ; хозяйствен-

ный мужик—земледелец выведен однажды (Хорь), и в обрисовке его сказалось немало надуманности и явной идеализации. В определении эстетики, чувства природы (у Касьяна, Калиныча, Лукерьи) и песенного искусства своих народных героев Тургенев значительно отступил от типичных для русского крестьянина вкусов, понятий и способа выражения его настроений... Остался Тургенев чужд и русской народной поэзии. Она почти совершенно (за исключением „Бежина Луга") не отразилась в его творчестве. Отрицательная и резкая характеристика дана ей в романе „Дым". В резко-отрицательных тонах описана Тургеневым мужицкая масса, толпа... Крайне отрицательное отношение обнаруживается у писателя к крестьянской общине, „мирскому началу"... Тургенев особенно хорошо схватывал типы „дворовых", что подтверждается блестящим воспроизведением их полуобразованного языка. Быт и духовный мир мужика был безконечно дальше [illegible]... Господствующий тон в произведениях Тургенева по отношению к рядовому мужику—землепашцу глубоко пессимистический. Не могут искупить этого мрачного изображения крестьянской жизни ни стихотворения „Деревня" (одно с рифмой, другое в прозе), в которых больше мечтательной идиллии, чем реалистической правды; ни очаровательный очерк крестьянских детишек в „Бежине луге", ни симпатичные образы простонародных женщин и девушек (преимущественно, опять таки, не крестьянок, а дворовых), ни некоторые довольно редкие изображения религиозных настроений народа (Лукерья, Аким, частью Касьян, нянька Агафья) которые Тургенева—писателя интересовали, но далеко, впрочем, не захватили. Внутренний мир мужика остался для него, в лучшем случае, зага-

дочным и непонятным (Сфинкс). Мужицкая Русь не радовала Тургенева" (231—233).

Л. **Гроссман**, Ранние рассказы Тургенева (приемы композиции „Записок охотника"),„Свиток",№ 2.

А. С. **Долинин**, Тургенев и Чехов (параллельный анализ „Свидания" Тургенева и „Егеря" Чехова), Творч. путь Тургенева, П. 1923.

В итоге автор отвергает всякую возможность толковать о влиянии „Свидания" на „Егеря", не взирая на сходство не только сюжетов, но и психологической стороны действующих лиц. Несмотря на то, что Тургенева и Чехова роднит в основе одинаковость мировосприятий, как художники они диаметрально противоположны и в смысле композиции и в смысле отдельных приемов". Генетически у Тургенева суб'ективная основа рассказа обнажена до очевидности. Есть даже основание думать, что целью его было выразить прежде всего свое личное настроение.

У Чехова же постановка подчеркнуто об'ективная. Быть может, в связи с этим следует поставить первое кардинальное расхождение между ними в архитектоническом отношении...:Тургеневым уделяется одинаковое внимание как природе, так и человеку; природе—пожалуй даже больше; сказывается это в неслиянности двух систем его образов, в том, что система человеческая лишь повторяет первую систему образов. У Чехова же —пейзаж сведен к минимуму, роль его исключительно служебная, и рисуется он обыкновенно, вкрапленный отдельными деталями, в ходе действия...

Второе кардинальное архитектоническое расхождение: у Тургенева эмоциональная сторона, помимо того, что она дается всегда от автора, сопровождает одинаково все части произведения

и после того, как сюжет уже исчерпан, целиком переносится в плоскость чисто лирическую на фоне измененного пейзажа, к которому прикрепляется все внимание, так что пейзаж, внезапность его перемены и является лирической концовкой, еще более подчеркивающей генетический характер... лирически-субъективное ядро всей концепции. У Чехова же носителями эмоциональной стороны являются те же герои, и распределена она так, что вся тяжесть ее переносится к концу, который в то же время играет еще роль аккумулятора и по отношению к основным сюжетным мотивам и к разбросанным портретным деталям... И, наконец последнее расхождение, сюда же идущее: Тургенев крайне любит эффекты, красивые позы, в них преимущественно выражая эмоциональную сторону произведения... Чехов же крайне сосредоточен, экономичен в своих средствах, центр внимания переносит с внешнего на „внутреннее", на психологическую трактовку действующих лиц (с. 316—318)

К. К. Истомин, Роман „Рудин". Из истории тургеневского стиля. „Тв. путь Тургенева". П. 1923.

Статья является как бы продолжением книги того же автора „Старая манера Тургенева" (П. 1914; „Известия О. р. яз. и сл. И. А. Н. т. XVIII) и дает картину движения стиля от Андрея Колосова к „Рудину". „Тонкая, мозаичная работа над языком героев сыграла огромную роль в творчестве Тургенева: лирическая накипь этого языка мало-помалу утихает и всплывает на поверхность, а на дне души, так сказать, отстаивается спокойная гладь рисунка, где так прозрачно светят стиль, манера и характер героя. Так на лирической канве „Дневника лишнего человека" и „Гамлета Щигровского уезда" был зарисован роман „Рудин".

„Переписка" и „Фауст" предшествуют появлению „Дворянского гнезда". Сам Тургенев говорит нам о „дневниках", которые он вел от имени своих героев („Отцы и дети", „Накануне")...

„Только опыт с Лежневым окончательно убедил Тургенева, что бытовики—плохие истолкователи авторских идей, хотя в чисто-бытовых сценах без них все-таки нельзя обойтись. Вот почему в лучших романах великого стилиста роль их значительно суживается, взаимно переплетаясь друг с другом; кроме того, среди них всегда имеются герои, которые по своей профессии и миросозерцанию близки к идеям самого автора: в „Дворянском гнезде"—гениальный музыкант Лемм, в „Накануне"—художник Шубин и ученый Берсенев, а в „Отцах и детях"—Одинцова—это яркое воплощение земного „тепла и света", этот манящий уют и покой испуганного смертью Базарова"... (102).

М. Самарин, Тема страсти у Тургенева. „Тв. путь Тургенева" П. 1923, 126—134.

Мастерство писателя, говорит автор, как бы ни был он разнообразен в своих приемах, все-таки сводится к легко исчислимому количеству этих приемов, так как их кажущееся разнообразие есть, в сущности, искусные комбинации одних и тех же элементов, облюбованных мастером.

„Шесть больших романов Тургенева, его повести, рассказы, драмы—весь этот богатый мир родных нам образов—нетолько он сводит при упрощении к немногочисленным психологическим типам, обличающим неизбежную ограниченность кругозора даже у выдающегося автора, но то же самое при внимательном вчитывании обнаруживают и художественные приемы писателя: их так же немного и так же они повторяются, как типы

и образы, у одного и того же творца с большей или меньшей выразительностью, то мелькая в деталях, то господствуя на первом плане.

Впрочем—это так понятно: обычно у писателя бывает несколько основных тем, которые как бы гипнотизируют его на протяжении всего творчества. К ним тяготеют все его наблюдения над жизнью, ими определяется его художественное миросозерцание, поэтому то именно вокруг них, в некой от них сознательной зависимости, складываются и приемы повествования.

Если трудно сейчас перечислить темы Тургенева, то это об'ясняется лишь той причиной, что мы стоим перед мало исследованной областью, еще ожидающей углубления в нее и к этому углублению зовущей.

Настоящая статья, не претендующая на исчерпывающую полноту привлеченного материала, как раз посвящена попытке установить одну из тем (тему страсти), властно занимавших Тургенева, и обратить внимание на то, как одна и та же тема приводила автора к пользованию одними и теми же приемами для ее изображения" (126—127).

Н. Л. Бродский, Тургенев в работе над романом „Накануне", „Свиток" № 2.

П. К. Пиксанов, История „Призраков". Тург. и его время М. П. 1923. Статья вскрывает текстуальную и творческую историю „Призраков" и их Nachgeschichte (памфлет в „Бесах").

М. Габель, „Песнь торжествующей любви". Опыт анализа (как новеллистический сюжет). Тв. путь Тургенева, П. 1923.

Л. Гроссман, Последняя поэма Тургенева (Senilia), „Венок Тургеневу", Одесса 1919 и в книге „Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе", „Северные дни" 1922, М.

Исследовав метры и ритмы стихотворений в прозе, автор обращается к рассмотрению их композиции... Последняя поэма Тургенева писалась постепенно. План ее не был обдуман и разработан заранее. Он только смутно предчувствовался Тургеневым, когда он набрасывал первые стихотворения всего цикла... Эпоха написания „Стихотворений в прозе" (1878—1882) безпрестанно отлагала на них следы новых раздумий и жизненных фактов, уясняя и общий план намеченного цикла. „В результате эти заметки из записной книжки писателя равномерно расположились вокруг основных замыслов последней Тургеневской философии. Этим определилась композиция „Сенилий", придающая собранию отрывков и заметок характер, смысл и значение цельной философской поэмы. Каждая основная тема получает здесь три разработки. Стихотворения в прозе группируются по три вокруг главных замыслов. Получаются законченные триптихи. Главные из них: Россия, Христос, Конец света, Рок, Природа. Любовь, Смерть, Безверие и др." (68).

Б. В. Варнеке, Тургенев—драматург, „Венок Тургеневу", Одесса 1919.

Л. П. Гроссман, Смена стилей в театре Тургенева, Тург. и его время, М. П. 1923.

В своей драматической деятельности Тургенев от философской трагедии байроновского типа („Стено") пришел, „через водевиль и комедию провел к особому виду психологической драмы, близко граничащей с комедией нравов. Этим в сущности Тургенев завершил свою драматическую деятельность, вспыхнувшую еще только раз игривым, но беглым огоньком в поздних опытах его комических сцен... В этой области Тургенев оказался за полстолетие предшественником целого

театрального течения, которое так решительно сказалось в наши дни в попытках художественной реставрации опереточного жанра. Во всяком случае историческая линия развития Тургеневского театра идет от Байрона и Альфреда—де-Мюссе к Оффенбаху и Лекоку. В художественном центре этой многообразной эволюции и находится тот особый вид психологической драмы, который полнее всего выразился в „Нахлебнике“ и „Месяце в деревне“ (52).

„По образцам текущего репертуара, Тургенев учился прежде всего различным жанрам и вечно сменяющимся обликам и композиционным типам современного театра. От некоторых иностранных, преимущественно французских, драматургов Тургенев стремился перенять секреты театральной техники, искусство строить пьесу, все сложные и тонкие приемы завязки, развития, нарастания и разрешения сценического действия. И в этой области, как это особенно видно по „Месяцу в деревне“, часто даже самые детали, побочные условия, второстепенные приемы, эпизодические jeux de scène, случайные, но удачные ситуации—воспринимались им и становились для него необходимыми элементами театрального механизма. Существенно важно, что Тургенев учился своему искусству не столько у драматургов—профессионалов, сколько у поэтов и беллетристов, дилетантствующих в театре. Мериме, Мюссе и Бальзак были случайными драматургами, переносящими на сцену многие качества своих поэм, новелл или романов, по этим самым создающее не мало эффектов в своих сценических опытах. Отсюда глубоко литературный и недостаточно театральный характер Тургеневских комедий, которые остаются за выделением, может быть, одно-

го только „Завтрака у предводителя" в его первой редакции и, конечно, комических опер, скорее драматизированными повестями и новеллами, чем собственно театральными представлениями. В этом смысле глубокое художественное чутье и огромный эстетический опыт не обманули Тургенева, когда он признал свой театр пьесами для чтения. Успех некоторых из этих комедий на сцене не опровергает их преимущественно беллетристического характера.

Повести могут иметь успех на сцене. Так было с Мюссе и с Бальзаком, так случилось и с Тургеневым. Законы литературной композиции и общее художественное мастерство могут, при известных условиях, создать счастливое и для рампы сочетание лиц и действий...

В области композиции своих комедий Тургенев полагался подчас на современных французских авторов и следовал за их образцами. Основной сюжет пьесы, главное соотношение персонажей, центральный узел интриги, типические особенности главных героев переносились им в план построения его собственной комедии. В остальном он, конечно, не нуждался в их указке: пейзаж и intérieur'ы усадебной России, излюбленные им образы изящных Гамлетов, мечтательных девушек, кротких старичков, рыхлых тетушек, философов и трогательных приживальщиков органически обрастали вокруг того или иного сценического скелета, раскрывая исконную сущность тургеневского творчества. А главное, все это разрабатывалось в типичных тонах того особенного тургеневского стиля, которым живут и дышат рассказы этого мастера словесной акварели, его повести и лучшие страницы его романов. Короче говоря: он принимал готовый сценарий и разрабатывал его

по-своему, заполняя своими излюбленными красками контуры сценической схемы. Еще чаще Тургенев обращался к современному репертуару не за сюжетной канвой, а за теми новыми формами, исканием которых он как художник был постоянно озабочен.

Вот почему проблему смены стилей мы сочли основной, говорит автор, и поставили как главное задание в этом опыте изучения тургеневского театра" (75—76).

Д. Д БЛАГОЙ, Тургенев—редактор Тютчева, „Тургенев и его время". Первый сборник под ред. Н. Л. Бродского. Госизд. 1923.

Автор статьи, говоря о росте интереса среди читающей публики к поэзии Тютчева, обнаружившемся в юбилейной критике в 1903 году (столетие рождения поэта) и в издании Марксом „Полного собрания сочинений Тютчева", выпущенного в 1912 году под редакцией П. В. Быкова, указывает на ряд „досадных и малоизвинительных" искажений и ошибок, допущенных последним в тексте собрания сочинений Тютчева. Ошибка П. В. Быкова, по его мнению, произошла от того, что Быковым был принят в основу издания без всякой критики текст первого собрания стихов Тютчева, вышедшего под редакцией И. С. Тургенева в 1854 году. Указывая на факт редактирования Тургеневым стихов Фета, автор отмечает, что Тургенев, настойчиво требуя изменений для большинства фетовских текстов, по большей части давая даже подробную программу самих изменений, „в конечном счете все же предоставлял действовать, т. е. изменять стихи, самому поэту" (стр. 144). „Совсем с иным сталкиваемся мы в истории редактирования Тургеневым стихов Тютчева,"... так

как те „выправления, которые имели место здесь, были произведены Тургеневым не только без всякого участия, но даже и без ведома о том самого Тютчева." Кратко изложив историю знакомства Тютчева с Тургеневым и охарактеризовав их отношение к творчеству друг друга, приведшее Тургенева к желанию распространить стихи Тютчева путем издания их отдельной книжкой, и указав на двойственное отношение Тютчева к своим стихам и успеху своей поэзии (безучастное и пренебрежительное—среди политических единомышленников и сановных друзей, отечески—заботливое—среди поэтов),- автор рядом свидетельств современников доказывает безучастное отношение Тютчева к изданию своих стихов Тургеневым, мотивируя это тем, что Тютчев в тот момент всецело был занят вопросами возникавшей войны.

Разрушив легенду об отсутствии в творческом процессе Тютчева обязательного для каждого поэта элемента „хотя бы и вдохновенного, но все же труда" и выдвинув в противовес этому положение: „работа Тютчева—работа ювелира, тонкая, легко скользящая над стихом" (стр. 148), автор останавливается на истории свободных ритмических построений в русской поэзии и указывает место и значение Тютчева в создании стихов со свободным размером. „Но зато решительного противника, „стихи без метра" встречали в принципиальном „враге всякой новизны в искусстве", редакторе Тютчевского сборника, И. С. Тургеневе" (стр. 150). Причины такого отношения со стороны Тургенева автор усматривает в том, что, согласно новейшим исследованиям, ему самому овладение техникой стихосложения далось не сразу, а в результате долгого, упорного труда.

„Возможно, это и заставило его так особенно ценить „соблюдение метрических правил", усматривая в нем чуть ли не самое существо поэтического деланья, отличающее его, как таковое, от всех других форм словесного мастерства (стр. 151), тем более, что „произвольно изменять и всячески поправлять редактируемые произведения, без ведома и согласия на то их авторов, было в то время делом вполне обычным (Стр. 154). Изложив вкратце творческую историю стихотворения „Silentium" и приведя его текст в первоначальном виде, автор указывает, что в Тургеневском издании оказались исправленными строки с „неправильным" метром (4-я и 5-я первой строфы и 5-ая—третьей) и внесено легкое изменение в 4 ю строку третьей строфы, вызванное, по мнению автора, стремлением заменить несколько резкий, с точки зрения „поэтического" языка глагол „оглушить". Изменения сказались в следующем:

а) Неискаженный текст.	б) Исправленный Тургеневым текст.
1-я строфа:	1-я строфа:
Пускай в душевной глубине	Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне,	И всходят и зайдут оне,
Безмолвно, как звезды в ночи	Как звезды ясные в ночи . . . .
4-я строфа:	4-я строфа:
Их оглушил наружный шум	Их заглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи	Дневные ослепят лучи . . . .

„Последняя перемена относительно малосущественна, но вариант 1-й строфы изменяет не только метр, но и образ" (стр. 155). Останавлива-

ясь на истории сравнения дум со звездами и воссоздавая историю этого образа у Тютчева, автор так характеризует образ последнего: „Тютчев не просто заимствует это сравнение из современной ему традиции, а и договаривает потенциально содержащуюся в нем изобразительность, устанавливая в приведенных примерах намечаемую только словесно связь между прохождением по горизонту души дум и движением звезд по небу через безмолвие обоих этих процессов" (стр. 156).

Еще резче следы работы чужой же руки, неосторожными движениями своими безжалостно разрушающей хрупкие чары стиха, разрывающей его нежные кружева, заметны в стихотворении „Сон на море". Приведя данное стихотворение в подлиннике, автор дает следующий формальный анализ его.

„В пьесе чередуются ощущения двойного порядка: звуковые и зрительные—видение сна, возносящегося над бурным морем и слагающийся из пения валов и переклички ветров „хаос звуков", время от времени в эти видения вторгающийся, проницающий их „насквозь". Этой двойственности в полной мере отвечает ритмийный строй пьесы. Мотив взнесенного парящего сна передается поэтом исключительно амфибрахиями, этим из всех трехсложных размеров самым спокойным, уравновешенным. Там же, где на сцену выступают ощущения звукового порядка—грохот пучины морской,—размер ломается; в амфибрахические строки врываются строки с анапестами и дактилями, самым чередованием подымающихся и падающих стоп своих великолепно передающие свист бури, размах колеблющихся волн. В полном соответствии этой организованности ритмов находится и образная сторона пьесы. Ощущение сна, согласно са-

мой природе сонных видений, являются только зрительными (луга, яркий, зеленела, светился, сиял и т. п.); ощущения слуховые из него абсолютно исключены. Поэт подчеркивает это самым энергичным образом: сон волшебно-немой, сонмы кипели безмолвной толпы, тихая область видений и снов. Обратно сплошь звукового характера слова, живописующие вторую „беспредельность"—„хаос звуков": звучали скалы, окликалися ветры пели валы, гремящею тьмой, грохот пучины и т. д. Даже эта пена, врывающаяся „все грезы насквозь", воспринимаются в ощущениях звукового ряда: пена ревущих валов. Таким образом контраст—сна(1), на море (2) выдержан и словарем пьесы с той же настойчивой последовательностью" (стр. 157—158)

„В стремлении к единообразию размера издание 1854 года уложило „Сон на море" в сплошные амфибрахии" (стр. 158), в результате чего вся живость ритмов была стерта. Далее автор, приведя ряд подобных же грубых нарушени ритма в издании 1854 г., указывает на склонность Тургенева к уточнению рифмы и приводит ряд подобных экспериментов над стихами Тютчева, замечая, что на содержание стихов Тютчева Тургенев, в противоположность стихам Фета, не посягнул ни разу, ибо „эту чисто-античную способность Тютчева к пластическому конкретному мышлению, к воспроизведению самых острых и сложных интеллектуальных проблем в серии живых и осязаемо наглядных образов Тургенев в Тютчеве как раз особенно-то и ценил" (стр. 160).

В заключение автор, воздавая должное „настойчивой, бескорыстной, плодотворной, а в условиях времени и правомерной и даже целесообразно энергии „исказителя" (стр. 153), указывает на не-

обходимость восстановления подлинных текстов пьес Тютчева.

ДОСТОЕВСКИЙ.

Л. Н. Гроссман, Проблема реализма у Достоевского, В. Евр. 1917, № 2.

В. Виноградов, Стиль петербургской поэмы „Двойник" (Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы под ред. А. С. Долинина П. „Мысль" 1922. Опыт лингвистического анализа. (Архитектоника „Двойника", намеченные в нем стилистические задания и приемы их осуществления). Автор говорит: „Стиль „Двойника" в предлагаемой статье описывается мною только в проэкционной плоскости. Я рассматриваю „Двойник", как окаменелый памятник прошлой жизни поэтического языка, и стараюсь выяснить его лишь внешнюю грамматическую структуру. Вопросов поэтической символики Достоевского, которая ближе всего подведит к постижению явлений индивидуального поэтического языкового мышления, я сознательно почти не касаюсь, хотя вообще придаю им первенствующее значение" (211).

А. Цейтлин, Повести о бедном чиновнике Достоевского. К истории одного сюжета. М. 1923.

К. К. Истомин, Из жизни и творчества Достоевского. Достоевский в молодости. Введение в изучение Достоевского. „Тв. путь Достоевского. Сб. ст. под ред. Н. Л. Бродского, изд. „Сеятель" 1924. (О произведениях „Господин Прохарчин" и „Хозяйка") Приводим несколько выводов автора. По поводу „Бедных людей" автор говорит:

„Если критика сороковых годов (западники и славянофилы) усмотрела в „Бедных людях" реальное направление (гуманную идею и „филантропическую тенденцию"), то для самого автора эта повесть имела огромное методологическое значение. В то время как молодые писатели, романтически настроенные, возводят себя на величественный пьедестал, с высоты которого презирают „толпу", бичуют ее пошлые идеалы и мещанские вкусы,—восторженно-доброе сердце Достоевского пророчески повело его по иному пути. Он поднялся на вершины идеалов среднего человека и попробовал эти идеалы реализировать в жизни. Для этого пришлось на каждом шагу искажать реальный мир в угоду мечтам Девушкина, на сцене появляется добрый начальник, Варенька выходит замуж за Быкова и т. д. Таким образом, уже в первом произведении Достоевского столкнулись два мира: мир мечты и мир действительности,—и первому миру уделяется главное место, а второй—умышленно искажается. Здесь уже веет фантастический дух Гофмана и намечается совершенно новая, самобытная форма произведений. Далее: Достоевский в полном смысле слова перевоплощается в душу своего героя и болезненно-чутко отдается его мечтам, радости и горю. Странное гипнотическое состояние души: оно водило пером художника при создании трех первых повестей, хотя узнаем мы об этом впервые только в загадочной повести „Хозяйка". Таким образом, подражательный элемент повести как бы бледнеет перед страдальческой фигурой Девушкина, которая теперь будет неотступно преследовать автора. К прежним руководителям, Пушкину и Гоголю, присоединяется третий руководитель, свой, кровный, неотразимо-властный,

так как вырос он вдруг и неожиданно в пылу творческих мук. Без Девушкина никак не понять ни „Двойника", ни „Господина Прохарчина"(21).

По поводу повести „Господин Прохарчин": „темные, тяжело-нагруженные чувства клубились в душе художника, когда он создавал своего „Господина Прохарчина". Это даже не повесть, а одно только смутное предчувствие повести, как затаенно-мучительный ответ гения на „шуточки" своих литературных недругов. Так еще с 1846 г. (см. письмо от 17 декабря 1846 г.) начался долгий литературный „процесс" Достоевского со своими недоброжелателями, процесс, который тянулся целыми годами и закончился только романом „Униженные и оскорбленные". Главный подсудимый этого процесса—„неподвижная идея", которая зарисовывается в самых разнообразных видах, а судьи—здоровые и нормальные обыватели, всевозможные „сочувствователи", начиная от скромных сожителей Прохарчина и кончая высшими представителями науки и литературы (Белинский, Дружинин и Щевырев). И все судьи обращаются в подсудимых: одни грубо издеваются и потешаются над подсудимым (друзья Прохарчина и Ефимова), другие болезненно отдаются гипнозу подсудимого (Неточка Незванова, Нефедевич в „Слабом сердце", полковник Ростанев в „Селе Степанчикове"), третьи неудачно применяют к нему мерку „натуральной школы" (племянник Ростанева), четвертые думают вылечить его лекарствами и порошками и т. д. А гениальный подсудимый пророчески вещает им об их нравственной слепоте и духовной немощи (стр. 33). Наконец, по поводу повести „Хозяйка" в связи с так называемыми „о зарениями" Достоевского:

„Злые чары отца, который разлучил сына с

матерью, относится еще к тому периоду, когда Ордынов проживал на квартире у „бедной пожилой чиновницы". „Что-то вызывающее прадедовских лет светилось в этой почтенной отжившей жизни",—так отзывается Ярослав Ил... об этой чиновнице. Вот первое озарение Достоевского, подпавшего гипнозу отцовской идеологии под влиянием какого-то „случая". Безрадостное детство Достоевского, как и у Неточки Незвановой, выдавило страстную мечту о любви, ласке и счастливой „семейственности", и еще в родительском доме мечта эта сплелась у него с Карамзиным, Пушкиным, В. Скоттом и Плутархом. После встречи с Муриным Ордынов снял себе комнату не у него, а у „бедного немца", по прозвищу Шпис, жившего с дочерью Тинхен,—вот второе озарение, которое придает казенно-чиновничьей романтике слащаво-немецкий колорит (первая редакция „Бедность людей"). Шпис, получивший задаток, „похвалил Ордынова за любовь к наукам и обещал сам усердно позаняться с ним"—третье озарение, бросившее Достоевского в об'ятия Гофмана (вторая ред. „Бедных людей"). В повести „Господин Прохарчин" зарисовывается четвертое озарение и та бредовая обстановка, в которой создавались три первые повести Достоевского: в это время он проживает уже у русского Мурина и смутно нащупывает свою „неподвижную идею" (Прохарчин), столь враждебную немецким „сочувствователям" (соквартиранты Прохарчина). Он уже начинает догадываться, что Девушкин, не русские типы, а несчастные жертвы немецких влияний, которые прививают нам буржуазные идеалы личного блага (любовь, служебная карьера и деньги). Наконец, пятое озарение („Хозяйка"): Ордынов

(Достоевский) постигает всю подслащенную ложь своих первых литературных опытов, разгадывает чары своего отца, покидает квартиру Мурина и поселяется у немца Шписа, который, конечно, исполнит свое обещание и даст ему уроки по немецкой философии (Гегель) и по эстетике (Гофман). Так наступает в жизни Достоевского долгий душевный перелом, отголоски которого, как мы уже видели, слышатся даже в письмах его середины 50-х годов.

Побывавши у Мурина, постигши там страдальческую фигуру Катерины, которая не хочет знать ни „любви-сочувствия", ни „любви—страдания" и жаждет одной только „любви—равенства", Ордынов-Достоевский подвергает теперь самой суровой оценке и „нравственность" Тинхен, и немецкую аккуратность и честность „ее папеньки. И только в „Униженных и оскорбленных" он выходит победителем из этого немецкого плена и на судьбе старика Смита и его семьи*) выясняет нам свое долговременно—назревавшее философское миросозерцание. „Униженные и оскорбленные"—третий, концентрический круг самоанализа, где автор в последний раз озирается на пройденный путь творчества, вспоминает всю кошмарную обстановку своей молодости, обстановку, над которой все время носилась его мечта о „любви—равенстве" (Иван Петрович), (стр. 47—48).

Л. ГРОССМАН. Искусство романа у Достоевского, „Свиток", 1, Москва 1922, стр. 73—82.

Основное композиционное задание, которое ставил себе Достоевский—„разрушить предраз-

*) Сноска автора: Смит, его дочь и внучка воплощают собою приблизительно такую же историческую схему, как и „видение" Ордынова в „Хозяйке".

судок об органическом единстве материала, как основном условии артистически прекрасного. Он глубоко верит, что размах и мощь вихревого движения лиц и событий вокруг единого замысла должны преодолеть кричащую несовместимость этих враждебных элементов.

При этом он понимает всю гибельную опасность открытого им закона: чуть-чуть замедлить устремление этого урагана, еле-еле понизить размах его движения или же ослабить несокрушимую крепость основного замысла, вокруг которого проносится этот трагический калейдоскоп образов и происшествий, и он фатально распадется на свои составные, несхожие, взаимно чуждые части, и перед нами раскинется неподвижно, нелепо и беспомощно страница из библии рядом с заметкой из дневника происшествий, или лакейская частушка рядом с Шиллеровским дифирамбом радости. Мастерство Достоевского в том именно и заключается, что он почти нигде не ослабляет крепости станового стержня своего повествования и энергии его центробежного движения. Из пестрых кусков, из глубоко разноценных частиц и фрагментов он достигает того сплошного и цельного эффекта, который определенно свидетельствует, что в основе его поэтики лежит принцип динамичности, повышенной до последней степени напряжения" (80—81) ...„Некоторое отдаленное сходство с приемами Достоевского в смысле резкого отступления от исконных и традиционных форм романа, можно наблюдать только у Стерна и отчасти у нашего мало изученного Вельтмана" (81). Не стремясь, по мнению автора, к классически простым и академически четким формам, Достоевский „принял для себя принцип создания огромного художественного целого из

сочетания противоположных элементов: религиозная философия и бульварный роман, апокалипсис и газета, трагедия и анекдот, мистерия и пародия, исповедь и фельетон, житие и уголовный рассказ —все это сознательно вводится им в состав его романа и получает в высоко раскаленной атмосфере его творческой лаборатории цельность и крепость единого художественного сплава. Конгломерат противоположностей, положенных в основу его композиционного закона, требует особой системы расположения элементов, чрезвычайно сложной и необычной". В результате Достоевский „выработал гибкую подвижную беззаконную и мощную форму своего повествовательного искусства, отметившую новую небывалую и неизгладимую страницу во всей истории европейского романа от Боккачио до Анри де Ренье" (82).

М. Г. Давидович, Проблема занимательности в романах Достоевского, „Творч. путь Достоевского, изд. „Сеятель" 1924, стр. 104—130.

(Прием „забегания вперед"; „предупреждение"; многозначительность—„стилистическое ударение"; таинственность, неопределенность эпизодов; прорыв в действии; перерыв в действии; замедление действия; нарастание действия; предсказание катастрофы; подготовка появления героя; „загадочный герой)".

А. Слонимский, Вдруг у Достоевского, Кн. и Рев., 1922, № 8 (20).

Прием неожиданности—основной художественный прием Достоевского. Ход событий, характеры—все строится на „вдруг", на неожиданностях и случайностях... И это не только свойство стиля. Это композиционный принцип, который заключается в случайном, неожиданном сцеплении событий (неожиданные приходы, неожидан-

ные встречи) или в неожиданном обнажении скры той линии мотивировки. Повествование Достоевского не идет ровно, последовательно, как, напр., у Тургенева, но состоит из целого ряда толчков, из цепи неожиданных событий, поступков, жестов, слов, ощущений. Судорожное изложение, судорожный ход событий, судорожные люди (стр. 11).

В. ВИНОГРАДОВ. Сюжет и архитектоника романа Достоевского „Бедные люди" в связи с вопросом о поэтике натуральной школы" Тв. путь Достоевского Л. 1924, 49—103.

„В истории литературных форм процессы эстетических взаимодействий создают об'единения художественных произведений в группы, которые принято называть именем литературной школы. Понятие литературной школы таким образом, определяется неличным ее составом, не указанием на литературную физиономию включенных в нее поэтов, а выделением общих особенностей в сюжетах, архитектонике и стиле однородной цепи близких по времени об'ектов литературного изучения. Поэтическая индивидуальность, рассматриваемая с генетической точки зрения, обнаруживает всегда сложное сплетение и борьбу разнородных художественных форм. Поэтому она сама по себе не укладывается в рамки той или другой школы, сосуществуя одновременно в нескольких школах или в последовательном художественном развитии своем, сближаясь то с одной, то с другой. Но всегда в сети хронологически соприкасающихся литературных данностей можно подметить формально-эстетические узлы, образующие как бы основное ядро для того или иного круга художественных произведений. И вместе с тем, для отделенной этим путем группы об'ектов историко-

литературного анализа устанавливается та основная вершина, к которой они тяготеют, включая в себя ее эстетические элементы в сложных, индивидуально-преломленных сплетениях с другими воздействиями. Итак, понятие школы в историко-литературном изучении создается путем отвлечения однородных существенных признаков от ряда художественных произведений, хронологически смежных и тяготеющих к одному эстетическому центру". (51).

В первых двух главах работы автор определяет понятие натуральной школы на фоне эстетического восприятия современников ее и отношение ее к сентиментализму („возврат к сентиментальным формам"). Целью работы является установление связи романа Достоевского „Бедные люди" с цепью произведений натуральной школы, к которой он был прикован современниками, и, вместе с тем, его своеобразие в этой среде (50). По словам автора, „для уяснения связи поэтики „Бедных людей" с эстетическими тенденциями натуральной школы исследователь прежде всего обязан обособить те линии натуральной школы, принципы которых Достоевский развивал или пародировал в „Бедных людях", и очертить около каждой из них круг смежных явлений, так как и они могли косвенно отразиться на индивидуальном восприятии и переработке этих литературных течений (59). Обращаясь к сюжету и архитектонике „Бедных людей", автор ставит себе три проблемы сюжетосложения в „Бедных людях":*)

*) В „Бедных людях" взята традиционная форма сентиментального „мещанского" романа—переписка любовников, с внедрением записок, излагающих Vorgeschichte одного из них, и с трагическим концом (75).

1. О морфологическом составе сюжетного остова писем Вареньки Доброселовой, о генезисе их частей, о приемах претворения их в органическое целое и о телеологии этого акта.

2. О сюжетной канве писем Макара Девушкина, о ее связи с теорией сюжета натуральной школы и об ее динамическом развитии в романе.

3. О сюжетной архитектонике романа, т. е. о приемах сплетения двух сюжетных нитей, об их узлах и их разрывах (81).

В результате анализа „Бедных людей"—на фоне эволюции „натуральной" поэтики, автор приходит к следующим выводам:

1. „Необходимо отказаться от распространения названия „натуральной школы" на все жанры тридцатых и сороковых годов, тяготевшие к художественному воспроизведению „действительности", а связывать это имя лишь с группой произведений сороковых годов, произведений, которые носят неизгладимый отпечаток влияния своих образцов—сочинений Гоголя, но часто включают в себя приемы Гоголя в сложной переработке и в оригинальном синтезе со сторонними воздействиями.

2. Связанная неразрывно с своими предвестниками—„оркестром Гоголя" 30 годов и вобравшая многих из них в себя „натуральная школа" в половине сороковых годов отрекается от ряда изжитых шаблонов „гоголизма" и—в основном ядре своем—провозглашает необходимость синтеза „натуральных" форм с сентиментализмом.

3. Возврат к сентиментальным формам не был „борьбой с Гоголем" для сознания современников, напротив, представлялся им осуществлением заветов Гоголя, которых с особенною настойчивостью искали в новелле „Шинель".

4. Роман Достоевского „Бедные люди" был актом первой эстетической реализации намечавшихся у идеологов натурализма тенденций в сторону сближения гоголевских форм с сентиментальным и (особенно в том преломлении, в каком возрождался сентиментализм в „филантропической" французской литературе).

5. Чрезвычайная оригинальность „Бедных людей" обусловлена многообразием приемов синтеза и смелостью, с которой Достоевский разрушал как канон сентиментализма, так и шаблоны натурализма.

6. Яркое своеобразие этих художественных реформ обострялось тем, что „очеловеченный" титулярный советник Макар Девушкин был сделан сам литератором и испытал применимость своего стиля к разрешению самых сложных вопросов поэтики натурализма.

7. Разрешив сложнейшие проблемы поэтики 40-х годов и определив путь движения широкой литературной струи по руслу сентиментализма, роман „Бедные люди" вследствие необычайной и тонкой архитектоники писем и извилистой сложности и законченности стилистическо-композиционного рисунка—возвысился над условностью своей и над ограниченностью тех смыслов, которые вложили в него его современники. (102—3).

А. БЕЛЕЦКИЙ, Достоевский и натуральная школа в 1846 году, Наука на Украине, № 4, 1922 (по поводу „Бедных людей").

Печать натуральной школы слишком отчетливо наложена на „Бедных людей". „Эта печать яснее всего в части жанрово-описательной: здесь уже имелась известная традиция, которая могла руководить Достоевским (эта область его и впо-

следствии не особенно интересовала); в остальном—его инициатива была налицо. Не события—а их переживания; не типы—а индивидуальные психологические портреты; не полно выписанные картины—а „характеристические детали", композиция действия—с определенным драматическим наростанием, действия, перенесенного из внешнего во внутренний мир—в мир чувств, эмоций и ощущений двух главных героев романа. Форма переписки заставила автора скрыться: никаких лирических отступлений, излияний, рассуждений по поводу—в роде того, как мы находим у Гоголя, весь лиризм и пафос ушел, как подпочвенные воды, вглубь—но оттуда просачивается мощной влагою, преображая живописуемое так, что механичности или об'ективности изображения не остается места". Эту манеру относить нужно, по мнению автора, не к Гоголю и не к Пушкину, а к Карамзину и к другим представителям так называемого русского сентиментализма (342).

А. П. СКАФТЫМОВ, Тематическая композиция романа „Идиот". „Тв. путь Достоевского" Л. 1924, 131—185.

Главным методологическим убеждением автора было признание телеологического принципа в формировании произведения искусства. Созданию искусства предшествует задание. Заданием автора определяются все части и детали его творчества. „Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компонует—уже одни эти действия предполагают в самом начале вопрос". (Письма А. П. Чехова, т. 2, 1912, с, 196). В произведении искусства нет ничего случайного, нет ничего, что не вызвано было бы конечной устремленностью ищущего творческого духа. Художник из

множества проносящихся в его воображении формальных возможностей выбирает те или иные лишь потому, что узнает в них соответствие тому, что он в себе уже смутно носит и воплощения чему ищет.

Это, конечно, не нужно понимать в смысле примитивно-заданной тенденциозности творческого процесса. Нет необходимости творческую идею помещать в интеллектуальную инстанцию и представлять ее, как логическую концепцию. Задание это—та общая психическая пронизанность, которую ощутил в себе художник, как призыв к творчеству. Художник помнит (и, конечно, не только интеллектуально) и живет этой пронизанностью, пока осуществляет ее призыв созиданием адекватной эстетически—материализованной реальности. В этом смысле все компоненты произведения определяются тем эмоционально-психическим состоянием, ради которого и соответствием которому они были вызваны и приняты автором" (131).

В телеологическом принципе, по словам автора, „представляется возможным найти опору для об'ективной, методологически организованной интерпретации заложенного в произведение тематического содержания и тем достигнуть наиболее полной возможности проверки пределов оспоримости или непререкаемости отдельных наблюдений и общих выводов комментаторов.

1. Во-первых, телеологический принцип несет с собою методологически обоснованную постановку задачи исследования. Исследование, направленное к раскрытию природы телеологически оформленного об'екта, необходимо должно ставить себе задачу осознания его как единства, что

должно выразиться в раскрытии отнесенности всех слагающих его компонентов к общей координирующей и субординирующей системе целого. Этим вносится методологическое предостережение от смешения двух задач в изучении художественного об'екта: задачи осмысления внутренней целесообразности и координированности его частей (изучение произведения внутри его, как такового, осознание его, как единства—„феноменология творчества") с задачею раскрытия психологического процесса его созидания (изучение авторской работы и всех причин, обусловливавших рождение произведения—„психология творчества").

2. Телеологический принцип дает и критерий интерпретации. Если произведение представляет собою телеологически организованное целое, то оно предполагает во всех своих частях некоторую основную установку творческого сознания, в результате которой каждый компонент по своему, в каких-то предназначенных ему пунктах, должен нести общую единую устремленность всего целого, и, следовательно, по своей значимости между всеми компонентами должно всегда быть функциональное схождение в какой-то общей покрывающей точке. Отсюда и главный критерий интерпретации: единое функциональное скрещение телеологической значимости всех компонентов.

3. Рядом с этим само собою выдвигается другое методологическое требование: полнота пересмотра всех слагающих произведение едициц (внутренний состав действующих лиц во всем об'еме, картины, эпизоды, сцены, авторские экспликации и пр.) Каждый ингредиэнт, обслуживающий общую направленность произведения, оформляет и указывает место его центрального зерна и,

следовательно, необходимо должен быть учтен в общем соотношении действующих сил произведения, иначе, при частичном пропуске или игнорировании ингредиентов, необходимо должно произойти искажение всей системы и ложное перемещение основной точки скрещения и замыкания. Тематический охват анализа не должен быть меньше тематики произведения. В художественном произведении много идей, но главная из них одна, и она покрывает все остальные лишь потому, что вырастает из них.

4. Если охват анализа не должен быть меньше произведения, то он не должен быть и больше его. Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения. Всякий отход в область ли черновых рукописей, в область ли биографических справок грозил бы опасностью изменить и исказить качественное и количественное соотношение ингредиентов произведения, а это в результате отозвалось бы на выяснении конечного замысла. Автор мог в процессе созидания менять замысел и в отношении отдельных частей и в отношении всего целого, и суждения по черновикам и письмам были бы суждениями о том, каким произведение хотело быть или могло быть, но не о том, каковым оно стало и является теперь в освященном самим автором окончательном виде. А при установлении состава произведения (не его генезиса) только это последнее и нужно. (134—137).

Рассмотрение романа „Идиот" приводит автора к выводу что о наличии в романе единой основной направленности, покрывающей все многообразие его картин, эпизодов, характеров и событий. Эта центральная устремленность—есть

идея прощения (в связи с проблемой преодоления гордости). „Сплошной защитой любовного влечения к взаимопрощению против обольщающей и замыкающей гордости и рассудка и является весь роман" (185).

„В романе (как и во всех романах Достоевского) четко выступает автор, предусматривающий и руководящий всеми, сначала загадочными для читателя, метаниями сложного духа его действующих лиц. Для автора в его персонажах нет загадок, он ясно видит мотивы и импульсы их поступков. Загадочность и безотчетность их поведения стоит всегда в намерениях автора и имеет свою тематическую обусловленность" (180). „Тенденция об иррациональном—одна из коренных в его творчестве, и это находится в связи с общей его постоянной темой о непосредственных источниках сердца, противопоставляемых враждебному ему теоретизирующему рассудку. Его герой как бы не сам ведет свое поведение, а что-то в нем его влечет, борет и движет. И Достоевский берет прием загадочности, неожиданности, внезапности часто не ради технического эффекта, а по внутренней тематической целесообразности заданной персонажу неодолимости внутри его живущих сил души. Поэтому лица романа действуют чаще не по обдуманному намерению, а по внезапному приливу чувства, не потому что они думают, а потому, что они чувствуют. Это разделение и обособление между рассудком и чувством Достоевский ведет неослабеваемо" (181).

А. ДОЛИНИН, Исповедь Ставрогина (в связи с композидией „Бесов"). „Литературная Мысль" 1, 1922.

„В „Исповеди" Московской редакции весь

акт проходит таким образом, что перед нами сила погасающая. Еще один порыв, последнее усилие преодолеть самого себя, какие-то подергивания в разные стороны, а затем падение окончательное, сознание своей обреченности (пророчество Тихона), духовное разложение („Законченный роман“ и предсмертное письмо Даше) и смерть... Если характернейшей формой Достоевского является, как вполне правильно показывает Вячеслав Иванов, форма роман—трагедия, и всякая у него идея, символизирующаяся в образе, равно как и человеческая душа, его идеей формируемая, должны непременно актуализироваться в действии, то „Исповедь“ выражает в высшем драматическом моменте сокровенную сущность Ставрогина; как переломный момент в развитии сюжета, она является органическим звеном романа, кульминационным его пунктом, композиционно вполне оправдываемым и законным“ (162).

Н. Л. Бродский, Творческая история романа „Бесы“ по неизданным материалам). „Свиток“, в. 1, М. 1922.

Ю. ТЫНЯНОВ, Достоевский и Гоголь (К теории пародии) Сб. по теории поэтич. языка, изд. „Опояз.“ П.1921.

В первой главе „Стилизация—пародия“ автор говорит о литературной преемственности.

„Литературная традиция представляет собой не простое усвоение или мирное ученичество, а борьбу, в которой младшее литературное течение отталкивается от старшего. Автор видит наиболее яркий тип такой борьбы со старшей литературной линией в пародии, которую он определяет, как стилизацию (т. е. сознательную установку на воспроизведение чужих литературных

приемов), но с обязательным пр[illegible]ением (не связкой) между этими приемами [illegible]ением самого произведения. Останавливаясь на зависимости стиля Достоевского от Гоголя, Тынянов обнаруживает в нем как элементы стилизации, так и элементы пародии. Последнее об'ясняется двойственным отношением Достоевского к Гоголю, у которого тот не только учился, но и сознательно желал преодолеть его. Одним из важных пунктов борьбы Достоевского с Гоголем являлись „типы". Основной прием Гоголя—прием маски, т. е. такое построение произведения, в котором сперва дается внешнее, конкретное представление о герое, в виде зрительного или звукового образа (описание внешности, характерное наименование), а затем из этой „маски" развивается как характер лица, так даже и сюжет повествования. Достоевский строил свои характеры на контрастах. Пользуясь Гоголевским приемом „масок", он углубляет эти приемы контрастностью. Во второй части работы—„Фома Опискин" и „Переписка с друзьями" автор представляет „Село Степанчиково", как пародию на Гоголя эпохи „Переписки с друзьями".

Л. П. ГРОССМАН, Заметки о языке Достоевского, „Семинарий по Достоевскому, Мат., библиография и комментарии". Гос. изд. М. П. 1923, с. 71—81.

Вопрос о языке постоянно стоял в центре художественных заданий Достоевского. Своеобразно понимаемая проблема стиля не менее напрягала его творческое внимание, чем сложные психологические и философские темы его романов. Вот почему сквозь ткань его повествования постоянно прорываются его жалобы на мучительную трудность словесного искусства... Его нервный, взбудораженный, богатый оттенками, бли-

ками и пятнами язык свидетельствует о его постоянной озабоченности усилить и повысить изобразительность своих словесных средств. Отсюда обычный лихорадочный и взвинченный тон его рассказа, сочетающий непривычные слова, раскидывающий новые словообразования и постепенно осложняющий естественное течение речи отступлениями, оговорками, повторениями и подчеркиваниями (71).

„Речевые средства Достоевского исключительно разнообразны. Диспуты героев, их драматические диалоги, вся острая психологическая живопись его романов, все элементы его повествования облечены богатым и гибким, необычным и напряженным языком, сложным и пестрым по составу, обильно впитавшим речения русской деревни и петербургской улицы, каторжной казармы и армейского фронта, журнальных редакций, церковных служб и мистических книг“ (81). Л. П. Гроссман останавливается в статье на неологизмах, сравнениях, эпитетах, народном языке и общих приемах выразительности языка Достоевского.

М. П. Алексеев, О драматических опытах Достоевского, „Творчество Достоевского“ сб. статей и мат. под ред. Л. П. Гроссмана, Одесса 1921, с. 41—62.

НЕКРАСОВ

Б. ЭЙХЕНБАУМ, Некрасов, Начала, № 2, П. 1922, 158—192 (перепечатано в сб. „Сквозь Литературу“ Л. 1924).

Некрасов—сложная и живая историко-литературная проблема. Он принадлежит к числу

поэтов, художественный метод которых подчеркнут, показан. Это было необходимо для той полемической позиции, которую занял он в истории русской поэзии („Скв. лит." с. 234). „В творчестве Некрасова мы имеем пародирование, сплетение и смешение традиций", нашел Некрасов и „новые жанры и новые стиховые формы, традиции которых если и существовали, то в неканонизованном виде" (269) (Напевная монотония и затягивание темпов; разнообразные виды стиховой интонации — болтливая скороговорка, которая произносится точно под балалайку, повествовательный сказ, балагурный тон, тон гневный и проповеднический, шансонетка или напев уличного романа—точно под шарманку, народное причитание „в голос" и, наконец, широкая песня в собственном смысле этого слова). В поэме „Кому на Руси жить хорошо"—использован стиль сказка-загадки, стих поэмы дает такой простор для интонации, что удаются самые контрастные сочетания—пьяной скороговорки с размашистой песней (278). „В этой поэме Некрасов достиг того нового слияния языка и стиха, к которому стремился с самого начала. Проза и поэзия сочетались в новое единство и образовали новую форму. Метод оправдан—найдено противопоставление. Оправдан и самый стих, освободившийся от всех канонических форм" (279).

С. В. Шувалов, К поэтике Некрасова (сравнения). „Свиток" I, М. 1922, 135—148.

А. Слонимский, Некрасов и Маяковский (К поэтике Некрасова) Кн. и Рев. 1921 № 2 (14).

„Некрасовский сборник", под. ред. Е. В. Евгеньева-Максимова и Н. К. Пиксанова. Изд. „Общественная польза" 1918. П. (Гл. обр. библиография).

К. Чуковский, Некрасов, как художник, Некрасовская библиотека. П. „Эпоха" 1922. В книге следует обратить внимание на некоторые замечания автора о фонетике, ритмике и рифмах Некрасова. В приложении дана статья „О дактилических окончаниях в поэзии Некрасова". Сам автор ставит своей книге лишь цели популяризации вопроса о художественной технике Некрасова.

ТЮТЧЕВ

Ю. Тынянов. Тютчев и Гейне, Кн. и Рев. 1922, № 4 (16).

Б. Эйхенбаум, Мелодика стиха, глава „Пушкин, Тютчев и Лермонтов".

С. А. Абакумов, Зрительный эпитет у Тютчева „Новое дело", Казань, № 2.

Юр. Тынянов, Вопрос о Тютчеве, Книга и революция, № 3 (27) 1923, стр. 24—30.

Любая личность поставленная во главу угла при разрешении вопроса об искусстве, будет „великим незнакомцем". Наивный подход к стиху, как к перчатке, а к мысли—как к руке, привели в изучении Тютчева к тупику мистических „тайн" и „чудесных вымыслов". Философская и политическая мысль должны быть осознаны как темы, играющие свою формальную роль, и, конечно, функция их в лирике совсем иная, нежели в прозе.

Первый этап изучения—восстановление исторической перспективы. В первой половине XIX в. грандиозная и жестокая борьба за формы, шедшая в XVIII в., сменяется более медленным разно-

жением и выработкой их. При этом и там и здесь особое значение получает вопрос о лирических жанрах. „Ода" характеризует собою поэтическое слово, к которому приложен принцип наибольшего ораторского воздействия на слушателей; слово это естественно организуется, как произносимое и эмоционально влияющее—отсюда характерные черты звуковой организованности слова и сложности витийственных образов. Элегия, послание также ориентируются на слово напеваемое и разговорно эпистолярное. Особое значение имеют вторичные признаки: для оды характерна самая грандиозность ее; для элегии сужение конструкции. Когда данная стихия поэтического слова исчерпывает себя—наступает время для диалектической смены господствующих жанров. Но жанр рождается тогда, когда найдено нужное слияние диалектически вырисовавшегося направления поэтического слова с темой, нужное его развертывание. Для позднейших поколений своеобразие этого соотношения исчезает, тема и стиль ощущаются розно, т. е. исчезает ощущение жанра.

В начале Тютчев обращается к монументальным дидактическим формам, имеющим к тому времени архаистический характер, как жанры; он архаист и по стилистическим особенностям и по языку. Он—ученик Раича, который стремился к выработке особого поэтического языка, об'единению ломоносовского стиля с итальянской евфонией; приемы Тютчева выработались в этой итальянской школе. Для Раича характерны и искания жанра. Дидактическая поэма неприемлема для него своей обширностью, но его привлекает сходство дидактика с оратором. Раич надеется, что догматическая (resp. дидактическая) поэзия испытает новый расцвет. Дело идет о философской лирике.

К этому времени относится и выступление ряда философов-поэтов. У них, разрабатывающих новый материал, открывались новые стороны поэтического слова. Первые опыты Тютчева являются попытками удержать монументальные формы. Но уже державинская поэзия есть разложение их. Тютчев находит выход в художественной форме фрагмента. Последний был осознан на западе главным образом романтиками и канонизован Гейне. Фрагмент, как средство конструкции, был осознан тонко и Пушкиным; но „отрывок" или „пропуск" Пушкина был „недоконченностью большого целого, здесь же он становится определяющим художественным принципом. Одна метафора, одно сравнение заполняет все стихотворение. Фрагментарность стала основой для совершенно невозможных ранее стилистических и конструктивных явлений (например, начала стихотворения с и, итак). Фрагмент у Тютчева закончен. Сложность строфики превосходит всю русскую лирику XIX в. и восходит к западным образцам. В строгости фрагмента чувствуется некоторый холод „догматической поэзии". Фрагментарность усиляет словарный колорит. Тютчев вырабатывает изысканно-архаический язык. И в стиле Тютчев отправляется от XVIII в. Та громадная роль, которую играет у Тютчева образ—не случайно совпадает с напряженной образностью высокой лирики XVIII в.

Взяв с запада форму фрагмента, найдя тематический материал оттенков натурфилософии, Тютчев разложил монументальную форму XVIII в.

Б Л О К.

В. М. Жирмунский, Поэзия Александра Блока, „Об Александре Блоке" Сб. изд. „Картонный домик". П. 1921.

В первой части статьи автор определяет сущность творчества последнего поэта—романтика: „То новое и творческое переживание жизни, которое определило собой развитие поэзии Блока, его жизненный путь и поэтическую миссию, было живое сознание присутствия в мире бесконечного, божественного, чудесного. Это сознание окрашивает собой все его поэтические переживания, придает им новый смысл, как бы новое измерение, необычайную, иррациональную таинственную глубину." (стр. 69).

Блок стал поэтом любви. Но последняя для него не простое волнение чувства, не естественная смена разнообразных переживаний, печальных и радостных,—для Блока „любовь—познанье тайны бытия". (стр. 70).

„В творчестве Блока, говорит Жирмунский, было именно так: любовь является тем индивидуальным переживанием, которое открывает поэту об'ективный, сверхличный смысл жизни, ее божественную тайну, которое служит как бы источником богопознания и определяет собой направление жизненного пути поэта и содержание его песен" (стр. 71).

„В таком понимании романтическая любовь перестает уже быть отдельным мотивом в ряду других поэтических мотивов. Она намечает основное направление религиозного развития поэта и становится, тем самым, определяющим фактором в истории его поэтического творчества" (стр. 72—73)

На этой ступени развития романтического сознания появляется двойственность в восприятии жизни.

„Теперь каждое стихотворение Блока развивается в двух различных планах: первый план—бытовой, реальный, „действительность", второй план—сверхреальный, в котором происходят душевные события, единственно для поэта важные и интересные" (стр. 77—78).

Во второй части статьи В. М. Жирмунский путем формального анализа поэзии Блока доказывает положение о двойственности восприятия жизни и „двухпланности" творчества поэта. Указывая на то, что стихи Блока были событием в истории русской романтической лирики, автор прежде чем приступить к анализу творчества поэта, предпосылает несколько теоретических рассуждений об основных приемах романтической поэтики. „В романтической поэзии мир является нам поэтически преображенным и просветленным. Основным приемом романтического преображения мира служит метафора. Поэтому, с точки зрения истории стиля, романтизм есть поэтика метафоры". (стр. 103).

„Мы называем метафорой употребление слова в измененном значении (т. е. в „переносном смысле"), основанное на сходстве. Так, звезды напоминают жемчуг; отсюда метафоры—„жемчужные звезды", звезды—„жемчужины неба". Небо напоминает голубой свод, купол или чашу; обычные метафоры литературного языка—„небесный свод", „небосвод", „небесный купол", более редкая, специально-поэтическая метафора—„небесная чаша". Оба метафорических ряда могут вступить в соединение; тогда звездное небо становится—

„жемчужной чашей". Такое метафорическое иносказание обладает способностью к дальнейшему самостоятельному развитию, следуя внутреннему имманентному закону самого поэтического образа". (стр. 103—104).

„Последовательно развиваясь, метафорическое иносказание развертывается в самостоятельную тему целого стихотворения; в таких метафорических темах, из простого иносказательного эпитета или глагола, употребляемого в переносном смысле („жемчужные звезды"), метафора становится как бы поэтической реальностью. Этот процесс „реализации метафоры" является существенной особенностью романтического стиля, наиболее отличающей его от законов обычной разговорной речи". (стр. 104).

Жирмунский, указывает, что и „в практическом языке происходит подобный же процесс изменения значения слова по категории метафоры, служа насущной потребности образования новых слов для обозначения новых понятий (стр. 104). Результатом этого естественного процесса может быть забвение старого значения и обособление нового в самостоятельное слово (напр.: „коньки" из „маленькие кони"); в итоге—выгода для говорящего: наименьшая затрата сил при употреблении нового слова, автоматизм.

В поэзии не то.

„Поэт делает языковую метафору художественно действенной, оживляя ее метафорический смысл.

Оживление метафоры может совершаться с помощью легкого изменения словоупотребления, выводящего наше сознание из автоматизма привычных значений, или же „возможно более сме-

лое и индивидуальное оживление метафоры, метафорический неологизм, заменяющий привычную метафору другой, оригинальной, сходной по общему смыслу, но различной по словесному выражению",

„Своеобразную действенность метафорического стиля мы ощущаем именно по степени отклонения метафоры от обычного в прозаической речи словоупотребления". (Стр. 105)

Блок, признававший сам метафорическое восприятие мира за основное свойство истинного поэта, является поэтом метафоры, имеющим в этом отношении предшественников в романтическом творчестве первых русских символистов.

Однако, несмотря на таких предшественников, как Брюсов, говорит Жирмунский, своеобразное место Блока в истории русской романтической лирики определяется тем решительным значением, которое получила в его поэзии метафора, как главенствующий прием, как стилистическая „доминанта" (термин „Эстетики" Христиансена) и особыми оригинальными формами употребление этого приема.

В памятном образе Блоковской Незнакомки мы находим уже эти черты метафорического стиля, подчиненные основному художественному заданию—преображения земной действительности в романтически-чудесную, земной красавицы—в сказочную Незнакомку.

„В других циклах образ возлюбленной меняется (напр., цыганка Кармен), но метод метафорической поэтизации, по существу, остается неизменным". (Стр. 109).

Сравнивая стиль Блока со стилем Ахматовой, поэтом другой эпохи, другого стиля, Жирмунский указывает на точность, строгость и сухость послед-

ней в подмеченных ею частностях описания, по сравнению с метафорическим преображением деталей у Блока.

Простое подновление обветшалой метафоры языка в творчестве Блока редко. „Обыкновенно по типу языковых метафор он создает новые, оригинальные и смелые метафорические неологизмы. Так, вместо обычного в разговорном языке „глаза горят" или „сверкают", Блок говорит: „и теплятся очи, как свечи ночные"; или с реализацией метафоры, как приемом усиления, гиперболы: „чтоб черный взор блаженной Галлы, проснувшись, камня не прожег". (стр. 112).

Другая существенная особенность метафорического стиля Блока—последовательное развитие метафоры. Напр., обычная языковая метафора „горькие слова", „сладкие речи" и т. п. развернута следующим образом:

„Разве яркая бабочка я?
Горек мне мед твоих слов..."

При этом метафора из простого метафорического признака становится сложной метафорической темой—как бы поэтической реальностью... (Стр. 114).

Раскинувшиеся веером, как карты, огни далекого города, становятся „картами ночи", по которым возлюбленная—гадает:

„Болотистым, пустынным лугом
Летим одни.
Вон, точно карты, полукругом
Расходятся огни.
Гадай, дитя, по картам ночи
Где твой маяк..."

„Развернутая таким образом по своим внутренним, имманентным законам метафора нередко

вступает в противоречие с вещественно-логическим смыслом окружающих слов, с которым поэт намеренно не считается. Огни могут „раскинуться, как карты"—полукругом; по картам можно гадать; но нельзя (с логической точки зрения) „гадать по картам ночи". (Стр. 114—115).

Подобная катахреза, являвшаяся с точки зрения рациональной, логической поэтики эпохи классицизма ошибкой стиля и введенная в искусство снова романтической поэтикой, в поэзии Блока, по мнению Жирмунского,—„постоянный и особо действенный прием". (Стр. 117). „Развертывая метафору по внутренним художественным законам, он не только не избегает логических противоречий с реальным, вещественным смыслом других слов, но как бы намеренно подчеркивает эту несогласованность, чтобы создать впечатление иррационального, сверхреального, фантастического. В тех местах его стихотворений, где мистический экстаз или исступление поэта не находит себе выражения в рациональном слове,—как „запредельные звучания", врываются эти диссонирующие метафоры:

„В легком сердце—страсть и беспечность,
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак." (Стр. 117).

В дальнейшем, указав на необычайную смелость и последовательность развития приемов метафорического стиля в поэзии Блока, давших ему оригинальность среди поэтов-романтиков, предшествовавших ему и последовавших за ним, автор переходит к рассмотрению приемов символизации.

„Мы называем символом в поэзии особый тип метафоры — предмет или действие внешнего мира, обозначающие явление мира духовного или душевного по принципу сходства". (Стр. 125).

Традиционная символика народной песни и религиозного искусства, которой охотно пользовалась мистическая поэзия. (Данте, Брентано, Гофман, Вл. Соловьев),—в поэзии символистов (по преимуществу у Блока), основанной на индивидуалистическом переживании божественного, заменяется индивидуальной символикой, или, по крайней мере, традиционные символы являются в новом субъективном истолковании. В. М. Жирмунский, говоря об языке юношеских лирических произведений Блока, которые слагаются из наивной символики, т. е. с откровенным обнажением иносказательного характера словоупотребления, устанавливает зависимость молодого поэта в выборе основных символов от Вл. Соловьева. Но после первых опытов поэт переходит к более свободному и смелому пользованию языком иносказаний; символы осложняются и углубляются. „Разгадка отдельных элементов сложного символического образа в системе логически точных отвлеченных понятий в таких случаях уже невозможна. В основную символическую ситуацию отдельные элементы символического пейзажа входят по имманентному художественному закону, как бы развивая детали намеченной общей темы" (Стр. 130).

Символы, теряя статическую неподвижность, приобретают движение, динамизм. Так создается целая поэма „Снежная Маска", рассказывающая о снежных вьюгах и метелях, о снежной любви к снежной Деве, поэма, которая, „на подобие сложной оркестровой композиции, может быть истол-

кована, как гармонизация нескольких исходных метафорических тем" (Стр. 139).

В 3-м томе Стихотворений метод символизации опять меняется: „из мира цыганской песни в поэзию Блока попадают новые элементы городского пейзажа"—„тройка", „сани", „лихач", „скрипки" городского ресторана, „цыганка" и т. п.,—которые развеществляются, становятся „пейзажем души", ознаменованием внутренних душевных событий". (Стр. 139—140). „Явления внешнего мира, „обстановки", метафорически одушевляются, оживают и приобретают человеческий смысл, созвучный с настроением поэта.

„Таковы—„скрипки", в цикле ресторанных цыганских стихов.

„И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Исступленно запели смычки".

„Дальних скрипок вопль туманный"...

„И тенор пел на сцене гимны
Безумным скрипкам и весне".

„И скрипки, тая и слабея,
Сдаются бешеным смычкам" и пр.

В своем частом повторении, в своеобразном метафорическом оживлении мотив скрипки становится постоянной символической принадлежностью известной душевной настроенности (Стр. 141) (См. также „Голоса скрипок", „Шаги командора").

„Искусство поэта в этих стихах заключается в том, что он строит свое произведение как бы на самой границе соприкосновения двух миров—реального и сверхреального—так, что переход из мира реальностей в мир символов ускользает от читателя, и самые обычные предметы как бы

просвечивают иным значением, не теряя, вместе с тем, своего вещественного смысла" (стр. 142—143).

Вывод Жирмунского: „В истории русского символизма поэзия Блока обозначает высшую ступень—наиболее утонченные приемы в пользовании метафорой и символом, как приемами преображения действительности и знаменования ее привычными образами—иных реальностей" („от реального к реальнейшему—„a realibus ad realiora"—по слову В. Иванова) (стр. 143). Далее автор останавливается на судьбах русского силлабо-тонического стихосложения, заимствованного Тредьяковским и Ломоносовым у немцев, поэзия которых, в свою очередь, была сформирована под античными и французскими влияниями. „Победа принципа чистого тонизма над Ломоносовским стопосложением совершилась уже в наши дни, в эпоху нео-романтизма...

... В этой революции, несомненно, решающая роль принадлежит творчеству Александра Блока", (стр. 147) имеющего, как и всякий художник-новатор, предшественников (Жуковский, Лермонтов, Тютчев, Фет, Ап. Григорьев), которые под влиянием народной лирики создали целый ряд и оригинальных стихов, написанных дольниками (напр. „Песня" Лермонтова, „Последняя Любовь", „Silentium" и др. Тютчева, стихи Фета, Гиппиус, Бальмонта, Брюсова и др.)

„Впервые у Блока свободные тонические размеры заазвучали, как нечто само собой разумеющееся, получили своеобразную напевность, законченный художественный стиль"... (стр. 149). С Блока начинается таким образом решительное освобождение русского стиха от принципа счета слогов по стопам, уничтожение канонизированно-

го Тредьяковским и Ломоносовым требования метрического упорядочения числа и расположения неударных слогов в стихе. В этом смысле все новейшие поэты учились у Блока (напр. Ахматова, Маяковский).

Наконец, В. М. Жирмунский указывает, что аналогичную заслугу творчество Блока имеет и в истории деканонизации точной рифмы, совершившейся в русских стихах за последние годы. Предпослав несколько теоретических рассуждений о рифме вообще, автор на ряде примеров из II-й книги стихов Блока показывает богатство и разнообразие приемов Блока в области неточной рифмы: рифмы с отсеченной конечной замыкающей слог согласной, напр. стужи—кружев, приходит—пароходе и др.; рифмы с различной в обоих рифмующих словах замыкающей согласной, напр.: опущен—грядущем, человек—рассвет и т. п.; выпадение одной из средних согласных, напр.: тусклой—узкой, черни—свергни и т. д. и т. д.; наиболее сильное разрушение точной рифмы, когда затронут гласный элемент концовки: напр., открытое—размытый и др. „После стихов II-й книги Блока процесс деканонизации точной рифмы идет уже более смело и сознательно" (Маяковский, футуристы) (стр. 161). Автор подрывает мнение критики, видевшей в Блоке „Двенадцати" ученика Маяковского (в фактуре стиха и в употреблении рифмы), указывая на „своеобразную художественную силу поэмы, не имеющей в этом отношении ничего равного в русской поэзии", на производимое поэмой впечатление грандиозного неразрешенного диссонанса, как в современной музыке. Все эти элементы диссонанса, возведенного в главенствующий художественный принцип: взлеты восторга, упоение разливом бун-

тарской стихии, безнадежная тоска, господствующая над всеми взлетами чувства—в самом тематическом содержании; кричащие противоречия в выборе словарного материала; решительное разрушение привычно-гармонического и симметрического строения русского классического стиха; деформация обычной строфы из четырех стихов с перекрестными рифмами в более свободные и изменчивые строфические образования и деканонизация точной рифмы со всем разнообразием своих приемов,—все эти элементы, по мнению Жирмунского, были уже в творчестве самого Блока (Стр. 163—164).

„Поэма „Двенадцать" является лишь наиболее последовательным выражением той романтической стихии в творчестве Блока и его современников, которая сделала из символизма критическую, революционную эпоху в развитии русской поэзии" (стр. 164).

А. СЛОНИМСКИЙ в статье „Блок и Влад. Соловьев" (Сб. „Об Александре Блоке" изд. „Картонный домик" П. 1921 г.) отмечая ближайшую идейную зависимость поэзии Блока от поэзии В. Соловьева, начавшуюся с юных дней и продолжавшуюся в той или иной форме вплоть до смерти Блока, указывает, что „зависимость Блока от Соловьева выражается не только в том, что основные его лирические мотивы в виде зерен содержатся уже в поэзии Соловьева, но и в целом ряде лирических приемов" (стр. 271).

„Лирика Соловьева строится в двух планах: „обманчивый", „суетный" мир, подвижный и туманный, противополагается неподвижной сияющей святыне. Технически это проявляется в обычном у Соловьева разломе строфы на два двустишия,

которые ставятся между собой в отношении антитезы, напр.:

Не веруя обманчивому миру,
Под грубою корою вещества—
Я осязал нетленную порфиру
И узнавал сиянье божества...

Целый ряд подобных антитез мы находим и у Блока; напр.:

И этот лес, сомкнутый тесно,
И эти горные пути—
Мешали слиться с неизвестным,
Твоей лазурью процвести...

„Антитеза земного и небесного—обычный прием Соловьева—утверждает Слонимскй (Стр. 273). Строгая отчетливость этих антитез смягчена, завуалирована у Блока. Но в основе та же двупланность, которая составляет основу лирической композиции Блока (стр. 274).

„Совпадает и самое свойство сопоставлений. Земная жизнь характеризуется у Соловьева, как „беспощадная, городская суета", „немолчный, минутный шум". Шуму и суете противостоит „неподвижное солнце любви", лазурная тишина потустороннего мира. То же самое и у Блока. С одной стороны, „шумящая жизнь", „улицы пьяны от криков", „непобедимая суета". С другой—„лазурная, золоторунная тишь", неподвижный образ прекрасной дамы. Главными символами, которыми Соловьев пользуется для обозначения земной жизни, служат туманы и вьюги". Поэзия Блока как бы повита этими туманами и взлелеяна этими вьюгами". (Стр. 275).

Ранние стихотворения Блока, по мнению Слонимского, являются как бы непосредственным продолжением соловьевской поэзии: и по технике и по темам они совпадают с соловьескими—„разлом строфы на двустишия, и форма вопроса и ответа, и неопределенность эпитета, и тема" (стр. 278). „Характерным для Соловьева является построение в форме кольца, т. е. с возвращением в финале начальных стихов—иногда всей начальной строфы". „Фигура кольца является преобладающей у Блока в период прекрасной дамы. (Стр. 279).

На целом ряде примеров Слонимский показывает общность образов у обоих поэтов, иногда их буквальное совпадение в словесном выражении одинаковое восприятие мира, выразившееся в общности их эпитетов—„белый", „алый" и др.

„И эта одинаковость окраски, как и одинаковость восприятия жизни, столь заметные в раннем периоде Блока, дают себя знать и потом—в период „метелей", знаменующих отход от Соловьева (283).

ИННОКЕНТИЙ АКСЕНОВ, „О композиции „Двенадцати", „Книга и Революция". 1923 г. № 1 (25).

В первой части статьи (Несколько слов о т. наз. формальном" (морфологическом) методе) автор устанавливает соответствие между формальным методом в истории литературы и методом анатомическим в естественных науках. Признавая ценность и необходимость применения формального метода в изучении литературных явлений, автор, в противовес мнению формалистов художественном произведении и, как сумме стилистических приемов", выдвигает свое: „Художественное произведение возникает на пересечении по крайней мере двух плоскостей—„личного" (ода-

ренность автора, его литературные симпатии и традиции, его индивидуальный и жизненный опыт) и „общественного"... (стр. 26). Это приводит его к выводу, что в критике неизбежен плюрализм методов. (Стр. 26).

Во 2-й части статьи („Двенадцать", как литературное явление): приведя оценку „Двенадцати", данную О. Мандельштаом („величайшее произведение современности, мирового, непридящего значения") и указав на богатую „общественную", идеологическую критику, которую вызвала поэма „Двенадцать", автор считает необходимым описание и ее формы.

В 3-й части статьи (О композиции „Двенадцати"), выдвинув положение—„Двенадцать"—поэма с драматическим наростающим действием",— автор доказывает и иллюстрирует его следующим образом: „Действие поэмы перебивается неоднократно чисто эпизодическими главами, составляющими как бы обрамление поэмы. Такова, прежде всего, глава I, играющая роль прелюдии. „Двенадцать" появляются лишь в главе II, за нею следует вновь своего рода лирическое интермеццо (гл. III). Со следующей главы (IV) бурным темпом идет наростание драматического напряжения, достигающего своей кульминации в шестой главе. Эта глава в драматическом своем значении представляет вершину всей поэмы, за нею сейчас же наступает падение, быстрый спуск в болото лирической тоски (гл. VII и VIII). Нужно сказать, что планы „личный" и „общественный" в поэме проникают один в другой, так что „личная" трагедия героя поэмы Петьки может быть истолкована в гораздо более широком значении. Это падение останавливается лишь в гл. IX, где образы буржуя и пса являются своего рода поворотным пунктом. Отсю-

да идет уже не смущаемое ничьей тоской, никакими сомнениями победное шествие „Двенадцати", отсюда их „державный шаг" плавно движется через последние три главы. Графически это построение поэмы можно изобразить в виде кривой, поднимающейся вначале круто кверху (гл. VI), затем спадающей вниз, но далеко не достигая исходной точки и, наконец, продолжающейся вдоль, в виде непрерывной горизонтали, стремящейся в безконечность.



Далее, описав метрику всех глав и отметив „чрезвычайное разнообразие метрико-ритмических черт поэмы", автор на ряде примеров устанавливает принцип композиции поэмы: „На принципе ритмико-синтаксического параллелизма держится композиционное единство „Двенадцати" (стр. 28). Из примеров ритмико-синтаксического параллелизма рассматривается несколько видов анафор. „Анафорические члены предложений служат накоплению, кумуляции лирического воздействия, поддерживают поэтический голос на известной высоте, что в соединении с синтаксическим параллелизмом характерно для лирики народной песенной (стр. 28) В итоге, по мнению автора, „Двенадцать"—драматическая поэма песенного склада; при предельном разнообразии метрических и ритмических особенностей, она имеет общий композиционный принцип синтакси-

ческого (и строфического) строения,—принцип, характерный для композиции и народной романтической поэзии". (Стр. 28).

В. Пяст, О первом томе А. Блока („Об Александре Блоке", изд. „Картонный домик" Спб. 1921) В статье дается формальный разбор пяти стихотворений Блока из 1-го тома.

А. Белый, Поэзия Блока. „Ветвь" Сб. клуба моск. писателей, М. 1917; то же в Сб. „Поэзия Слова" П. 1922. стр. 106—134. (Характеристика изобразительных приемов Блока).

К. Чуковский, Книга об Александре Блоке, „Эпоха" П. 1922.

В. ВИНОГРАДОВ, "О символике А. Ахматовой". (Отрывки из работы по символике поэтической речи). «Литературная Мысль». Альманах I. 1922. П. Автор дает следующее определение символики: „Символика—та глава поэтической стилистики, которая изучает системы индивидуально-творческого подбора символов, устанавливая их типы и историческую преемственность; определяет значение символов, пути их развития и группировки по гнездам с семасиологической и эвфонической точек зрения" (стр. 91)

Во введении автором дается обобщенная характеристика стиля А. Ахматовой, как одного из поэтов, „у которых об'ем поэтического языкового сознания узок чрезвычайно. Обреченные в узком кругу привычных символов об'ективировать все содержание своего поэтического сознания, эти поэты научаются ощущать очарование слов-нищих, износивших свой образный ореол в языке обыденном" „Новыми формами

композиции они обостряют „свежесть слов" и преодолевают их однообразное мелькание" (стр. 91). Желание оправдать такую характеристику приводит автора, относящего всю область поэтической стилистики к лингвистике, к постановке двух задач: „1) На анализе некоторых символических рядов показать характерные особенности семантических сплетений в поэзии Ахматовой и обусловленные ими индивидуальные отличия в значении символов, определив пути движения словесных ассоциаций в языковом сознании поэтессы; 2) описать своеобразие ее стиля в сфере композиционной организации простейших синтаксических групп" (Стр. 92). „Предлагаемая статья, говорит дальше автор,—попытка осветить первую проблему. Материалом будут служить лишь три семантических сферы, каждая из которых ядром своим имеет слово, обремененное роями ассоциаций в сознании Ахматовой и необычайно острое по своим эмоциональным эффектам. Слова эти женскому типу эмоционального мышления особенно близкие,—вот: песня, молитва и любовь" (Стр. 92).

В главе I, указав, что „явления звукоподражания, эвфонических спеплений, вызывающих новые эмоциональные нюансы, словом, разного рода отражения в фонетическом облике слова тех эмоционально-акустических эффектов, которые сопутствуют рядам представлений, не составляют существенной стихии в поэзии Ахматовой" (стр. 94),—автор выдвигает положение: „Для поэзии Ахматовой характерно то, что лица и явления в мире ее грез становятся в позу поющих, и при этом—явления аккомпанируют внутренней речи героини", подтверждая его анализом клубка словесных ассоциаций, собравшегося вокруг символа „песня".

Из сети символов и образов, ассоциативно сросшихся с „песней", отмечается прежде всего образ птицы, а затем целый ряд метафор и эпитетов, наиболее характерных для языкового поэтического сознания Ахматовой, которые вносят разнообразные нюансы в характер апперцепируемых и словесно об'ективируемых отрывков ее поэтических видений (стр. 102). „Образ традиционный (стихи—песня, поэтесса—птица), оживая в сознании Ахматовой, влечет за собою многочисленную рать слов из сродной сферы представлений. Происходит своеобразная перегруппировка символов, которые получают новое эмоциональное и образное содержание в зависимости от своего функционального отношения . к основному образу. В иных случаях—в силу своей привычности, они бессознательно начинают внедрятьс я в соединения символов, ведущие к иным роям ассоциаций. Всеми этими средствами осуществляется движение старых слов и словосочетаний по пути к обновлению их образного ореола и оживлению аффективной силы" (стр. 106).

В главе II автор отмечает, что „общее представление о песне, как субстанцикальной основе души героини, в творчестве Ахматовой постепенно расчленяется. Из синкретического облика песни выступают, как наиболее характерные, два ее разряда: песни-частушки и песни-молитвы" (стр. 106—107). В дальнейшем автор показывает, как форма молитвы вместе с церковно-библейской символикой начинает „тонкими, скупыми струями мелькать в стиле „Вечера" и „Четок", вливаясь широкой волной в стиль „Белой стаи". „Ветхие книги" становятся источником вдохновения: из них почерпаются символы, которые выдвигаются, как один из основных факторов художественной орга-

низации" (стр. 109). Стихотворения нередко переходят в молитву. „Молитва", „молить", „молиться" теперь делаются любимыми словами героини, соперничая с „песнями" (ibid). „На этой основе создается эпитет «богомольный» (стр. 109). „Жизнь рисуется поэтессе теперь, как молитва" (стр. 110). Далее описываются приемы художественного оформления созерцания природы, изменившиеся с осложнением „песен" „молитвами", а также устанавливаются и подвергаются анализу все вступившие в поэтическое сознание новые символы и связанные с ними в процессе стилизации новые круги представлений и образов, примыкающие к основной семантической сфере. Изложенное приводит автора к выводу: „В языковом сознании, в котором церковно-религиозные представления оказываются одной из основных стихий, организующих словосочетания, неизбежно образуется запас словесных формул, в готовом виде воспринятых из церковно-библейского круга. Они не только придают стилю торжественно архаизующий характер, но, часто заполняя целиком синтаксическую рамку предложения, исключают столкновение в пределах ее разных семантических рядов и, следовательно, возникновение новых метафор..."

„Понятно, что в стиле Ахматовой обращение к религиозно-христианской символике могло только поддержать то отсутствие метафорической пестроты, которым характеризовались уже первые ее стихотворения, а не разрушить ее. Причины, которыми обусловлен вообще такой характер стиля Ахматовой, легче и удобнее всего вскрыть после анализа третьего символического ряда, вокруг слова—любовь группирующегося" (стр. 122).

Глава III состоит из анализа третьей семантической сферы в сознании поэтессы—символа „любви" и связанных с ним ассоциацией. Этот анализ приводит автора к выводу: „И здесь, отправляясь от этого символа в определенную сторону, словесные ассоциации замыкаются в одном узком семантическом кругу, приводя в движение в его пределах наибольшее количество символов. Однако, символика любви, подтверждая сделанные при описании символики песен и молитв наблюдения над характером словесных сплетений в поэзии Ахматовой, дает основания и для некоторых других общих стилистических выводов. Прежде всего—она дает типический пример того, как развитие доминирующего в поэтическом сознании словесного ряда может определить общую канву фабулярного узора и характер излюбленных сюжетных схем. С этой точки зрения, в высшей степени любопытно, что даже выходя за пределы любовной лирики, Ахматова пользуется теми же образами и формами, которые создались на ее почве" (стр. 134).

В заключении статьи В. Виноградов, оправдывая анализ „индивидуально-поэтического говора Ахматовой", как центра, к которому тяготеют говоры, находящихся под ее художественным влиянием писателей (Ахматовская школа") (стр. 136), описывает тип языкового сознания поэтессы и характер ее стиля: „Для нее характерно, говорит автор, что в языковом сознании поэтессы действенным является лишь очень ограниченное количество семантических сфер, которые при этом находятся как бы в движении по вертикальному разрезу, постепенно одна другой уступая организующую "вершину. Остальной языковой материал служит способом синтаксического офор-

мления, которое замыкает слова, передающие господствующие представления, в рамки предложений. Быть может, этим обусловлено и тяготение Ахматовой к первичным схемам разговорного языка. Но зато в сознании Ахматовой в пределах семантических сфер, являющихся организующими факторами ее стиля, мобилизуется большинство словесных рядов, быть может, даже все символы, которые потенциально и для предполагаемого среднего, коллективного интеллигентского языкового сознания хранят в себе тенденцию к заполнению этих сфер.

Таким образом, стиль Ахматовой определяется принадлежностью ее к такому типу языкового сознания, который характеризуется тяготением к символике немногих семантических рядов, но зато и интенсивным их использованием. Узость об'ема языкового сознания и плотность его, если можно так выразиться,—вот характерные черты ее стиля. В зависимости от этого находится, конечно, и отсутствие в нем метафорической пестроты. Символические ряды, вращаясь в узком кругу, образованном сцеплением нескольких сфер представлений, не могут сталкиваться часто" (Стр. 137).

Б. ЭЙХЕНБАУМ, Анна Ахматова. Опыт анализа. Петербург. 1923.

По мнению автора, „лаконизм и энергия выражения—основные особенности поэзии Ахматовой. Эта манера не имеет импрессионистического характера..., потому что она мотивируется не простой непосредственностью, а напряженностью эмоции. За этим лаконизмом нет никакой особой теории искусства—она знаменует собой отказ от экстенсивного метода символистов и ощущается

как реформа стиля, требуемая всем движением символизма в последние перед появлением стихов Ахматовой годы. Ахматова утвердила малую форму, сообщив ей интенсивность выражения. Образовалась своего рода литературная „частушка". Это сказалось как на величине стихотворений, так и на их строении. Господствуют три или четыре строфы—пять строф появляются сравнительно редко, а больше семи не бывает" (33). Ритмическое своеобразие ее стихов определяется тем же основным для ее поэзии стимулом. „Своеобразие ее стиха—не в самом метре, а в пользовании им, т. е. в ритме, и именно в том, что ритм вошел в самое построение фразы—стал фразовым, чисто речевым. Ритмические акценты определились как фразовые, построяющие интонацию и ее укрепляющие. Явилась особая свобода и выразительность стихотворной речи—разнообразие акцентов, подвижность и сила интонаций, ощутимость произнесения (речевая мимика). Стиховая мелодия ослаблена—стих рождается из движения фразовых интонаций и акцентов. Установка на интонацию ощущается как основной принцип построения стиха у Ахматовой—как в пределах отдельных строк, так и на целых строфах и на целых стихотворениях" (69). В области стиля „для Ахматовой характерно сочетание некоторых стилистических приемов, свойственных поэзии Боратынского и Тютчева, с типично-модернистскими приемами (И. Анненский) и с фольклором. Сочетание этих трех стилей придает ее поэзии несколько парадоксальный характер—тем более, что она не отказывается ни от одного из них, и рядом с развитием торжественного стиля продолжает разработку разговорных и частушечных форм. Навязка между частями строф, резкость синтак-

сических скачков, противоречивость смысловых сочетаний — все это уживается рядом с торжественной декламацией и создает особый стиль, основой для которого является причудливость, „оксюморность", неожиданность сочетаний. Это отражается не только на стилистических деталях, указанных выше, но и на сюжете. Обрастание лирической эмоции сюжетом — отличительная черта поэзии Ахматовой. Можно сказать, что в ее стихах приютились элементы новеллы или романа, оставшиеся без употребления в эпоху расцвета символической лирики. Ее стихи существуют не в отдельности, не как самостоятельные лирические пьесы, а как мозаичные частицы, которые сцепляются и складываются в нечто похожее на большой роман. Этому способствует и целый ряд специфических приемов, чуждых обыкновенной лирике. Мы имеем у Ахматовой обычно не самую лирическую эмоцию в ее уединенном выражении, а повествование или запись о том, что произошло. Если не это, то — или обращение к „нему" („ты"), молчаливое присутствие которого создает ощущение диалога, или форму письма" (121). „В итоге всего этого перед нами встает яркий образ главной героини этого лирического романа. Но не надо думать, что образ этот дан в чертах устойчивых, неподвижных... Героиня Ахматовой, об'единяющая собой всю цепь событий, сцен и ощущений, есть воплощенный „оксюморон". Лирический сюжет, в центре которого она стоит, движется антитезами, парадоксами, ускользает от психологических формулировок, остраняется невязкой душевных состояний... Так от стилистических парадоксов, придающих поэзии Ахматовой особую остроту, мы переходим к парадоксам психологическим и сюжетным. Перед нами—

динамика лирического романа" (129, 131). Но несмотря на свое тяготение к сюжету, Ахматова пока не вышла за пределы малых форм. Ее поэма „У самого моря" (1915 года)—скорее свод ранней лирики, чем самостоятельный эпос. Недаром здесь повторяется целый ряд слов и стилистических деталей, знакомых нам по лирическим стихам „Вечера" и „Четок". Но кажется, что ее ожидает переход к более крупной фактуре (132).

Б. АРВАТОВ. Синтаксис Маяковского. Опыт формально социологического анализа поэмы „Война и мир". „Печать и Революция, 1923 г., кн. 1-ая, стр. 84—102.

Буржуазная поэзия выработала свой особый поэтический синтаксис, и языковые формы практической речи вводились только, как контрастный прием. „У Маяковского разговорный язык не прием. а система, которая командует над всеми остальными элементами его произведений" (Стр. 89). Поэзия по самым своим формам становится социально-утилитарной. „Творчество Маяковского, с этой точки зрения, представляет факт огромного исторического значения, разрыв между искусством и жизнью уничтожается" (стр. 90). В противоположность индивидуалистам—буржуазным поэтам, Маяковский все время ощущает среду, в которой живет и для которой пишет. Поэма „Война и мир" сделана так, как если бы процесс ее происходил на глазах у слушателей, „написана с установкой на устную интонацию" (стр. 95.) Речь Маяковского—речь митингового оратора; Маяковский по природе своего языка пропагандист и агитатор. Общий вывод: „поэзия Маяковского—это поэзия массового действия, т. е. революции,—это агит-поэзия, вышедшая из стадии

кустарничества, поднятая на высоту большого творчества, вынесенная для будущего, тогда, когда социальные условия для этого будущего еще только созревали (стр. 102). *)

Георгий ГОРБАЧЕВ, Очерки современной русской литературы. Госизд. 1924. Лен.

Автор дает общий очерк литературных явлений кн. XIX и нач. XX века, причем, при строго марксистском подходе, проявляет значительный интерес к вопросам формы. Примером такого подхода к литературным произведениям может служить глава о Серапионовых братьях. По мнению Горбачева, „первой основной особенностью творчества серапионовцев, с формальной стороны, является главенствующая роль действия в их повестях, обилие событий и событий именно в бытии (смерти, измены, сражения, побеги и т. п.), а не в психике (разочарования, подозрения, отчаяния, уверования). Этим рассказы и повести серапионовцев явно противоположны тургеневской школе в русской литературе, с ее обилием душевных процессов, но малочисленностью событий

---

*) Формальный подход к литературному творчеству мы находим также в работах:

М. Григорьева, Приемы сценического воздействия на зрителя в пьесах Чехова. „Гарн", 1920, кн. V. (Изд. Московского Пролеткульта).

М. Григорьева, Сценическая композиция Чеховских пьес. Изд. КУБС'а В. Л. Х. И. М. 1924.

В. Н. Перетца, К вопросу об обоснованиях научной литературной критики, Уч. Зап. Самарского Университета, в. 2, С. 1919 (формальный разбор творчества Б. Лазаревского).

Б. Ларина, О „Кипарисовом ларце". Лит. мысль, № 2, 149—158.

во внешнем и в психическом мире. Первым представителем в классической русской литературе такой нагруженности повести и романа действием и событиями был Достоевский, а после него талантливейший из его учеников—Л. Андреев, позднее Арцыбашев. В сущности же это—приближение к исконной форме романа,—форме авантюрной, родившейся среди купцов—путешественников античности и подвижных рыцарей и торговцов конца средневековья. У нас так писали первые романисты—реалисты (не говорим уже о многочисленных авторах авантюрных романов XVIII и начала XIX века, романов, бывших когда-то настоящей, „высокой" литературой и лишь со 2-й примерно четверти XIX века спустившихся в низины эстетически невоспитанной, обывательской читательской и ремесленной писательской среды, а также и в „народ").

В том же роде, конечно, написана и первая русская городская повесть—„Пиковая дама" Пушкина и его же „разбойничий роман"—Дубровский". Психологический бездейственный роман Тургенева, Гончарова, отчасти Л. Толстого, такие же драмы и повести Чехова, рассказы и повести Бунина, Зайцева, конечно, порождены и приноровлены к потребностям усадьбы, уездного города, среды интеллигентов из „солидных".

Естественно, что капиталистический город спугнул этот род романа, и понятно, что для людей нашего лихорадочного времени о лихорадочном беге революции приходится писать, громоздя события на события. Подсчитайте число кровавых столкновений в рассказах М. Слонимского—„Шестой стрелковый" и „Генерал", связанных единством фабулы, или число несчастий и превращений „Гвардии сапера" у Н. Никитина, и

вы убедитесь, что с этой стороной задачи серапионовцы умеют справляться. Но строить из этих событий единый, связанный, захватывающий читателя сложной фабулой роман, что умел делать Достоевский, серапионовцы еще не умеют.

Но характерной особенностью серапионовцев (особенно М. Слонимского) является исключительный интерес к внешней стороне событий, почти без попыток освещения внутренних переживаний их участников....

Второй отличительной особенностью серапионовцев—и особенно М. Зощенки—является манера „сказа“ в их писаниях. Рассказ ведется не от лица автора и не его языком, а языком выдуманного рассказчика; сообщаются или не сообщаются характеризующие „сказителя“ биографические или иные данные,—он является цельной личностью, проявляющей себя в своей манере говорить и мыслить. Такой рассказчик является маской, скрывающей подлинный лик писателя, не желающего прямо высказываться или навязывать свои суждения читателю. Классические, наиболее известные примеры такого типа повествования в русской художественной литературе: „Вечера на хуторе близ Диканьки“ Гоголя, с их сказителем, знаменитым пасечником Рудым Панько, и „Повести Белкина“ Пушкина. Но на самом деле сказ распространен гораздо шире. Чиновничьи петербургские повести Гоголя („Нос“, „Шинель“)—сказ; „Записки сумасшедшего“—дневник, т.-е. прямая разновидность „сказа“. Таким образом, к сказам нужно отнести все романы—дневники, или повести, рассказываемые от лица героя, романы в письмах и т. п. Особенным мастером сказа был, как известно, Лесков, один из главных учителей современных беллетристов через Реми-

зова, Замятина, отчасти А. Белого. Белый, впрочем, ведет свою генеологию более от Достоевского, тоже великого мастера сказа (житие Зосимы, „Подросток", бесконечные вводные рассказы — исповеди героев в его романах). Сказ может быть выдержан на всем протяжении повести в одном стиле и от одного лица, но может и неоднократно меняться и перебиваться на протяжении ее.

Особенность сказа серапионовцев, общая им с Лесковым и Гоголем, писателями, не имевшими, как и серапионовцы, широких общественных интересов и лишенными понимания передовых идей своего времени—прятанье в сказе за маску обывателей, людей ограниченных, говорящих языком „ниже" обычного литературного, более примитивным, полным, ходячих, уличных, исковерканных словечек, отражающим путаницу примитивного обыденного мышления (стр. 79—81).

„Никитин и Слонимский предпочитают выдержанному во всем рассказе единому сказу перебои последнего и введение в повесть отрывков якобы подлинных документов. Но здесь уже переход от сказа к более общему приему „остранения" повести. Для того, чтобы заставить читателя вдумчивее отнестись к изложению, заставить его свежее воспринять, поразить его новизною приемов, наконец, сделать эмоционально выразительным самый язык прозы,—вся повесть или важнейшие ее части пишутся языком, полным намеков, мало-понятным, стилизованным, порою „инструментованным" на определенных сочетаниях звуков, или же описываются странные, малопонятные сразу, необычные в их сочетании или в отдельности действия.

Этот прием, известный еще Достоевскому и даже Гоголю (язык Кириллова, дикие действия Ставрогина, язык человека из подполья, поведение Митеньки Карамазова, стиль „Шинели", фабула „Носа"), особенно развит Л. Андреевым и А. Белым („Петербург") и является естественным для писателя-импрессиониста, желающего всеми чертами рассказа вызвать восприимчивое к передаваемым им эмоциям настроение. Такой прием является еще более естественным для писателя, обращающегося к занятой и пресыщенной поэзией городской интеллигентской читательской массе, которая склонна только пробегать страницы журналов и книг и которую нужно заставлять задуматься над неподдающейся беглому обзору страницей или заинтересоваться необычным сочетанием образов, мыслей, слов и действий" (182).

По общему вопросу о значении формального анализа литературных произведений автор говорит:

„В наше время решительной ломки литературно-художественной формы, к формальным проблемам и задачам прежде всего приковано внимание поэтов и беллетристов, историков литературы и критиков. Все более развивающаяся революционная и пролетарская поэзия должна занять в борьбе форм и за формы вполне определенные позиции, ибо она должна стать подлинно-самостоятельной и до последней черты самобытно-классовой; насчет формы в нашей поэзии дело обстоит как раз слабо, в то время как содержание и идеология у писателей пролетариев, конечно, свои особые, совершенно определенные. Между тем литературная форма влияет на подсознательное читателя, на его манеру говорить и мыслить, на его эмоции и, следовательно, вос-

питывает его мироощущение и отчасти миропонимание не меньше, чем это делает содержание художественных произведений. Поэтому критики-марксисты обязаны вспомнить наконец завет Г. В. Плеханова, которому, кстати сказать, великий теоретик марксизма сам следовал и редко и неохотно—не те были времена,—завет о том, что нужно уделять формальному анализу художественных произведений достаточно внимания наряду с критикой идеологической и стараться социологически об'яснить данную художественную форму. В такое время писать о поэте, признавая его за одного из интереснейших и талантливейших в современности, и говорить почти только о содержании его творчества,—должно показаться методологической отсталостью не одним только фанатически—узким сторонникам Шкловского, Эйхенбаума, Брика и т. п. (стр. 89. глава „Поэзия Николая Тихонова).

Дополнения.

Книга проф. А. П. Скафтымова Поэтика и генезис былин. Очерки. Книгоиздательство В. З. Яксанова. Москва—Саратов 1924.—представляет результат применения в исследовании былин последних достижений формального метода. В результате изучения архитектонического соотношения внутреннего состава былин о богатырских подвигах, автор приходит к выводам:

1) „В центре творческого напряжения былин о богатырских подвигах находится герой богатырь, а в нем его ратная доблесть и сила.

2) Все действующие лица былины, кроме

героя и его противника, занимают по отношению к главному заданию роль резонирующей среды, в поведении и ламентациях которой действенно актуализуется главная эмоциональная наполненность и направленность сюжета.

3) Все мотивы, входящие в состав сюжета, в своей внутренней неправильности, занимают место нерархически связанное и подчиненное главному заданию выделения героя.

4) Главным выделяющим приемом является эффект неожиданности и удивления.

5) Целям этого эффекта служит внутреннее построение сюжета—от предварительного недоверия и недооценки героя к общему признанию его богатырской исключительности и словы.

6) Изменения в речевой повествовательной ткани рассказа определяется целями фиксации наиболее ярких и важных моментов признания и выделения героя (замедленный темп повествования, диалоги).

7) Идеологический (этический, религиозный, классовый, национальный) элемент утилизируется былиной или в качестве аксессуарного эмоционально - окрашивающего средства или находится на положений особого оценочного повода, направленного опять к апофеозе богатырских успехов героя (стр. 95).

Рассмотрение вопроса о соотношении вымысла и действительности в былинах, позволяет автору сделать следующие выводы:

1) „Реалистическая показательность разных ингредиэнтов былины различна в зависимости от условий функционального применения их в общей организации целого.

2) Вопрос о генетическом приурочении данной художественно-реалистической конкретности

может иметь место лишь в том случае, когда установлена функция ее применения в концепции целого.

3) Историческая действительность в сюжетном былинном применении меняется в направлении наибольшей концентрации вокруг главного эстетико-психологического задания данного сюжета.

4) Соотношение персонажей былины с своими историческими прототипами определяется той ролью, какую данное лицо займет в общей концепции рассказа.

5) Степень исторической документальности бытовых элементов былин находится в связи с тем, имеют ли действенную роль в построении сюжета или находятся в составе периферических средств поэтической выразительности, как принадлежность стиля.

6) Всякое генетическое рассмотрение былины требует предварительного раскрытия внутренно конститутивного смысла ее частей" (стр. 127).

В журнале „Печать и Революция" (1924 г., кн. пятая) помещена статья Б. Эйхенбаума „Вокруг формального метода и возражения против нее П. Н. Сакулина („Из первоисточника"), С. Боброва („Метод и апологет"), А. В. Луначарского („Формализм в науке об искусстве), П. С. Когана („О формальном методе") и В. Полянского („По поводу Б. Эйхенбаума"). Б. Эйхенбаум прежде всего утверждает, что никакого „формального метода" нет. „Вопрос идет не о методах изучения литературы, а о принципах построения литературной науки—об ее содержании, основном предмете изучения, об организующих ее, как особую науку, проблемах. Стало, наконец, ясно, что наука о литературе, поскольку она не являет-

ся только частью истории культуры, должна быть наукой самостоятельной и специфической, имеющей свою область конкретных проблем. Стало ясно, что превращение исторического параллелизма разных рядов культуры (их „соответствий") в функциональную (причинно-следственную) связь насильственно и потому не приводит к плодотворным результатам. Делаемый при этом выбор одного ряда, как порождающего собой остальные, диктуется не научными, а миросозерцательными потребностями и вносит в науку тенденциозную предпосылку. Явления упрощаются, схематизуются, теряют именно то, что отличает их от других явлений.

Стремление к спецификации литературной науки выразилось прежде всего в том, что основной проблемой изучения была об'явлена „форма", как нечто именно специфическое—нечто такое, без чего искусства нет. Слово „форма" имеет много смыслов; это, как всегда бывает в подобных случаях, и привело к целому ряду недоразумений. Надо понять, что мы употребляем это слово в особом значении—не как нечто соотносительное понятию „содержания" (соотносительность, кстати сказать, ложная, потому что понятие „содержания" на самом деле соотносительно понятию „об'ема", а вовсе не „формы"), а как нечто основное для художественного явления, как организующий его принцип. Нам важно не слово „форма", а лишь особый его оттенок. Мы не „формалисты", а уж, если угодно—спецификаторы.

Это о слове „формальный". Теперь о слове „метод".

Признание, что основной проблемой литературной науки является специфическая форма сло-

весных произведений и что все элементы, из которых она строится, имеют формальные функции, как элементы конструктивные, есть, конечно, принцип, а не метод... Принцип, устанавливающий содержание или предмет определенной науки, должен быть один. Наш принцип—изучение литературы, как специфического ряда явлений. Рядом с ним, само собой разумеется, не может стоять другой—что литература должна изучаться как психологический или биографический документ, как эманация души поэта, или что литература есть „отражение жизни" и т. д. (я говорю, конечно, не о вспомогательном пользовании литературой в других науках, а о содержании литературной науки, как таковой" (стр. 2—4). Революционность формального метода, по мнению автора, выражается в обострении и спецификации основных проблем литературной науки, в стремлении придать ей наукообразный характер и избавиться от пустых разговоров „по поводу" (стр. 11).

По мнению А. В. Луначарского, Эйхенбаум сводит всякое литературное произведение к словесному фокусу, все писатели у него как бы слово—штукари, забавники..: „Вы воображаете, напр., что „Шинель" есть шедевр юмора, как огромной силы трогательного характера, что это есть та смесь смеха и слез, о которой торжественно говорил сам автор, что это естьсвое образное, пережитое другими странами, просыпающееся демократическое чувство протеста,—какой же вы старомодный человек, ничего подобного. Гоголь просто словосочетает из невинного желания усладить себя и других складным сказом. Вы думаете, что Толстой перешел от своих романов к христианско-народническим притчам в силу

потрясения своей совести, которая сама была производным от необ'ятного огромного столкновения культур в России. Вы допотопный троглодит! Ведь теперь „ясно стало", что Толстой просто переменил манеру рассказывать за исчерпанием старой. Вероятно, и сюртук на блузу он переменил, чтобы освежить несколько моду.

Между прочим, характерно для гр. Эйхенбаума его постоянное заявление: „это старо, это избито!" Модничанье и жажда новизны—необходимые спутники формализма. Парадокс, курьез—вот чем дышит эпоха формализма, т.-е. бессодержательная эпоха, культура классов, потерявших содержание" (Стр. 31—32).

По мнению П. С. Когана, „дело вовсе не в том, заниматься ли формой или содержанием, а в том, как заниматься, как анализировать, с чем подходить. Б. Эйхенбаум противопоставляет „потребности научные" „потребностям миросозерцательным"; и „превращение исторического параллелизма разных родов культуры (их „соответствий") в функциональную (причинно-следственную) связь представляется ему „насильственным...

Всякая попытка противопоставить науку миросозерцанию сама по себе есть результат миросозерцания. Ученый оперирует с определенным кругом явлений. Его интерес к этим явлениям, а следовательно, и его метод (если речь идет о науке, а не схоластике) диктуется интересом к окружающему миру, в наше время—к общественным явлениям. Всякая попытка оторвать специфические особенности данной области явлений от всей совокупности явлений, конечно, метафизическое наследие, от которого нам пора уже освободиться. Тот кто совершает подобный отрыв и верит, что можно изучать форму, стиль, кон-

струкцию и пр. вне социальных отношений,—тот, несомненно, является представителем определенного миросозерцания, но миросозерцания отжитого, реакционного и постепенно умирающего. Ученый, заявляющий: „необходимо сначала обособить предмет моей науки от всего мира, чтобы изучить эту науку, как таковую (бессмысленное выражение), нужно на время забыть, что я человек с плотью и кровью, окруженный другими людьми, и заняться только своим уголком"—такой ученый, конечно обречен на бесплодие. Отсюда не следует, что каждая ветвь обществоведения не имеет своих специальных методов исследования. Но одно дело—специальные навыки и методы при изучении частного явления, звена единого целого. Другое дело—метафизический жупел, в который превратили формалисты литературу, правда, самую капризную и сложную, но все-таки надстройку". („О формальном методе", стр. 33—34).

Вопросу о формальном методе П. С. Коган посвятил отдельную главу („О Лефе, о формалистах, Жирмунском и Маяковском") в своей книге: „Литература этих лет. 1917—1923. К-во „Основа" Ив.-Вознесенск, 1924. „Формализм, говорит автор, становится истинным бичем нашей литературы. Не есть ли это одно из убежищ, куда спасается испуганная интеллигентская мысль от громов революции. Почему методы Арватова и его товарищей бесплодны? Потому что, кроме звука, ритма, исторического значения, в человеческой речи есть еще нечто, намеренная воля говорящего, в частности, в поэзии, воля стоящего за ним коллектива. И кто забыл это, тот ничего не поймет в поэтическом произведении" (134). „Дело не в звуках и не в синтаксисе, а в „смысле". Исследование художественных приемов, расска-

триваемое как цель, а не как средство, изучение формы, оторванной от содержания, от всей исторической обстановки, в которой данная форма возникла, ничего не даст для понимания поэзии. Сам В. М. Жирмунский чувствует, что существует „эстетическое единство" для целой эпохи, иначе был бы не понятен факт „одновременного и независимого друг от друга появления поэтических произведений, сходных по своим приемам". Он чувствует, что „необходимо поставить вопрос об отношении эволюции художественных фактов к другим сторонам культурно-исторической жизни" (Стр. 137).

П. Н. Сакулин в статье „Из первоисточника", в противовес теории Б. Эйхенбаума, доказывает, что возможно и социологическое истолкование литературных фактов без всякого посягательства на самостоятельность литературной науки и на специфичность литературы, как искусства.

В. Полянский полагает, что статья Б. Эйхенбаума есть свидетельство начинающегося в лагере формалистов кризиса, и говорит, что если формалисты откажутся от методологических измышлений, а всерьез возьмутся за ту черновую работу, которую им отводит Л. Д. Троцкий, они не только не будут врагами марксизма, но и принесут ему известную пользу. „Поскольку же они выдвигают абсолютную „научную истину" и „литературную науку" сводят к изучению „формы", как бы особо это слово ни понималось, формальный метод глубоко враждебен марксизму, он реакционен, и корни его лежат, несомненно, в общественных настроениях, родственных тем, что породили футуризм, имажинизм, теорию чистого искусства и

пустышку „серапионовцев", что искусство безыдейно". („По поводу Б. Эйхенбаума", стр. 36).

По поводу значения формальной стороны литературного произведения В. Полянский (П. И. Лебедев) не раз говорит в своей книге „На литературном фронте", изд. „Новая Москва" 1924 г.

Исходя из определения искусства, как одного из средств организации жизни через воздействие на волю суб'екта художественных образов, содержание и форма которых обусловливаются социально-экономической структурой общества и классовым положением в обществе художника (123), автор считает, что „разрешая организационную задачу, художественное произведение само должно быть высоко организованным, представляя единое, целое, стройное, увлекающее гармоничностью элементов и совершенством частей. Форма произведения хотя играет и второстепенную роль по сравнению с содержанием, тем не менее надо твердо знать, что общезначимость произведения зависит и от его формы. Если материал дан в хаотическом состоянии или в обработке мало совершенной, без надлежащей перспективы, оценки, читатель часто стоит в недоумении пред произведением, не уясняя, что к чему. Совершенство формы определяет силу действия произведения. Но форма произведения не есть что-то абсолютное. В зависимости от исторических условий форма меняется, и разные общественные коллективы оценивают и воспринимают ее в разные моменты по различному. Те формы, которые были идеальны и признаны полвека тому назад, когда чуть не каждый роман и рассказ начинались с описания жаркого июльского дня и пыльной дороги, теперь устарели и ненужны. Равным образом, не только пролетарский коллектив, но

иной и буржуазный не будет воспринимать формы футуризма, и имажинизма, ничевокизма, супрематизма, а тем более мириться со всеми ними.

Каждый общественный коллектив будет искать свои формы, определяемые его организационным опытом. Форма певца дворянских усадеб и поэта—мистика не одна и таже, что форма пролетарского поэта. Слишком различен опыт и наблюдения. Если пролетарский поэт временно пользуется чужой формой, это еще не значит, что он не создаст своей. И пролетарский критик, оценивая произведение со стороны формы, предпочтет форму по своим элементам близкую к опыту пролетарского коллектива. Такая форма приблизит произведение к рабочему классу и окажет на него наибольшее влияние. Важно не только разрешить определенную организационную задачу, но и разрешить ее в форме, захватывающей читателя, запечатлевающейся на длительный период, следовательно, в форме ему близкой и понятной. Это в целях воспитания коллектива"...

(„Принципы пролетарской критики", стр. 137—138).

Несколько замечаний о формальном методе встречаем мы в отзывах современных писателей об искусстве и о себе (книга: „Писатели об искусстве и о себе. Ал. Толстой. И. Касаткин. Л. Сейфулина. Вс. Иванов, Е. Замятин. Бор. Пильняк. Анд. Соболь. Н. Никитин. Вл. Лидин. А. Яковлев. М. Огнев. „Круг" 1924 г.)

По мнению Ник. Никитина, чтобы быть музыкантом, надо знать теорию контрапункта, чтобы быть художником, необходимо выучиться законам

перспективы, светотени, краски и материала. Писатель же должен быть и тем и другим. Об этом как-то никто почти не думает, почти никто не говорит. А кто говорит, так их замалчивают или вышучивают в безграмотных клоунадах. Чем спорить о „верах"—вернее было бы обратить внимание на морфологию, синтаксис, фонетику. Об огромном пути русского словесного (языкового) искусства подумать не грех. От татарских песен, хазарских преданий идет наше монгольское искусство; путь—вольный через Пушкина; от языка и образа Пушкина до языка и образов наших.

Художник ведь начинает с материала. Материалом он ощущает мир, отсюда его понимание, берет мир образом и от него исходит. Часто довольно одного звука, или комплекса звуков, сплетшегося в случайную мысль, чтобы родилось творение. Об этом вспомнить так просто—стоит лишь перелистнуть записную книжку художника...

... Заимствуя—искусство преображает. Часто, слушая серьезную речь политическую или экономическую, воспринимаешь ее в некоторой перестановке слов, фраз и вместо серьезности получаешь анекдот. Каждый видит и слышит по своему, потому что глаз и ухо не инструменты с Пулковской обсерватории.

Только сейсмограф отражает в кривой колебания, но нельзя требовать от художника, чтобы он был общественным сейсмографом, это не главная цель искусства, у него свое ухо, своя игра, только ему присущая. Если бы мир представлялся, как сквозь об'ектив (так должно быть для политика), то не надо было бы искусства, потому что это искусство не увлекало бы, над ним оставалось бы нам одно—скучать. Именно

то, что художник всегда страдает каким-то особенным дальтонизмом—привлекает, ибо мир преподносится, как на блюде, и у каждого—другой" (Ник. Никитин, „Вредные мысли" Стр. 117—118)

По мнению Вл. Лидина, „разорванная жизнь смыкается и организуется. Вопросы быта недаром становятся углом новых социологических обобщений. И литература, связанная с жизнью и общественностью, неизбежно воспринимают эту организацию. Разорванная композиция организуется в дисциплину и архитектонику (не только математически, но и в силу живого порядка). Слово—не текучий материал, который можно менять по произволу, оно полновесно и самоцельно. Поскольку строится вся наша жизнь, постольку неизбежно должна строиться и организовываться литература. Задача писателя—преодолевать материал, а не самому быть им преодоленным. Публицистика, непереваренное сырье—скоропортящиеся продукты, литературная значимость их временна. Литература делается не на полгода. Разумный отбор материала, расположение его по внутренней необходимости, а не гуртом, только бы насовать, избавиться от записной книжки—та же творческая дисциплина, без которой невозможно деланье прозы. Новые словообразования—составной элемент этой же организации, но Даль в литературе искусственен и обнаруживается сразу. Жизненность классической литературы именно в том, что творческий процесс созревал, как неизбежность, как логический выход душевного напряжения". (Вл. Лидин „Об искусстве и о себе"—Стр. 135).

По мнению Н. Огнева, „искусство—не для искусства, а для синтеса настроений, анализа

фактов или переживаний, антитезы классовых или иных группировок, а главнее всего—для мысли. Писатель опытный, простите за выражение—тренированный—мысль любит, мыслью владеет, мысль лелеет. Из молодого писателя мысль прет в ряде образов, часто нестройных, несвязных, но все же прет именно мысль. Обработка слова, как материала, суммой приемов по формальному методу должна неизбежно приводить к мысли, как к основному, в противном случае—бессмыслица или эпатирование буржуазии, или пугание ребят букой, или газетная—по-американски—подача фактов в голом виде, без намека на об'яснение причин.

Формальный метод - не окончательный метод, но он хорош уже потому, что всколыхнул современного писателя, заставил его думать ожесточенно и упорно над техникой творчества, преодолевать прочно гнездящуюся в чувствах и мыслях формальную чеховиану, оттолкнул от бунинско-купринского рабского подражания штампованным образцам. Формальный метод родился из революции и писателя революционизировал и, может быть, именно поэтому сделался для некоторых культом, тогда как для других послужил рычагом для анархического разгрома старых форм". Н. Огнев, „Только через массу"—стр. 156 и 157).

Приводим также те места из деклараций литературных групп „Кузница" и „Октябрь", в которых говорится о форме литературного произведения:

Из декларации пролетарских писателей группы „Кузница".

СОДЕРЖАНИЕ и ФОРМА

„Бытие предсказывает и определяет форму и само показывается и определяется ею. Содержание угадывает изобразительные средства и само разгадывается и изображается ими. Стихия творческого материала и стихии 1) ритма, 2) композиции и 3) смысловая—должны быть единым органическим целым. И далее: 1) Картина произведения, 2) его пафос, напряженность процесса, 3) его музыка, словесный звукозвон—должны составлять единый органический образ и его атмосферу,—будь то поэма, драма, роман, небольшое стихотворение. Наше творчество должно захватывать не точкоподобные пятна жизни, а всю ее площадь. Соответственных средств, изобразительной техники у закатной буржуазии и ее упадочного искусства нет, и мы должны искать их в мировых литературах, восходящих к жизни и власти исторических классов. И в жизни нашей эры Октября.

Мы—против бессодержательности и бессюжетности.

Мы—против пустозвонства, стихачества и рифмачества.

Мы—против словесных бездушных фокусов.

Мы—против индивидуалистических мигов и настроений.

У пролетариата слишком здоров организм и крепки нервы, чтобы обращать внимание на эти миги,—когда перед ним стоят века,—вдаваться в настроения, будучи в процессе исторических устремлений.

„Кузница“ будет искать художественные формы, соответственные об'ему нашей эпохи, работать над ними, но не подражать и копировать

упадочников". (В. Львов-Рогачевский, „Книга для чтения по истории новейшей русской литературы". Изд. „Прибой"—Ленинград—1924 г. Стр. 321)

Из декларации группы „Октябрь":

„Считаясь с тем, что литературные школы декаданса раздробили на составные элементы единые по существу художественные формы, созданные в эпохи исторического восхождения господствовавших классов, и продолжают это дробление до мельчайших частиц, выделяя какой-нибудь из этих элементов в самодовлеющий принцип, а также считаясь с фактом влияния,—группа „Октябрь" в принципе отвергает:

а) вырождение понятия творческого образа в самодовлеющий раздробленный живописный орнамент (имажинизм) и стоит за единый, цельный динамический образ, развивающийся на протяжении всего произведения, в зависимости от его общественно необходимого содержания;

б) отвергает выделение слова—ритма, как такового, в самоцель, в результате чего художник часто уходит в область чисто словесных, не имеющих общественного смысла упражнений, выдавая их за настоящие художественные произведения (футуризм),

и стоит за цельный ритм, организованно-развивающийся в зависимости от развития содержания художественного произведения в едином творческом образе;

в) а также отвергает фетиширование звука, возникшее в период упадка буржуазии и выросшее на почве нездоровой мистики (символизм),

и стоит за органическое слияние звуковой стороны художественного произведения с творческим образом и ритмом.

Только беря предмет художественного про-

изведения в целом, в его конкретном значении и в процессе закономерного развития. можно достигнуть исторически наивысшего художественного синтеза.

Таким образом, задачей группы является не культивирование форм, существующих в буржуазной литературе или эклектически привнесенных оттуда в пролетарскую, а разработка и выявление новых принципов и типов формы путем практического овладения старыми литературными формами и преобразования их новым классово-пролетарским содержанием, а также путем критического осмысливания богатого опыта прошлого и произведений пролетарской литературы, в результате чего должна создаться новая синтетическая форма пролетарской литературы. (В. Львов-Рогачевский, „Книга для чтения по истории новейшей рус. литературы", стр. 368).

С. Аскольдов, Форма и содержание в искусстве слова. „Литературная мысль" III, Ленинград стр. 305—341.

Главы статьи: Изменчивость понятия формы. Прагматическое содержание, психологическое содержание и форма. Значимость формы и содержания в отдельности. Форма в прозе. Форма в поэзии. Форма приходит последней. Приоритет содержания в процессе творчества. Форма и содержание в восприятии и в изучении.

Относя форму и содержание к общим философским категориям и тем раздвигая рамки вопроса за пределы литературной профессиональности, автор исследует его в применении к процессу творчества, к восприятию и к изучению его.

В художественном произведении автор различает содержание (основная сюжетная часть, прагматическое содержание) и форму („к ней относятся... во первых, все фонетическое содержание произведений: подбор слов, размер стиха, рифма, ритм, аллитерации и проч., во-вторых—„синтаксис" изложения, и притом синтаксис как в грамматическом, так и в сюжетном смысле, т. е. то, что почти заполняет понятие композиции, поскольку из последней можно исключить прагматику основной части сюжета. Сюда еще следует присоединить... совокупность образов, рассматриваемых как внутренно не связанный материал", 309). В лирике, по мнению автора, может быть выделено и психологическое содержание, т. е. такое изображение или возбуждение душевных переживаний, в котором это переживание является само целью. „Психологическое содержание далеко не всегда заменяет прагматическое; иногда оно ему сопутствует то как подчиненная, то как преобладающая часть" (309). Автор считает ошибочным взгляд, „что форма в художественном произведении—все, а содержание ничто, или почти ничто" (326): „предполагаемая одна форма или ничтожность связанного с нею содержания есть иллюзия, проистекающая или от обедненного понимания содержания в качестве прагматического только сюжета, или просто от неумения или нежелания его увидать" (327). Указав на приоритет содержания в процессе творчества и обращаясь к восприятию и изучению, автор говорит: „Первенство формы в процессе восприятия и изучения художественных произведений быть-может то, на чем наиболее настаивает формализм. Это самое четкое его утверждение, в широкой мере осуществляемое уже практически. Можно ли спорить, что

форму надо замечать и изучать? Принципиально, конечно, нет. Но надо все же разбираться—когда и как. Если мы будем очень пристально приглядываться к форме, когда мы в первый раз подходим к художественному произведению, например, впервые читая роман, то приглядывание к тому, как это сделано, может только разрушить художественное впечатление. Прежде всего надо воспринимать его прагматическое „что", а форма уже будет на нас воздействовать без нашего ведома. При возвратных восприятиях форма может и должна замечаться, и тогда это служит к усилению впечатления. По существу то же следует сказать и о процессе изучения... Задачей изучения содержания является... введение изучаемого автора в контекст жизненных интересов, которыми он жил, чтобы тем создать необходимую апперцепционную базу для его усвоения. И в осуществление этой задачи изучение художественной литературы по содержанию служит двум целям. Во 1-х, оно использует то впечатление, которое создано автором на общество,—впечатление чисто художественного порядка,—для целей, правда, уже не художественных, но все же для более широких, для жизненных целей вообще. И нельзя не сказать, что эта цель в конце концов совпадает с целями тех авторов, которые именно так изучаются и утилизируются... Рассмотрение по содержанию служит, кроме того, и... цели художественного восприятия" (335—7). „Если детальное изучение формы ложится уже на подготовленную в смысле изучения содержания почву, то это можно только приветствовать. Тогда именно изучение формы поясняет и раскрывает со стороны формы то, что сделано уже в области содержания" (337). Вывод автора: „Если форма-

лизм есть направление, желающее изучение формы поставить на ту же высоту, что и изучение содержания, то его можно только приветствовать. Но если его лозунг—не сотрудничество в изучении формы и содержания, а отрицание содержания во всех отношениях, если он требует не обращать на содержание никакого внимания,—то ему надо об'явить самую решительную войну, как несущему смерть искусству" (341). Жаль, что автор не определил подробно, в чем же заключаются те „жизненные цели вообще", которым служит „изучение художественной литературы по содержанию".

Н. К. Пиксанов. Два века русской литературы. Введение. Темы для литературных работ. Систематическая библиография. Руководящие вопросы. Издание второе, переработанное. Госиздат Москва. 1924 г.

Во введении автор говорит, между прочим, и об общих задачах формального изучения литературных произведений:

„Новое научное направление выдвигает формальные изучения, т.-е. анализы поэтического языка, стиха и ритмики, сюжета и композиции. После долгих десятилетий пренебрежения этим методом естественно дать ему простор. Однако, направление, какое приняли у нас формальные исследования, мне кажется узким, односторонним. Изучения пока сосредоточены главным образом на языке и стихе, на лирической, стихотворной поэзии, вообще—на „камерных" формах. В этом не было бы беды: естественно начинать с элементов и форм наиболее простых. Но беда в том,

что добытые обобщения и выводы торопливо переносятся с одного-двух жанров на всю поэтику, что уже незаконно. Необходимо вспомнить, что, кроме лирических стихов, есть и роман, и драма, изучение коих осложнит и углубит определения теоретической и исторической поэтики...

Размышления о задачах и смысле формального изучения быстро привели к выводу, что элементы и средства художественного творчества не автономны, что они осмысливаются только известной целью, заданием, какое ставит им воля поэта. Другими словами, выдвигается проблема имманентной телеологии поэтических средств и приемов. И вот, эта телеология ничем так полно и глубоко не постигается, как изучением творческой истории крупных поэтических произведений. Глубокое проникновение во все мельчайшие подробности истории произведения, в его первые замыслы, в разработку его плана, в первоначальные наброски, в процессы выработки языка, образов, архитектоники, идейности, лиризма, в смены разновременных редакций,—только совокупность таких изучений и познаний дает возможность приблизиться к пониманию приемов, путей и законов поэтического творчества" (Из предисловия к первому изданию, стр. 9—10).

Указатели и статьи, в которых приведены списки историко-литературных трудов формального направления:

А. И. Белецкий, Новейшие течения в русской науке о литературе, „Народное просвещение" Курск 1922, № 5—6.

В. Иванов, О новейших теоретических исканиях в области художественного слова. „Научн. известия" Сб. 2. М. 1922.

И. Я. Айзеншток и И. Я. Каганов, Важнейшая литература по вопросам поэтики на русском языке. 1900—1922. Приложение к „Поэтике" Р. Мюллера-Фрейенфельса, Х. 1923.

Б. Якубський, Наука віршування, К. 1923. Литература вопроса, Стр. 109—122.

Р. Якобсон и П. Богатырев, Славянская филология в России за годы войны и революции, Опояз 1923. Берлин. Стр. 29—34.

Г. Винокур, Новая литература по поэтике. „Леф" 1923, № 1, с. 239—243.

А. В. Багрий, Новая литература по вопросам методологии ист. литературы и поэтики, „Литературные поминки" (Библиограф. заметки), Известия Горского И. Н. О. Владикавказ 1923.

А. А. Смирнов, Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии, Атеней, Сб. 1—2. 1924. с. 151—162.

См. также общие обзоры новейших научных трудов по ист. р. литературы у Л. К. Ильинского („Научныя известия" Сб. 2. М. 1922) и Н. И. Ефимова. („Печ. и Рев." 1922. кн. VII).

Оглавление.

		Стр.
1.	Предисловие	3
2.	Общие труды по формальному методу	17
3.	Формальное изучение стихотворчества	51
4.	Формальный подход к творчеству отдельных писателей: Пушкин . . .	107
	Лермонтов	125
	Гоголь	126
	Островский	145
	Толстой	138
	Тургенев	171
	Достоевский	196
	Некрасов	214
	Тютчев	216
	Современные писатели	219
	Дополнения	24