PN
1042
ПРО

# ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

СБОРНИК СТАТЕЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
В. Я. БРЮСОВА

ИЗД. „ЗЕМЛЯ и ФАБРИКА"
МОСКВА-ЛЕНИНГРАД-1925

Из книг
академика
И. П. ТРАЙНИНА

# ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

Сборник статей
под редакцией
В. Я. БРЮСОВА

„ЗЕМЛЯ и ФАБРИКА"
МОСКВА 1925 ЛЕНИНГРАД

PN
1049.
ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР
951
56

Главлит № 19681. Учебн. Тип. ЦДКВРМ. Тираж 3 000 экз.

# От редактора.

Область поэтики—одна из наименее разработанных в науке. Поэтика—наука молодая, хотя первые работы по ней были сделаны уже в древней Греции. Долгое время господствовало мнение, что художественное поэтическое творчество есть свободное проявление индивидуального „вдохновения", никаким определенным законам не подчиненное.

Поэтому при изучении поэтических произведений или довольствовались их разделением на „роды" (классификацией), или дедуктивно, из общих положений, выводили „правила", по которым и предлагалось „творить" поэтам (поэтика псевдо-классиков), или, наконец, субъективно оценивали то или

другое отдельное произведение (импрессионистическая критика).

На твердую научную почву изучение поэтических произведений стало лишь после того, как были вполне осознаны два положения: 1) что поэтическое произведение есть отражение социальных условий жизни, 2) что формы поэтических произведений суть результаты коллективного опыта определенных общественных групп. Первое положение должно привести в конечном итоге, через „марксистскую критику", к созданию „истории литературы", написанной по марксистскому методу, которая и будет первой историей литературы, как наука, ибо таковой до сих пор не существует. Второе положение должно привести к созданию „научной поэтики", которая станет подсобной наукой и основанием для выводов марксистской истории литературы.

В виду новизны задач, в настоящее время возможно делать только первые опыты в указанных направлениях, главным образом— собирать материал и систематизировать его.

Важно установить документально, что поэтические формы—не продукт свободного индивидуального творчества, но подчинены законам, общим для целого коллектива. Достичь этого можно только подробным анализом различных поэтических форм и сравнением их между собой. После этого, пока формального, изучения и пополнения материала, наступит время для выяснения тех социальных условий, которые вели к появлению в данную эпоху, в данном классе—данных поэтических форм, что уже будет прямым переходом к истории литературы.

Предлагаемый сборник, где соединены статьи профессоров и преподавателей Литературно-Художественного Института, хочет внести свой посильный вклад в эту работу. Некоторая, обусловленная внешними обстоятельствами, спешность при составлении сборника не позволила придать ему строгую систематичность. Тем не менее, собранные статьи рассматривают весьма различные вопросы поэтики и, при известном различии в точках зрения их авторов, все

в той или иной степени способствуют уяснению ее, еще во многом неясных, проблем. В этом все то скромное значение, которое решаются признать за сборником сами его составители.

*Валерий Брюсов.*

*1924 г.*



Валерий Яковлевич Брюсов

Родился 1-го декабря стар. ст.) 1873 г.
скончался 9-го ноября (нов. ст.) 1924 г.

В. Я. БРЮСОВ

# Синтетика поэзии

# Синтетика поэзии.

## 1.

Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом конечная цель искусства та же, как науки,— познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школой Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового. Создание языка было и остается процессом познавательным. Слово есть первичный метод познания. Первобытный человек означал словом предмет или группу предметов, называл их, чтобы их выделить из бессвязного хаоса впечатлений, зрительных, слуховых, осязательных и иных, и через то з н а т ь их. Назвать—значит узнать и, следовательно, познать. Совершенно параллелен, аналогичен этому процесс создания поэтического произведения, художественное поэтическое творчество.

Общий ход познавания состоит „в об'яснении нового, неизвестного при посредстве уже познанного, известного, названного" (формулировка А. Горнфельда). Первобытный человек, встречаясь с новым явлением, об'яснял

ого себе тем, что называл таким словом, которое связывало это новое с уже известным, с уже имеющим свое название. Общеизвестны примеры этого: „дочь“ от „доить“, „месяц“ от „мерить“, „копыто“ от „копать“, „крыло“ от „крыть“ и т. п. Столь же известны примеры того же, взятые из языка ребенка: „арбузик“ для означения стеклянного шара (А. Потебня) и из народного языка: „чугунка“ для означения железной дороги, „подсажир“ от „подсаживать“ вместо пассажир (он же).

Поэтическое творчество идет по тому же пути. Поэт в своем произведении называет то, что он хочет себе уяснить, — называет при помощи уже известных названий, т.-е. об'ясняет неизвестное через известное, иначе — совершает акт познания. Плох тот поэт (вывод А. Потебни), который ищет выражения (образов) для готовой, заранее найденной идеи; идея произведения, его основная мысль, для истинного поэта всегда *X*, искомое, то, что получается в результате творчества. Поэтическое творчество есть уяснение поэтом, для него самого, его, сначала еще смутных, неосознанных ощущений. Истинный поэт „даль свободную романа“ всегда сначала различает „неясно“, „сквозь магический кристалл“ (Пушкин). Вот почему „болящий дух врачует песнопенье“ (Баратынский), вот почему от „могучего образа“, „возмущающего ум“, можно „отделаться стихами“ (Лермонтов).

Поэзия, вообще искусство, как и наука, есть познание истины, — вот вывод, к которому пришло современное

знание. „Врата красоты ведут к познанию", выражал это, в своих терминах, Шиллер. „Наука и искусство равно стремятся к познанию истины", говорил еще Карлейль. „Искусство дает форму знания", утверждал Рескин. Познание истины — это побуждение, которое заставляет ученого делать свои исследования, а художника—создавать свои произведения.

Должно оговорить, что эти выводы отнюдь не противоречат марксистскому взгляду на науку и искусство. К каким „истинам" приходят те или другие ученые и художники, в каком направлении они ищут этих истин, вот что уясняет марксизм. Но остается вопрос об основном побуждении, — пусть несознательном, несознанном, — к научной работе и творчеству. Оно всегда — искание истины; ученому или художнику представляется, что эта истина нужна, полезна всему человечеству или хотя бы только ему лично; марксизм показывает, что она была нужна и полезна только данному классу, но это уже — область других соображений.

2.

Если поэзия, как и наука, есть форма познания, то чем же различаются познание научное и познание через поэтическое творчество? Исключительно методом. Метод науки — анализ; метод поэзии — синтез.

По существу все научные истины суть аналитические суждения. Суждение „человек смертен" есть аналитическое раскрытие того, что уже скрывается в понятии

„человек“. Собственно говоря, все возможные научные истины уже должны быть заключены implicite в аксиомах науки. Достаточно было бы аналитически раскрыть содержание аксиом, чтобы получить из них все „законы природы“ и все „законы социальной жизни“. Практически, на деле это, конечно, невозможно.

Во-первых, человеческий интеллект не способен к такому анализу. Во-вторых, и это важнее, никаких подлинных „аксиом“, в сущности, нет. Все наши „законы природы“ и „аксиомы“, в действительности, только относительные законы и относительные аксиомы. С течением времени, с развитием науки, нам приходится отказываться от этих законов и аксиом: частью они оказываются выводимыми из более общих положений, частью просто ошибочными. Это относится даже к тому, что еще недавно почиталось „законами физики“, даже к аксиомам математики, в роде такой, наприм.: „целое больше своей части“. Поэтому на практике научное познание идет иным путем.

На практике наука пользуется преимущественно и почти исключительно индукцией. Ученый идет к своим выводам, к научным истинам, к законам — от фактов, от наблюдений, от экспериментов. Ученый делает общий вывод, обобщая ряд отдельных фактических наблюдений. Однако, этот общий вывод непременно должен быть связан с ранее известными научными законами так, чтобы новое утверждение оказалось частным случаем одного или нескольких из них. Другими словами, новая науч-

ная истина всегда должна являться аналитическим раскрытием одной из прежде известных истин.

Положим, ученый, наблюдая психические явления, установил, что каждому из них соответствуют определенные явления физиологические, определенные химические реакции, являющиеся, повидимому, причинами психических явлений. Это значит, что ученый еще необ'ясненное (психическое явление) поставил в связь с уже об'ясненным (химической реакцией) и именно в том смысле, что вскрыл в химических явлениях новое содержание, ранее в них не усмотренное. Иначе говоря, ученый как бы анализировал законы химии и вывел из них новый закон. Тем же путем шла наука, когда установила, что построения научные, правовые, художественные суть формы, в которых людьми осознаются изменения, происходящие в экономической базе социальной жизни. Это значит, что наука аналитически вскрыла законы экономики и вывела из них новую истину: „Все идеологии суть отражения в сознании экономических факторов".

В тех редких случаях, когда наука оперирует дедукцией, тот же процесс лишь увеличивается на один член. Путем дедукции ученый получает определенное заключение. Это заключение остается гипотезой, пока оно не проверено на фактах, на опыте, на наблюдении, т.-е. индукцией. После того наступает пора для основного анализа.

Мысль, что можно построить все науки путем только анализа, конечно, — лишь условность, предел, которого

достигнуть нельзя. Но это не изменяет положения, что все новые научные истины — только аналитическое раскрытие старых. Наука стремится к тому, чтобы все об'яснить аналитически. Научное познание есть система аналитических суждений.

3.

В противоположность науке, искусство, в частности поэзия, пользуется, как основным методом, синтезом. Произведение поэзии есть синтетическое суждение или ряд синтетических суждений; и такой же синтез есть каждый поэтический образ.

Если суждение „человек смертен" по существу — аналитично, хотя к нему и пришли путем индукции, через наблюдение, что все люди умирают, то выражение поэта (Ф. Тютчева) „звук уснул" есть суждение синтетическое. Сколько ни анализировать понятие „звук", в нем нельзя открыть „сна"; надо к „звуку" придать нечто извне, связать, синтезировать с ним, чтобы получить сочетание—„звук уснул". В этом суждении некоторое явление—замирание, затихание звуков ночью (см. стихотв. Тютчева „Тени сизые смесились"), рассматриваемое, как нечто неизвестное, требующее об'яснения, истолковано, об'яснено явлением, рассматриваемым, как нечто известное, засыпанием живых существ. Это—один из обычнейших приемов поэтического синтеза, так-называемое „олицетворение": явления „одушевленной" жизни, в частности—людей, признаются более известными, так

как поэт знает их по личному опыту, и ими об'ясняются явления мира „неодушевленного". По тому же приему созданы, напр., синтезы (Тютчева): „мир, пробудившись, встрепенулся", „лениво дышит полдень", „лазурь небесная смеется", „свод небесный вяло глядит" и т. под.

Однако синтетически связать отвлеченные понятия невозможно. Так, напр., нельзя установить синтетической связи между „рентой" и „синусом". Синтез должен быть оправдан не формальной логикой, а наглядностью, непосредственным восприятием, „чувственностью" (по терминологии Канта). Отсюда первое различие между наукой и поэзией. Наука оперирует понятиями, поэзия—чувственными представлениями. Наука апеллирует к рассудку, поэзия—к эмоции и к разуму. Наука стремится вытравить из слова все черты его первоначальной образности, прибегая для того к терминам и к алгебраическим формулам. Поэзия стремится вернуть слову эту утраченную им образность, пользуясь для того „тропами" и „фигурами". Для науки звуковое строение слова не имеет значения; для поэзии оно—могущественное средство воздействия на чувственность читателя.

Признано, что „поэзия" есть явление языка. В первобытном языке, в слове были живы все три его элемента: звук, образ, понятие. Первобытным человеком непосредственно ощущалось звучание слова, воспринимался даваемый им образ, сознавалось выражаемое им понятие. С развитием речи первые два элемента имеют наклонность к вымиранию. Современный человек непосред-

ственно не воспринимает звука слова и уже не чувствует скрытого в нем образа; слова все больше и больше становятся значками понятий. Наука довершает этот процесс. Поэзия, напротив, восстанавливает первоначальную жизненность всех трех элементов слова. Поэзия заставляет непосредственно воспринимать звучание слов (ритмика и эвфония стиха и прозы), эмоционально воспринять их как образы (эйдология), не утрачивая, однако, выраженных ими понятий (семаснология). Таким путем поэзия создает представления, с которыми уже может оперировать синтезом.

Наука идет от частного к общему, от конкретного явления или предмета, т.-е. от представления, к понятию. Поэзия, в противоположность этому, берет именно частные случаи, единичные факты, претворяет понятия в целостные представления, т-е. как бы в конкретные явления или предметы. Однако, за каждым таким конкретным явлением, под каждым представлением, в поэзии скрыто некое общее положение, некая условная „истина", взятая аксиоматично (как аксиома), как что-то само собой несомненное, самоочевидное. Связывая синтетически представления, поэзия тем самым связывает и эти аксиомы, выводя из двух (или нескольких)—новую. Эта новая истина в совершенном поэтическом произведении предстанет тоже в виде представления, в менее совершенном, может быть—в виде отвлеченного суждения. Но эта новая истина и будет тем *X*, тем искомым, ради которого создавалось все поэтическое произведение.

## 4.

Возьмем конкретный пример.

Стихотворение Пушкина „Пророк" („Духовной жаждою томим...") было написано под влиянием тех взглядов, которые господствовали в начале XIX века в кругах писателей, усвоивших романтизм. Перед Пушкиным вставала задача об'яснить деятельность п о э т а. Поэт—это обыкновенный человек, такой же, как другие люди (сравним: „Пока не требует поэта..."); вот одна „идея" стихотворения, одна его „истина", взятая как аксиома. Но поэт изрекает откровения, которые не могли быть изречены обыкновенными людьми (сравним: „не понимаемый никем...", „ты—царь..."); вот вторая „идея", вторая „истина", которую также предлагается принять как аксиому. Это теза и антитеза; остается установить синтез между этими двумя, как бы противоречивыми идеями. Вот—задача стихотворения, вот—то искомое, тот *X*, который был перед Пушкиным, когда он писал свои стихи.

Естественным путем установить такой синтез невозможно; оставался путь сверх'естественный. Сверх'естественное удобнее показать в обстановке, далекой от повседневной действительности, ибо в повседневности мы сверх'естественного не встречаем. Поэтому образ „поэта" заменяется образом „пророка". Для Пушкина то была замена видового родовым: все, доказанное для пророка, было бы, с точки зрения Пушкина—романтика, eo ipso доказано для поэта. Но, по методу поэзии,

Пушкин не доказывает, а показывает. Взяв образ пророка, он переносит место действия в палестинскую пустыню библейских времен. Пророку является „шестикрылый серафим“ и преображает его. Признаки обыкновенного человека, „зеницы“, „уши“, „грешный язык, и празднословный и лукавый“, „сердце трепетное“ — заменяются органами, которые дают сверхъестественную силу: „вещие зеницы“, слух, который внемлет „неба содроганье“, „жало мудрыя змеи“ вместо языка, „угль, пылающий огнем“, вместо сердца. Явно, что с такими свойствами человек может быть пророком, а следовательно и поэтом. Явно также, что такое преображение человека в силах совершить только некий „серафим“, т.-е. сила высшая. Отсюда вывод: поэт получает свое вдохновение свыше, от неба,—q. e. d., что требовалось доказать. Синтез двух противоречащих идей найден.

Можно ли было бы попытаться доказать ту же мысль научным путем? Можно. Для этого должно было бы проанализировать содержание поэтического творчества или творчества пророков и доказать, что в этом творчестве имеются элементы, не объясняемые из обычной человеческой психологии. Потом надо было бы доказать возможность влияния на человека каких-то высших, сверхземных сил. Наконец, доказать, что именно таким влиянием и объясняется присутствие в творчестве поэтов элементов, иначе необъяснимых. Если бы было возможно построить этот ряд доказательств, мысль „Пророка“ была бы доказана научно.

Совершенно несомненно, что такие доказательства невозможны, что все элементы поэтического творчества вполне об'яснимы из психологии индивидуума (поэта) и среды и т. д. Но во времена Пушкина, почти сто лет назад, это было далеко не так очевидно. Психология, как наука, была почти в младенчестве; о психологии классовой не было и речи; возможность влияний свыше допускалась многими видными мыслителями, и т. д. Вот почему Пушкин и мог прийти к соблазнительному выводу, что поэт есть „вещатель божьих глаголов", подобно тому, как Наполеона Пушкин называл —

посланник провиденья,
Веритель роковой бевестного веленья.

Итак, в стихотворении „Пророк" перед нами, как конечный синтез, образ человека, „преображенного божьей волей", под которым скрыта определенная мысль: „вдохновение поэта — божественно". Мысль эта могла быть доказываема, — да и доказывалась не раз, — методами науки. В этих доказательствах всегда можно было вскрыть логические ошибки. Пушкин доказывает ту же мысль методами поэзии, т.-е. синтезируя представления. Так как вывод ложен, то должны быть ошибки и в доказательствах. И действительно: мы не можем принять образа серафима, не можем примириться с заменой сердца углем и т. д. При всех высоких художественных достоинствах стихотворения Пушкина (о чем подробнее здесь говорить не место), оно может нами быть воспринимаемо только при условии, что мы станем на

точку зрения поэта. „Пророк“ Пушкина уже только исторический факт, подобно, напр., учению о неделимости атома.

5.

Возьмем другие примеры.

Вот стихотворение Тютчева:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадный, день любезный,
Как золотой ковер она свила, —
Ковер, накинутый над бездной,
И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь и немощен, и гол,
Лицом к лицу пред пропастию темной.
На самого себя покинут он,
Упразднен ум и мысль осиротела,—
В душе своей как в бездне погружен;
И нет извне опоры, ни предела.
И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое,
И в чуждом, неразгаданном, ночном,
Он узнает наследье родовое.

Тезой и антитезой здесь явно взяты образы „дня“ и „ночи“. День определен, как „отрадный, любезный“; ночь — как „пропасть темная“, где человек „немощен и зол“. Чтобы синтезировать эти два образа, поэт вводит новый: день—это только ковер, временно накидываемый над пропастью ночи (раньше тот же образ дан Тютчевым в стихотв. „На мир таинственный духов...“). Таким образом ночь — нечто более исконное, более

родное человеку. Отсюда вывод: в элементе „ночном“, как он ни ужасен, человек „узнает наследье родовое“. Переводя этот вывод на язык отвлеченной мысли (поскольку такой перевод возможен,—что равно относится к предшествующему примеру и всем последующим), можно его формулировать так: в бессознательном человеке имеются элементы, восходящие к отдаленнейшим эпохам; с современной научной точки зрения можно сказать (стихотв. напечатано в 1850 г.)—восходящие не только к первобытным, пещерным людям, но и к предкам человечества в эволюции живых существ на земле. Эти элементы чужды современному строю человеческой психики, они в него вносят начало хаотичности. Но тем не менее мы не можем не чувствовать, что эти элементы нам родные, что наша современная психика—только малый круг в безмерном кругу атавистических переживаний.

Вот более сложный пример, стихи Фета:

С солнцем склоняясь за темную землю,
Взором весь пройденный путь я об'емлю:
Вижу, бесследно пустынная мгла
День погасила и ночь привела.
Странным лишь что-то мерцает узором:
Горе минувшее темным укором,
В сбивчивом ходе несбыточных грез
Там миллионы рассыпало слез.
Стыдно и больно, что так непонятно
Светятся эти туманные пятна,
Словно неясно дошедшая весть...
Все бы, ах все бы с собою унесть

В стихотворении два основных представления: „пройденный путь", т.-е. жизненный (стихи написаны в конце жизни Фета, в 1887 г.), и „туманные пятна", те, что видны в звездном небе. Эти два представления синтезированы так, что одно переходит в другое—поэт сам, как солнце, склоняется „за темную землю"; конец жизненного пути отождествлен с концом дня, с наступлением ночи; выступающие на небе звезды оказываются слезами, которые рассыпало „минувшее горе", и т. п. Путем такого синтеза поэт получает право—все, что можно сказать о туманных пятнах, применить к своему прошлому. Мы не знаем в точности, что такое туманности: может быть, там—миры с высокой культурой, с многотысячелетней историей. Так в конце жизни все пережитое в прошлом, все увлечения, страсти и страдания превращаются лишь в смутные воспоминания, „мерцают лишь странным узором". Вывод: „Все бы, ах все бы с собою унесть!" Или, если перевести его на язык отвлеченных понятий: „Совершенство природы человека состояло бы в том, чтобы сохранять до конца жизни все переживаемое столь живым и ярким, как в минуту самого переживания". Доказано это—или, вернее, показано,—„путем доказательства от противного": иное строение природы человека—не совершенно.

Вот еще пример,—большого произведения, поэмы или повести Пушкина—„Медный Всадник".

В повести две центральные мысли: первая,—что „великий человек", „герой", имеет право ради своих великих,

мировых целей пренебрегать судьбой отдельных личностей; вторая,—что каждый человек, как бы мал и ничтожен он ни был, имеет право на свое личное счастье. Первая идея воплощена в образе Петра I; вторая—бедного Евгения; намеренно Петр взят не в своем реальном образе, а в своем идеальном воплощении в создании художника, как „Медный Всадник", как „исполин", как „кумир", а Евгений сделан ничтожнейшим из ничтожных—он сам признается, „что мог бы бог ему прибавить ума...", и поэт сознательно отбросил предназначавшееся раньше для повести пышное родословие своего героя. Связью между этими двумя образами является образ Петрограда, города, который „роковой волей" Петра основан „над морем" и в котором, по тому самому, во время наводнения 1824 года гибнет все счастье Евгения,—его невеста. Для Петра было важно одно —„в Европу прорубить окно"; для Евгения это окно стало могилой всех его надежд. Эти две идеи, теза и антитеза, дают как синтез третью: „сколько бы ни был прав „великий человек", „малые" восстанут на него за его пренебрежение к их личным интересам". Этот вывод также воплощен в образе Медного Всадника, смутившегося от угроз бедного Евгения („ужо тебе"), соскакивающего со своего пьедестала и скачущего за несчастным „по потрясенной мостовой".

Такие примеры можно было бы продолжать без конца. Почти все произведения Пушкина, романы Достоевского, трагедии Шекспира, почти все „классические" произ-

ведения мировой литературы могли бы служить примерами. Разумеется, не всегда встречается отчетливое построение тезы, антитезы и синтеза. Иногда дается синтез трех и большего числа идей; иногда синтезы нескольких пар идей и потом синтез этих синтезов, взятых как тезы и антитезы; иногда одна из идей не выражена, а подразумевается, и т. д. Но как ни многообразны композиционные формы поэтических произведений, каждое из них непременно дает, как конечный результат, некоторое синтетическое суждение.

6.

Итак, типическое произведение поэзии есть синтез двух образов, в которых воплощены две идеи. К этому синтезу поэт приходит через ряд вспомогательных синтезов. И каждый „поэтический образ" (в узком смысле этого слова) есть также синтез двух представлений. Поэтическое произведение, как сказано раньше, есть система синтезов.

Необходимо, однако, оговориться, что в том обширном и крайне неопределенном круге явлений, которые вообще называются „поэтическими произведениями", можно найти значительное число фактов, не совсем подходящих под данное определение.

Таковы, во-первых, те произведения, авторы которых ставили себе чисто технические задачи. Такие стихи, рассказы, драмы могут быть весьма ценны для развития поэзии, как мастерства, но в них, конечно, нечего

искать полного осуществления основных задач поэзии, как искусства. Однако, в своих частностях и эти произведения, поскольку они являются подлинными созданиями поэзии, непременно дают также ряды синтезов в виде „поэтических образов".

Таковы, во-вторых, те произведения, особенно лирические, авторы которых ставят себе задачу — передать „настроение", импрессионистическая лирика. Почти всегда их можно рассматривать как отдельные части цельного поэтического произведения, например, как бы отдельно развитую его тезу. Большею частью в произведениях того же поэта можно найти и стихотворения, соответствующие дальнейшим частям целого произведения, антитезе и синтезу.

Таковы, в-третьих, те произведения, в которых смешаны методы искусства и науки. Авторы таких произведений нередко пользуются не представлениями, а понятиями, идут к своим выводам чисто логическим путем, обращаются больше к рассудку, чем к эмоциям. В то же время авторы таких произведений пользуются и средствами поэзии — облекают их в метрико-ритмическую форму (т.-е. пользуются звуковым элементом слов), употребляют разнообразные „фигуры речи", рассчитанные на действие эмоциональное, вводят, наконец, и отдельные „образы", т.-е. поэтические синтезы. Отказать таким произведениям в праве считаться в ряду „поэтических" — трудно, но должно признать, что своей конечной цели они достигают преимущественно иными средствами, нежели средства искусства.

Далее стоит еще обширная группа, где смешаны различные типы. Только в лучших созданиях величайших поэтов, как, например, у Пушкина, целиком проведены методы поэзии. У поэтов менее значительных синтез постоянно чередуется с анализом, представления с понятиями, иначе говоря — поэтическое с прозаическим. Поэт то изображает—п о к а з ы в а е т, то начинает рассуждать—д о к а з ы в а т ь. Особенно часто завершительный синтез, который также должен был бы предстать в форме синтезирующего образа, подменяется отвлеченной мыслью, выраженной аналитическим суждением.

Заметим еще, что поэтические образы много теряют при переводе их на язык отвлеченных рассуждений. Поэт потому и прибегает к воплощению своих идей в образ, что выразить адэкватно эти идеи путем логического сочетания понятий—трудно или еще невозможно. Это было видно уже из приведенных выше примеров, где идеи Пушкина и Фета, несомненно, обеднены при переводе их в форму аналитических суждений. Тем не менее, каждое поэтическое создание поддается, с большим или меньшим приближением, такому переводу. И если в переводе мы получаем мысль бедную, скудную, банальную, это служит достаточным доказательством, что и само произведение—бедно, скудно и банально. Никакие внешние прикрасы формы не могут оправдать этой скудости: напротив, излишняя изысканность формы только подчеркнет эту скудость, и отсюда-то возникает требование гармонии между „содержанием и формой".

## 7.

Изложенный взгляд на поэзию ведет к определенным выводам.

Виды литературных явлений крайне разнообразны. В широком смысле сюда относятся как поэтические произведения, так и ораторские, публицистические, научные сочинения и др. По существу они все, как всякая идеология,—выражение классового сознания, т.-е., в конечном счете, отражение экономических отношений в социальной жизни. Но по методу создания эти виды весьма между собой различны. Один строй мышления у поэта, иной—у оратора, публициста или ученого. Чтобы вскрыть ту или иную идеологию, необходимо давать себе отчет в этом строе, в этих приемах мышления.

Истинный поэт, создавая свое произведение, мыслит синтезами представлений. В них-то и выражается его подлинная идеология. Напротив, те отвлеченные, аналитические суждения, которые он вводит в свое произведение, могут в гораздо меньшей степени отражать его подлинное миросозерцание. Речь идет не о тех случаях, когда поэт просто повторяет чужую мысль, так как он может повторить и чужие образы. Но даже в том случае, когда мысль имеет видимость некоторой самостоятельности, является возможность выяснить, действительно ли она присуща миросозерцанию поэта, не ошибался ли он, сознательно или бессознательно, высказывая ее. Такая мысль в поэтическом произведении

не может быть доказана логически (ибо тогда оно было бы не поэтическое произведение, а трактат), и согласие или несогласие ее с подлинным миросозерцанием поэта обнаружится из сравнения ее с образами данного произведения, т.-е. с теми синтетическими суждениями, которые воплощены в этих образах.

С другой стороны, тот же путь исследования приводит к точному разграничению произведений поэтических и неполитических. Возникая из одной и той же потребности, — искания „истины" и желания передать ее другим, — эти два рода произведений имеют различную судьбу в дальнейшем. Произведения неполитические предлагают ряды доказательств, оперируют отдельными понятиями, т.-е. пользуются приемами мышления, обычными для всех, и читатели, так сказать, вооружены против ложных выводов. Поэтические произведения, наоборот, пользуются приемами мышления, свойственными, конечно, всем людям, но в современном мире у громадного большинства развитыми слабо; читатель получает вывод в форме образа, который лишь в подсознательном переходит в форму отвлеченных суждений, позднее неожиданно всплывающих в сознании. Таким образом, дальнейшая судьба литературного произведения прежде всего зависит от того, подлинная ли это поэзия или нет.

Из этого вытекает еще, что должна существовать самостоятельная „история поэзии", как существует, например, „история математики". Конечно, если историк

литературы хочет непосредственно превратить свою работу в историю социальной жизни, для него безразлично, имеет ли он перед собой высокохудожественное создание или самое посредственное: последнее иной раз может легче повести к выводам. Но тогда остается непонятным, почему историк ограничивает себя областью литературы, потому что для его выводов ему могут оказаться более полезными явления совершенно иного порядка, например моды дамских нарядов данной эпохи. История социальной жизни должна получиться как конечный вывод из об'единения всех специальных „историй". Каждая форма идеологии имеет свои законы возникновения, проявления и обратного воздействия и поэтому должна быть изучаема отдельно (разумеется, в возможной связи с другими). С такой точки зрения и теоретик поэзии уже не может (как то принципиально предлагалось) рассматривать в одной плоскости произведение большого художника и сборник бездарных виршей.

Наконец, эти последние определения: „произведение художника" и „бездарное", т.-е. художественное и нехудожественное, получают свой определенный смысл. Спор о данном произведении, поэзия ли это или не поэзия, может быть решен на основании об'ективных признаков, а не суб'ективных суждений или импрессионистической критики. Где нет синтетического мышления, где нет конечного синтеза двух или нескольких образов, это—не поэзия.

Произведение само по себе может быть ценным, значительным, может нравиться и увлекать, может иметь влияние, но оно будет влиять средствами иными, а не средствами искусства, будет нравиться иначе, чем художественные создания, будет ценно, как что-то другое, а не поэзия. Поэтическое произведение всегда приводит к синтетическому суждению, которое может быть вскрыто из его образов; в подлинном создании поэзии, в создании „великого“ поэта, это суждение всегда— широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки, так как сущность поэзии—идеи, а не что иное.

*Валерий Брюсов.*

---

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

# О поэзии, как искусстве тональном

## О поэзии, как искусстве тональном.

Меня с давних пор занимал вопрос о поэзии, как искусстве тональном. Это, конечно, не значит, чтобы мне казался особенно важным вопрос так называемой заумной поэзии, той тональности, которая может быть воспринята в русском, например, стихе иностранцем, не знающим по-русски, в каковом случае стихотворение как раз и превращается в заумное. Нет, дело не в этом, а в том, что первоначально все чисто-поэтическое, т.-е. стихотворные приемы рассчитаны, несомненно, на звучание. В сущности говоря, аллитерация, рифмы, метр и т. п. суть чисто звуковые приемы. Читать стихотворение про себя можно, но так же, как можно читать про себя ноты. Стихотворение требует исполнения.

Очень печально, что исполнение стихотворений у нас находится в полном загоне. Я несколько раз присутствовал при совершенно исключительных музыкальных вечерах, которые устраивала, например, такая необыкновенно даровитая в смысле выразительности певица, как Бутомо-Названова. Порой вечера эти, посвященные

на самом деле тому или другому композитору,—Даргомыжскому, Мусоргскому и др.,—превращались вместе с тем в вечера наших классиков-поэтов, так как с эстрады звучали нам почти исключительно Пушкин и Лермонтов. Но это считается допустимым только постольку, поскольку мы имеем переложение их стихотворений на пение и аккомпанемент. Не свидетельствует ли это об известной грубости вкуса? Неужели Пушкин или Лермонтов могут быть художественно исполнены только в интерпретации Чайковского или Римского-Корсакова, а просто выдающийся артист не может исполнить их?

Почему мы, в самом деле, не имеем пушкинских вечеров, не имеем вечеров Лермонтова, Некрасова в исполнении какого-нибудь выдающегося камерного декламатора? Почему мы не имеем таких же камерных вечеров декламации новейших поэтов? Правда, последние от времени до времени случаются, но большею частью в чтении самих поэтов, а не хороших специалистов. И всякий признает, что самый вопрос об исполнении поэзии у нас в совершенном загоне, хотя и имеются специалисты по преподаванию дикции и декламации, даже целые институты и довольно многочисленная литература, но почти никто не умеет читать стихов. Недавно в Москве возник театр „Чтеца". Я еще не знаю, чего можно от него ожидать, но от души был бы рад, если бы он стал развиваться именно в указанном здесь направлении.

Некоторый толчок в этом отношении может дать массовая декламация, в некоторой степени изобретенная и во всяком случае развернутая профессором Сережниковым. Но я должен сказать, что массовая декламация, при некоторых несомненных достоинствах для исполнения перед большими массами, в общем все же затирает подлинную тонкость, на которую способна настоящая художественная соло-декламация. И очень характерно, что в этом отношении институт Сережникова массовой декламацией производит удовлетворительное впечатление, между тем как соло-декламация его же учеников редко удовлетворяет. Это одна сторона вопроса, она сводится к тому, что давно пора заставить поэзию звучать, не оставлять ее просто в виде черных значков книги, которую каждый читает про себя. Второй стороной является следующее: хотя всякое стихотворение в сущности рассчитано на чтение вслух, однако за время, так сказать, окнижнения и немоты поэзия в некоторой степени растеряла свои тональные принципы или во всяком случае не развила их в достаточной мере. Короткие стихотворения, если они действительно художественны, конечно, могут быть читаемы без всяких оговорок. Не то длинные произведения. Исполнение какого-либо эпоса на наши современные нервы не может не произвести впечатления монотонности. Невольно кажется, что эпические произведения, подобно роману, вообще лучше читать про себя. Мало того, мнемотехнические приемы, которыми

являются определенная напевность любого эпоса, от былины до „Евгения Онегина", если слушать их в течение долгого времени, становятся даже досадным. В конце-концов, гораздо легче прослушать от хорошего чтеца в течение двух или трех часов под ряд несколько глав из „Войны и мира", чем, скажем, несколько песен из „Илиады", и при этом независимо от большей или меньшей интересности содержания, а только в зависимости от гораздо большего разнообразия звучания, которое дает нам проза, по сравнению с определенным размером, который становится, в конце-концов, монотонным.

Музыкальная форма великолепнейшим образом избегает этой монотонности. Формы музыкального произведения в этом отношении чрезвычайно поучительны. Они не только вообще разнообразны, т.-е. при маломальской длительности никогда не сводятся к одной и той же мелодии, к одному и тому же темпу, к одному и тому же ладу, но, кроме того, композитор нашел множество приемов внесения в это разнообразие величайшей правильности. В самых примитивных организациях, сюитах, партетах, рондо, через сонату и симфонию к современным и нарушающим кристаллическую правильность симфоническим поэмам и фантазиям, не забывая, при этом, замечательной формы концерта, мы имеем перед собой замечательное разнообразие форм, которые с определенными изменениями могут быть приняты за основу тональной поэзии, т.-е. такой поэзии,

которая была бы прежде всего рассчитана на эстрадное исполнение, вернее сказать—на камерное декламационное исполнение.

Отнюдь не выдавая свои практические попытки в этом отношении за вполне удачные, я должен сказать однако, что мною написано было восемь сонат и один концерт, которых я до сих пор еще не решаюсь напечатать, но которые были мною во многих местах, часто перед широкой публикой, читаны, при чем, впечатление от них неизменно получалось, повидимому, благоприятное. Отмечу, что одна из этих сонат превращена в декламационную симфонию вышеуказанным Сережниковым и композитором Кастальским, с применением массовой декламации, а некоторые другие переложены были на музыку, что я не считаю вполне правильным, так как написаны они именно для чтения, как такового, и музыкальность предполагается включенной в них.

Еще до того, как я приступил к этим работам, от продолжения которых я отнюдь не отказываюсь, я подходил к той же задаче с несколько иной стороны.

Само собой разумеется, ни одно музыкальное произведение не имеет совершенно определенного образного, тем менее, идеологического содержания. Правда, сам автор может вкладывать, так сказать, некоторую программу в свою музыку; больше того,—иногда музыкальное произведение прямо относится к музыкальной программе (пример — Берлиоз), и публике раздается определенная напечатанная словами шпаргалка для его

понимания. Эта музыка в некоторых случаях, например, у Штрауса, достигает большой тонкости. Но именно потому, что она не дает достаточной свободы фантазии зрителя, она невольно кажется уступающей чистой музыке.

Чистая музыка, как утверждал Бетховен, всегда идейна, т.-е. имеет какой-то внутренний порядок динамики и эмоций и производит весьма определенное, хотя и не передаваемое словами, впечатление.

Само собой разумеется, что впечатление это у разно даровитых натур будет различно. Одни удовлетворяются только звучанием и известным неясным перемещением сил и эмоций внутри своего сознания или своего полусознания, другие видят, слушая музыку, известную смену видений, часто совершенно хаотических, наподобие, например, разорванного сна; третьи, в особенности при повторном слушании какой-либо музыки, уловив ее основную идею, до некоторой степени, художественно развертывают эту линию видений, которые получают в таком случае уже нечто аполлоническое, по терминологии Ницше, т.-е. чистая музыка получает то дополнение, которое она грубовато имеет в оперной сцене, в чрезвычайно тонком спектакле, который фантазия человека развертывает перед ним под ее аккомпанемент и диктовку. Наконец, у некоторых такого рода видения могут превращаться в нечто в роде законченной драмы или поэмы. Если подобный слушатель захочет выразить, что представлялось ему под влиянием музыки, то он никогда не должен выдавать это

за действительную расшифровку музыки. Мы имеем несколько абсолютно классических образцов этого субъективно-поэтического перевода музыки на язык поэзии. Укажу только на изумительные страницы Гейне, в которых он делает такой перевод музыки Паганини, и на еще более изумительные страницы Гофмана, в которых он перелагает таким образом некоторые страницы Бетховена, Моцарта, Глюка и т. д. Гораздо менее таких произведений, в которых это делалось бы в стихотворной форме, и при этом форме, хранящей своеобразные отзвуки самих ритмов, самих мелодий, которые звучали в музыкальном произведении. Между тем, подобный прием казался бы очень естественным.

В последние годы мне несколько раз приходилось слушать очаровательные квартеты Дебюсси. С каждым этим слушанием передо мной возникала целая, весьма роскошная серия образов. Я чувствовал непреодолимую потребность рассказать то, что я переживаю в образах при слушании этой музыки. Но когда я взялся за это и затеял, посильно подражая Гейне и Гофману, рассказать это в виде четырех художественно-прозаических, внутренно связанных между собою отрывков, я сразу убедился, что остаюсь совершенно неудовлетвореным именно потому, что, как ни старался я передать возникающие у меня образы, я не нашел для них атмосферы соответственного звучания, и они от этого блекли, переставая быть хотя бы сколько-нибудь похожими на то, что я действительно видел внутренним оком, слушая

музыку. Тогда я захотел сделать другую попытку. Я захотел передовать эти мои переживания ритмически, в стихотворной форме, уловив соответственный ритм Дебюсси. Однако, эти ритмы оказались настолько капризными и настолько изменчивыми, что мне либо приходилось их чрезмерно огрубить, либо они ускользали из-под моего пера. Этим не сказано ни то, что вообще такой квартет Дебюсси не может быть переработан талантливым человеком соответственной поэтической парафразой, ни то, что мне самому когда-нибудь это не удастся. Я привожу этот пример только для пояснения моей мысли.

Значительно раньше, еще в 1915 году, я сильно полюбил две пьесы, которые часто слышал в моей повседневной обстановке. Это „Impromtu“ Шуберта и знаменитая фантазия „Laminor“ Баха. Здесь дело давалось мне гораздо легче. Само собой разумеется, я оговорюсь, что моя парафраза, с точки зрения тональности, не является сколком с ритмического и мелодического содержания соответственных музыкальных произведений. Она является только их эхом. Однако я убедился на простом приеме, что эхо это достаточно громко. А именно—я прочел эти русские стихотворения музыканту-французу, который ни слова по-русски не понимал, и спросил его, какие музыкальные произведения приходят ему на память при этом чтении. Ответ последовал совершенно точный. Музыкант назвал произведения Шуберта и Баха и даже удивился, что я мог подумать,

будто бы их нельзя узнать. Такого рода реминисценция, выражаясь языком Листа, известного музыкального произведения необходима, чтобы создать вокруг образов, передающих переживания поэта при слушании данной музыки, ту же музыкальную атмосферу. Далее идет другая задача — суб'ективная интерпретация произведений исскуства. Конечно, выдавать такую интерпретацию за настоящую разгадку было бы просто глупо. Мало того, если бы даже сами Шуберт или Бах заявили, что они имели при сочинении данных произведений какие-то образы или идеи в виду, то и тогда всякий слушатель может сказать, что он желает понимать эти произведения по-иному. Такая разнозначительность музыки есть ее огромный плюс.

Однако, с другой стороны, если суб'ективная интерпретация не находит отклика ни в чьем другом сознании, то-есть каждый другой человек скажет: „Что это за чудак! Разве есть что-нибудь похожее на эти образы в данном музыкальном произведении“,—то это значило бы, что поэт лишен социального языка. Чисто-индивидуальная поэзия, не находящая отголоска в других людях, вообще не поэзия. Конечно, такое произведение могло бы быть вообще поэтическим, но претензии его при этих условиях, быть интерпретацией определенного музыкального произведения оказались бы покушением с негодными средствами.

Все эти работы по тональной поэзии я проводил исключительно для самого себя. Это, так сказать, моя

скрипка Энгра, как говорят французы. Если в данном случае я печатаю эти две мои работы *), так же точно, как если бы я опубликовал их в иной форме, путем личного наговора их на граммофонную пластинку, то сделал я это исключительно в виде некоторого опыта, отнюдь не выдавая его за что-либо совершенное или приближающееся к совершенству.

*А. В. Луначарский.*

---

*) Настоящая статья, представляющая, как мне кажется, некоторый общий интерес, есть предисловие еще не появившейся в свет брошюры, содержащей изложенные здесь опыты. *А. Л.*

М. ЛОКС

# Проблемы стиля в художественной прозе

# Проблема стиля в художественной прозе.

## I.

Можно считать установленным: теоретические работы над проблемами слова до сих пор не выработали строгой, точной и ясной терминологии. Понятие „стиля" в этом смысле, хотя и применяется чаще других, разделяет общую судьбу. Зыбкий материал слова, одновременно и смысловой, и художественный, и эмоциональный, и пр., как будто избегает всякого овеществления в терминах, хотя бы того, которое достигнуто по отношению к другим искусствам. Так, можно считать понятие определенным, когда говорят, скажем, о стиле в архитектуре. Мы знаем, мы можем показать наглядно и ощутительно, чем отличается византийский стиль от готического, раннее возрождение от барокко. Самый тон исследователя в таких случаях обретает счастливую уверенность и ясность. Он знает, что по отношению к его материалу стиль означает совокупность именно таких, а не этих признаков, исчезновение их дает ему право говорить о новом стилистическом варианте,

влиянии другого стиля, переходной эпохи. Основанные на наглядном, исторически устойчивом материале, понятия приобрели известную нормативность и воспринимаются нами, как канонические, как императивы.

К этой нормативности понятий стремилась поэтика античности и так-называемого ложноклассицизма. Мы отказались от нее, перейдя к романтизму, к метафизике искусства. И Цицерон, и его читатели или слушатели прекрасно знали, что следует понимать под словом „стиль“ — для них это genus, т.-е. та или иная манера пользоваться словами сообразно поставленной теме. В ораторском искусстве genus образует три основных подразделения *), о которых узнали и мы со времени Ломоносова. В этом подразделении с точностью указывалось значение отдельного слова и так-называемого течения речи и самого способа мыслить по данному конкретному поводу. И поскольку поэтика античности рассматривает „стиль“, как нечто отличенное теми или иными об'ективными условиями и формами, постольку искусство слова должно было исходить из оправданных долгой практикой норм образцового, об'ективно-обязательного. Какой-то непонятный для нас, если так можно выразиться, надиндивидуальный вкус положен в основу этой поэтики. Бюффон своим определением стиля („le

*) Tria sunt omnino genera dicendi, quibus in singulis quidam floruerunt; peraeque autem (id quod volumus) perpauci in omnibus“. Cicero. De oratore. VI.

style s'est l'homme même") уже знаменует ее конец, хотя и удерживает основу цицероновского деления („le ton est la convenance du style à la nature du sujet"). Приходится сказать: древние обезвреживали произвольность понятий вкусом к об'ективной сущности культуры вообще. Отсюда и каждое явление литературы об'ективно по своему строению и задачам,—его права и границы ясно очерчены само собой разумеющейся темологией. Мы, наоборот, вносим в определения индивидуальный произвол, отсюда зыбкость нашей терминологии.

Соответственно этому, по мере отдаления от классических традиций, под стилем понимают нечто весьма различное. Чаще всего определяют наличность или отсутствие своего стиля, иначе говоря—стиль познается, как индивидуальная манера письма. В современной эстетике можно считать общепринятым определение стиля, как единства средств выражения, образующих данное произведение. В своей „Философии искусства" Христиансен пишет: „Стиль вообще обозначает такое согласование различных факторов произведения, когда ни один не мешает другому, каждый помогает другому в осуществлении его задач, и происходит согласование всех элементов в духе целого" *). Основным в этом определении является дух целого,

*) Б. Христиансен. Философия искусства. Пер. Г. П. Филатова. СПБ. 1911 г.

как руководящий принцип, скрывающийся за стилем и в то же время создающий его. Это, говоря просто, замысел художника и цели, поставленные им в данном произведении. Таким образом, несколько расширяя формулу,—стиль единство выражающих элементов, телеологически подчиненных замыслу,—мы перейдем к старому бюффоновскому определению. Если в применении к нашей теме исходить из анализа этих положений, то мы закончим формулировкой, несколько запутанно выраженной Эльстером: „Стиль — это сумма подчиненных об'единяющей норме средств выражения, в которой обнаруживается эстетическая концепция и преобразующая сила творящего" *). Здесь „об'единяющая норма"— только рационалистическая перефразировка „духа целого", а „эстетическая концепция творящего" в сущности восходит к бюффоновскому: „стиль— это сам человек". Нам думается, таким общим определением стиля эвристически пока можно удовлетвориться. Остается наиболее трудная и ответственная часть работы — раскрыть эту формулу по частям и наполнить ее живым содержанием. Что такое „средства выражения"? Само собой разумеется, в литературе—прежде всего слова. В каком смысле мы должны говорить о них по отношению к стилю? Явления мира предстоят художнику в порядке двух основных обязательностей.

*) Цит. по книге Бургардта—Новые горизонты в области исследования поэт. стиля. Киев, 1915 г.

Первая обязательность—об'ективно нормального познания, необходимого и ограниченного понятия, вторая обязательность—творческая, когда явления и их наименование—лишь опорная точка для развития словесного ряда. Между этими двумя основными возможностями колеблется жизнь слова, или ограничивая себя, или, наоборот, развиваясь самозаконно, в какой-то самобытный замкнутый мир. Но и в обязательности второго порядка можно выделить моменты субстанцивирующего познания. Поэтому наиболее неподвижны для художника существительные. Они фиксируются, как точки внимания, вокруг них располагается более свободный ряд словесных отношений, глаголов - сказуемых и так-называемых эпитетов-определений. Глаголы и эпитеты-определения метафоричны, „переносимы" по своему существу, субстанции-существительные, если даже они заключают в своей внутренней форме метафору, воспринимаются, как моменты познавательного и художественного ограничения. Вообще метафорические образования тем сложнее и свободнее, чем более возможностей к богатству определений скрывают в себе существительные - субстанции. Тогда словесный ряд может быть развернут вокруг них с предельной художественной полнотой. Отношение художника к слову, как выражающему средству, может быть определено по этим основным возможностям. Чем более он ограничивает себя обязательностью первого порядка, тем „точнее", „необходимее", „скупее" будет его язык. И если, вообще

говоря, не следует в деле искусства быть схематичным, то все же есть большой соблазн разграничить две больших систематических возможности, между которыми, само собой, множество оттенков и переходных ступеней. Особенно ясным становится это разделение при анализе эпитетов. Вся путаница, связанная с их формальным определением, сравнительно легко разрешается классификацией по двум категориям—эпитета предметного, т.-е. относящегося с естественной необходимостью именно к этому явлению, и эпитета метафорического, т.-е. обратно воздействующего на данную точку внимания, как начало, преобразующее неподвижное, об'ективно обязательное нечто. Эпитеты Пушкина, например, крайне ограниченны. Можно сказать, что он предпочитает писать одними существительными и глаголами, субстанцивируя по законам своей художественной необходимости и самый эпитет, почти всегда настолько тесно связанный с предметом, что он сливается с ним в одно понятие по типу аналитических суждений: „Обширный кабинет был убран со всевозможной роскошью; около стен стояли шкафы с книгами и над каждым бронзовый бюст; над мраморным камином было широкое зеркало; пол обит был зеленым сукном и устлан коврами“ („Выстрел“). Вот пример предметного, только необходимого применения эпитетов. Иным был Гоголь. Вокруг каждого существительного он готов развернуть целое повествование, иногда состоящее из одних метафор, сравнений и т. п. Отсюда его любовь к широким эпическим приемам, отступлениям и проч.

## II.

Самое общее определение средств выражения, т.-е. тех или иных способов отношения к слову, может дать повод для начала точной работы над ними. Уже грамматическое деление, поскольку в него вкладывается известное художественное значение, является существенным. Опыт такой точной работы был произведен Лопатто над отрывками пушкинской прозы. Выбрав для сравнительного анализа I главу „Арапа Петра Великого", вторую половину (?) „Станционного смотрителя" и III главу „Пиковой дамы" (всего около 2.000 слов) *), он получил следующие результаты:

Элементы стиля у Пушкина.

*Таблица XII.*

| | Всего. | | | Существ. | | | Глагол. | | | Эпитет. | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Сущест. | Глагол. | Эпитет. | Мыслит. | Эмоц. | Чувств. | Мыслит. | Эмоц. | Чувств. | Мыслит. | Эмоц. | Чувств. |
| Арап Петра Великого I . . | 250 | 208 | 116 | 207 | 21 | 22 | 149 | 36 | 9 | 84 | 20 | 12 |
| Станционный смотритель (окончание) . . | 183 | 168 | 60 | 48 | 5 | 130 | 42 | 11 | 115 | 28 | 4 | 28 |
| Пиковая дама III | 358 | 335 | 117 | 120 | 12 | 226 | 102 | 27 | 196 | 44 | 14 | 59 |

*) „Пушкинист". Выпуск III, II-д. 1918 г., стр. 45 и след.

Общий вывод этой работы таков: „Позднее Пушкин выдвинул глагол, как предпочтительное средство повествования. В самом деле, обилие глаголов всегда соответствует сжатости, силе и текучести повести и динамичности идей, обилие существительных — некоторой неподвижности и созерцательности мышления, обилие эпитетов — богатству полутонов". Если бы все предпосылки, положенные в основу этого обобщения, чем-нибудь отличались от простой арифметики, то мы имели бы надежный метод работы. Но здесь именно начинается основная проблема качественности, совершенно обойденная автором. Прежде всего для сравнительной характеристики нужно выбирать не только приблизительно или даже совсем одинаковые по величине отрывки, но и однозначные по теме: в описании естественно будет больше существительных и эпитетов, чем в передаче какого-нибудь действия.

Кроме этого, что вообще означает такая формулировка: „эпитет соответствует богатству полутонов"? По отношению именно к Пушкину можно было бы доказать совершенно противоположное; еще кое-как это будет справедливо, когда говорят о Тургеневе, да и в этом случае эпитет в такой форме характеризовать нельзя. Это, конечно, одна из деталей. Самое трудное с проблемой мыслимого, эмоционального и чувственного значения слов. Здесь статистическая работа над степенью выразительности языка явно кончается неудачей. Самые определения—мыслимый, эмоциональный, чувственный, не равно-

значны по отношению к двум любым словам одинаковой грамматической категории. Бывают слова большей „мыслимости“ и меньшей, большей эмоциональности и меньшей.

Для полноты анализа необходимо было бы придумать такие точные определения, которые позволили бы установить все эти оттенки. А вычисление образного значения слова, т.-е. его чистой качественности? Как соизмерить метафоры, метонимии, сравнения и т. п.? Какими цифрами передать тот запах слов, который часто и ощущается единственной сутью того или иного оборота. Вся эта сравнительно-математическая работа относилась бы к слову, взятому изолированно или, в лучшем случае—к ряду отдельных словесных выражений. Можно ли, однако, утверждать, что только язык писателя во всей его сложности образует „стиль“? Ведь стиль, как некоторое единство, создают не только слова, но и способы их сочетания, или, употребляя старый термин, синтаксис, т.-е. метод выражения мыслей. Самая работа мышления, его сила и точность, слабость и расплывчатость образуют тот ни с чем несравнимый индивидуальный тон, который является формообразующим по отношению к словесному ряду.

Искусство, так же как и логика, есть своеобразный способ доказательства, основанный на введении тех или иных конкретных обстоятельств.

Там, где чистая мысль развивается по законам понятий, определенным в формальной логике, искусство часто пользуется средствами иной, не логической необ-

ходимости. Тавтология и плеоназм иногда являются необходимым методом такой художественной доказательности. Синтаксически выраженные в ряде придаточных предложений, они с логической точки зрения могут казаться ненужными. Это означает, что мы должны выделить художественное мышление в какую-то особую категорию и рассматривать его только по аналогии с мышлением логическим или, иначе говоря, в каждом частном случае логическое мышление остается неподвижною сетью, на которую натягивается ткань художественной доказательности.

## III.

Можно отметить яркую доказательную логичность в строении толстовских периодов. Обилие „который", „что", придаточных предложений сразу же подчеркивает их особенность. Возьмем для примера первую страницу из „Детства и Отрочества".

„12-го августа 18 . . г., ровно в третий день после дня моего рождения, в который мне минуло десять лет и в который я получил такие чудесные подарки, в 7 часов утра, Карл Иванович разбудил меня, ударив над самой моей головой хлопушкой из сахарной бумаги — на палке — по мухе. Он сделал это так неловко, что задел образок моего ангела, висевший на дубовой спинке кровати, и что убитая муха упала мне прямо на голову . . . . ". Логически этот отрывок мы воспринимаем, как стремление к раз'яснению, к полной

точности (требования мысли). Иными словами он соответствует тому, что можно назвать полным перечислением признаков понятия. Этому вполне отвечает толстовский эпитет—всегда точный, необходимый. Художественно—отрывок распространенно-описательный, насыщенный конкретными подробностями (метод доказательства). На основании этих данных мы могли бы определить стиль отрывка, как интеллектуально-характеризующий, синтаксически выраженный в форме тяжеловато сплоченных придаточных об'ясняющих предложений. Несколько иначе приходится судить о стиле Пушкина. Его словарь мы определили, как субстанцивирующий; точно так же приходится сказать и о его синтаксисе: „Это было на рассвете. Я стоял на назначенном месте с моими тремя секундантами. С неизъяснимым нетерпением ожидал я моего противника. Весеннее солнце уже взошло, и жар уже наспевал. Я увидел его издали. Он шел пешком, с мундиром на сабле, сопровождаемый одним секундантом. Мы пошли к нему навстречу. Он приблизился, держа фуражку, наполненную черешнями. Секунданты отмерили нам 12 шагов". („Выстрел"). Художественная доказательность у Пушкина, если перевести ее на логическую, соответствует понятию, признаки которого не перечисляются. Иначе — форма его мысли до конца интуитивна. Этому синтаксически отвечают короткие самостоятельные предложения, отсутствие описательности и бедность эпитетов. Стиль Пушкина мы могли бы определить, как изобразительный.

Сложнее приходится характеризовать стиль Гоголя. У него мы с трудом найдем такое точное соответствие более или менее простым логическим формам, как у Толстого и Пушкина. Отчасти это об'ясняется тем, что Гоголь вносил в прозу приемы поэтические в собственном смысле этого слова. Можно показать текстуально, как образы и приемы эпической поэзии обусловливали некоторые способы сравнений, метафор и т. п. в „Тарасе Бульбе" и других его произведениях *). Проза Гоголя вообще очень искусственна и часто приспособлена к целям реторическим. Поэтому для него так характерно словорасположение (инверсия), особое развитие отдельного образа, превращающегося в самостоятельную тему. Естественно поэтому чисто-языковый материал является для него более определяющим, чем для других. В общем по методам художественного изображения у него можно отметить две основные особенности: 1) широкую неопределенность и отвлеченность образов: „Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных об'ятиях своих". Здесь столь же приходится говорить о соответствии логическим процессам, как и эмоциональным. Из эмоциональной неопределенной

*) См. книгу Мандельштама—О характере гоголевского стиля.

настроенности, близкой лирике, могли возникнуть такие образы, неконкретные, нечеткие. На ряду с этим для Гоголя характерна другая противоположная черта: 2) кропотливость описания, стремление каждую деталь превратить в миниатюру. Последнее и дало повод причислить его к реалистическим писателям: „Мавра ушла, а Плюшкин, севши в кресла и взявши в руки перо, долго еще ворочал на все стороны четвертушку, придумывая, нельзя ли отделить от нее еще осьмушку, но, наконец, убедился, что никак нельзя, всунул перо в чернильницу с какой-то запленевевшей жидкостью и множеством мух на дне и стал писать, выставляя буквы, похожие на музыкальные ноты, придерживая поминутно прыть руки, которая раскакивалась по всей бумаге, лепя скупо строка на строку, и не без сожаления подумывая о том, что все еще остается много чистого пробела". Эта миниатюра закругляется эмоциональным отступлением: „И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек? Мог так перемениться? И похоже это на правду?".

В отрывке о Плюшкине дан пример логической с в я з а н н о с т и. Ряд взаимно подчиненных придаточных предложений (дефиниций) соответствует особому типу наблюдательности, когда каждое наблюдение обусловливает откуда-то изнутри самого себя другое, как бы облепляющее его. Это—мышление, уходящее в зыбкую мглу иррациональной, загадочной связи конкретного. Стиль Гоголя мы могли бы определить, как

изобразительность на иррациональной основе, в противоположность субстанцивирующей, создающей законченную, самодовлеющую ясность изобразительности Пушкина, ничем не осложненную в своих беспримесных художественных истоках.

## IV.

Наши заключения о стиле сообразно синтаксису писателя имеют, конечно, точность очень приблизительную. Чтобы найти ее, необходимо произвести ряд сравнительных работ по логике и грамматике и поставить проблему художественного выражения мысли во всех ее особенностях. В качестве остова можно пользоваться обычными логическими определениями, рассматривая на их основе тот или иной способ доказательности, который всегда заключается в одном: в индивидуальных методах овладения конкретным. Художник, овладевающий конкретным (материал искусства), как чем-то готовым, подходящий к нему, как к фактически данному, и располагающий им в порядке данности, будет отличаться от писателя, овладевающего явлением по собственному опыту. Первый тип отличает гармония и ясность, которой соответствует незатрудненное течение мыслей. Второй—включает конкретное по основам трудно слышимой, подыскиваемой и проверяемой связи, и если даже он превращает эту тяжелую работу в созерцательную данность искусства,—за ней слышится затрудненное движение мысли (Толстой). Черновики Пуш-

кина свидетельствуют как раз об этой первой стадии овладения конкретным, доведенной в окончательной редакции до безгрешной ясности мысли. Такая ясность вполне отличается от легкого интеллектуализма XVIII века, создавшего ту прозрачность и великолепную четкость мысли (clarté), которой блистает стиль Вольтера, а в наши дни „последнего вольтерьянца", Анатоля Франса. Латинский гений в этом отношении вообще противоположен всякой, если можно так выразиться, готике мысли. Его интеллектуализм превращает связь явлений в готовую данность, которой художник овладевает в меру своего интеллектуалистического дарования вообще. Реторика же, замышленная более глубоко, постепенно превратилась в науку об интеллектуалистическом овладении данностью по принципу раз навсегда установленных образцов и моделей. Победа над затрудненным включением материала есть мера того, чта называется классическим.

Для античности художественный период должен быть прежде всего построен, как доказательство овладения материалом в универсальности надиндивидуальной мысли. История творчества Флобера как бы воплощает этот спор затрудненной, глубоко индивидуальной мысли с восхищавшим его гением об'ективного — классического стиля, в котором ничто не затруднено. Поэтому для него разрешение задачи стиля было одновременно и решением проблемы мысли, загадки жизни вообще. Таким образом, одна из основных проблем стиля пред-

ставляется нам, как проблема овладевания конкретным и включения его в цепь художественной доказательности, которая выражается известной законченной системой предложений. Изучение языка, как сплоченных единиц выражения, должно вестись параллельно этой основной проблеме. Этот параллелизм мы, хотя и схематически, пытались наметить.

*К. Локс.*

---

Я. ЗУНДЕЛОВИЧ

# Поэтика гротеска

# Поэтика гротеска*).

## (К вопросу о характере гоголевского творчества).

Предварительно несколько слов о методе данной работы. Так-называемый „формальный метод" дает возможность подхода к художественным произведениям как к совокупности приемов, но удовлетворить он не может. Действительно, совокупность приемов, как таковых, не создает еще произведения, целостность которого, как и значимость отдельных приемов, не может быть выведена из самых приемов. Для уяснения этой целостности я выдвигаю понятие темы.

Что такое тема? Признанным можно считать утверждение, что в то время, как мышление научное есть мышление аналитическое, мышление поэтическое—синтетично. Исчерпывающие доказательства этого положения были даны В. Я. Брюсовым в публичной лекции „Наука и искусство" **). Наука подходит к отдельным явлениям и к миру в целом с какой-нибудь отдельной

*) Глава из подготовленной к печати книги о Гоголе.

**) См. первую статью настоящего сборника, сжато излагающую основные положения этой лекции. *Прим. Ред.*

„точки зрения" (химической, физической и т. п.). Между тем, всякую точку зрения в произведении искусства мы ощущаем, как тенденциозный срыв. Для поэта отдельные явления ценны в своей целостности, и даже такие явления, которые, казалось бы, ничего общего между собой не имеют, он об'единяет в некотором едином плане. Вот именно этот план, которым поэт об'единяет отдельные разорванные явления мира, и можно назвать темою поэта. У каждого поэта есть своя тема, свой образ мира в целом. Так, например, для Тютчева образом мира являлся образ борьбы „дневного и ночного" начал. Во всех явлениях мира Тютчев видел символы этой борьбы, и таким образом мир об'единялся для него на фоне ее.

Не всегда можно назвать тему поэта положительно, т.-е. назвать тот образ мира, который присущ данному поэту. Чаще представляется более удобным называть тему поэта по характеру общей направленности его творчества, т.-е. путем указания того или тех направлений, куда заставляет обращаться поэта его тема. Подобный случай мы имеем, например, с Гоголем. В школьных терминах творческую драму Гоголя можно определить, как борьбу в нем „реалиста" и „романтика". Эти термины говорят, однако, мало. Значительно полнее будет указание на то, что в Гоголе происходила борьба между рисовавшимися ему образами мира данного и мира должного. Гоголь-художник все время пытался примирить эти образы, и можно, следовательно,

сказать, что направление его творчества определялось борьбой в нем указанных начал. В одном письме к Жуковскому (от 22 декабря 1847 года) Гоголь писал: „Искусство есть примирение с жизнью". Эта формула неудачна, конечно, как и все формулы, но она, по-моему, вскрывает именно то, что поэтически выражалось в борьбе Гоголя между „мечтой" и „существенностью" (действительностью). Если определение образа „существенности" (по Гоголю), как образа „великого ничто", а образа должного, как „великого что" — решительно ничего не говорит, то приведенная выше формула при всей своей бедности конкретно определяет характер поэтических устремлений Гоголя. Конечно, слова Гоголя для нас не обязательны, и я пользуюсь ими не потому, что они высказаны им самим. Делаю я это лишь потому, что они, как мне кажется, очень удачно определяют тему Гоголя, как я ее себе представляю.

Тему Гоголя в такой ее формулировке я и выставляю, как рабочую гипотезу для уяснения той целостности его творений, которую не может об'яснить узко-формальный анализ. Поэтические приемы Гоголя и значимость их, — все это определялось его темой, как формообразующей силой. Изучение отдельных произведений Гоголя и имеет своей целью установление путем анализа композиционных (в широком смысле этого слова) особенностей произведений Гоголя, этой его формообразующей силы, определившей материал и приемы его творчества. (Из сказанного ясно, что

все отдельные „точки зрения" Гоголя — моральные, социальные и т. п., являются таким же приемом для выявления его темы, как сюжет, ритм и т. п. В поэтическом произведении отдельные „точки зрения" интересны для нас тоже лишь постольку, поскольку при помощи их мы познаем художника, т.-е. человека, об'единяющего отдельные разорванные явления на некотором едином фоне — фоне темы).

## «Сорочинская ярмарка».

„Могла ли свадьба устроиться так быстро, как она устроилась на ярмарке в Сорочинцах, и мог ли цыган так хитро спрятать все нити своей интриги и своего „чудесного" вмешательства в ход сватовства парубка — это остается на совести автора",—писал в своей книге о Гоголе Нестор Котляревский. Меня как раз и интересует вопрос, что было „на совести" автора, когда он так немилосердно искажал действительность, когда строил свой гротеск.

В настоящее время, как известно, „гротеск" и „гротескное" склоняются во всех падежах, механически применяясь к самым разнообразным явлениям, об'единенным лишь тем, что они представляют нечто необычное. Разберемся же в сущности гротеска и тем самым постараемся ответить на вопрос, как эта гротескная форма определялась темой Гоголя. Разобравшись в этом вопросе, займемся рассмотрением того, как строился именно данный гротескный замысел — замысел „Сорочинской ярмарки".

Под гротеском, в широком смысле, следует понимать такую направленность действий и положений, при которой утрируется какое-нибудь явление, путем перемещения плоскостей, в которых это явление обычно строится.

Получающееся, таким образом, воспроизведение известного явления „остраняет" (если воспользоваться термином Опояза—от слова странный) его в сторону или комедийной плоскостности или, наоборот, трагической углубленности. Великолепная французская пословица гласит: „Il ne faut pas mêler le sublime au grotesque", т.-е. не следует высшего, великого смешивать (соединять) с гротескным (странным, смешным). Мне кажется, что эта пословица может дать ключ к выяснению того, почему начинающая развертываться тема Гоголя вылилась в форму именно комедийного гротеска. В своей авторской исповеди Гоголь писал: „Причина той веселости, которую заметили в первых сочинениях моих, — заключалась в некоторой душевной потребности. На меня находили припадки тоски, которая происходила, может быть, от моего болезненного состояния. Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать... Молодость, во время которой не приходят на ум никакие вопросы, подталкивала... Вот происхождение первых моих произведений"...

Итак, по словам Гоголя, в период писания „Вечеров на хуторе..." им руководило желание заглушить тоску. Но отчего же тоска, как не вследствие отсут-

ствия выхода из сковывающей данности! А выход надо найти, и он может быть в трех направлениях: или озарение данности (действительности) светом должного, или бегство от нее в должное, или, наконец, такое искажение ее, когда она перестает быть привычной, разрушение и воссоздание ее по своей воле. В этом последнем случае налицо - и месть данности, и уход от нее, а вместе с тем и пребывание в ней, ибо новый мир строится из ее же элементов. Такой случай и есть бегство в гротеск. Понятно, что его и использовал Гоголь. Действительно, должного в данном он еще видеть не мог („молодость, на ум не приходят никакие вопросы"—Авторская исповедь); спасение в мечте было невозможно для него по его натуре (наличие в нем двух образов — должного и данного); поэтому Гоголь берет жизнь, как гротеск и притом комедийный.

Почему комедийный? Да именно потому, что, как гласит выше приведенная пословица, „высшего нельзя смешивать с гротескным": строгий юношеский идеализм не позволяет „низводить" идеалы, гротескно преломлять их. К трагически углубленному гротеску Гоголь пойдет постепенно, но никогда не осуществит его, что и вполне понятно. Ведь всякий гротеск по самой своей природе,—как играющий на перемещении плоскостей, на увеличении размеров явления и отдельных его частей и т. п.,—в сущности говоря, усиливает явление не качественно, а количественно. Говорить поэтому о трагически углубленном гротеске можно

лишь условно—он делает лишь более ясной для невооруженного взора известную трагическую углубленность, но не больше. Поскольку, однако, для Гоголя действительность была лишь „великим ничто“, где он сначала совсем не видел никаких трагических срывов и которую он лишь хотел углубить (пытаясь примириться с нею), воздвигая на фоне ее перспективу идеала—постольку у него были только уклоны к трагически углубленному гротеску.

Намек на такой уклон—именно только намек—еще даже не трагический, а просто сантиментальный, тоску о том, что гротеск остается только гротеском, т.-е. простым смещением плоскостей, не дающим новой перспективы,—такую тоску мы видим в последних строках „Сорочинской ярмарки“: „Смычек умирает. Все становится пусто и глухо... И автор в собственном эхо слышит „грусть и пустыню и дико внемлет ему“. В этом отрывке примечательно слово „дико“, которого (как и слова „грусть“), кстати сказать, в первичном тексте не было и которое вставлено только потом. Оно отчетливо передает то ощущение полного отчуждения от самого себя, которое испытывает автор, когда после минутной гротескной игры начинает вслушиваться в свой голос: в нем опять грусть и „пустыня“, т.-е. то же самое, что влекло к игре.

Оказывается, что гротеск не выход и что не ему помочь сердцу. „Скучно оставленному“ („Сорочинская ярмарка“).

Теперь займемся рассмотрением того, как забавлялся автор своей игрой, как осуществил он свой замысел — дать комедийный гротеск на фоне „Сорочинской ярмарки". Сюжет „Сорочинской ярмарки", — если исходить из предлагаемого мной определения сюжета, как повествовательного ядра произведения, как системы действенной (фактической) расположенности выступающих в известном произведении лиц, выдвинутых в нем положений и т. п., — представляет систему довольно простую, особенно, если принять во внимание гротескный характер ее.

Для удачного выполнения своего основного задания — смещения плоскостей и неожиданной их комбинации — гротеск требует богатства положений и самой разнообразной их направленности. Действующие лица должны вступать в различнейшие взаимоотношения, и чем более переплетаются эти последние, тем острее гротеск. Количество действующих лиц играет в гротеске, конечно, тоже значительную роль, хотя следует сказать, что искусство гротеска и заключается в том, чтобы при помощи небольшого количества действующих лиц, разнообразно расположенных и направленных, создать богатый рисунок. (Чем больше действующих лиц, тем, конечно, рисунок может быть разнообразней, но тем легче создать его, и не всегда он богат, ибо действующие лица могут в нем вступать в простые взаимоотношения.)

Рассматривая сюжет „Сорочинской ярмарки" с этой стороны, мы прежде всего отмечаем у автора стремление

построить его на небольшом количестве действующих лиц. В определенные взаимоотношения вступают собственно лишь Черевик, его жена Хивря, дочь Параска, парубок Грыцько, семинарист Афанасий Иванович, цыган. Рисунок взаимоотношений этих лиц сам по себе не богат (там можно насчитать всего около 20 динамических моментов, т. - е. моментов, когда действующие лица вступают во взаимоотношения), но зато интересны отдельные моменты направленности героев и мотивировка этой направленности, вводимая в основном путем повествования, как, например, рассказом мужика „о проклятом месте“ или рассказом кума „о красной свитке“, при чем эти рассказы дают гротескный характер отношениям действующих лиц.

Рассказы мужика и кума представляют основную часть фабулы разбираемого произведения, и поскольку в остальном фабула дает реалистические моменты, — сплетение фантастического и реального, с перевесом в сторону первого, создает гротескное смещение планов.

Говоря о построении сюжета, не могу не отметить того обстоятельства, что только постепенно дает Гоголь имена своим героям. Так, имя Черевика появляется только в третьей главе (интересно, что в первичном тексте имени вообще не было, и Гоголь его приписал); то же относится и к Параске; Хивря называется лишь в четвертой главе, парубок в пятой. Постепенное наименование действующих лиц подсказывалось, конечно,

характером замысла*). Безымянные герои как-то менее определены, как-то более теряются на общем фоне, — приобретение же имени выдвигает их на передний план; а там, где, как в гротеске, смещение плоскостей играет существенную роль, постепенное выдвигание героев с заднего плана на передний, конечно, имеет значение. В отношении к Параске следует отметить специально, что она почти все время молчит (говорит она, и то только сама с собой, в тринадцатой, последней главе), что она почти неподвижна. Параска играет в сюжете как бы роль неподвижной точки, которая определяет направленность действующих лиц и положений, роль центра, вокруг которого все строится. И эта ее неподвижность, резко контрастируя со всей той динамикой, которую она же вызывает (ведь вся борьба в повести происходит из-за нее), дает резкий раскол картины на два плана.

Переходя к общей композиции произведения, отмечу прежде всего чисто внешний гротескный момент — разделение на тринадцать глав, „чортово число“ — в соответствии с общей установкой гротеска на вмешательстве мнимого чорта. Интересно далее, что почти все главы снабжены эпиграфами, и что в процессе работы над „Сорочинской ярмаркой“ Гоголь менял

*) Данный прием, как и остальные, о которых здесь идет речь, в других случаях или у другого автора может иметь иное значение. Прием — не самоцель, и значимость его переменна.

эпиграфы, переставляя их, — одним словом, обращал на них большое внимание. Как определялась значимость эпиграфов замыслом произведения? Несомненно, что вообще эпиграф является как бы маской, за которой прячется автор, когда, не желая выступать прямо, он хочет, однако, определить свою установку по отношению к рассказу. Эпиграф может быть лирическим в большей или меньшей мере, в зависимости от того, выразил ли в нем автор свою установку в сгущенной формуле основных событий произведения в целом, или отдельной главы и т. п. (характер сгущения событий, конечно, выдает установку автора), или же эта установка выражена в восклицании, оценке события и т. п. (в этом случае эпиграф приобретает характер лирического отступления). Эпиграфы Гоголя в „Сорочинской ярмарке" большей частью такого „оценочного характера" (напр., к 7-й главе: „Да тут чудасія мосьпане", или к 10-й: „Цур тоби, пек тоби сатаныньско наважденіе"), при чем характерно, что тон оценки не соответствует значительности оцениваемого события для самих действующих лиц. Так, например, „Цур тоби" 10-й главы, снабженное примечанием: „из малороссийской комедии", — звучит комически, но вовсе не смешны описываемые в этой главе события для бедного Солопия. Эта контрастная игра эпиграфами и определяет значимость их в произведении, являясь, конечно, обусловленной общим комедийно-гротескным замыслом повести, требующим контрастов и контрастов.

Из контрастов, относящихся к вопросу о делении на главы, обращаю внимание на контрастное задержание действия в повести путем введения главы 6-й,—встреча Хиври с семинаристом. Это контрастное напряжение после 5-й главы, где происходит уговор Грыцько с цыганом, особенно нарастает, так как 6-я глава мотивирована как будто похотью Хиври, но потом оказывается, что описываемое в этой (шестой) главе вело к осуществлению цыганом плана женитьбы, плана, который, однако, окончательно разрешается только через семь глав — в главе 12-й — и опять (как в 5-й главе) разговором цыгана с Грыцько (там глава кончается словами: „Ну, а если солжешь!" (Грыцько). „Солгу — задаток твой". „Ладно! Ну, давай же по рукам!". „Давай!" — двенадцатая кончается словами: „Что, Грыцько, худо мы сделали свое дело!.. Волы мои теперь?". „Твои, твои" (Грыцько).

Такое напряжение в контрастной форме усиливает, конечно, гротескный характер истории, рассказанной в „Сорочинской ярмарке".

## «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».

Рассматриваемую повесть обыкновенно резко выделяют из прочих повестей, входящих в состав „Вечеров на хуторе", как произведение реалистическое. Я оставляю в стороне общий вопрос о реализме Гоголя и хочу рассмотреть данную повесть лишь с той точки

зрения, действительно ли она так резко выделяется из прочих повестей, входящих в состав „Вечеров", и что есть в ней такого, что крепко связывает ее с прочими повестями из этой книги Гоголя. Мне кажется, что та настроенность, которая определила общий характер композиции в период „Вечеров", т.-е. характер гротеска,—определила и композицию данной повести. Это опять гротеск, но построенный уже не теми средствами, как „Сорочинская ярмарка" или „Ночь перед Рождеством" или „Страшная месть". Что бросается в глаза и что заставляет выделять данную повесть из других, — это, конечно, отсутствие того фантастического плана, на различных взаимоотношениях которого с планом бытовым построены только-что названные повести.

В данной повести только один план — бытовой-реалистический, и свою волю к гротеску Гоголь хочет здесь выявить на материале конкретной действительности. Это, конечно, задача необычайно трудная, и не потому ли Гоголь дает в „Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке" лишь начало повести, что ему было еще не под силу справиться со своим заданием (законченный реалистический гротеск Гоголь дал лишь позднее в „Посе" или в „Женитьбе"). Действительно, при построении такого реалистического гротеска надо, с одной стороны, делать лишь л е г к и е сдвиги в плане данности, ч т о б ы р е а л ь н о е о с т а в а л о с ь р е а л ь н ы м, а с другой — из таких легких сдвигов должна в результате получиться острая по смещению явлений картина данного.

В написанной Гоголем части разбираемой повести мы имеем именно только отдельные сдвиги, а общая картина лишь начинает намечаться в кошмаре Шпоньки (когда он видит одну жену, и другую и третью, с лицами гусынь, жену в кармане и шляпе, когда тетка представляется колокольней, а он сам себе колоколом и т. д.), где повесть и обрывается, словно для синтеза сдвигов у Гоголя не хватает средств. Да и самая попытка создать сдвиг данности при помощи сна (кошмар Шпоньки) является, конечно, ходом по линии наименьшего сопротивления: ведь искажение данности в сознании спящего есть самое обычное явление. В связи со сказанным совершенно также понятно, что мы имеем в повести собственно экспозицию сюжета, но не развитие его, или, другими словами говоря, систему, не приведенную в действие. В повести налицо установка и соответствующая направленность действующих лиц (Шпонька—тетушка Шпоньки — Григорий Григорьевич; Шпонька—одна из дочерей последнего и т. п.), но от одного к другому проходят только случайные волны, а определенных взаимоотношений нет, ибо не наметилось у автора то поле, где произойдет столкновение сил, завершающее действие. (Повесть кончается словами: „Между тем, в голове тетушки созрел совершенно новый замысел, о котором узнаете в следующей главе". А главы и нет).

К данной повести можно таким образом всецело применить слова Розанова (в других случаях не совсем

справедливые): „Мы имеем портреты людей in statu, не движущихся, не изменяющихся, не растущих, не умаляющихся". Но именно в своей портретной статической экспозиции и намечает Гоголь те сдвиги, которые, в конечном счете, должны были дать картину сместившейся с обычных осей данности. Сам Шпонька намечается, как до смешного робкий человек. „Преблагонравный", „престарательный", робкий ученик Ваня превращается в такого же робкого офицерика. Как бы желая рельефнее оттенить эту его робость, Гоголь делает его офицером некоего пехотного полка, который по озорству своих офицеров не уступал „иным кавалерийским полкам". Описание проделок товарища Шпоньки по полку и мотивировано желанием автора оттенить робость Шпоньки („обхождение с такими товарищами, однако, ничуть не уменьшило робости Ивана Федоровича"). Это подчеркивание робости и детскости Шпоньки идет через его письмо к тетке, через первый разговор с Григорием Григорьевичем (см. в повести: „Невольно поднялся, стал на вытяжку"), через невероятное поднятие его на руки теткой при встрече с последней, через определение его теткой, как „молодого детины" (ему 40 лет), и, наконец, через невероятный разговор с дочерью Григория Григорьевича, когда Шпонька произносит всего одну фразу: „летом очень много мух, сударыня".

Такое постепенное сгущение несамостоятельности и детской робости Шпоньки великолепно, конечно, под-

готовляет объяснение его душевного состояния после разговора с теткой о женитьбе, состояния потрясенности, представляющейся для него вполне естественной (реальностью такого состояния для Шпоньки), несмотря на нереальность подобного состояния вообще, что и являет собой реалистический гротеск. Реальными также для Шпоньки вследствие глупости отдельных сдвигов, произведенных автором, являются эти прямо детские, невероятные в устах 40-летнего человека, слова: „Я еще никогда не был женат. Я совершенно не знаю, что с нею (с женою) делать". К тому же восприятию взрослого человека, как ребенка, ведет несомненно и дважды повторенная Гоголем фраза: „Когда Иван Федорович был Ваняшею", а также воспринимаемое, как уменьшительное, название его хутора „Вытребеньки" с 18-ю душами.

С другой стороны, в противоположность Шпоньке, тетка его напоминает мужчину и по внешности и по своим занятиям. „Ей более всего шли бы драгунские усы", описывает ее Гоголь, „и длинные ботфорты". Это, конечно, несомненный сдвиг данности и особенно в противопоставлении тетки Шпоньке. И не даром в бреду тетка кажется Шпоньке колокольней: вполне естественно отожествление во сне тетки, которая могла взять его на руки (вспомним их первую встречу), с колокольней, а его, Шпоньки, с колоколом. Основные сдвиги уже даны, конечно, в этих главных

персонажах разбираемой повести, но есть они и в характеристике Григ. Григ., „пускающего такой страшный носовой свист, когда он спит, что старуха просыпается", или в Иван. Иван. с головой, „сидящей в воротнике, как в бричке", или в жене Гр. Григ., „низенькой старушке, совершенном кофейнике в чепчике". Уже из сочетания этих штрихов Гоголь создает, таким образом, мир, построенный из элементов данности и вместе с тем совершенно непохожий на него. Искажение действительности путем обострения составляющих ее элементов делает возможным построение гротеска и без второго — фантастического плана, и этот именно путь начинает Гоголь в разбираемой повести. Вступление к последней, где незаконченность ее Гоголь об'ясняет прихотливым рассказом о Степане Ивановиче Курочке (жена последнего завернула в повесть пирожки и лишила, таким образом, возможности рассказчика закончить ее), не ведет ни к чему. Сказ Гоголю совершенно не удался. Степан Иванович не кладет никакого отпечатка на характер рассказа. Мы все время воспринимаем события и описания непосредственно, а не через слова долженствовавшего играть роль рассказчика — Степана Ивановича.

*Я. Зунделович.*

---

АДАЛИС

# Второй план

## Второй план*).

А мы, мудрецы и поэты,
Хранители тайны и веры,
Унесем зажженные светы
В катакомбы, в пустыни, в пещеры.
*Валерий Брюсов.*

— Лорд Байрон был того же мненья,
Жуковский то же говорил,—
Но свет узнал и раскупил
Их сладкозвучные творенья.
*Пушкин.*

Теперь более чем когда-либо следует возобновить вопрос о взаимоотношении читателя и поэта. Старый

*) Спешу предпослать настоящей статье небольшую оговорку: под современной поэзией я подразумеваю достижения так-называемых левых групп и групп левее левого. Постольку, поскольку построенные по старинке и удобочитаемые стихи некоторых направлений—молодого пролетарского, например—не отличаются по внешней и внутренней технике от стихов прошлых десятилетий, они входят в историю литературы задним числом, нарушая временную перспективу. Что касается нарочито „классического“ стиля, его приходится, к сожалению, считать входящим в современную литературу, хотя бы в виде оппозиции тем, кого принято мыслить непонятными — будь это Велемир Хлебников, Артюр Рембо или Брентано.

спор, становившийся подчас стихотворным сюжетом для любимейших—Байрона, Жуковского, Пушкина, выродился в глухую ненависть якобы „непосвященных". Оскорбленный раз и навсегда в лучших чувствах, потребитель поэзии имеет надежный щит—нежелание понимать словесное искусство, как особый процесс развития языка. Отсюда его сомнения в целесообразности поэзии вообще: не видя причины, он не постигает цели. Между тем, ежели отложить пустые надежды на то, что „поэзия есть бог в святых мечтах земли", то между печным горшком и Бельведерским кумиром не окажется существенной разницы, ибо на известной ступени развития физиология эстетического чувства не менее сложна, чем физиология голода. Пафос негодующего поэта может относиться только к судьбе, не позволившей ему родиться в одну из этих эпох. Что касается бесплотности поэзии, то и эти разговоры пора оставить. У поэзии есть материал—человеческая речь, обладающая главным свойством материи—пассивной изменяемостью (Thomas, „The Recovering"). Тем не менее, настроенный умозрительно читатель упорно считает непонятными самые простые стихи. Отчаявшийся поэт, несмотря на кажущееся, вызванное внешними условиями печатанья, опрощение темы, ушел в крайний суб'ективизм (весь леф и другие „измы"). Эпитеты, метафоры, сравнения, — все, являющееся истинным предметом поэзии,—носит совершенно частный и необязательный характер эксцентрического ясновиденья.

Странно, что повальная переоценка ценностей мало коснулась отжившего вопроса о поэте и „черни". Пролетарская гордость творца—„он наг и беден, и презирают все его"—перестала быть целесообразной в новом обществе. Мировая скорбь потеряла свой экономический базис, и „Гарольдов плащ", будь он даже галифе или ворошиловка, годен лишь для украшения костюмерной. Чернь, под которой поэт подразумевал отнюдь не низший класс населения,—в ту эпоху малограмотный к тому ж,—а, так сказать, интеллигентного читателя и мецената *), побеждена поступательным движением истории, читатель переменился, вернее—переменится завтра. В наши дни ядро читательской массы—для стихов—все еще состоит из старой интеллигенции, по обыкновению „взыскующей чуда". Бедный рабочий слова мечется между двумя недовольными потребителями,—слишком пресыщенным, чтобы есть, и слишком голодным, чтобы лакомиться. Таким образом, поэзия

*) Напомним, какими доводами Вл. Соловьев доказывает, что под чернью Пушкин разумел никак не „простой народ", а „умственную и нравственную чернь": „О Пушкине разные люди были разного мнения,—говорит критик. –Но, кажется, никто никогда не признавал за ним безвкусия. Но какая высокая степень безвкусия нужна была бы для того, чтобы бранить поденщиками д е й с т в и т е л ь н ы х поденщиков и укорять людей, материально нуждающихся, за эту их нужду!.. Что могло бы значить такое сочетание слов: хладные земледельцы, надменные водовозы, непосвященные извозчики и т. д.".

входит в период нового Sturm und Drang'а и Katzen jammer'а. Этот период мучительного протрезвления, надо надеяться, короток, потому что здоровое и ясное завтра у порога.

Вместе с тем мы видим необычайный интерес к науке словесного искусства. Метр, раз'ятый как труп, и ритм, проверенный алгеброй, перестали быть волшебством. Книги Опояза и просто формалистов написаны на общедоступном языке. В единой трудовой школе второй ступени характеристика общества 20-х годов по „Евгению Онегину" усложнилась разбором композиционных задач. Тираж сборников „Поэтика" спорит с тиражем „Новых идей в биологии". Было бы любопытно наметить связь между этим явлением и антирелигиозной пропагандой, а также столь модной и плохо разработанной теорией психоанализа.

С одной стороны, поэт в роли жреца, обманывающего народ, и народ, разочаровавшийся в религии по обнаружении скрытого механизма. С другой стороны, тот же поэт, идущий в тот же народ с агитками, оскорбительно сюсюкающими на псевдо-бытовом языке Бор. Пильняка или богослужений живой церкви. Поэты сектантствуют. Что, как не секты—леф, имажинизм, лирический круг и „Отец Дюшен" („Московский Парнас"). Прикрываясь идеологией, одинаково наивной у всех четырех, они борются за формальные приемы. Одни пролетарские поэты ведут неумелую войну за священное содержание (о котором речь ниже), да и то в „Кузнице".

запросы на формальные приемы очень сильны. Не мудрено, что тт. конструктивистам приходит на ум вопросительный знак над самым существованием словесного искусства.

На мой взгляд, дело обстоит спокойнее и проще. В 1917 г. религия была упразднена механически — подачей большинства голосов за 5-й список. Вопрос об искусстве не дебатировался в хижинах и на фабриках в виду некоторой несвоевременности. Но в среде рабоче-крестьянской молодежи, на ряду с желанием разоблачить тайны „божественного" механизма искусств, наблюдается огромная потенция к личному творчеству в области литературы и живописи. Очевидно, зоопсихический инстинкт игры несколько устойчивее зоопсихического инстинкта экстериоризации. Вот и все. Поэзия пока существует.

Сравнительно недавно доктор Зигмунд Фрейд опубликовал интересную, хотя малонаучную, книгу „Traumdeutung". Затем пошли этюды психоанализа, психопатология ребенка, разбор мифов, анализ античных трагедий и Виц. В 1916 г., в Англии, Эдвин Томас выставил свою гениальную теорию передаточной формы. Ранк, Абрагам, Лебрэн и Гросс передвинули идею новой психотерапии в сторону морфологии творчества. С этого началось. В буржуазных гостиных игра в психоанализ заменила почту амура. В лабораториях врачи по движению пальцев определяют призвание серьезных граждан, которым не до шуток и некогда.

С грехом пополам божественный механизм подсознания разоблачен. Две страшнейшие подводные мины — половой инстинкт и инстинкт экстериоризации — переведены из подсознания в сознание.

Но как это касается формального метода литературной критики?

Предметом новой критики является классификация разнообразных приемов, приложенных к обработке единого материала — языка, при ограниченном количестве орудий производства — предвзятых метрических схем. (Схема ритмическая либо формулируется в процессе обработки материала как явление подчиненное, либо предвзята крайне подсознательно). Смысловое содержание, сюжет, идея — то, чем занималась критика общественно-культурническая и импрессионистическая, отодвинулось на задний план при современном разборе поэта. Для самого поэта старой школы, сознательно и точно проводившего мысль или сюжет, из тайн стихотворной формы была более или менее ясна только метрическая или строфическая сторона. Внутреннюю фонику—евфонию—ритмическую композицию и синтаксическую концепцию он проводил интуитивно и постигал post factum. Надо заметить, что именно метрика и строфика менее всего занимают формалистов. (Труды Брюсова, Белого, Шенгели относятся скорее к педагогике, или статистике, чем к критике, и, что еще важнее, к более ранней эпохе).

Ныне подверглись разоблачению „гармонии стиха божественные тайны“, и в первую голову вопросы высшей

фонетики: звуковое построение intérieur'a и синтаксис, как главный трансформатор чистого метра в ритм. Эти-то качества стиха и считались прежде данными свыше, от „искры божьей", рождая туманную идею о родстве поэзии с музыкой. Они же являлись подсознательной стороной произведения, его „волшебством" (К. Бальмонт) и сущностью, ибо рассадник и восприемник искусства, область синтетического мышления, находится в ведении подсознания.

По обнаружении профессиональных тайн поэт стал отдавать себе отчет в вопросах формы, как прежде в вопросах идейного и сюжетного содержания. Задача на смысл заменилась задачей на построение.

Отсюда—первый и общий признак новых поэтических школ:

Оголенность приема. Аллитерация бросается в глаза, Зевгма отчетлива еще со времен символизма и эстетической критики. Изменились приемы тропизации, прежде всего—сравнения и эпитета. Сравнение определяется отнюдь не сходством предметов или действий, а фоническим сходством слов, предметы и действия обозначающих („ужас стужи уж" у Б. Пастернака, „это не розы, не рты, не ропот" у него же, „галлереи балерин—лорелеи перелив" у Асеева). Фоническое сходство открывает неожиданное и глубокое сходство понятий, например: „День-Денис! Не дрожи над созданным!"—Незнамов. Эпиграфом к этой манере словесного мышления можно поставить строки Асеева:

Я запретил бы „продажу овса и сена“:
Ведь это пахнет убийством отца и сына!

Эпитет тоже не является более определением к понятию, но звуковым дополнением к звуковой группе. Наконец, и развитие поэтического сюжета тоже определяется случайностью фонетической либо интонационной ассоциации, заставляя поэта перемещать поле действий и углублять аналогию между весьма отдаленными понятиями. (См. Пастернак, „Сестра моя жизнь“). Психологический образ открыто заменен семасиологическим, семасиологический — звуковым.

Тем не менее, поэзия не теряет качеств искусства. Спрашивается, что же является теперь ее подсознанием, искомым, волшебством?

Ответ: смысловое содержание.

Истинная поэзия содержания, о которой так тоскуют благонамеренные современники, нарождается у них на глазах.

В каждом лагере существует предатель. В читательской среде неоднократно наблюден тип, желающий во что бы то ни стало заглянуть через головы современников и понять непонятого автора. Он занимается утонченнейшим толкованием смысла поэтических произведений и дослуживается до чина критика-импрессиониста породы Айхенвальда. Излишнее усердие читателя соблазняет поэта, который начинает выбрасывать на рынок либо совершенно суб'ективные „сны“, либо пустышки. Экспрессионисты толка немецкого и московские нео-

классики — продукт одних и тех же условий. Это тем более опасно, что вообще всякий читатель вчитывает в поэта свои реминисценции, ассоциации и домыслы. Прозаический сюжет стихотворения общеобязателен, но смысл трактуется смотря по вкусу. Конкретные образы героев (или автора), описание ландшафтов, исторические события, прямо преподнесенная мораль вылущиваются из поэтического контекста и обогащают сознание читателя, его практический или чаще культурный опыт. Это вклад в сознание того же счета, что очередной житейский урок или хронологические сведения о Тридцатилетней войне.

По методу исключения — результат процесса поэзии есть то, что о с т а е т с я от поэтического произведения после точного пересказа прозой. Я не говорю о стихотворной форме: в чистом виде она может существовать лишь как абстрактное построение, и никаких функций не выполняет. Остаток от пересказа — второй план произведения, второе содержание, выработанное автором в самом процессе творчества путем подбора сравнений, метафор и эмоциональных синтаксических ходов. Особенно важен цемент—связь между конкретно данными образами, состоящая из образов подразумеваемых. Эта связь устанавливается психоаналитическим путем вскрывания ассоциаций. По большей части психоанализ производится читателем подсознательно. Тем крепче контакт между читателем и поэтом.

Так мы подошли к важнейшему вопросу марксистской критики — о „психологическом содержании". Ясно, что выбор темы и даже образов не спасет поэта от обнаружения своего истинного лица, своей классовой психологии. Подсознание до сих пор бесконтрольно ведало манерой выражения мысли. Громоотвод, в виде инструментовки на „ppp", проводил молнию под почву, но не уничтожал заряда. Роковым образом определенная идея может быть правильно воплощена в словах только однажды. (Я говорю правильно, ибо предельная точность выражения — задача поэзии). О лексиконе, выборе слов, характерном для поэта, как представителя своего времени и класса, и говорить не приходится.

Совокупность туманно-философских идей автора и его повседневной жизни отражается на символике произведения: один из членов любого сравнения (под понятие сравнения, аналогии явной или скрытой я настойчиво подвожу все поэтические тропы) поэт берет из своего мира, не имеющего прямого отношения к данным стихам.

На каком-нибудь из следующих этапов развития человечества эстетическому чувству отведется трезвое любование процессом творчества. Жрецу не придется обманывать народ гипнозом, т.-е. воздействием на подсознание. Предметом восхищения станет не волшебство, а ловкость ума. Но эта эпоха предельной трезвости и чистого ratio еще не наступала. Пока-что двигателем искусства, его идеалистической надстройкой остается давнишняя мечта поэта — власть над сердцами. В новом

обществе условие этой власти — организация подсознания.

Новый читатель прежде всего молод молодостью целого класса и необычайно здоров психически. Весело контролируя подсознание хотя бы остротами и каламбурами, он обличит психологическое содержание любой вещи, несмотря на тему и форму. Искусство нужно ему более, чем кому-либо, но более, чем кто-либо, он примет только настоящее искусство.

В развитии поэта наступает новый этап. Автор должен учиться давать себе отчет в своих ассоциациях. Второй план, второе содержание можно строить сознательно с расчетом на подсознание читателя.

Надо отметить, что перевод подсознательного в сознание может сыграть колоссальную роль в создании художественной агитационной литературы. До сих пор элегии на посевную кампанию и оды на передачу самолетов заключаются в фигурянии специальными терминами и риторических призывах. А в intérieur'е остается семейная жизнь автора, его обстановка, книги, друзья, любовные дела. Все, кроме поля и аэродрома. Никоим образом подобные агитки воодушевить не могут. Intérieur и опять intérieur должен быть построен агитационно.

В этих опытах может помочь раскрытие еще одной „профессиональной тайны". У человека, воспринимающего искусство, развивается разновидность опыта — художественная память. В этом архиве живут особой

жизнью герои и вещи воспринятых произведений. Пушкинская Татьяна, Дон-Жуан, Тристрам-Шенди, гора Казбек, асеевские ивы, красный самолет, Джоконда и вальс Шопена существуют, не разгороженные временем, пространством и средой, с отсутствием перспективы, характерным для образов подсознания. В огромной части территория художественной памяти заселена образами сказок, мифов, пословиц, частушек, романсов. В этот-то архив и сдается истинный сюжет стиха; отсюда читатель черпает силу для постижения нового, неясного образа. Учитывая культуру масс, можно базироваться на этой сокровищнице эстетического опыта.

В заключение, в порядке не научном и не полемическом, мне хочется напомнить коллегам, что чуть ли не половина СССР пробует перо и интересуется стихологией. Поэт выступает перед аудиторией начинающих поэтов и прозаиков. Тем более честно приходится выполнять задание, возложенное историей: в среде, где рабочий — потребитель и потребитель — рабочий, ложь нецелесообразна. Смычка художника с человечеством выгодна для обоих сторон.

*Адалис.*

---

Г. ШЕНГЕЛИ

# О лирической композиции

# О лирической композиции.

До „Трактата о композиции" далеко: методология не разработана; материал сколько-нибудь обширный не собран; собранный—не поддается классифицированию, ибо случаен; одни исследователи (Жирмунский) скользят по скорлупе вопроса, учитывая синтаксические формы сцепления строф; другие (Вал. Гливенко) не публикуют своих интереснейших опытов; Вяч. Иванов, вероятно, сам позабыл то, что писал когда-то о „лирической теме"; прочие (Гроссман, Шкловский, Петровский) свое внимание отдают прозе; большинство ныне пишущих стихотворцев понятия не имеют о том, что́ есть композиция: редкое стихотворение нельзя прочитать (без ущерба) снизу вверх, или переставив строфы, или сочетав первую и третью строки одного катрена со второй и четвертой другого и наоборот; на литературных дискуссиях говорят о ритме, об ассонансах, об образах, даже об „искренности",— но вовсе умалчивают о композиции. Между тем, овладение законами композиции является высшей ступенью стихотворческого мастерства, ибо безупречность лирического силлогизма внушает переживание всегда, тогда как бестолочь самых выразительных образов обретает силу, лишь упадая в „родственные души".

Настоящая статья являет собою попытку первой ориентировки в совершенно почти неизведанной области. Тезисы, которые встанут здесь, не сводимые пока в систему, возникали в порядке „челночного движения" мысли, устремлявшейся от первых смутных догадок к реальным образцам и возвращавшейся, вникнув в последние, к исходным предположениям, уточняя и дифференцируя их.

## I. Художественное произведение, как телеологическое единство.

Каков бы ни был процесс художественного творчества,—явно одно: в психике поэта (в области сознания или подсознания,—пока все равно) существует обширный, вполне смутный и нерасчлененный материал, сумма впечатлений, чувствований, мыслей, волевых импульсов, пронизанная, пророслая самыми причудливыми нитями ассоциаций. Ясно, что пассивное стенографирование в с е г о, что в творческий час клубится в психике поэта, не дает п р о и з в е д е н и я. В такой стенограмме должно было бы запечатлеться восприятие всей внешней обстановки, досада на тухнущую папиросу, кисловатый вкус обгрызаемой ручки, внезапное воспоминание о челюсти поэта NN и о том, как Самсон избил филистимлян, — невероятное рагу образов и чувствований, за которое читатель не поблагодарил бы. Но поэт не стенограф. Из первозданной хляби материала он избирает—сознательно или инстинктивно—те части, которые

с полной необходимостью будут применены в произведении. Все прочее остается в виде „отбросов производства“, которые могут пригодиться в свою очередь. Когда стихотворение написано, и поэту явен его лирический итог, наступает период обработки, совершается окончательная пригонка частей, устраняются вкравшиеся ненужности, заполняются пробелы, резче подчеркиваются важные моменты. И обработка ведется по принципу целесообразности: только то, что служит выразительности стихотворения в ц е л о м, имеет право остаться в нем. Чехов где-то сказал: „Если на первой странице рассказа упоминается о ружье, то на пятой оно должно выстрелить, иначе незачем ему и висеть“. Эта шутливая формула с полной ясностью вскрывает основной композиционный принцип. Применение же последнего требует от поэта большой образной памятливости, весьма развитой способности целостного восприятия: только при этих данных возможно учесть, „стреляет“ ли в концовке стихотворения то „ружье“, о котором говорилось в зачине.

Для исследования весьма показательно сличение черновых и белового текстов стихотворения; при этом сличении нередко удается с сугубой отчетливостью установить тот или иной композиционный ход или членение тем*).

*) См. варианты 2-й строки 4-й строфы пушкинского „Памятника“. См. мою брошюру „Два Памятника“ и книгу М. Гершензона „Мудрость Пушкина“, стр. 53 и след.

## II. Отдельные высказывания не имманентны себе.

Опустим руку в горячую воду, а потом в комнатную,—последняя покажется холодной; опустим руку в ледяную воду, а потом в ту же комнатную,—и последняя покажется теплой. Шаляпин в поток пения иногда вкрапляет говор, и говором произнесенные слова обретают усиленную выразительность. Блок в трехстопном ямбе дает перебой:

Твои высокие плечи,—
– — | ⏑ — | (⏑) | ⏑ — | –
Безумие мое...,—

и сломанный стих привлекает особое внимание, ритмично воплощая головокружение влюбленности именно своим выпадением из общего строя. Живописец, изображая голубой снег, пишет его белым, но дает на полотне желтое пятно,—освещенные окна, например,—и белизна голубеет. Ясно: эффект данного момента обусловлен не им самим, но всей совокупностью предшествующих или окружающих моментов. То же в композиционном плане. Произведение слова есть развертывающаяся во времени последовательность высказываний. Каждое высказывание,—будь то логическая формула, эмфатический выклик, чувственный или моторный образ,—неизбежно вступает во взаимодействие с предыдущими и последующими, и лирический смысл их совокупности возникает именно из этого взаимодействия,—подобно тому, как искра проскакивает при сближении д в у х кондукторов электрической машины.

Способность целостного восприятия связывает соответствиями отделенные многими строками высказывания,— и перед поэтом встает задача сочетать логику отдельных высказываний, учесть их удельный вес. Вот пример неразрешения этой задачи: поэт говорит, что он

. . . . . бредет как сомнамбула
По тонкой нити бытия . . . . .

затем, вдруг очнувшись от отрадных сомнамбулических грез, ошеломленный реальностью, он хочет оборвать

. . . . . нить рукою тонкой . . . . .

хочет погибнуть. Логика самоубийцы велит „оборвать нить бытия"; но логика канатоходца, хотя бы и лунатика, говорит, что для смерти достаточно спрыгнуть с проволоки, обрывать же ее — напрасный труд. Обе „логики" не сочетаны, в стихотворении — композиционный разрыв, и оно лишено внушающей силы.

Эта взаимосвязанность высказываний делает стихотворение необратимым в чтении, чем лишний раз подкрепляется принцип телеологического единства.

### III. Двусторонность высказываний.

А: некто дает другому яд; В: некто дает другому яд: $A_1$: этот „другой" — невыносимо страдающий и безнадежно больной; $B_1$: этот „другой" — совсем не страдающий, но богатый дядя. Высказывания А и В совершенно одинаковы по содержанию и совершенно различны по устремлению; устремление же становится явным из сопоставления с другими высказываниями. В каждом высказывании наличествуют эти две стороны: содержа-

ние и устремление. Условимся называть содержание — фабулой и устремление — темой. Одна и та же фабула может быть истоком различных тем. Фабула осенней непогоды в сопоставлении с фабулой пылающего камина и ковров прорастает темой уюта; в сопоставлении с фабулой шатающего по пустырям бродяги прорастает темой бездомности; в сопоставлении с фабулой весеннего неба — темой тоски об ушедшем и милом былом, и т. д. Эта двусторонность весьма важна, ибо умелое ее употребление является одним из способов снабдить стихотворение внушающей силой.

Дело в том, что каждый предмет или явление представляет собою точку взаимопересечения целого ряда обобщающих систем. Свеча, примерно, есть цилиндр: система геометрических определений; свеча есть белый предмет: система определений цветовых; свеча — орудие освещения; свеча — продукт производства; свеча — предмет купли-продажи, — и т. д. до бесконечности. Каждый предмет или явление, упоминаемые в стихотворении, влекут за собой огромную туманность, ауру обобщающих их познавательных систем, — и в эту ауру самопроизвольно устремляются ассоциации читателя, весьма редко совпадающие с таковыми поэта. Стихотворец раппаузовского толка употребит слово „фиалка“ и будет чуять в нем чистоту, скромность и проч., а читатель-горожанин припомнит фруктовую воду под названием „фиалка“ и связанный с этой водой анекдот. У Блока в „Равенне“ есть стих:

**Чтобы воскресший глас Плакиды...,**

а пишущий эти строки, гимназистом, неоднократно сидел в карцере по жалобам классного надзирателя, носившего фамилию: Плакида, и никак не может отделаться от неудовольствия при мысли о „воскреснем гласе" почтенного педагога.

Последний пример, конечно, вполне анекдотичен; от читательских ассоциаций такого рода поэт совершенно беззащитен, но в общем поэту приходится, во-первых, бороться с опасностью переоценить явность собственных ассоциаций, и обуздывать анархичность читательских ассоциаций — во-вторых. Отсюда задача: дать фабулу в таком повороте, чтобы сразу было явно, с какой иной фабулой она породит нужную тему, и, с другой стороны, пресечь читателю распространиться ассоциациями по ненужному, с точки зрения основной телеологии, пути.

## IV. Четыре яруса композиционного строя.

Из сказанного возникает необходимость усматривать в стихотворении четыре композиционных яруса. Первый ярус есть ярус „ограничительный": поэт, читатель и исследователь устанавливают необходимость наличия в стихотворении тех или иных высказываний. Момент отбрасывания ненужного материала явен только поэту и в некоторой доле исследователю,—при изучении черновиков. Момент ограждения от ассоциаций, от неправильного истолкования (под истолкованием я не разумею вылущивание из стихотворения „идеи") может быть показан, исходя из текста. Здесь—употребление особенно точных

слов, законченность фразы, наличие эпитетов при важных для общего впечатления понятиях, отсутствие определений при понятиях служебных и пр. Пересказав стихотворение „своими словами“ и сличив пересказ с текстом, исследователь без труда может уяснить картину ограничительного яруса. Иногда самое направление повествования—в эпических произведениях и прозе—показательно для вскрытия ограничительного приема. В „Преступлении и наказании“, когда читатель с глубоким сочувствием следит за судьбой семейства Мармеладовых и готов отвлечься от драмы главного персонажа, Достоевский неожиданно заставляет Свидригайлова благотворительствовать,—и Мармеладовы, сыграв свою роль в характеристике Раскольникова, сходя со страниц романа, безболезненно уходят из сознания читателя. А персонаж иного склада, сочувствия не привлекающий, Лужин, исчезает из повествования просто, провожаемый стаканом провиантского чиновника.

Другой ярус есть ярус „фабульный“. Отдельные фабулы сочетаются в системы. В этих системах мы усматриваем логику, соответствующую самой природе вещей, называемых в фабулах. Описание весенней грозы у Тютчева дает перечень отдельных моментов в их естественной последовательности: раскаты грома, брызнувший дождь, взметнувшаяся под каплями и ветром пыль, проглянувшее сквозь тучу солнце, превращающее капли в „перлы“, бегущие ручьи, птичий гам. С другой стороны, в фабульных системах мы усматриваем

их структуру, весьма многоразличную. В тех же фабулах тютчевского стихотворения мы видим последовательность звуковых образов и образов движения, промежную зрительным образом: гремят раскаты (зв.), дождик брызнул, пыль летит (дв.), повисли перлы; солнце нити золотит (зр.), бежит поток (дв.), не молкнет гам (зв.), все вторит громам (зв.). Структура этого описания—„кольцо" (начинается и замыкается „громом"), составленное из „звеньев". Мы встречаемся в фабульных структурах с градацией и деградацией, с полярным и тройственным противопоставлением, с „крестом" и пр.

Третий ярус—„тематический". В лирическом плане он представляется первенствующим. Если ограничительный ярус осуществляет приемы, сосредоточивающие внимание на данной картине; если ярус фабульный в логике своей есть уступка поэта естественному ходу вещей,—то в выборе тем, в путях лирического доказательства поэт волен. Все стихотворение может быть пронизано одной темой,—перед нами будет тематическая монада; две темы дадут диаду,—при чем в диаде может быть сосуществование тем (например, тема внешней обстановки и тема переживания); взаимодействие тем в виде борьбы их и победы одной (а сама победа может быть обусловлена естественными склонностями, например, тема похорон и тема голубого неба у Тютчева,—преодоление механическое; или же поэт вскроет в побеждающей теме неожиданные черты,—преодоление твор-

ческое, как у Тютчева же в „Ma l'aria"): то взаимодействие в виде антиномии. Мы встречаем стихотворения в облике тематической триады и тетриады, при чем в триаде две темы могут находиться между собой во всех отношениях, которые возможны в диаде, третья же тема — может быть параллельной первым двум, или антитетической им обеим, или синтезировать их, или, наконец, быть „применением", давая истолкование прочих двух тем в ином плане. Тетриада дает те же отношения с соответственным усложнением их.

Тетриада, обычно, является самой сложной компонемой в лирических стихотворениях (применяясь преимущественно в сонетах и во французских балладах).

Но, наряду с основными темами, в облике монады ли, диады и пр., мы встречаемся с темами побочными. Последние, обыкновенно, представлены в скрытом виде и уясняются лишь при внимательном, при „медленном" (Гершензон) чтении. В „Памятнике" Пушкин говорит: „славен буду... доколь... жить будет хоть один пиит", — т.-е. как художник ценим буду вечно И далее, упоминая о прагматическом значении своей поэзии, говорит: „и долго буду... любезен я народу, что..." И противопоставление вечной славы, как художника, долгому восхвалению, как гражданина, порождает побочную тему о примате художества над идеологией. И тогда стволы основных тем прорастают шаг за шагом, фабула за фабулой, темами побочными (часто у Пушкина, у Вяч. Иванова),

которые дают исход поэтовым ассоциациям,— и в этой роли восполняют приемы ограничительной композиции.

Весьма важной стороной в изучении тематического строя является учет 1) „нагрузки"—количества стихов, понятий или образов, развертывающих данную тему; 2) формы развертывания. При наличии двух или более тем каждая может быть развертываема целиком,—сначала первая, потом вторая, потом третья (преимущественно у поэтов классического стиля), или же—в „шахматном" порядке (Тютчев, Блок). При этом фабулистические конструкции и приемы перехода обретают особенное значение. Рассмотрим бегло стихотворение Бальмонта:

Она отдалась без упрека,
Она целовала без слов.
Как темное море глубоко,
Как блещут края облаков.

Она не твердила: „не надо",
Признаний она не ждала.
Как сладостно веет прохлада,
Как дышит вечерняя мгла.

Она не боялась возмездья,
Она не страшилась утрат.
Как сказочно светят созвездья,
Как звезды бессмертно горят.

Перед нами — отчетливая параллельная диада: тема любовной беззаветности и тема чарующей окружающей

обстановки. Развернуты обе в строгом шахматном порядке: двустишия последовательно относятся то к первой, то ко второй теме.

Фабулы первой темы не дают никакого развития: их без ущерба можно расставить в любой последовательности. Фабулы темы второй являют несколько одновременных градаций:

1) градация естественного процесса,— переход от вечера к ночи: „блещут облака", „дышит вечерняя мгла", „светят созвездья";

2) градация отзывчивости: в первом двустишии темы нет эмоциональных определений, во втором — одно: „сладостно", в третьем два: „сказочно", „бессмертно". При этом сила второй градации подчеркивается тем, что зрительные образы первого двустишия, сменяясь осязательными второго, упираются в зрительные же образы последнего: при одинаковости природы образов особую отчетливость обретают различия в оценке, в эмоциональном отклике. Итак, если фабулы первой темы можно изобразить горизонтальной линией, то фабулы темы второй предстанут в виде восходящей линии; мы получаем фабульный „открытый угол":

<

Теперь произведем эксперимент. Заменим слово „вечерняя" словом „рассветная" и прочтем стихотворение в обратном порядке четверостиший: сначала третье, потом второе, потом первое. Первая тема, лишенная развития, от такой перестановки фабул ничего не

проиграет; вторая тема, сохранив последовательность моментов естественного процесса (только не перехода сумерек в ночь, а ночи в рассвет,— чему и служит предложенная замена одного слова другим), дает деградацию эмоциональных откликов, при чем теряет выразительность вышеотмеченный переход от зрительных образов к зрительным. Мы получим „закрытый угол":

>

Едва ли кто-нибудь не согласится, что при такой конструкции вся выразительность, вся внушающая сила этого стихотворения теряется безвозвратно.

Взаимоотношения фабульных конструкций, облекающих отдельные темы, при широком наблюдении могут дать весьма солидные основания для суждения о стиле отдельных поэтов и целых школ, а в дальнейшем — и для утверждения общих композиционных норм, подобных нормам логики.

Четвертый ярус композиционного строя есть ярус „идеологический". Подобно тому, как отдельные фабулы в логике своей соответствуют внутренней логике называемых в них процессов и явлений, так и идейные концепции стихотворения не могут не находиться в осознанном отношении к соответственным сферам идей,— философских, религиозных, социальных и пр. Блестящий анализ идеологического яруса,— не стихотворения, правда, а романа,— дан Иннокентием Анненским в разборе „Преступления и наказания". Идеоло-

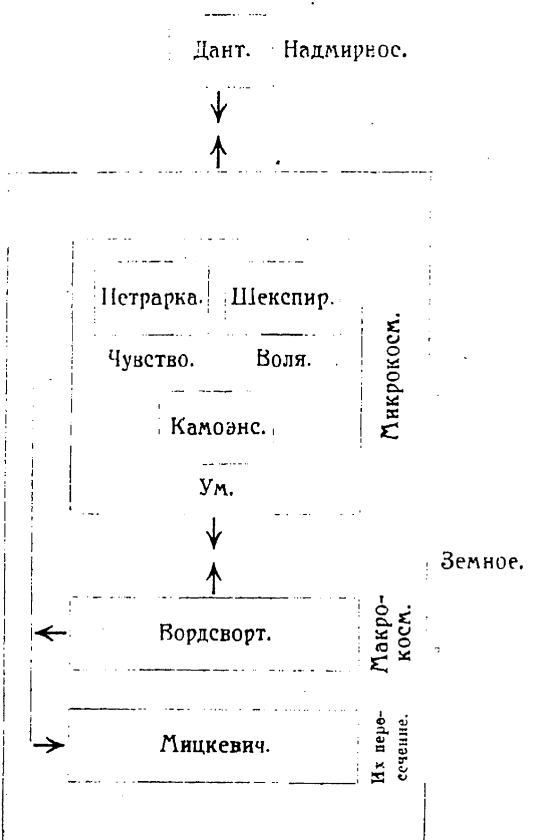
гический ярус выходит за пределы суждений о поэте, как мастере, полагая основание оценке поэта, как мыслителя.

Таковы, в беглом очерке, начальные углы зрения, под которыми будущему исследователю придется приступить к изучению композиционных приемов. Надлежит выработать систему обозначений,— графическую или буквенную; условиться в способах формулировки тем (часто тема не укладывается в законченное суждение, в роде „подвиг художника выше подвига гражданина", а является несказуемым переживанием); наметить признаки, по которым „заплека" и „концовка" стихотворения может быть об'ективно отличена от высказываний, развертывающих основные темы; наконец,— и это самая опасная область,— привыкнуть различать в стихотворении живые его части от высказываний, поставленных для заполнения строки, для рифмы,—чем грешат иногда и большие поэты.

В виде „приложения" дадим разбор пушкинского стихотворения „Сонет" (текст которого не выписываем за его общеизвестностью). В „Сонете" поименованы сонетисты: Данте, Петрарка, Шекспир, Камоэнс, Вордсворт, Мицкевич и Дельвиг. Спрашивается, почему названы именно эти, а не другие? Казалось бы, поскольку для названных сонет был не первенствующей в их творчестве формой, то в стихотворении должны были бы быть упомянуты другие имена, имена сонетистов по преимуществу. Неужели семь имен названы случайно,

только потому, что подвернулись под перо? Правда, отчетливо членение на сонетистов старых и сонетистов „наших дней“,—но вглядимся внутрь этих рубрик. Как назван Шекспир?—„Творцом Макбета“. Пришлось бы в рифму и „Гамлета“; как-нибудь могла бы улечься в стих и „Джульета“. Однако, „Макбет“ есть по преимуществу трагедия людей в о л и, трагедия, клокочущая волей, как „Гамлет“—трагедия безволия, а „Ромео“—страсти, а „Лир“—разочарования. Если Шекспир здесь назван, как поэт, которому ясна была волевая стихия, то мы получаем стройное членение: Петрарка изливал „жар любви“,—ч у в с т в о; Камоэнс—„хладну мысль“; Шекспир — поэт в о л и. Весь внутренний мир, м и к р о к о с м,—в условном, · неточном, но крайне стойком подразделении: ум, воля и чувство. Правда, сонеты Шекспира—просто галантные, с эвфуистическим налетом стихотворные безделки, но ведь и сонеты Петрарки насыщены рассудочностью, и Камоэнс не избегал и иных, помимо философских, мотивов. О Вордсворте прямо сказано: „природы и д е а л“,—м а к р о к о с м. Мицкевич—поэт угнетенной Польши, поэт политический, поэт социальных бурь. Область же последних об‘емлет стихию как внешнего мира, об‘ективных условий, так и внутреннего, является сферой пересечения микро- и макрокосма. Но и внутренний мир, и внешний, и область их слияния, все вместе,—з е м н о е. Это земное противостоит н а д м и р н ы м сферам, в которых витала творческая мысль Данта, возносившегося к Абсолюту и все-

таки „не презиравшего" сонет. Графически соотношение имен и областей предстанет таким:



Теперь остается определить место Дельвига. Обычно в тематической монаде Пушкин в конце как бы отступает в сторону от основного русла темы, указывает новую точку зрения на предмет стихотворения. В данном случае тот же ход. Предшествующие имена, предшествующие фабулы установили тему, одну (поэтому и все стихотворение мы определяем как монаду): сонет всеотзывен, всепригоден, емок для переживаний поэта с любым душевным складом. Теперь, — концовочный вопрос: чем сонет может привлекать художника? Внятностью его для „широкой публики", для „дев"? — Нет, „девы" его еще не знают, а „священные напевы" гекзаметра, широко известные, все-таки „забываются" ради сонета, — несомненно, в силу присущего ему и явного для художника очарования. Итак — сонет всеотзывен, и поэт избирает его, руководясь только художественной волей. На ряду с изъясненным выше соотношением имен, усматривается иное: поэты несовременные (первые четыре) — поэты современные (последние три); поэты нерусские (первые шесть) — поэт русский (Дельвиг). Таким образом, мы можем утверждать в этом стихотворении чрезвычайную стройность и четкость в последовательности фабул, сменяющих одна другую по принципу полярного членения, — стройность, ощущаемую при непосредственном восприятии и, как ни странно, комментаторами этого стихотворения не вскрытую доселе.

*Георгий Шенгели.*

---

Л. ГРОССМАН

# Поэтика сонета

# Поэтика сонета.

## I.

Форма сонета, при сложности, строгости и сжатости, обладает способностью замечательно выявлять все богатства данного поэтического языка. Разнообразие рифм, редкость и ценность всех изобразительных средств стиха, гибкость его ритмов, способность подчиняться различным строфическим типам — все это выступает с исключительной полнотой в этой самой требовательной из стихотворных форм. Каноническое сочетание двух катренов и двух терцетов словно производит смотр всем метрико-лингвистическим богатствам целой поэзии.

Самый термин, определивший этот стихотворный вид, указывает на высшее поэтическое качество, связанное с ним — на звучание стиха. В Италии он произошел от sonare, в Германии его называли одно время Klinggedicht. Звуковое достоинство сонета, его ритмическая стройность, звон рифм и живая музыка строфических переходов — все это уже предписывалось первоначальным терминологическим обозначением этой малой стихотворной системы.

Отсюда ее процветание в эпохи высокого культа поэтической формы. Европейское Возрождение сообщило поразительное цветение сонету, возникшему еще в XIII ст. (повидимому в Сицилии) и хорошо знакомому Данте. В „La vita nova" основная проза повествования оживлена разнообразными сонетами, подчас правильными, как, напр., I, III, VI, VIII, X и друг., подчас свободными и усложненными (сонеты IV, V, XVIII). Некоторые из них, по безукоризненному соблюдению правил, свидетельствуют, что новая форма уже выявилась полностью и уверенно утвердилась для разработки лирической темы.

В последующую эпоху господства „петраркизма", как основного поэтического стиля, сонеты культивируются в Европе всеми первоклассными поэтами и даровитыми дилетантами: Шекспиром, Микель-Анджело, Клеманом Маро, представителями французской „плеяды" и многими другими. Сам Петрарка утвердил сонет высоким совершенством своих формальных достижений. Это чувствуется даже в переводе (правда, в передаче такого первоклассного мастера сонетного искусства, как Вячеслав Иванов):

Благословен день, месяц, лето, час
И миг, когда мой взор те очи встретил!
Благословен тот край и дом тот светел,
Где пленником я стал прекрасных глаз!

Благословенна боль, что в первый раз
Я ощутил, когда и не приметил,
Как глубоко пронзен стрелой, что метил
Мне в сердце бог, тайком разящий нас!

Благословенны жалобы и стоны,
Какими оглашал я сон дубрав,
Будя отзвучья именем Мадонны!

Благословенны вы, что столько слав
Стяжали ей, певучие канцоны,—
Дум золотых о ней единый сплав! [1])

Французский Ренессанс возвел сонет на степень излюбленной и модной поэтической формы. В значительной степени это была заслуга „божественного" Ронсара, продолжавшего традиции Петрарки в культивировании любовного сонета. Его пьесы к Кассандре, Марии, Астрее, Елене создают замечательные сонетные циклы, об'единенные именами его возлюбленных. Мастерство Ронсара как бы утончает сонетные правила, еще недостаточно закрепленные великими итальянскими сонетистами, и не трудно заметить, что терцеты, например, приобретают у него всю отчетливость позднейшего строгого канона.

Один из лучших сонетов Ронсара — это „Sonnet pour Hélène („Je plante en ta faveur cet arbre de Cybèle"...):

Сажаю в честь твою я дерево Цибелы,
Сосну, чтоб о тебе все знали времена.
Любовно вырезал я наши имена,
И вырастет с корой их очерк огрубелый.

---

[1]) Петрарка. Памятники мировой литературы. Издательство М. и С. Сабашниковых. М. 1915. Стр. 257.

Вы, населившие родные мне пределы,
Луара резвый хор, вы, фавнов племена,
Заботой вашею пусть возрастет сосна,
Чтоб ветви и зимой, и летом были целы.

Пастух, ты пригонять сюда свой будешь скот,
С тростинкой напевать эклогу в этой сени,
Дощечку на сучок ты вешай каждый год.

Прохожий да прочтет мою любовь и пени
И вместе с молоком ягненка кровь прольет,
Сказав: „Сосна свята: то память о Елене". [1])

Ронсарова „плеяда" следует в выборе форм указаниям учителя. У Покима Дю-Белло в его „Книге сожалений" сонет служит уже не только любовному признанию, но подчас и сатирическим портретом. Семнадцатое столетие продолжает всячески культивировать эту форму, и некоторые знаменитые сонеты той эпохи, написанные различными поэтами как бы на конкурс, вызывают бурные споры и разбивают общество литературных салонов на враждебные партии.

Затем наступает затмение сонета. Восемнадцатое столетие, озабоченное и в поэзии своей различными идеологическими заданиями, обнаруживает полное равнодушие к этому строфическому типу. „Квадратные" александрийцы трагедий, посланий или эпических поэм, вольные стихи мадригалов, басен и эпиграмм вполне

1) Приводим этот сонет в переводе С. В. Шервинского, любезно предоставившего нам рукопись своего неизданного стихотворения.

удовлетворяют стихотворцев. Нет потребности ковать, гнуть и закалять стих трудными, утонченными и богатыми формами баллады или канцоны, терцины или сонета. Вольтер и Парни великолепно обходятся без этих „изысканностей" формы. Только германский ясновидец Гете, зоркий ко всему ценному в искусстве, пишет свои шесть своеобразнейших сонетов, словно намечая зреющее возрождение жанра.

Романтическая школа обновляет эту забытую форму. Вильгельм Шлегель и словесной теорией, и поэтической практикой открывает эру сонетного возрождения. Во Франции ту же миссию осуществляет Сент-Бев. Знаток „плеяды" и тонкий ценитель Ронсара, он ставит себе заданием rajeunir le doux sonnet en France". В сонете, написанном на мотив из Вордсворта и очевидно вдохновившем Пушкина на его знаменитый опыт („Суровый Дант не презирал сонета"...), Сент-Бев под псевдонимом Жозефа Делорма воздает честь славнейшим европейским сонетистам:

Сонета не хули, насмешливый зоил!
Он некогда пленил великого Шекспира,
Служил Петрарке он, как жалобная лира,
И Тасс окованный им душу облегчил.

Свое изгнание Камоэнс сократил,
Воспев в сонетах мощь любовного кумира.
Для Данте он звучал торжественнее клира,
И миртами чело поэта он увил.

Им Спенсер облачил волшебные виденья
И в медленных строфах извел свое томленье.
Мильтон в них оживлял угасший сердца жар.

Я ж возродить хочу у нас их строй нежданный.
Нам Дю-Беллэ привез их первый из Тосканы.
И сколько их пропел забытый наш Ронсар! *)

Последующие школы французских поэтов не изменяют сонетной форме. Представитель младшего романтического поколения или старший из символистов, Бодлер дает различные неправильные сонеты (так-называемые sonnets libertins, т.-е. без соблюдения правила о рифмах в катренах), признанные, впрочем, одной из самых замечательных вариаций в области сонетного искусства во Франции. Из современных символистов высокие шедевры в этом роде дает Анри де-Ренье, придающий в своих „Medailles d'argile", „La cité des eaux" и других сборниках особую легкость, воздушность и хрупкость монументальной сонетной форме классиков.

Но в центре сонетистов, быть может, всех времен, как самый утонченный и уверенный мастер, стоит Жозе-Мари де Эредиа (1842—1905), автор знаменитых „Трофеев". Здесь не только дана небывалая пластичность и живописность образов, но ритм и размер сонета приведены к окончательному, поистине каноническому виду. По тонкому наблюдению Брюнетьера, автор „Трофеев" отвергает традиционное представление о замкнутости

*) Приводим этот сонет в нашем переводе.

и ограниченности сонетной формы. Он умеет завершить каждую маленькую поэму такой выразительной и живописной картиной, что грани видимого мира как бы раздираются образами неключительной силы.

Это отмечает и первый русский переводчик Эредиа, П. Д. Бутурлин: „Его сонеты дают впечатление неодинаковой длины: один кажется больше, другой меньше". Такое расширение сонета звуковыми и образными средствами ощущается в знаменитом „Soir de bataille".

Приводим его в образцовом переводе Сергея Соловьева:

Упорным натиском закончена борьба.
Трибуны, рыская по спутанным когортам,
Дышали воздухом, отравленным и спертым;
Их крики медные звучали, как труба.

Считая трупы тех, кого взяла судьба,
Подобные листам, порывом ветра стертым,
Крутились пращники, влекомые фраортом;
Обильный пот стекал с их бронзового лба.

Тогда-то, копьями и стрелами из'еден,
При дружном громе труб, окровавлен и бледен,
Сияя пурпуром и медью лат литой,

Коня вспененного задерживая шпорой,
Сам император стал, гордясь победой скорой,
Весь окровавленный, на туче золотой.

Великолепная латинская торжественность звучит в заключительном стихе оригинала:

Sur le ciel enflammé l'Imperator sanglant.

Эредиа окончательно утверждает сонетный канон. Считаясь с традицией, восходящей к итальянскому Треченто, и пользуясь поэмами автора „Трофеев“, не трудно установить основные требования сонетной теории.

## II.

Поэтика правильного сонета в сущности чрезвычайно проста. Сложна и намеренно затруднительна лишь практика его (хотя Теофиль Готье, например, оспаривал традиционное мнение о трудности сонета). Во всяком случае, правила устава этой „точной поэмы“ можно без труда стянуть в несколько параграфов.

Сонетная строфика определяется прежде всего расположением рифм. Здесь самой совершенной формулой считается:

для катренов: ABBA — ABBA
для терцетов: CED — EDE.

Таким образом первая часть сонета пишется на две рифмы опоясанного типа, вторая же обязательно на три, чтобы рифменная монотонность восхождения (Aufgesang) уравновесилась разнообразием рифм в нисходящей части (Abgesang). Терцеты, написанные вопреки этому правилу всего на две рифмы, строго осуждаются каноном.

Из указанной формулы вытекает правило о различии первой и последней рифмы сонета (по роду их): если сонет открывается стихом с мужской рифмой, он должен завершиться женской рифмой и наоборот. Это обязы-

вает к различию рифм в первой строке терцета и последней катрена. Нужно, впрочем, отметить, что это правило часто нарушается даже классиками сонета.

Размер канонического сонета в русской поэзии — пятистопный ямб. Применяющиеся подчас сонетистами шестистопные ямбические стихи слишком приближают его форму к типу „александрийцев", чрезмерно грузных и не поддающихся более тонкой игре ритмов. В связи с требованием пятистопности находится постоянная норма слогов в сонете: обычно указывается цифра 154, но она действительна лишь в сонете, написанном сплошь одними женскими рифмами, в котором четырнадцать одиннадцатисложных стихов дают указанное количество слогов; в новом сонете правильного образца, в котором мужские рифмы чередуются с женскими, норма выражается цифрой 147 (т.-е. семь строк 11-сложных и столько же 10-сложных).

Композиция сонета имеет свои законы. В сонете „строгого соблюдения" (de stricte observance) каждая строфа должна представлять собой законченное целое; оба терцета считаются при этом за одну строфическую единицу, т.-е. допускают тематическое и синтаксическое слияние между собой; но катрены должны быть строго разграничены смыслом и синтаксисом.

Первое четверостишие устанавливает основную тему всей сонетной композиции; во втором катрене она разворачивается и как бы достигает апогея своего развития. В первом терцете намечается нисхождение темы, ее

уклон к развязке, которая и осуществляется в последнем терцете, обычно в катастрофическом заключительном стихе.

Основные требования канона рельефно выявлены в превосходном сонете Максимилиана Волошина „Диана де-Пуатье":

Над бледным мрамором склонились к водам низко
Струи плакучих ив и нити бледных верб.
Дворцов Фонтенебло торжественный ущерб
Тобою осиян, Диана-Одалиска!

Богиня строгая с глазами василиска,
Над троном Валуа воздвигла ты свой герб,
И в замках Франции сияет лунный серп
Средь лилий Генриха и саламандр Франциска.

В бесстрастной наготе, среди охотниц-нимф
По паркам ты идешь, волшебный свой заимф
На шею уронив Оленя-Актеона.

И он—влюбленный принц, с мечтательной тоской
Глядит в твои глаза, Владычица. Такой
Ты нам изваяна на мраморах Гужона.

В связи с вопросом о сонетной композиции находится тонкое наблюдение Теодора де-Банвиля: „Форма сонета великолепна, и в то же время она в некотором роде дефективна: ибо терцеты, составляющие шесть стихов, математически короче катренов, дающих восемь стихов; помимо этого они и качественно несравненно более коротки в силу легкости и быстроты терцетов сравнительно с медленностью и торжественностью катрена;

сонет мог бы поэтому походить на фигуру с чрезмерно длинным бюстом и слишком тонкими ногами. Да, м о г б ы походить, если бы мастерство поэта не вносило сюда начала строя и лада". Банвиль требует, чтобы сонетист всячески повышал тон терцетов, придавая им пышность, звучность, остроту, и особенно, подыскивая для последнего стиха образ, возбуждающий восхищение своей точностью и силой. При таких условиях композиция сонета в ее восходящей и нисходящей части получает незыблемое равновесие.

Наконец, сонетный канон удержал запрет, точно формулированный еще Буало:

Ni qu'un mot déjà mit osa s'y remontrer.

Это, конечно, не относится к мелким частям речи, как союзы, местоимения и проч., но все заметные члены предложения не должны повторяться в сонете.

Строгая форма, к сожалению, редко соблюдается. Всевозможные вольности и отступления от канона широко допускаются даже известнейшими сонетистами. „Непогрешимых" среди них немного. Но в этом отношении нельзя не согласиться с Теофилем Готье, убежденным приверженцем классического канона:

„Зачем, если желают пользоваться свободой и располагать рифмой по своему произволу, обращаться к строгой форме, не допускающей ни малейшего отклонения, ни малейшей прихоти? Неправильность в правильном, недостаток соответствия в симметрии—есть ли что-либо более противоречащее логике и сильнее раздражающее

нас? Всякое посягновение на правильность здесь беспокоит нас, как сомнительная или фальшивая нота. Сонет представляет собой род поэтической фуги, тема которой должна проходить и возвращаться до своего полного разрешения в намеченных формах. Нужно поэтому всецело подчиниться его законам, или же, признав их изжитыми, педантичными и стеснительными, совсем не писать сонетов. Итальянцы и поэты плеяды — вот подлинные мастера жанра. Что же касается сонетов двойных, с кодой, сонетов-акростихов и мезостихов, ромбических, крестообразных и проч., то все они представляют собой упражнения педантов, которые нужно отвергнуть, как китайские головоломки поэзии".

Таков канон, выработанный европейскими сонетистами за семь столетий практики и принятый новейшими поэтами. Он допускает, правда, различные отклонения и вариации основного типа, — так, мы нередко встречаем в сонетах шестистопные ямбы, перекрестные рифмы в катренах, повторения слов, подчас даже целых строк и проч. Необходимо, впрочем, признать подобные отклонения от нормы нарушениями типа классического канона, сильно приближающими его к форме „вольного сонета", столь справедливо осужденного Теофилем Готье.

## III.

В России сонет появляется в XVIII веке. Неутомимый работник над созданием литературных форм русской

поэзии, Тредьяковский дает у нас первый образец сонета, переводя в 1735 г. стихотворение французского поэта Де-Барро:

Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'equité!

В 1759 г. он печатает в „Трудолюбивой Пчеле" „Сонет из речи добродетель почитающих". Вслед за ним Сумароков дает очень недурной сонет, ошибочно приписываемый Державину:

Не трать, красавица, ты времени напрасно.
Любися: без любви все в свете суеты,
Жалей и не теряй прелестной красоты,
Чтоб больше не тужить, что век прошел несчастно.

Любися в младости, доколе сердце страстно:
Как младость пролетит, ты будешь уж не ты.
Плети себе венки, покамест есть цветы;
Гуляй в садах весной, а осенью ненастно.

Взгляни когда, взгляни на розовый цветок,
Тогда, когда уже завял ее листок:
И красота твоя подобно ей завянет.

Не трать своих ты дней, доколь ты не стара;
И знай, что на тебя никто тогда не взглянет,
Когда, как розы сей, пройдет твоя пора.

В сонетной форме упражняются мало известные стихотворцы, как С. В. Нарышкин и Александр Тиняков, „лейб-гвардии Семеновского полку сержант", издавший в 1768 году „Воображения Петрарковы, или письмо его к Лоре". Впрочем форма оригинала мало инте-

ресует переводчика. Его сонет написан без рифм и значительно превышает количество строк, установленную норму.

Все это относится к подготовительной поре русского сонета, когда он в значительной степени является случайным эпизодом, совершенно затерянным в других жанрах и формах и не вызывающим особого внимания к себе. Тем не менее сонетный канон правильно понят и почти все его ранние образцы у нас несравненно строже и классичнее многих позднейших опытов (особенно эпохи 80-х годов, т.-е. Надсона, Чюминой и др.).

С начала прошлого столетия сонет заметно развивается. В 1806 г. Жуковский дает шутливое посвящение „К Лиле" („За нежный поцелуй ты требуешь сонета"...), очевидно в подражание старинному французскому мадригалу:

Doris qui sait qu'aux vers quelquefois je me plait
Me demande un sonnet et je m'en desespère...

Вслед за Туманским (1819) ряд превосходных сонетов дает Дельвиг, как бы признанный в знаменитом терцете Пушкина основателем русского сонета. „Вдохновение", „Языкову", „В Испании Амур не чужестранец" и др. (в небольшом литературном наследии Дельвига имеется шесть сонетов) до сих пор не утрачивают значения высоких образцов жанра. Это едва ли не наиболее близкий к классическому канону тип русского сонета: Дельвиг неизменно верен пятистопному ямбу, катрены у него всегда написаны на опоясанные рифмы,

каждая строфа замкнута, нет повторения главных слов, выдержан особый сонетный ритм с его плавностью и некоторой напевной замедленностью:

Младой певец, дорогою прекрасной
Тебе итти к Парнасским высотам.
Тебе венок—поверь моим словам—
Плетет Амур с Каменой сладкогласной.

От ранних лет я пламень не напрасный
Храню в душе, благодаря богам,
Я им влеком к возвышенным певцам
С какою-то любовию пристрастной.

Я Пушкина младенцем полюбил,
С ним разделял и грусть и наслажденье,
И первый я его услышал пенье

И за себя богов благословил,
Певца „Пиров" я с музой подружил
И славой их горжусь в вознагражденье.

Такова ранняя эпоха русского сонета, достигающая в опытах Дельвига высокой степени зрелости и законченности.

## IV.

Сонеты Пушкина, превосходные по стройности строфических ритмов, уже несравненно менее строги и допускают ряд вольностей, отсутствующих у Дельвига. Автор „Мадонны" видимо не особенно любил эту форму и мало прельщался ее своеобразными очарованиями. Возможно, что он разделял даже неприязнь Байрона

к этому „педантичному и скучному“ виду. Поэт не без нотки осуждения говорит в одном из своих сонетов о его „стесненном размере“. Уже в 1833 году, дав все три опыта в этом роде, он обращается к тени Буало:

....Дерзаю за тобой
Занять кафедру ту, с которой в прежни лета
Ты слишком превознес достоинства сонета.....

Во всяком случае канон не был принят Пушкиным целиком и сводился для него к внешнему рисунку 14-строчного стихотворения, разбитого на катрены и терцеты с одинаковой рифмовкой начальных строк. При этом нигде не выдержан классический тип опоясанных рифм, и единство принципа в рифмовке обеих строф обычно не соблюдается (за исключением сонета „Суровый Дант“, где рифмы катренов все же перекрестные). В двух других опытах — „Поэту“ и „Мадонна“ мы имеем смесь опоясанной и перекрестной рифмовки.

Принцип богатой или редкой рифмы, очевидно, не преследовался поэтом. В сонете „Суровый Дант“ имеется пять глагольных рифм, что для сонета должно быть признано при любом контексте все же чрезмерным; к тому же терцеты воспроизводят рифмы катренов, что безусловно недопустимо. Однородность рифменной формы (сонета, Макбета, света) здесь менее всего желательна. Между тем такая же однотинность рифм, при отсутствии заботы об их полнозвучности, имеется и в сонете „Мадонна“.

Пушкин широко допускает запретный прием повторения слов — часто в смежных строках и даже в пределах одной строки:

Дорогою с в о б о д н о й
Иди, куда влечет тебя с в о б о д н ы й ум.

Ты им д о в о л е н ли, взыскательный художник?
Д о в о л е н?

Ч и с т е й ш е й прелести ч и с т е й ш и й образец.

О д н о й картины я желал быть вечно зритель,
О д н о й: чтоб на меня...

В сонете „Мадонна" трудно оправдать enjambement второго катрена на первый терцет. В этом месте сонетная композиция требует четкой демаркационной линии и паузы. Строгость формы не приемлет и таких обычных сочетаний, как „жар любви", „суетный свет", „восторженные похвалы". Позволительно подвергнуть сомнению в этой форме, существенный признак которой — безупречность, такие явно „наполняющие" строки, как:

У нас его еще не знали девы,

или такие синтаксические образования, как у с о в е р ш е н с т в у я (при предыдущем „иди" и последующем „не требуя"). Все это, вполне допустимое в обычном стихотворении, нетерпимо в сонете, который решительно отводит от себя всякую поэтическую вольность, намеренно увеличивая и усложняя трудности.

Это старинное правило вполне согласовано с основным стилем сонетного искусства, отвечает его природе и должно быть сохранено. Так же незыблемы и заключительные положения „поэта-законодателя“:

Defendit qu'un vers faible y put jamais entrer.
Ni qu'un mot déjà mit osa s'y remontrer.

Игнорирование этих трудностей в сущности лишает стихотворение сонетной формы даже при соблюдении принципов строфического сечения и катренарной рифмы начальных строф. И в этом смысле „сонетность“ пушкинских опытов может быть подвергнута сомнению. Поэт П. Д. Бутурлин, напр., определенно заявил, что „сонеты Пушкина—не сонеты“. Такой приговор представляется все же чрезмерно суровым. Несмотря на указанные выше нарушения канона, все три опыта Пушкина обладают замечательным качеством, всемерно сохраняющим за ними право именоваться сонетами: это поразительно выдержанные сонетные ритмы, плавно катящиеся и торжественно приподнятые, медлительно важные и целостные во всех своих переходах. Уже первая строка каждого стихотворения настраивает на этот тон и уверенно намечает его:

Не множеством картин старинных мастеров...

Поэт, не дорожи любовию народной...

Суровый Дант не презирал сонета...

Так же удачны у Пушкина и сонетные ключи—завершающие строки („Гекзаметра священные напевы“;

„Чистейшей прелести чистейший образец"; „И в детской резвости колеблет твой треножник").

Вот почему сонеты Пушкина, сохраняя главную virtus своего искусства, должны быть признаны „вольными", как и сонеты Шекспира или Бодлера (хотя и по другим основаниям). В эволюции русского сонета это замечательные опыты, но у некоторых преемников Пушкина и даже у его предшественника Дельвига мы находим более совершенные и классические типы.

## V.

Вокруг Дельвига и Пушкина создается некоторый культ сонета, особенно у Подолинского и Деларю. Жуковский и Туманский, как мы видели, отдали дань этой форме. К ней же обращаются в тридцатых годах Катенин, Щербина и Яков Грот. Баратынский называет сонетом стихотворение совершенно свободное: „Мы пьем в любви отраву сладкую" (при первых изданиях этой элегии).

Следующая эпоха русской поэзии не оставляет этой формы, но и не проявляет к ней особенной любви. Развитие сонета сказывается и на появлении особых шутливых его форм. Таков, например, юмористический сонет А. С. Соболевского и М. Н. Лонгинова „Гр. А. Ф. Ростопчину". В небольшом количестве пишут сонеты Лермонтов, Каролина Павлова, Бенедиктов, затем Фет, Полонский; у Майкова находим только переводные со-

неты. Тютчев озаглавил этим термином четверостишие из Микель-Анджело. Аполлон Григорьев культивировал эту форму и даже пользовался ею, как строфой, в своей поэме: „Venezia la bella".

Переходная эпоха 80-х годов отмечает явный упадок сонета; им пользуются, но чрезвычайно небрежно, повидимому совершенно не отдавая себе отчета в сущности и законах этой формы.

Но в эту эпоху затишья подлинный культ сонета утверждает в своем творчестве рано умерший русский парнасец П. Д. Бутурлин. Он оставил после себя целую книгу сонетов, в большинстве случаев строгого типа. Отметим среди них „Японскую фантазию", „Андре Шенье", „Август", „Родился я"...

Бутурлин набросал и ряд теоретических соображений о сущности жанра. „Я от всей души желаю,—писал он в 1891 г.,—чтоб сонет сделался, наконец, одной из обыденных форм нашей поэзии. Наши писатели почему-то боятся его, и я хорошо помню, как однажды в Ялте Надсон мне сказал, что он не пишет сонетов потому, что их следует начинать с последней строчки. Нечего греха таить: у нас сонет не только считается трудным, но и, что хуже и несправедливее всего, он считается фокусом. Виновата в этом отчасти наша поверхностная культура, которая еще имеет довольно неправильное понятие о красоте. Она, правда, живо интересуется мыслью литературного произведения, достигнутою целью; но способ достижения цели — форма ее почти не зани-

мает, а она уж никакого внимания не обращает на согласование между мыслью и формой, на равновесие произведения"... Поэт задает вопрос: „Последует ли русская поэзия примеру Петрарки? Другими словами: настанет ли у нас пора сонета? Думаю, что да. Но вряд ли русская поэзия помирится вполне с сонетом; вряд ли будет у нас когда-либо национальный сонет, как он есть в Италии, во Франции, в Англии".

А между тем „пора сонета" уже была не за горами. В поэзии старших символистов сонет достигает нового расцвета. Валерий Брюсов чеканит такие превосходные его образцы, как „Ассаргадон", в котором ассирийская надпись выражена с отчетливостью клинописных письмен и словно сохраняет тяжесть каменной плиты надгробья. В таких сонетах, как „Женщине", „К портрету Лермонтова" и других, характерный стиль символизма находит отчетливое выражение в классической сонетной форме. Бальмонт, отступая от канонического типа, придает неожиданную текучесть и некоторую воздушность русскому сонету. Несомненным мастером жанра является Вячеслав Иванов, давший такие шедевры, как „Собор св. Марка", „Латинский квартал", „Поэт" или „Сфинксы над Невой". Приведем для образца последний сонет:

Волшба ли ночи белой приманила
Вас маревом в полон полярных див,
Два зверя-дива из стовратных Фив?
Вас бледная ль Ивида полонила?

Какая тайна вам окаменила
Жестоких уст смеющийся извив?
Полночных волн не меркнущий разлив
Вам радостней ли звезд святого Нила?

Так в час, когда томят нас две зари
И шепчутся, лучами дея чары,
И в небесах меняют янтари, —

Как два серпа, под'емля две тиары,
Друг другу в очи — девы иль цари —
Глядите вы, улыбчивы и яры.

Такое же мастерство в сонетном искусстве выявляют Максимилиан Волошин (Циклы: „Париж", „Кимерия") и Сергей Соловьев („Венера и Анхиз", „Сергей Радонежский", „Иоанн Креститель"). Примечательные опыты символического сонета имеются также у Сологуба, Гиппиус и особенно у Иннокентия Анненского („Мучительные сонеты", „Пока в тоске"... „Бронзовый поэт"...).

Сонет заметно уходит из творчества младших символистов—Андрея Белого, Блока (у которого мы нашли лишь один сонет). Но ряд законченных опытов находим у Валериана Бородаевского („Медальоны", „Портрет в кабинете"), Юрия Верховского и Василия Комаровского. Некоторые поэты реалистического направления,— как, например, Бунин,—напротив, проявляют заметное влечение к этой форме. Безукоризненные сонеты мы находим у некоторых акмеистов (Гумилева, Кузмина, Мандельштама), но культ сонета, столь характерный для Вячеслава Иванова, уже не определяет излюбленных

форм этого поколения (так, у Анны Ахматовой мы находим лишь один образец этого вида). Новейшие поэты продолжают эпизодически обращаться к сонету, хотя лозунги деформации, выбрасываемые поэтическими школами последних лет, менее всего способствуют культивированию этой „строгой формы".

Народится ли у нас особый тип „русского сонета", о котором мечтал Бутурлин? Условия рифмовки русского языка менее располагают к этому, чем обилие рифм на французском или итальянском. В силу этого многие виды „поэм с точной формой" у нас не получали достаточного развития, как, например, рондо или старинная баллада, лишь эпизодически разрабатывавшиеся у нас наиболее изощренными мастерами стиха.

Тем не менее, как мы видели, сонетная форма начинает привлекать наших поэтов уже в XVIII веке, т.-е. в пору возникновения у нас книжной лирики; на протяжении всего прошлого столетия эта форма лишь с небольшими перерывами разрабатывается различными поэтами—особенно в эпоху Пушкина—и получает, наконец, в начале XX века, благодаря символистам, полный расцвет у нас. Русский сонет сформировался, определился, выявил свои особенности.

Сравнительно с романской поэзией он часто являл большее стремление к свободным формам сонетного искусства, но в процессе своего развития выработал свой строгий канон. Согласно этой традиции сплошная женская рифмовка, обычная для итальянской поэзии

и в частности для Петрарки, чужда русскому сонету. В нем заметно проявляется тенденция к полнозвучной рифме — особенно в случаях мужских рифм, где опорная согласная утверждается почти как правило. Терцеты, вопреки новейшему канону, нередко пишутся на две рифмы. Ямб признан обязательным размером, обычно в своем пятистопном виде, хотя допускает и формы шестистопные. Со времен символистов угадан и особый сонетный ритм, из прежних поэтов свойственный только Дельвигу и Пушкину,—плавный, замедленный, не лишенный некоторой торжественности, при чем внутренние переходы ритмовых волн склонны особенно напрягать и гнуть стих. Если сонет у нас и не стал „национальной формой", он достиг большой законченности, и многие его опыты от пушкинской плеяды до новейших поэтов могут стать в ряд с лучшими образцами европейского сонета.

*Леонид Гроссман.*

---

М. МАЛИШЕВСКИЙ

# Проблемы метротонической стихологии

# Проблемы метротонической стихологии.

## (Несколько мыслей о „междуязыкой системе стихосложения“).

До сих пор думают, что между многими видами разноязыких произведений нет общей формальной меры, которая могла бы помочь сравнивать соответствующие стороны мастерства в этих произведениях (метрику, ритмику и проч.).

Лучшие переводы, сделанные „размером подлинника“, не выявляют и сотой доли структуры оригинала.

Даже в одном и том же языке проза и стихи резко размежованы между собой в силу несоизмеримости их формального строения.

Строй стихов несоизмерим в силу особых „систем стихосложений“, которых каждый язык насчитывает по нескольку.

Значительная часть стихов, особенно современных, вовсе не прикреплена ни к одной из существующих систем. Ко всему этому, до сих пор существует антагонизм между декламатором и поэтом, и если поэт

с лингвистом находят когда-либо общий научный язык, то музыкант и поэт на этой почве почти никогда не сталкиваются.

Может быть, как раз в силу этого поэзия до сих пор не выходила из круга „истории общественной мысли", в лучшем случае „истории литературы", редко рассматривалась как самостоятельное искусство, а еще реже как искусство, отличное от литературы.

И не только эти причины приводят к мысли об установлении некоторых единых формально-технических законов „речетворчества", к установлению единой формальной науки, равно обязательной для всех языков, для всех произведений, как „бессистемных", так и созданных по любой из прежних систем; как произведений письменных, так и устных; как стихов, так и прозы; читаемых про себя, по книге, или произносимых вслух, с эстрады, в театре; самим ли поэтом или декламатором и актером; единолично или „коллективно".

В то время как живопись и скульптура воздействуют на зрение,—поэзия, как и музыка, прежде всего воздействует на слух. Их материалом являются прежде всего звуки, и уж отсюда ясно, что их акустические законы и построенные на них метрика, ритмика, гармония— и в поэзии, и в музыке должны иметь нечто общее.

Но вот преимущество поэзии перед музыкой: поэтические „мелодии" л о г и ч е с к и о с м ы с л я ю т с я, подобно тому, как скульптура в отношении живописи приобретает об'ем.

В силу словесно-логического осмысления (не исключая и „заумников"), поэзия вызывает ряд представлений (зрительных, слуховых, вкусовых и т. д.), непосредственно в звуках не данных. Эти представления возникают из смысла слов лишь во вторых глубинах сознания, после непосредственного восприятия звуковых поэтических волн, тождественных с волнами музыкальными.

Только в этом втором, „мнимом" значении поэзия дает живописные, пластические и проч. „образы".

Отсюда вытекает, что поэзия есть искусство не „слова", но „речи", т.-е. „звукосочетаний", речи письменной или устной, безразлично; так же, как живопись есть искусство не охры, индиго, мумии, но „...светосочетаний..."

Как живопись (светосочетания), с одной стороны, создает художественную картину, а с другой — вывеску, которая не преследует художественных целей, так и поэзия (звуко- или речесочетания) создает свой художественный результат (стихи, прозу, ораторскую речь и проч.), а с другой стороны — статьи, ходовую, обывательскую речь, так же, как и вывески, не претендующие на художественное значение.

Условимся называть результаты „речесочетаний" первого рода „произведениями поэзии", а второго рода — произведениями литературы.

Но как могут быть „нехудожественная" картина и „художественная" вывеска, так же могут быть „нехуд-

дожественное" поэтическое произведение (стихи, проза) и „художественное" произведение литературы (статья, разговор).

Нет смысла точнее определять разницу поэзии и литературы по утилитарности или каким другим признакам, ибо они всегда условны.

Если „стихи", „проза", „устная речь" есть результаты одного и того же искусства, то и законы их формального построения в основе должны быть одни и те же. Отношение же между собою различных систем стихо - и прозосложения должно быть аналогично отношению систем музыкосложения, т.-е. церковной, светской, европейской, восточной и т. д.

Все это приводит к мыслям:

1) о соизмеримости всех систем и приемов „речесложения";

2) к тождеству или аналогии формальных законов в строении музыкальных и поэтических произведений, а через это:

3) к распространению некоторых единых поэтических законов на все человеческие языки, ибо их материал— все одни и те же звуки, с четырьмя неот'емлемыми свойствами: длительностью, силой, высотой и тембром.

Создавая поэтическое произведение (стихи), мы лишь комбинируем и регулируем эти четыре свойства речи, вызывая специальное внимание то к одному, то к другому (греческий язык — долгота, русский — сила, тоничность, китайский—высота).

Таким образом, всякое поэтическое произведение имеет ритм, по существу тождественный музыкальному.

Легче всего ритмы определимы и соизмеримы при посредстве какого-либо условного „шаблона“: в музыке—такт, в поэзии—стопа.

Ритм „обрастает мясом“ тембра, который в поэзии есть не что иное, как разные звуки голоса (А. О. Т.), в музыке же — разные инструменты (кларнет, флейта) или струны оркестра, рояля (витые, стальные, жильные).

Тембр звуков „окрашивается“ высотой: в поэзии—интонация, в музыке—мелодия.

Уже из сказанного следует, что законы и правила музыкального метра, ритма, гармонии, оркестровки должны быть в какой-то степени приложимы и к поэзии.

Словесно-логическое осмысление, присущее лишь поэзии, заставляет нас присовокупить к законам музыки еще законы семантики, синтаксиса и других привходящих дисциплин.

Следует заметить, что тембр звука в поэзии есть величина постоянная (меняя тембр поэтического звука, мы получаем попросту другой звук, напр., вместо А—У). Перемена высоты, силы и длительности не меняет признака поэтического звука. В музыке же высота звука есть величина постоянная, так как, меняя высоту звука, мы тем самым меняем и самый признак звука, напр., вместо

си—до. Перемена тембра, силы и длительности музыкального звука—признака звука не меняет.

Таким образом, поэтическая высота играет роль музыкального тембра, а поэтический тембр—роль музыкальной высоты.

В этом факте мы и будем видеть одно из основных различий между свойством одного и того же акустического материала поэзии и музыки.

Этот же факт вызывает аналогию: каждый поэтический звук (А, Б, В, Г, Д), есть *отдельный инструмент*, а тем самым вся речь — целый оркестр, в котором каждый отдельный инструмент непрерывно друг за другом производит только по одному звуку, „набирая" ими мелодии, ритмы, словесно-логические понятия и т. д.

Что касается музыкального контрапункта, устанавливающего законы соотносительного созвучания высот (*мелодий*), то он аналогичен явлению в поэзии, которое условимся называть „поэтическим контрапунктом". Поэтический контрапункт должен установить соотношение не мелодий, т.-е. интонаций, но „*плоскостей речи*": ритмической, синтаксической, интонационной, семантической, тембральной („инструментовка") и других.

Поэт подобен композитору, сочиняющему оркестровую музыку.

И как исполнитель-музыкант есть посредник между композитором-музыкантом и публикой, так декламатор

есть посредник между поэтом и публикой, ибо не всегда и не всякий композитор, как и не всякий поэт, могут как должно исполнить сами свое собственное произведение; особенно поэты.

Что же касается книги, то это не больше, как поэтическая партитура, и далеко не полная партитура, ибо, кроме смыслового и синтаксического строения поэтической пьесы, мы в ней ничего не видим. Ритмы, интонации в ней не зафиксированы. Таким образом, добрая половина подлинного Пушкина, Тютчева, Лермонтова для нас как бы не существует. Весьма трудно прочесть по книге современных футуристов, имажинистов, сплошь играющих ритмами и интонациями (конструктивисты), если предварительно не слышать самих авторов.

Создание единой стихологической системы, вызывая необходимость ввести поэтические ноты долготы, высоты и силы слогов и звуков, дает поэтам возможность широко „нотировать" свои произведения, т.-е. полнее фиксировать ритм и интонации своих произведений.

Законы поэтического контрапункта помогут „реставрировать" умерших поэтов. На это указывает некоторая постоянная связь явлений ритмо-синтаксических, ритмо-мелодических, метро-ритмических, ритмо-гармонических (тембральных), мелодико-синтаксических и других.

Условимся называть науку, всесторонне изучающую формальное строение произведения поэзии (стихи, проза), „общей стихологией", а метод, кладущий в основу

музыкальные, общелингвистические, декламационные и, наконец, собственно поэтические законы, назовем методом „метротоническим“ или „метротоникой“.

„Сборка“ такой науки (отдельные части ее уже существуют) даст поэту, с одной стороны, возможность самопроверки, уничтожит дилетантизм (кому охота ставить какие-то значки над каждым слогом навеянных „свыше“ стихов!), с другой стороны, подведет под здания критиков и исследователей-формалистов некоторый фундамент вместо песка субъективизма и неприкосновенности поэтического „вдохновения“.

Прежде всего мы будем вынуждены огульно отбросить все положения силлабики, силлабо-тоники и античной метрики, затем выставить музыкальные законы, общие всем языкам, и уже этим новым языком, языком музыки, об'яснять явления силлабики, тоники и метрики. Мы должны опираться на музыку и математику, а не на историю и обычаи литературы; их участие будет привлечено лишь после создания стихологии. Установленные основные положения новой науки нужно обосновать данными сравнительного формального, а не исторического языкознания.

Таким образом, из данных прежних стихологических систем останутся только самые факты стиха, а не традиционные обоснования и трактовка этих фактов.

Такая переоценка всех поэтических явлений заставляет отбросить почти все силлабо-тонические определения стопы, стиха, строфы, цезуры, иперметрии.

Явлений, „не подлежащих учету", быть не должно (анакруза, каталектика). Все должно быть строго наблюдено и поставлено на определенное место, исходя из данных музыкальной метрики и ритмики.

Законы „звуковых повторов" и рифма должны быть подтверждены данными музыкальной гармонии. Поэтический синтаксис, семантика, должны войти согласованными частями в единую науку; общая же композиция едва ли не целиком перейдет из музыки.

Удобнее всего общую метротоническую стихологию разбить на 10 частей (отделов) по-парно:

1) метрика (установление ритмических шаблонов) и ритмика (организация ритмических волн);

2) эвфония (установление тембральных систем: „поэтических гамм") и поэтическая гармония (организация тембральных сочетаний);

3) поэтический синтаксис и мелодика (интонационные выявления синтаксических построений);

4) поэтическая семантика (осмысление звуковых комплексов) и тематика (организация их в логические „образы");

5) поэтический контрапункт (соотношение и взаимодействие ритмических, мелодических и тематических (логикообразных) групп) и композиция („сборка" и размещение этих групп во всем произведении).

Музыкально-лингвистическое освещение поэтических явлений помогает об'единить все части стихологии

в некоторую единую систему. На ряду с этим, оставляя в достаточной полноте об'ем изучаемого предмета, отдельные части стихологии допускают возможность и детального анализа формальных явлений.

Так метрика изобретает поэтические ноты, выясняется роль стопы и слога, как метрической единицы, „доминанты" или „ключа", как ритмического шаблона (понятия стиха, строфы, цезуры—относятся к ритмике); исходя из акустико-лингвистических факторов, эвфония дает до некоторой степени „междуязыкие" ряды „поэтических гамм", соотношения звуков которой напоминают те же соотношения в музыке; гармония пытается разрешить проблемы рифмы и поэтических „секвенций" (прежней „инструментовки" и „звукописи"); синтаксис рассматривает свои явления в связи с ритмическими „фигурами" и отсюда пытается установить „междуязыкие" типы словорасположений; мелодика фиксирует формы международного единообразия интонаций, опираясь на факторы „психолингвистики" и ритмики, устанавливает мелодические ноты высоты; семантика пытается установить ритмо-мелодические законы „смыслоемкости" слов и „сублименов" (бессмысленных звукорядов, заключающихся в ритмо-интонационной волне); тематика трактует о „напряжении образозначимости" и „художественной сопротивляемости образа"; контрапункт и композиция могут уже прямо предлагать „правила рече- (стихо) сложения", и определять твердые поэтические формы и каноны.

Непредусмотрительно умалчивать о том, что многое из намеченного здесь находится (да иначе и быть не может) в эмбриональном состоянии.

Вот несколько начальных положений метротонической стихологии.

Оставляя за поэтическим звуком постоянный тембр и произвольную интонационную высоту, а за слогом произвольную силу и длительность, метротоническая метрика определяет стопу (обозначаем *P=pes*), как сочетание метротонических слоговых арзисов и тезисов с максимальной интенсой на первой море (долгота слога измеряется морой (обозначается ⏑), сила—интенсой (обозначается „ ′ “ ).

Стопа же в свою очередь определяется метрической доминантой (обозначается *D*), т.-е. простейшим ритмическим шаблоном, который имеет определенную длительность (медианту) с единственной интенсой, расположенной всегда на первой доле медианты (шаблон музыкального такта). Все разноморные и разноинтенсные стопы всегда могут быть подведены к одной из следующих „стоповых доминант“ (*DP*):

$DP^2$/⏑|′⏑⏑| хорей (в простых морах),
$DP^3$/⏑|′⏑⏑⏑| дактиль,
$DP^4$/⏑|′⏑⏑⏑⏑| пеон,
$DP^5$/⏑|′⏑⏑⏑⏑⏑| квинтон,
$DP^6$/⏑|′⏑⏑⏑⏑⏑⏑| секстон,
$DP^7$/⏑|′⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑| септон и т. д.

Эти же стоповые доминанты (*DP*) являются основой

метра и как бы „ключем“ любого произведения любой системы и языка, как стихов, так и прозы.

Несложная система субдоминант (*SD*), т.-е. доминант с несколькими арзисами, открывает широкую возможность так-называемых „больших ипостас“, т.-е. произвольных замен одной *SD* соответствующими другими. „Малые“ же ипостасы, как систола, триоль и пр., являются результатом чисто тонических или метрических вариаций в пределах одной и той же доминанты. Определив метр, дальнейшего метрика на себя не берет, ибо по своему заданию она сплошь условна.

Метротоническая ритмика, имея своей основой полуусловную (связующую ее с метрикой) полуорганическую ритмическую стопу (*RP*), состоящую из ритмических тактов (*R*), в силу законов ритмической интеграции, организует *RP* в колы (*Cl*), колы в стихи (*V*), стихи в строфы (*Sh*). В свою очередь строфы, по закону ритмической дифференциации, снова членятся на стихи, колы, *RP*,*R*. Гранью между этими группами являются реальные словоразделы. Цезура, *enjembement*, будучи явлениями одного метро-ритмического порядка (вставка лишних и опущение имеющихся в стопе паузных мор), остаются всецело иррациональными, как в музыке *fermato*, *accelerando* и т. п.

Благодаря определению „ритмических фигур“ через ритмическую доминанту (*RD*) значение смысла слов из ритмики исключается целиком и отходит к синтаксису и семантике.

Ритмосемантический контрапункт разрешает вопросы совпадения, несовпадения и взаимоотношения ритмосемантических плоскостей, напр.:

...„Сяду я за стол"... (Кольцов).

семантика: „сяду я за стол".

ритмика: „сяду я за стол".

Устанавливая ряды „поэтических гамм", эвфония делит законы слогообразования на органические и неорганические для данного языка. Из-за неорганических стих „провисает" (гармоническое „рему") или режет ухо чужеязыкими дифтонгами. Такие случаи постоянны на „стыке" двух слов (и даже слогов) при минимом словоразделе (hiatus, lieson, педализация, энгармонизм), например:

...„Эдема ангел пролетал..." (П.)

Слог в гармонии есть не что иное, как аккорд в музыке.

Вот неправильно построенная, „доминантовая секвенция", четвертый член которой „провалился" и не звучит, потому что не попал под доминантовое ударение ритмической стопы:

...„*Лю*тики, *ла*ндыши, *ла*ски **люб***ов*ные..." (Б—т.)

Курсивом напечатаны секвенционные слоги, стоящие под акцентом ритмической доминанты. Жирным шрифтом отмечен четвертый член секвенции „ЛЮ". Вместо него под ударением стоит слог „бов", никакого отношения к данной секвенции не имеющий.

Не надо думать, что метротоника бросит поэзию в сферу чистой музыки или „музыки речи". Это было бы несправедливо, и как раз против задач метротоники, цель которой — укрепить поэзию в понятии самодовлеющего искусства. На ряду с этим можно ожидать, что метротонический анализ расширит творческие возможности поэта. Нежелательно заблуждение и в том, что метротоника „сменит" силлабику, как наиболее „легкая" к усвоению „система".

Классические 4-х и 5-тистопные ямбы в метротоническом освещении весьма сложны. Их доминанты в пределах одного стихотворения меняются очень часто, что подчеркивает гибкость ямбов, тогда как имперо- и липометрические метры, и другие „запутанные" размеры, наоборот, очень несложны; их метрическая и ритмическая облицовка совпадают, что указывает часто на их ритмическую бедность. Таков, например, Игорь Северянин. Если поэзия заслуживает внимательного изучения, то метротоника — единственный метод, позволяющий наиболее полно проследить эволюцию творческих приемов, начиная с устного народного творчества до наших дней.

Мои скромные наблюдения часто приводили к интересным выводам, как, например, к выяснению причин общеупотребительности (для каждого в свое время) античного гекзаметра и русского 5-тистопного белого ямба; античного ямбического триметра и русского гекзаметра (повидимому, на основании тождества доминанты). Занятны случаи обнаружения „подделки" силлабических

стихов, писанных современными поэтами в подражание русским силлабистам XVIII века (причина кроется в следующем: старая силлабика почти исключительно пользовалась пеоном ($DP^{1}/_{3}\smile$) весьма густо ипостасированным „малыми тоническими ипостасами“; современная же силлабика (не силлаботоника), если и остается в той же доминанте, то пользуется почти исключительно „малыми метрическими ипостасами“).

Интересен переход от народного склада стихов к силлабическому через смену $DP^{2}/-$на равновеликий ключ $/DP^{4}/_{3}\smile$. Переход от силлаботонических стихов ($LDP^{4}/_{3}\smile$ и $^{6}/_{5}\smile$) через современный футуристический (стих $DP^{4}/_{3}\smile$ и $^{3}/\smile$) к прозе ($DP^{3}/\smile$). Это достигается понижением ритмической сложности „свободного“ стиха. В этом смысле он доводится до прозаической „элементарности“.

Нередко попутно замечаются некоторые погрешности в гармонизации стихов современной поэзии. Ясна, зачастую аляповатая, нарочитость так-назыв. „инструментовки“ и, как ни странно, однообразие технических приемов, по сравнению с таким гармонизатором, как Пушкин, хотя бы в „Медном Всаднике“.

Не менее интересны проблемы метроритмической точности переводов с разных языков по принципу тождества доминант и лингвистического соотношения гармоний. Эти и другие мысли более обоснованы в моей, вскоре выходящей книге „Основы общей метротонической стихологии“.

*М. Малишевский.*

М. ГРИГОРЬЕВ

# К вопросу об 'об'ективном истолковании художественного произведения

# К вопросу об об'ективном истолковании художественного произведения.

(Психология критика).

## I.

Вопрос о задачах критика представляется на первый взгляд настолько ясным и бесспорным, что кажется лишним даже небольшое исследование по этому вопросу. И если, все-таки, мы решаемся говорить о критике, то потому только, что обычное представление о природе творчества критика не покрывает сполна всех сторон действительной природы этого творчества: некоторые и наиболее существенные стороны его обычным представлением не предусмотрены.

В самом деле, что делает критик, по обычному представлению?

Всякое художественное произведение, обладая некоторой формой, представляет затруднения для восприятия, коренящиеся в свойствах формы. Этот факт общеизвестен: восприятию формы надо выучиться, как и всякому восприятию; для человека, не умеющего

воспринимать форму, художественное произведение потеряно: разве мало в настоящее время примеров тому, как сплошь и рядом читатель поносит произведения современного искусства, не овладев их формой?.. Происходит это, и всегда будет происходить, по той причине, что в форме тесно спаяны два начала: одно обнаженно ясное, легко бросающееся в глаза, доступное, другое — иррациональное, запрятанное, обнаруживающееся лишь при медленном, внимательном и вдумчивом чтении. Если пояснить это конкретным примером, то в стихотворении, например, „Для берегов отчизны дальней" ясными сторонами формы следует признать — строфическое и синтаксическое строение его, отчасти метр и рифму, и сполна логический смысл фраз; а иррациональными — евфонию и целостную мелодию стихотворения, ритм его, синтетические восприятия, связанные со звуковыми впечатлениями и связанные со всем этим — семасиологические обертоны, обертоны смысла, с большим трудом ощущаемые. Заслуга так-называемой формальной школы Опояза бесспорна в том отношении, что эта школа указала на трудные для восприятия стороны формы и дала метод анализа этих сторон. В настоящее время ни один критик, конечно, не может обойтись без анализа формы, если не хочет пропустить в художественном произведении очень и очень многого.

Но изучение формы самой по себе интереса не представляет. Важно воспринять все стороны формы потому только, что художник некоторое содержание

формировал так именно, а не иначе, и невосприятие формы целиком неизбежно влечет за собой невосприятие некоторых сторон содержания, например, семасиологических обертонов, которые иногда могут иметь существенное значение в общем строе того, что художник хотел сказать.

Таким образом, критик, начав с изучения формы, должен притти к изучению содержания в произведении сформированном. Таким содержанием является какая-нибудь жизненная проблема, стоявшая перед художником и разрешенная им в художественном произведении. Кому не ясно теперь, что теория „искусства для искусства", „незаинтересованного содержания", выдуманная романтиками, не отвечает действительности? Ни один художник не создавал незаинтересованно, но в каждом произведении мучительно разрешалась неотступно стоявшая перед художником задача жизни. Художник слова делает то же, что всякий художник, а всякий художник делает то же, что и техник и всякий человек: разрешает жизненную проблему, сделав вещь, ибо обычно всякая жизненная проблема разрешается созданием вещи.

Итак, критик, за пестротой, многообразием художественных вещей (произведений) должен обнаружить единство жизненных проблем, стоявших перед художником и многократно разрешавшихся им в различных художественных произведениях. Только такое толкование творчества художника будет органическим

толкованием и только такое толкование что-нибудь дает читателю, обогащая его жизненную технику жизненным опытом художника.

Но такое толкование не легко: оно требует внимательного и тщательного изучения всего цикла произведений данного художника, сопоставления отдельных произведений друг с другом, проницательного изучения биографии художника в связи с той социальной средой, к которой художник принадлежит, и, наконец, сопоставления цикла произведений художника с его биографией, с целью выяснения основного — какие проблемы художника разрешены в данном цикле.

Искание позади произведений художника его жизненной задачи в высшей степени трудно: дело в том, что жизненная задача художника не транспонируется им в художественном произведении слово в слово; художественное произведение—не дословный перевод жизненной задачи, а символическое разрешение ее, или, пользуясь термином Фрейда, сублимирование ее. В этом отношении художественное произведение похоже на сновидение: как доказали исследования Фрейда, сон является полноценным психическим актом, в ядре которого имеется некоторое намерение, коренящееся в бодрствующем состоянии. Но не легко обнаружить это намерение, запрятанное за символами сна; не говоря уже о том, что часто в самой структуре сна имеются моменты, затрудняющие толкование его, как бы умышленно

отводящие сознание на ложные дороги: „цензурирующие" моменты. И если толкователь сновидения, чтобы добраться до намерений, относящихся к бодрствующему состоянию, может использовать фрейдовский метод психоанализа, призывая на помощь все свободно всплывающие в сознании по поводу сна представления, то работа критика труднее: чтобы обнаружить за художественным произведением жизненную проблему художника, критик может пользоваться только самыми произведениями, биографией, письмами художника, воспоминаниями о нем и т. д. Материал этот очень большой, конечно, но часто не такой, какой нужен критику для его психоанализа. Так или иначе, критик должен призвать к ответу все эти материалы и вопросить у них: что из жизненной техники художника суммировано в цикле его художественных произведений.

Итак, эти два требования пред'являем мы критику: помоги воспринять форму, а в форме вскрой заложенную художником жизненную технику, чтобы я мог вынуть ее и ею воспользоваться.

И повидимому,—не всегда, правда, но в большинстве случаев,—эти требования и выполняются критиком.

## II.

Но только ли это делает критик? Неужели вся работа критика, все его творчество — для других только?

Неужели все творческие усилия уходят на раз'яснение художественного произведения, и сам он—только посредник между художником и публикой? Если это так, то как органически понять совокупность работ критика? Почему критик, например, заинтересовался Пушкиным, Тургеневым и прошел мимо Гоголя и Толстого, или обратно? Имеется ли здесь случайность, или выбор об'ектов критики строго закономерен?

Думается, что творчество критика подчиняется законам творчества вообще и стимулируется теми же побуждениями. А, как было указано, в процессе творчества, создавая вещь, человек разрешает стоящую перед ним жизненную задачу. Создаваемое — интимно близко творцу. Творчество человека представляет собою органическое развертывание основных жизненных задач его. При чем, обычно, творчество проходит через следующие стадии. Сначала жизненная задача не мыслится отчетливо, и творчество человека кажется простым созерцанием того, что есть. Но на самом деле созерцание никогда не бывает чистым созерцанием, но уже и отбором: иначе откуда бы взяться своеобразию стиля у каждого художника? Благодаря этому отбору во всяком произведении имеются элементы, хотя бы и неясно выраженные, долженствования, законодательства, проповеди, публицистики; можно выбрать любой из этих терминов — в основном они идентичны. Если человек проходит целиком свой творческий путь, то он кончает проповедью.

Нет никакого разрыва между Толстым-художником и Толстым-мыслителем: Толстой-мыслитель в формах проповеди сказал то же, о чем в художественных символах говорил Толстой-художник. Можно думать, что если бы Пушкин жил дольше, он также кончил бы проповедью.

Если творчество критика подчиняется законам творчества вообще, то критик в своей работе проходит те же упомянутые этапы. Работая, он также созерцает, созерцая, производит отбор, т.-е. до некоторой степени законодательствует, и кончает чистым поучением—публицистикой. Только критик созерцает не самую действительность, но действительность, переработанную в художественную вещь. И, может быть, такое созерцание не лишено смысла: оно более экономно, чем наблюдение над самой действительностью, так как всякое художественное произведение представляет собою сгущенную обработку действительности.

Что все это на самом деле так, легко убедиться на анализе критических произведений любого крупного критика. Мы в качестве иллюстрации возьмем критические работы М. О. Гершензона, потому что более знаем их. В нашем анализе следует обратить внимание не на мировоззрение М. О. Гершензона, которое само по себе сейчас нас не интересует, но на органическую архитектонику всех его работ, в которых мировоззрение отлилось. Мы хотим показать, что М. О.

Гершензон не только истолковывал художественные произведения, но сам искал в них разрешения некоторых волновавших вопросов. Если присмотреться к его биографиям, портретам, критическим статьям и т. д., то легко обнаружить, что все они по своему внутреннему содержанию, подобно ручейкам, стекаются в крупные водоемы—„Тройственный образ совершенства", „Гольфштрем",—и, обратно, почти все мысли „Тройственного образа совершенства" можно встретить в зачаточном состоянии уже в самых первых работах М. О. Гершензона. Или по-иному: иногда кажется, что вся работа до „Тр. обр. сов." — это подготовительный, фактический, конкретный материал, который собирается, прежде чем придать абстрактную формулировку закону. Поэтому каждая критическая монография М. О. Гершензона, рассматриваемая в связи с „Тр. обр. сов.", кажется одним из разбухших параграфов его.

Утверждаемое нами органическое строение работ М. О. Гершензона сделается ясным, если мы найдем шифр к пониманию их, как некоторого единства, если найдем ту жизненную проблему, которая поразила М. О. Гершензона и которую он во всех своих работах и пытается разрешить.

Таковой проблемой является проблема личной архитектоники, проблема взаимодействия и взаимоотношения в личности элементов индивидуальных и социально-родовых. Этот вопрос может быть решен и на

основании наблюдения над жизнью Ивана, Петра и др., и на основании обработки литературного материала. М. О. Гершензон пользуется тем и другим методом. Он пристально изучает жизнь Чаадаева, Печорина, Кривцова, выбирая тех, у которых архитектоника личности наиболее своеобразна, ярка. Из эпох он интересуется эпохой „Молодой России", эпохой ледохода русской общественности, когда формировалась новая личность. Его внимание останавливает своеобразная гносеология славянофильства, формулированная Иваном Киреевским; но в этой гносеологии М. О. Гершензона интересуют не столько специфические стороны славянофильства, говорящие о гибели Запада и о славянской культуре, сколько те элементы, которые имеют отношение к строению личности. Что касается метода обработки литературного материала, то достаточно припомнить критико-литературные монографии М. О. Гершензона, чтобы убедиться, что, изучая того или иного писателя, М. О. Гершензон допрашивает его все о том же, а именно, о строении личности: „Мудрость Пушкина", в которой М. О. Гершензон рассказал то, что он узнал от Пушкина о двух формах существования личности — полном и ущербном — и „Мысль и мечта Тургенева", в которой рассказывается о тоске личности по крыльям и полету, — убеждают нас в этом.

И, наконец, в „Тройственном образе совершенства" критик превращается в проповедника: он прямо проповедует о личности. И здесь уже совершенно

ясно обнаруживаются самые глубокие мотивы интереса к личности и проповеди о личности: „Тройственным образом совершенства“ М. О. Гершензон громко и отчетливо говорит: неблагополучно в том доме, в котором мы живем, неблагополучно в доме современной культуры, потому что всеми орудиями культуры индивидуальное начало в личности разлагается, и личность теряет свою динамику, что опасно и для социального организма.

Повторяем, нас не интересует сейчас вопрос, какова ценность философии М. О. Гершензона: тут возможны крупные разногласия — одни сочтут критику старой культуры М. О. Гершензоном делом близким современности, другие найдут, что достоинства проповеди М. О. Гершензона не покрывают недостатков его метафизики, столь чуждой современному позитивному сознанию. Наша задача иная — показать, что все исследования критика были сделаны не случайно: все они разрешали некоторую жизненную проблему его. И это всегда надо иметь в виду, когда говорят об об‘ективности критика; надо иметь в виду, что критик по самой природе творчества не только об‘ективный созерцатель, но и публицист.

*М. Григорьев.*

---

М. ПЕТРОВСКИЙ

# Морфология пушкинского „Выстрела“

# Морфология пушкинского „Выстрела".

Теория композиции художественного произведения исходит из понятия формы. Понятие формы противопоставляется понятию материи (Stoff). Воздействуя на материю, образуя ее (давая ей образ), форма порождает художественное произведение в его целом, в его художественном содержании.

Содержанием художественного произведения я называю, таким образом, результат взаимодействия двух начал: одного материального, об'ективного и пассивного — материи, другого духовного, суб'ективного и активного (начала формующего, образующего) — формы.

Пассивность материи определяет ее хаотичность. Воздействие на этот хаос формующего начала, т.-е. формы, есть процесс организующий. В космогонии результат этого процесса именуется космосом, в биологии — организмом; в поэтике такой результат характеризуется как поэтический продукт, как целостная поэтическая данность, как синоним чему и можно применять термин художественное содержание, разумея под ним материю, организованную формой.

Если принципиально вызывает сомнение, возможно ли изучать материю, как таковую, самое по себе, если художественное целое, как таковое, художественное содержание в его целостности само по себе по таким же принципиальным соображениям, может быть, уже нечего изучать, ибо: материя есть предмет эстетического творчества, а художественное содержание — предмет эстетического восприятия,— то поэтика, как наука о поэзии, направлена к изучению именно формы: форма и есть предмет эстетического знания.

Основными методами исследования поэтической формы будут:

1) непосредственный, имманентный анализ содержания, как поэтической данности;

2) анализ содержания в его становлении, как результата творческого процесса.

Первый метод можно обозначить, как морфологический, второй как морфогенетический.

Материя поэтического творчества имеет ту особенность, что она предстоит поэту всегда в уже оформленном, в той или иной степени, виде. Всякое слово есть уже оформленная, организованная материя, тем более всякая тема, всякий сюжет и т. п., т.-е. все, что относится к внутреннему составу поэтического произведения.

На внутренней стороне пушкинской повести, на внутренней морфологии я останавливаюсь по преимуществу в данной работе.

Прежде всего это до-поэтическое элементарное оформление состоит в той временной последовательности, в которой располагается материя поэтического творчества (скажем, повествовательный сюжет), ибо поэзия есть искусство, живущее в стихии времени по преимуществу. Пространственная дифференциация материи, поскольку о ней можно здесь говорить, подобным же образом должна рассматриваться, как оформление до-поэтическое. Наконец, и третья категория — причинности, причинной связи явлений, как начало формующее, также обычно предшествует поэтическому акту, заложена в самой поэтической материи, в самом сюжете. Но всюду тут могут быть разные степени до-поэтической организации материи. И в этом смысле материя поэтического произведения также подлежит изучению. Сюда относится, прежде всего, история создания произведения, восходящая к тем элементам, от которых и над которыми началась творческая работа поэта. Но и помимо генезиса произведения, в огромном большинстве случаев не поддающегося исчерпывающему расследованию, мы можем одним морфологическим методом анализа поэтического содержания в его данности извлечь (абстрагировать) материю поэтического произведения и далее, из сопоставления ее с поэтическим целым, установить те формальные начала (resp. „приемы"), которые образуют данный поэтический организм.

На примере пушкинской повести „Выстрел" я и попытаюсь выяснить некоторые элементарные, но характерные

для архитектоники короткого рассказа (новеллы) приемы повествования.

---

Прежде всего сделаем самое общее наблюдение издалека над строением повести. Будучи повествованием об едином приключении, или о сложном по составу, но едином событии, она образует в то же время целое, делящееся на две основные части: „Выстрел“ и внешне делится на две главы.

Внутренней границей между двумя частями является перерыв в течении событий, так сказать, главная повествовательная цезура. В „Выстреле“ этот перерыв прямо выражен словами: „Прошло несколько лет“.

Такое деление повествования на две части создает двучленную симметрию в распределении материи (сюжета) рассказа. Такова первая особенность, бросающаяся в глаза уже при рассмотрении издалека поэтического предмета, нам предстоящего.

Сосредоточим теперь внимание на строении повествования внутри каждой из этих основных частей.

Первая глава „Выстрела“ строится таким образом: начинается она с описательного вступления (дескриптивной интродукции), дающего (экспонирующего) бытовую обстановку и среду (1-й абзац), а затем— главное действующее лицо, героя (Сильвио) в его характеристике, выделяющей его из окружающей среды

(2-й абзац). Описательные компоненты*) изложения будем обозначать буквой *D* (Descriptio). Характерной чертой описательных компонентов вообще является их статическая природа: изложение не приурочено непременно к определенному моменту, оно еще не конкретизировалось в своем движении от момента к моменту, оно еще не задвигалось.

Как только это движение начнется, мы вступаем в сферу повествования в собственном смысле, которое будем обозначать буквой *N* (Narratio). *N* начинается в „Выстреле“ с 3-го абзаца, первая фраза которого уже указывает на временный момент, как на отправной пункт, к которому приурочивается повествовательное изложение: „Однажды человек десять наших офицеров обедали у Сильвио“.

Двигаясь от момента к моменту, повествование распадается на части, которые, будучи об'единены и связаны между собой, в то же время в той или иной степени обособливаются друг от друга, образуя эпизоды основного сложного события, о котором повествует рассказ.

Первый эпизод, с которого начинается повествование, вводится последней фразой 2-го абзаца, которая подчеркивает обособленность, выделение этого эпизода:

---

*) Под компонентами, т.-е. элементами композиции, мы разумеем такие составные части художественного целого, с коими связывается определенная формальная значимость, или художественная (поэтическая) функция.

„Нечаянный случай всех нас изумил". „Нечаянный случай" ссоры Сильвио с одним из офицеров, не разрешившейся дуэлью, и образует первый эпизод, первое звено наррации. (Он излагается в 3, 4, 5 и 6 абзацах).

С 7-го абзаца изложение опять расплывается в обобщенную форму, сосредоточиваясь опять на описании героя, на характеристике его, обогащенной новыми чертами и по-новому освещенной в результате „изумившего всех нечаянного случая", составившего 1-й эпизод. Но возобновляется не только описание героя, но и описание бытовой обстановки, данной в новых чертах (полковая канцелярия: начало 8-го абзаца). Однако, если в первом случае *D* — героя непосредственно подводила к 1-му эпизоду, то теперь новая *D* — героя как бы заключает 1-й эпизод, является его результатом, тогда как *D* — бытовой обстановки (полковая канцелярия) непосредственно вводит во 2-й эпизод повествования. (Связь этой части *D* — бытовой обстановки с возобновлением *N* внешне подчеркивается тем, что возобновляется с середины 8-го абзаца.) Начало движения (отправной момент) этого нового, второго эпизода выражается тем же словом однажды. „Однажды подали ему пакет, с которого он сорвал печать с видом величайшего нетерпения".

Этот второй эпизод занимает всю остальную часть первой главы. Им она обрывается, и больше мы ничего не узнаем об окружении быта и среды, в котором излагались эпизоды первой главы. Главное отличие

троения 2-го эпизода от 1-го в том, что он включает в себя рассказ от лица героя Сильвио об одном событии (приключении) из его прошлого. (Абзацы 18—21). Обозначим эпизоды $N$, приуроченные к настоящему повести, знаком $n_1$, а эпизод, рассказываемый Сильвио, — $n_2$.

Схема, которую мы теперь установили, может быть дана в такой статической формуле:

1-я глава.

$$\frac{D}{d_1 — d_2} \quad \frac{N}{n_1} \quad \frac{D}{d_2 — d_1} \quad \frac{N}{n_1 — n_2 — n_1}$$

Переходим ко второй главе.

Она начинается также с описательной части, приуроченной к новой обстановке, в какую попал автор всей повести (1-й, 2-й и 3-й абзацы) ($d_3$). Момент начала $N$ приходится на конец 3-го абзаца: „В первое воскресенье по ее приезде отправился (я) после обеда в село*** рекомендоваться их сиятельствам“ и т. д. Но резкой границы между $D$ и $N$ здесь нет, ибо уже в пределах $D$ наблюдается постепенная конкретизация временной последовательности, — приурочение повествования к фиксированным моментам времени: 2-й абзац — „во вторую весну моего затворничества“, и затем: „они прибыли в начале июня месяца“.

Подобным же образом и повествование ($N$), начавшееся отчетливо с конца 3-го абзаца и занимающее все

дальнейшее течение повести вплоть до третьей фразы последнего абзаца, включает в себя описательную часть, дающую описание обстановки графского кабинета и характеристику графа и графини. Так как граф является таким же центральным лицом,—т.-е. персонажем, на котором сосредоточивается наибольший непосредственный интерес,—во 2-й главе, каким Сильвио был в 1-й, то мы его назовем вторым героем и, об'единив все компоненты (состоящие из описания графского кабинета и характеристик графа и графини) в приурочении их к графу, обозначим их как описание второго героя ($d_4$).

Повествование второй главы построено аналогично второму повествовательному компоненту первой главы, распределяясь между эпизодом, приуроченным к настоящему моменту повести, и эпизодом, рассказываемым графом из его прошлой жизни. Обозначим первый эпизод как $n_3$, второй эпизод как $n_4$ ($n_4$ занимает 5-й, 6-й и 7-й абзацы, а $n_3$ — 4-й и две первых фразы 8-го, а также последнюю фразу 6-го абзаца, заключенную в скобки и носящую характер сценической ремарки к рассказу графа).

Наконец, две заключительные фразы последнего абзаца всей повести, говорящие о Сильвио, как о герое всей повести, не будучи развернуты ни в $D$, ни в $N$, содержат только зачаточные элементы и того и другого. Условно обозначим их как ($dn$).

Схема 2-й главы, таким образом, будет такова:

## 2-я глава.

$$\begin{array}{ll} D & N \\ d_3 & \overbrace{d_4 - n_3 - n_4 - n_3} \end{array} \quad (dn)$$

---

Мы обозрели расположение и распределение компонентов повести „Выстрел“ в той последовательности, как она дана автором. Эта последовательность не совпадает с последовательностью моментов сложного происшествия, образующего сюжет повести, как оно протекало в действительности, говоря условно, т.-е. не разумея под действительностью подлинную, историческую реальность происшествия, изложенного в „Выстреле“. Пушкин мог почерпнуть сюжет и из действительной жизни, и из своей фантазии — этот вопрос лежит вне нашего рассмотрения. Но откуда бы ни взят был Пушкиным сюжет, как материя для повествовательного оформления, мы можем говорить о нем, мы можем извлечь его из той оформленной, поэтической данности, которая нам предстоит, исходя из несовпадения внешней последовательности компонентов повести с внутренним временно-причинным рядом событий, образующим сюжет, как материю повести. Сделав в нашей схеме перестановку членов $N$ сообразно такой хронологии сюжета, или его диспозиции, и оставляя в стороне все члены $D$, как менее существенные для движения сюжета, мы получаем такую схему:

Последовательность повести $\widehat{n_1 n_1}\ n_2\ n_1 \mid n_3\ n_4\ n_3$,
последовательность сюжета $n_2\ n_1\ n_4\ n_3$

Итак, мы видим, что сюжет имеет свое строение — материя поэтического произведения предстоит поэту уже элементарно оформленной, и эту элементарную оформленность поэт преобразует сообразно своему творческому замыслу. План повести есть уже формальный момент, говорит уже об определенном поэтическом приеме обработки материи.

Но форма в принятом мною словоупотреблении есть начало активное, и потому анализ всякого поэтического приема должен состоять в осознании его целесообразности или направленности, т.-е. в исследовании телеологии приема. Переходя теперь к такому телеологическому исследованию установленной нами конструкции „Выстрела", я ввожу термин функции, применительно к компонентам повести, знаменующий телеологическую значимость каждого из этих компонентов. Такое телеологическое исследование приведет нас от нашей статической схемы конструкции повести (как бы ее анатомии) к динамической схеме ее композиции (как бы ее физиологии), поставит нас перед лицом поэтической данности, как перед лицом живого единства, т.-е. поэтического организма. Понятия конструкции и композиции и об'единяются далее в синтезе, который точнее всего можно было бы обозначить термином организация.

Понятие единого органического целого предполагает его замкнутость. В поэтическом и в частности в повествовательном целом эта замкнутость определяется прежде всего моментами начала и конца. Понятие органического целого, как живого целого, предполагает внутреннюю динамическую связь частей между собой.

Прямая функция начального компонента повествования—вводить в рассказ. В такой интродуктивной функции и является компонент $d_1$, экспонирующий бытовую обстановку 1-й главы рассказа, и непосредственно смежный с ним компонент $d_2$, экспонирующий героя Сильвио. Сопоставим теперь же эту интродукцию с моментом конца всей повести—*(dn)*. Этот компонент, являющийся в функции заключения (в конклюзивной функции), по отношению ко всей повести, в своем члене — $d$ („с героем оной уже я не встречался") не приурочен ни к какой обстановке, а в своем члене $n$ сообщает о вероятной дальнейшей судьбе главного героя, Сильвио. Легко видеть, чем об'единяются эти два ограничительных компонента всей повести. Общим в них, во-первых, является личность автора („я") и, во-вторых, личность героя. Таким образом, Сильвио должен быть квалифицирован нами не столько как первый, сколько как главный герой всей повести, сообразно с чем графа мы обозначим как побочного героя, и на ряду с ними выделим третий персонаж—автора или рассказчика: „я" (или „подполковника И. П. Л.").

Главным об'единяющим элементом в конструкции всей повести является вместе с тем не герой, но рассказчик. Он не сходит со сцены и с его точки зрения ведется все изложение. Но так как сюжет повести имеет свой об'единяющий элемент в лице его героя Сильвио, то вся повесть строится как бы в двух планах: автор рассказывает о событии своей жизни (о двух замечательных своих встречах), и это событие, эти две встречи включают в себя внутреннюю повесть, имеющую свой организующий центр в лице героя Сильвио.

Первый план повести воздействует на второй план в том смысле, что, располагаясь сам диспозиционно, т.-е. в хронологической последовательности, он обусловливает перестановку звеньев в цепи событий второго плана, центром коего является Сильвио. Это самый обычный, самый естественный прием преобразования диспозиции сюжета, состоящий в том, что изложение все целиком приурочивается к точке зрения (аспекту) одного персонажа, притом не героя.

Не будучи участником, ни даже очевидцем сюжета внутренней повести, рассказчик соприкасается с ним через встречи свои с двумя его персонажами (главным и побочным героями). Каждый из них служит таким образом звеном, связующим оба плана повести. Но так как два главных эпизода этого сюжета чередуются в определенной хронологической последовательности

с эпизодами встреч его персонажей с рассказчиком, то это и обусловливает хронологическую перестановку соответственных моментов сюжета и далее раздробленность его на две части. Вследствие же того, что каждый из этих двух основных эпизодов сюжета (1-я и 2-я дуэль Сильвио и графа) сообщается рассказчику от лица каждого, соответственно встречам, их участника, оба эти эпизода замыкаются в самостоятельные повествовательные целые, строящиеся в прямой речи и потому приуроченные оба раза к новому аспекту: 1-й раз Сильвио, 2-й раз—графа. Они образуют таким образом *два внутренних рассказа*.

Каждый из них *обрамляется* повествованием от лица рассказчика всей повести, и строение ее тем самым закономерно распадается на две замкнутые главы, состоящие из обрамления от лица главного рассказчика и внутренней новеллы от лица ее персонажа.

Замкнутость каждой из этих двух глав должна выражаться также прежде всего в определенных границах—моментах начала и конца. Так оно и есть.

I *глава*.

Вступление (интродукция) всей повести имеет и частную интродуктивную функцию по отношению к первой главе в том своем элементе, который мы определили как описание бытовой обстановки ($d_{1_1}$) а также, разумеется, и как описание (характеристика) Сильвио ($d_{3_1}$). Заключение первой главы составляет послесловие

к рассказу Сильвио, не имеющее характера описания; но, будучи повествовательным по характеру изложения, оно вместе с тем отчетливо обнаруживает не только свою конклюзивную функцию (последний абзац главы), но и связь с описательной интродукцией—в словах, возвращающих нас к оценке Сильвио со стороны рассказчика (24-й абзац: „Я слушал его неподвижно: странные, противоположные чувства волновали меня").

Легко видеть, что это заключение не является все-таки полным, и оно и не должно быть таковым, ибо, поскольку первая глава входит в органическое целое всей повести составной частью, замкнутость ее должна быть относительна, и заключение ее должно как-то связываться со 2-й главой, должно как бы молча заявлять, что „продолжение следует". Эта функция напряжения (Spannung) интереса к дальнейшему, которую мы ждем от заключения первой главы, явственно обнаруживается уже с последних слов рассказа Сильвио: „Ныне час мой настал"..., и действенность этой функции усиливается неопределенностью впечатления рассказа Сильвио на его слушателя: „Странные, противоположные чувства волновали меня".

## II глава.

Интродукцию второй главы образует описание новой обстановки, в которую попал рассказчик, и далее описание окружения, в котором явится побочный герой сюжета (граф), и самого графа ($d_3$—$d_4$).

Заключение ее („Граф замолчал") сливается с заключением всей повести (весь последний абзац) и не требует особых замечаний, кроме того, что в нем ясно выражается побочная роль графа, сравнительно с Сильвио, для всей повести.

---

Обратимся теперь к рассмотрению функциональной связи описательных и повествовательных компонентов внутри повести, что и должно подвести нас вплотную к динамической структуре ее композиции.

Описание бытовой обстановки и среды, с которого начинается повесть, непосредственно связано с характеристикой Сильвио, в его выделении из этой среды. Серый, бледный, заурядный фон („Жизнь армейского офицера известна" и т. д.), и на этом фоне, резко контрастируя ему, рельефно выдвинута фигура таинственной личности, штатского среди военных, Сильвио. („Какая-то таинственность окружала его судьбу" и т. д.).

Эта таинственность, в многообразии своих симптомов, образует тот ореол, в котором дается характеристика героя ($d_2$) в первый раз. Непосредственно она переходит в повествование о ссоре и несостоявшейся дуэли Сильвио с одним из офицеров, но если этот эпизод внешне обладает всеми признаками повествовательного движения и даже, если угодно, замыкается в своего рода трехчленную новеллу с интродукцией (о характере

игры Сильвио), завязкой (ссора) и развязкой (несостоявшаяся ожидаемая дуэль), то в общей экономии всей повести обнаруживается особая функция этого компонента.

Весь этот эпизод в сущности развивает экспозицию Сильвио. Мы часто можем наблюдать такой вид экспозиции: после общей характеристики дается ее экземплификация на примере конкретного случая. Но здесь разбираемый эпизод не столько экземплифицирует уже данную перед тем характеристику Сильвио, сколько развивает ее, образуя новую ступень в его экспозиции.

Первая ступень этой экспозиции дает общий фон таинственности, специфицирующейся в странном отношении Сильвио к поединкам: „Разговор между нами касался часто поединков; Сильвио... никогда в него не вмешивался. На вопрос, случалось ли ему драться, отвечал он сухо, что случалось, но в подробности не входил, и видно было, что таковые вопросы были ему неприятны. Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства. Впрочем, нам и в голову не приходило подозревать в нем что-нибудь похожее на робость. Есть люди, коих одна наружность удаляет таковые подозрения. Нечаянный случай всех нас изумил".

Вот это „изумление" и образует вторую ступень в экспозиции Сильвио. Напоминаю, что эта экспозиция

строится с точки зрения рассказчика, а следовательно характеристика Сильвио дается все время в суб'ективном освещении рассказчика, и градация этой характеристики соответствует колебаниям в отношении рассказчика к Сильвио.

И вот первый эпизод повести и связан динамически со всей экспозицией Сильвио: он определенно воздействует на нее, двигает ее, окрашивает ее: то, что Сильвио не дрался, „довольствовался очень легким об'яснением и помирился", „было чрезвычайно повредило ему во мнении молодежи... Однако ж мало-помалу все было забыто, и Сильвио снова приобрел прежнее свое влияние". Но: „один я не мог уже к нему приблизиться" и т. д.

Таким образом, первый эпизод имеет композитивное значение для характеристики, экспонирующей героя, являясь новой ступенью, или даже поворотным пунктом в ней. Характеристика героя, изложенная с точки зрения рассказчика („я"), резко меняется в освещении после первого эпизода. В этом эпизоде находят себе как будто подтверждение подсознательные подозрения героя в робости, которые могла все-таки возбуждать некоторыми своими симптомами начальная характеристика героя. Контрастируя другим чертам Сильвио, эти симптомы особенно оттеняли подозреваемую „таинственную повесть" его прошлого. Первый эпизод еще более сгущает этот контраст: ореол Сильвио временно меркнет.

См. графическое изображение композиции в конце статьи, где заштрихованная часть обозначает о м р а ч е н и е характеристики Сильвио в результате первого эпизода ($n_1$).

В таком рассмотрении вся эта первая часть рассказа замыкается, как видно, также в трехчленное целое. И внешним образом заключается она словами конца 7-го абзаца: „С тех пор видался я с ним только при товарищах, и прежние откровенные разговоры наши прекратились".

Здесь—пауза, и возобновляемое с 8-го абзаца повествование, вследствие происшедшего замыкания всего предшествующего, должно иметь свою интродукцию. 8-й абзац и начинается с такой новой интродукции бытовой обстановки (полковая канцелярия).

Затем идет второй эпизод, сложный состав которого, включающий в себя внутреннюю новеллу от лица Сильвио, обозначался в нашей схеме конструкции как

$$\overbrace{n_1 - n_2 - n_1}.$$

Вводится этот эпизод опять-таки характеристикой героя, но уже в том омраченном ее освещении, которое создалось в результате первого эпизода. С своей стороны этот второй эпизод имеет также определенное действие на отношение рассказчика к Сильвио, образуя, таким образом, дальнейшую ступень в развитии характеристики Сильвио. Но если результат второго эпизода и не дает полного возвращения того ореола, в котором

обрисовывался Сильвио в начальной экспозиции, зато таинственность, окружающая его, сгущается еще больше. Тем самым скрытые элементы описания (*D*), обнаруженные нами в словах рассказчика: „странные, противоположные чувства волновали меня", — входя конструктивной частью в заключение второго эпизода и всей первой главы, вместе с тем перебрасывают, так сказать, внутренний мост к дальнейшему повествованию.

См. графическое изображение композиции в конце статьи, где стрелки обозначают динамическую направленность заключения первой главы к дальнейшему в результате второго эпизода ($n_1 — n_2 — n_1$).

Не задерживаясь сейчас на детальном рассмотрении строения этого второго эпизода во всей его сложности, — о чем после, — подведем некоторые итоги основной композиции первой главы.

Вся она, в сущности, представляет собой распространенную и чрезвычайно осложненную характеристику таинственной личности. Динамика повествования определяется движением этой развивающейся характеристики со ступени на ступень, в направлении все большего и большего сгущения тайны. Ореол сменяется омрачением, омрачение, рассеявшись через раз'яснение факта, его породившего, сменяется смутностью, неопределенностью, предельно сгущающей тайну личности Сильвио. На таком моменте высокого напряжения обрывается глава. Вся она представляет

таким образом, как бы постепенно затягивающийся туже и туже узел. Развязка его составит содержание главы второй.

Композиция второй главы проще. Она, в сущности, состоит из единого сложного эпизода ($N = n_3 + n_4 + n_5$), вводимого описательной интродукцией. Строение это вместе с тем аналогично первой главе, но стягивает две части ее в одну, при чем $D$ соответствует $D$ первой части, а $N — N$ второй части.

Действительно, $D$ второй главы есть общая экспозиция новой обстановки, в которую попал рассказчик. Эта обстановка не менее сера, однообразна и заурядна, чем обстановка первой главы, и на этом сером фоне опять выделяется особенно контрастно, особенно рельефно фигура — теперь только уже не главного, а побочного героя сюжета — графа, в своем окружении красавицы-жены и богатой усадьбы (данной синекдохически в образе „кабинета, убранного со всевозможною роскошью"). Таким образом, функция этой довольно пространной интродукции второй главы аналогична функции краткой интродукции главы первой. Большая пространность ее обусловливается уже тем обстоятельством, что побочный герой, контрастируя этому фону, не прямо из него выступает (как в первой главе Сильвио), а стоит вне его. Сильвио же в первой главе окружен фоном общей обстановки армейской жизни, и потому распространение экспозиции этой обстановки сливается с экспозицией самого Сильвио.

Другая особенность, отмечающая *N* второй главы от аналогичной *N* первой главы, состоит в том, что граф сам по себе не является таинственной личностью, поэтому его экспозиция не только значительно менее динамична, чем экспозиция Сильвио на протяжении всей первой главы, но и вовсе не выдвигается на первый план. *N* если и воздействует на известное движение в характеристике графа (расстройство графа при воспоминании о Сильвио, возбуждение от собственного рассказа и т. п. мелкие нюансы), то это движение все-таки вертится на одном месте и кончается, так сказать, в пустую, ничего не говорящей ремаркой: „граф замолчал".

Итак, конструктивно однородные роли Сильвио в первой главе и графа во второй композитивно (функционально) существенно разнятся: граф пребывает побочным героем в повествовании, не образует собой никакого организующего центра, каковым стоял Сильвио в главе первой, определяя и обусловливая динамику ее композиции.

Таким организующим композицию сюжета центром остается Сильвио и во второй главе; но, не появляясь на сцене главного повествования („настоящего" повести), он только косвенно, из внутреннего рассказа, воздействует на композицию. Это обусловливает более слабую (менее напряженную) динамику композиции второй главы, которая, кроме того, как было отмечено, является более сжатой, более упрощенной сравнительно

с первой: узел завязывался постепенно, развязывается же он сразу — рассказом графа.

---

Обращаясь теперь к двум внутренним рассказам „Выстрела“ ($n_2$ $n_4$), мы наблюдаем, что построены они также совершенно аналогично: в изначала данную среду с героем врывается новый герой, что разряжается конфликтом. $n_2$: „Я спокойно (или беспокойно) наслаждался моею славою, как определился к нам молодой человек богатой и знатной фамилии“ и т. д.; $n_4$: „Первый месяц, the honey-moon, провел я здесь, в этой деревне. Этому дому обязан я лучшими минутами жизни и одним из самых тяжелых воспоминаний... мне сказали, что у меня в кабинете сидит человек, не хотевший об'явить своего имени, но сказавший просто, что ему до меня есть дело“ и т. д.—таковы аналогичные завязки обоих внутренних рассказов. Аналогия их развязок—очевидна и без цитаций. Но так как оба они, будучи органически обособлены и замкнуты в своем трехчленном строении, об'единяются вместе с тем, как части единого большего органического целого, то разрешение второго рассказа образует вместе с тем и развязку всего этого целого: выстрел Сильвио в картину является такой развязкой. Эта общая развязка обособлена от частной развязки второго рассказа: второй рассказ внутренне завершается уже в словах Сильвио: „Я доволен: я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне. С меня довольно. Будешь

меня помнить. Предаю тебя твоей совести". За этой частной развязкой непосредственно следует общая, с характерно выраженным переходом: „тут он-б ы л о вышел, н о остановился в дверях, оглянулся на простреленную мною картину, выстрелил в нее почти не целясь, и скрылся" и т. д. Пистолет Сильвио разряжен—сюжет закончился.

Но тут, или почти тут, заканчивается и вся повесть. Сильвио скрылся из повести, и рассказчику больше нечего рассказывать. Чисто формально он только сводит концы с концами своего обрамления: о графе сообщается только: „граф замолчал", о себе: „таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня. С героем оной я уже не встречался". И только для уже скрывшегося от ведения рассказчика Сильвио находится более содержательное сообщение: „Сказывают, что Сильвио во время возмущения Александра Ипсиланти предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами".

Это эпическое „послесловие", эпилогическая Nachgeschichte Сильвио, заключающая всю повесть, и прямое обозначение внутренних рассказов термином „повесть", а Сильвио—„героем оной", указывают на то, что и с точки зрения Пушкина композиционный перевес в „Выстреле" приходится не на обрамление, а на обрамленную двухчастную новеллу (или рассказ), прихотливо скомпонированную в переплетении с обрамляющим повествованием.

---

В заключение мне хотелось бы подчеркнуть индивидуальную особенность композиции „Выстрела", попытавшись терминировать жанр всей повести. В своей статье о мопассановской новелле („Начало", № 1, П. 1921) я сделал попытку введения в обиход теории повествовательной композиции двух терминов: „авантюрной новеллы" и „психологической новеллы". „Выстрел" представляет собой отчасти и тот и другой жанр. Сюжет его состоит, конечно, из сложного и экстраординарного происшествия, п р и к л ю ч е н и я (eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit, говоря словами Гете в записи Эккермана); это приключение рассказывается в развитой и нюансированной психологической мотивировке эпизодов, его составляющих. Но органическим центром всей композиции является не п с и х о л о г и ч е с к а я т е м а и не „п р и к л ю ч е н и е" с а м о п о с е б е, но л и ч н о с т ь героя в ее таинственной природе и в ее все время развивающейся характеристике. Я и предлагаю поэтому обозначить повествовательный жанр „Выстрела" как „н о в е л л у л и ч н о с т и".

На это можно ждать возражения, и я мог бы, пожалуй, усмотреть такое „возражение — вперед" в статье Б. М. Эйхенбаума „Проблемы поэтики Пушкина" (Сборник Дома Литераторов: Пушкин — Достоевский, П. 1921). Эйхенбаум определяет повесть Пушкина в о о б щ е, как „с ю ж е т н у ю н о в е л л у" („сжатая, сюжетная новелла, с накоплением веса к развязке, с тонкими приемами сюжетосложения"). По этому поводу

считаю нужным сказать несколько слов. Начну с терминов. Я склонен применять слово сюжет в смысле материи художественного произведения. Сюжет есть как бы система событий, действий (или единое событие, простое или сложное в своем составе), предстоящая поэту в том или ином оформлении, которое, однако, не является еще результатом его собственной творческой индивидуальной поэтической работы. Поэтически же обработанный сюжет я склонен именовать термином фабула. У Эйхенбаума я нахожу неотчетливую дифференциацию этих двух понятий, хотя он их несомненно противопоставляет одно другому. На стр. 90-й под фабулой он разумеет как-будто то, что мы обозначили термином сюжет: „При простой фабуле получается сложное сюжетное построение,—говорит он.—„Выстрел" можно вытянуть в одну прямую линию—история дуэли Сильвио с графом. Но Пушкин создает" то-то и то-то... „Особенность повести—ее походка, поступь, установка на сюжетное построение". Напротив, на следующей, 91-й странице мы читаем: „В „Гробовщике" — игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее, превращая рассказ в пародию. Пародирование сюжетной схемы сказывается и в „Станционном смотрителе"...—развязка не совпадает с историей блудного сына, изображение которой висит в станционной комнате"... и т. д. Т.-е. здесь сначала оба понятия смешиваются (в определении

структуры „Гробовщика"), а затем термин „сюжет" применяется в том же смысле, как мы предложили его применять, ибо „сюжетная схема" блудного сына, раз она пародируется в „Станционном смотрителе", относится—ясное дело—к категории материи (Stoff) повести, а не к категории ее поэтически оформленного содержания.

Но примем первую терминологию Эйхенбаума, так как она применяется им при анализе именно „Выстрела", и разберем вопрос по существу.

„Установку на сюжетное построение" в „Выстреле" видит Эйхенбаум в следующем: ... „Пушкин создает, во-первых, рассказчика, личностью которого мотивируется разложение новеллы на два момента и торможение между ними (начало второй главы); во-вторых, новелла составляется при участии двух рассказчиков, кроме автора,—самого Сильвио и графа. При этом введен момент неожиданности — торможение внезапно приводит к прерванному рассказу. Характер Сильвио играет роль второстепенную — не даром с такой небрежностью сообщается в конце о дальнейшей его судьбе" (стр. 90).

Здесь, на мой взгляд, дана очень острая в своей сжатости и меткая характеристика конструкции и отчасти композиции „Выстрела", и я ее принимаю и соглашаюсь даже с выводом об „установке на сюжетное построение", понимая его только как перестройку „прямой линии" сюжета о двух дуэлях Сильвио с графом в „ломаную линию" фабулы, как она скомпонирована

Пушкиным. В этом смысле тут несомненно есть совершенно определенная „игра с сюжетом“, и „Выстрел“ можно определить как „сюжетную новеллу“.

И я бы ограничил этим свои заключения по поводу несовпадения моего определения жанра пушкинской повести с эйхенбаумовским, ибо, в силу некоторых принципиальных своих соображений, считаю вообще такого рода жанровую систематику поэтических произведений по признакам внутреннего их содержания всегда в той или иной мере условной. Стихотворение в 14 стихов с определенной системой рифм всегда и безусловно будет определяться как сонет, но повесть „Выстрел“ может быть определена в одно и то же время и как „сюжетная новелла“ (в эйхенбаумовском смысле), и как „новéлла личности“, не говоря уже о том, что и личность сама по себе в своих поступках может организовать сюжет, и тогда одно определение совмещалось бы с другим в порядке подчинения вида роду.

Но Эйхенбаум сюжетность „Выстрела“ нарочито подчеркивает, заслоняя ею и умаляя ту организующую функцию, какую имеет для рассказа личность Сильвио. И вот с этим положением Эйхенбаума о „второстепенности роли характера Сильвио“ я и не могу согласиться, и считаю необходимым привести еще некоторые соображения по этому поводу.

Непосредственной мотивировкой мнения Эйхенбаума является для него та „небрежность“, с которой сообщается в конце повести о дальнейшей судьбе

Сильвио. Но сжатость и неопределенность эпилога (*Nachgeschichte*) „Выстрела“ я бы весьма и весьма затруднился трактовать как „небрежность“. Поэт имеет дело с определенным сюжетом, как материей, данной ему в известном уже оформлении, в известном ограничении. Конечно, можно себе представить тип рассказчика— сочинителя (изобретателя) самого сюжета, и таким изобретателем сюжета мог быть и сам Пушкин. (Мне кажется даже вероятным, напр., что таковым он является, как автор „Мятели“). Это вопрос, конечно, морфогенетики. Но анализируя „Выстрел“ и чисто морфологически, думается мне, у нас нет оснований определять его эпилог (или *Nachgeschichte* Сильвио), как небрежную отписку от изложения дальнейшей судьбы героя.

Что мы знаем о *Vorgeschichte* Сильвио? Ничего. Что знаем мы о его *Nachgeschichte*? Почти ничего. Теперь, если бы рассказчик, зная о том и о другом, не счел нужным сообщить о них, то только тут мы имели бы об'ективные основания говорить о второстепенности личности Сильвио для композиции рассказа. Для Сильвио же, как организующего рассказ начала, именно существенно то, что он является из неизвестности и уходит в неизвестность. Это ведь и дает всей его фигуре ту окраску, тот ореол таинственности, в каком она проходит сквозь всю повесть. Таинственная личность есть как бы внутренний стержень новеллы, и не даром—скажем

мы, перефразируя Эйхенбаума,—сообщается в конце повести о дальнейшей судьбе ее героя Сильвио. Как ни мало знает рассказчик об этой дальнейшей судьбе Сильвио, он строит эпилог рассказа именно на этой его, предположительной даже, *Nachgeschichte*, ибо Сильвио, таинственная личность — его герой и центральная фигура, организующий центр всей повести.

Итак, с нашей точки зрения „Выстрел" может быть определен как сюжетная новелла, только разумея под сюжетом ее таинственный феномен—Сильвио. Этим определением мы, пожалуй, точнее всего характеризуем органическое ядро рассказа. Характер Сильвио вместе с тем играет отнюдь не второстепенную роль: его характеристика в своем развитии создает динамику рассказа не в меньшей мере, как и „авантюра" его дуэли с графом. Это я и попытался показать в анализе композиции повести. Личность Сильвио и „авантюра" Сильвио неразрывно связаны одна с другой, и думается мне, если уж взвешивать, что над чем превалирует в организации новеллы, то уж скорее личность над авантюрой, а не наоборот: авантюра служит к углублению характеристики Сильвио, а не характер его к об'яснению авантюры. Это ясно уже из того, что авантюра дается как факт, как „данность", все в ней налицо; феномен же Сильвио, динамически развивающийся в течении новеллы, — до конца не раз'ясняется, и эта дымка неразгаданности динамически окрашивает всю новеллу, создает ее τόνος.

Такая характеристика жанра нушкинской новеллы подводит нас вплотную и к тем загадочным симптомам, которые при иной интерпретации оставались бы как бы случайно брошенными кистью художника мазками, и прежде всего к загадочным словам Сильвио графу: „Предаю тебя твоей совести". Они останутся всегда психологической загадкой, но в этом и заключается их функция в композиции новеллы. С этими словами Сильвио исчезает с нашего горизонта, как и с горизонта рассказчика, таинственным, каким он и взошел на этот горизонт. Его характеристика динамически развивалась в течение всего рассказа, она, так сказать, оплодотворилась всей сложной авантюрой повести, но основное напряжение таинственности не разрешилось, ибо таково задание поэта.

Еще один ответ на предвидимое мною возражение. В заглавии новеллы естественно искать указания на ее органический центр. Заглавие „Выстрел" как будто указывает в таком случае на „авантюру". Согласен с этим, тем более, что и оба эпиграфа говорят о том же. Но думается мне, есть в повести Пушкина и другой элемент, по своей функции как бы эквивалентный заглавию—имя „Сильвио". Не даром это—единственное имя во всей повести. Рассказчик—просто „я", граф—просто граф, даже без звездочек и без инициалов, один Сильвио назван (хотя бы и условно). И это обстоятельство, конечно, выделяет его на первый план повествовательной картины, написанной Пушкиным. Конечно,

это рассказ о выстреле, но, конечно, это рассказ о Сильвио. За внешним заглавием „Выстрел“ стоит внутреннее, скрытое заглавие — „Сильвио“, как за внешне ясной, развернутой налицо „авантюрой“ „Выстрела“ стоит и таинственно сквозь нее просвечивает л и ч н о с т ь героя всей повести и ее органический центр — Сильвио.

*М. Петровский.*

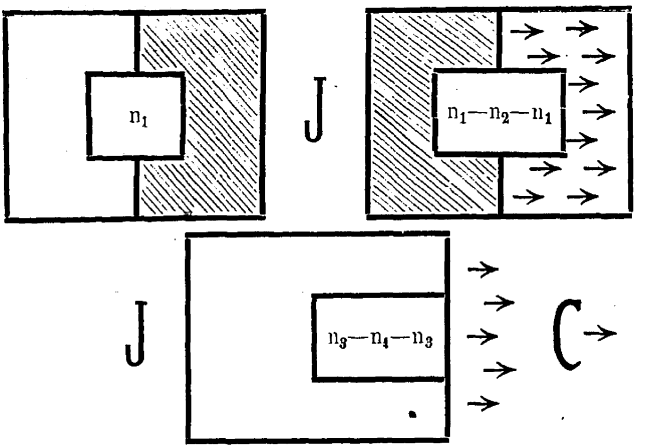
P. S. Прилагаю графические изображения общих схем строения „Выстрела“.

Схема конструкции:

$$\frac{D}{d_1 - d_2} - \frac{N}{n_1} - \frac{D}{d_2 - d_1} - \frac{N}{n_1 - n_2 - n_1}$$

$$\frac{D}{d_3} - \frac{N}{d_4 - n_3 - n_4 - n_3} - (dn)$$

Схема композиции:




Пояснение:

*I=(Introductio)* обозначает вступительные компоненты повествования.

*C=(Conclusio)* обозначает заключительный компонент повествования.

Двумя вертикальными чертами обозначена граница между главами. Стрелки при *C* указывают на то, что и в результате $n_3 — n_4 — n_3$ второй главы таинственный феномен героя не раз'яснен до конца, и напряжение интереса к нему не разрешается и заключением всей повести.

Остальные символы пояснены в тексте статьи.

*М. П.*

Автограф В. Я. Брюсова (начало и конец статьи „Синтетика поэзии“).

# Синтетика поэзии

## 1.

Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом конечная цель искусства та же, как науки, — познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школой Вильгельма Гумбольта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового. Создание языка было (и остается) процессом познавательным. Слово есть первич=

. . . . . .

другое, а не поэзия. Поэтическое произведение всегда приводит к синтетическому суждению, которое может быть вскрыто из его образов, и подлинном создании поэзии, в создании „великого“ поэта, эта суждение всегда — широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки, так как сущность поэзии — идеи, а не что иное.

Валерий Брюсов.

# ОГЛАВЛЕНИЕ.


| | Стр. |
|---|---|
| От редактора | 3 |
| Синтетика поэзии. *В. Брюсова* | 7 |
| О поэзии, как искусстве тональном. *А. В. Луначарского* | 31 |
| Проблема стиля в худож. прозе. *М. Локса* | 43 |
| Поэтика гротеска. *Я. Зунделовича* | 61 |
| Второй план. *Адалис* | 81 |
| О лирической композиции. *Г. Шенгели* | 95 |
| Поэтика сонета. *Л. Гроссман* | 115 |
| Проблемы метротонич. стихологии. *М. Малишевского* | 141 |
| К вопросу об об'ективном истолковании художественного произведения. *М. Григорьева* | 159 |
| Морфология пушкинского „Выстрела". *М. Петровского* | 171 |
| Автограф *В. Я. Брюсова* | 205 |

ИЗДАТЕЛЬСТВО

**„ЗЕМЛЯ и ФАБРИКА“**

**Москва, Кузнецкий Мост, 13.**

**Тел. Прав. 4-82-72—Ред. отд. 4-82-73.**

## ИЗДАНИЯ ВНЕ СЕРИЙ.

### Вышли из печати:

1. **Сборник памяти А. С. Неверова.** Ц. 55 к.
2. **Н. и Фатов.** Молодые годы Леонида Андреева. Ц. 1 р. 75 к.
3. **Проблемы поэтики.** Сборник статей под ред. В. Брюсова. Цена 75 к.
4. **Синайская-Финкельштейн.** Нерасцветшая. (История юной души). Цена 45 коп.
5. **Джон Фрей и Эдуард Бреслауэр.** Тэйлоризм и рабочий класс в Америке и в Германии. Цена 50 коп. (распродано).

### Печатаются и готовятся к печати:

6. Проф. **Эриоман** и д-р **Мэрс.** Психология профессионального труда и консультация по вопросам профессии.
7. **Мюллер-Лиэр.** Социология страданий.

Издательством намечено к выпуску вне серий ряд других книг по важнейшим научным проблемам современности.

## БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА.

### Вышли из печати:

1. **Алексей Демидов.** Жизнь Ивана. Роман. Цена 1 р. 75 к. (распродано).
2. **Андрей Соболь.** Люди прохожие. Сборник рассказов. Ц. 90 к. (распродано).
3. **Алексей Демидов** На шахте. Сборник рассказов. Цена 75 к. (распродано).
4. **Новиков-Прибой.** Две души. Сборник рассказов. Ц. 1 р. 25 к. (распродано).
5. **Александр Яковлев.** Октябрь. Повесть. Цена 1 р. 15 к. (распродано).
6. **А. И. Свирский.** На костре. Сборник рассказов. 1 р. 50 к. (распродано).
7. **Александр Неверов.** Ташкент — город хлебный. Повесть. Цена 90 к. (распродано).

8. **Лев Гумилевский.** Слепая ночь. Сборник рассказов. Цена 1 р. 20 к.
9. **Илья Эренбург.** „4 повести о легких концах". Цена 65 к. (распродано).
10. **А. Насимович.** Буреломъ. Сборник рассказов. Цена 85 к.
11. **Илья Эренбург.** „Трест Д. Е.". История гибели Европы. Цена 1 р. 40 к. (распродано).
12. **А. С. Грин.** Сердце пустыни. Сборник рассказов. Ц. 85 к. (распродано).
13. **Семен Фомин.** Земная зыбь. Сборник рассказов. Ц. 60 к.
14. **Георгий Чулков.** Вечерние зори Сборник рассказов. Ц. 50 к.
15. **Юрий Слезкин.** Медвяный цвет. Повести и рассказы. Цена 75 к.
16. **Александр Неверов.** В садах. Сборник рассказов. Ц. 75 к.
17. **Его же.** Ташкент — город хлебный. (2-е издание). Ц. 65 к. (распродано).
18. **Вяч. Шишков.** Краля. Сборник рассказов. Цена 85 к. (распродано).
19. **Александр Неверов.** Гуси-лебеди. Роман. Цена 1 р.
20. **Его же.** Серые дни. Сборник рассказов. Цена 90 к.
21. **А. С Грин.** Блистающий мир. Роман. Цена 80 к.
22. **Лев Гумилевский.** Стальные дни. Сборник рассказов. Цена 55 к.
23. **А. И. Свирский.** Лагерь смерти. Сборник рассказов. Ц. 50 к.
24. **Александр Неверов.** Пропавшая страна. Сборник рассказов. Цена 90 к.
25. **Его же.** Радушка. Сборник рассказов. Цена 20 к.
26. **Иван Новиков.** Адам. Рассказы. Цена 60 к.
27. **Александр Яковлев.** Октябрь. Повесть. (2-е издание). Ц. 60 к.
28. **Александр Неверов.** Повести о бабах. Сборник рассказов. Цена 65 к.
29. **Его же.** Рассказы. Цена 50 к.
30. **Лазарев.** Жилая земля. Сборник рассказов. Цена 45 к.

---

Полный каталог изданий высылается по требованию бесплатно.

**С требованиями обращаться:**

1. Магазин № 1, Охотный Ряд, 1, тел. 2—31—78.
2. Магазин № 2, Никольская, 12, тел. 82—33.
3. Центральный Книжный Склад, Б. Дмитровка, 10, тел. 73—32.

Госорганам, кооперативам, профсоюзам и общественным организациям предоставляется скидка и кредит.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук