

Б.ЭЙХЕНБАУМ

О ПОЭЗИИ

Советский писатель · Ленинградское отделение · 1969

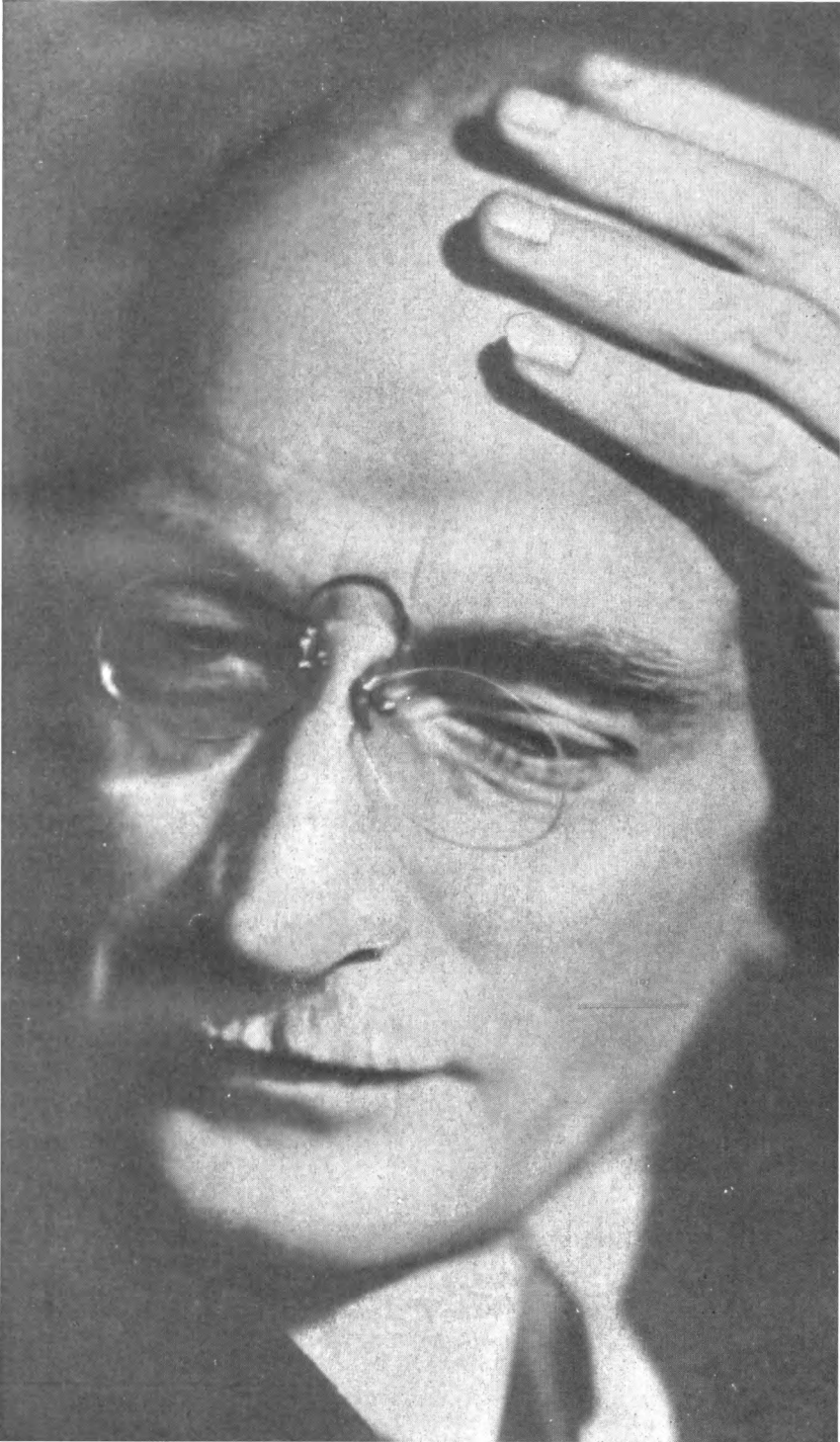


Б. ЭЙХЕНБАУМ

О П О Э З И И

P 2
9 11

7-2-2
354-68



Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

1

Борис Михайлович Эйхенбаум (1886—1959), выдающийся исследователь русской литературы, принадлежал к старшему поколению советских филологов. Вклад Б. М. Эйхенбаума в нашу литературную науку очень велик; библиография его печатных работ насчитывает свыше трехсот названий.

Главными темами научных исследований Б. М. Эйхенбаума, с которыми он не расставался в течение десятилетий, были Лермонтов и Лев Толстой. Первая статья Эйхенбаума о Лермонтове относится к 1914 году, последние — посвященные «Герою нашего времени» — были написаны в 1959 году и оказались вообще последними работами ученого. К Льву Толстому Б. М. Эйхенбаум возвращался многократ-

но на протяжении сорока лет (1919—1959). Насчет этих двух великанов русской литературы у Эйхенбаума были обширные планы: он собирался подвести итоги своих многолетних изучений в исчерпывающей монографии о Лермонтове («Лермонтов и русская жизнь тридцатых годов») и в фундаментальном, четырехтомном исследовании творчества Толстого.

Лермонтов и Лев Толстой оставались главными творческими темами Б. М. Эйхенбаума, но «узкая специализация» (одна из болезней нашего литературоведения) никогда не прельщала его. Круг его интересов был очень широк. Он писал о Державине и Карамзине, Жуковском, Денисе Давыдове и Пушкине, Гоголе и Некрасове, Тургеневе и Салтыкове-Щедрине, Тютчеве, Фете и Полонском, Лескове, Островском и Чехове — и это, если говорить лишь о русской литературе минувших времен. Но Б. М. Эйхенбаум всегда ощущал себя активным участником современного литературного движения, охотно выступал в роли критика и полемиста, писал об Ахматовой и Маяковском, Андрее Белом и Сологубе, Максиме Горьком и Ольге Форш и о многих других своих современниках.

Разнообразны были аспекты и направления научно-литературной работы Б. М. Эйхенбаума. Глубокий исследователь-первопроходчик совмещался в нем с талантливым популяризатором. Репутация виднейшего литературного теоретика и историка литературы не мешала Эйхенбауму увлеченно заниматься, так сказать, черновой работой литературоведа — текстологической и комментаторской.

В частности, очень велика роль Б. М. Эйхенбаума в становлении и развитии советской текстологии. Он был одним из ее создателей, ее теоретиком и крупнейшим практиком. Начиная с первых пооктябрьских лет под редакцией Б. М. Эйхенбаума вышли в свет десятки образцовых изданий русских классиков — Лермонтова, Толстого, Салтыкова-Щедрина, Лескова. Ярким примером тончайшего текстологического исследования может служить помещенная в нашем сборнике статья «Пять редакций «Маскарада». Статья эта замечательна по меньшей мере в двух отношениях: во-первых, из нее видно, что обращение к текстологии в иных случаях может подсказать новое истолкование литературного произведения, а во-вторых, она воочию свидетельствует о том, что и на такие, казалось бы, прикладные и сухие темы можно писать живо, легко, по-настоящему интересно.

Борис Михайлович Эйхенбаум вообще был человеком вольным, совершенно свободным от педантизма и высокомерия, свойственных иным «ученым мужам». Он никогда не замыкался в скорлупу академического ученого. Занимался теорией кинематографа. Выступал в газетах с рецензиями о новых спектаклях и фильмах. Воскрешая традицию XVIII века, составил книгу «Мой современник» (1929), имитирующую журнал, издаваемый одним автором (наряду с теоретическими и историко-литературными статьями, критическими и полемическими заметками, в книгу вошли художественная автобиография и даже стихи, которые Б. М. Эйхенбаум писал в молодости). Сочинил и в 1933 году выпустил в свет заниматель-

ный роман об одном из русских чудаков — «Маршрут в бессмертие» («Жизнь и подвиги чухломского дворянина и международного лексикографа Николая Петровича Макарова»).

2

За всем этим стоял богатый жизненный, духовный, идейный опыт. Б. М. Эйхенбаум прошел достаточно длинный и достаточно сложный путь, в известной мере характерный для всего старшего поколения советских литераторов и ученых.

В художественной автобиографии «По мостам и проспектам», опубликованной в книге «Мой современник», Б. М. Эйхенбаум рассказал о том, как формировалась его личность, как складывалась его судьба. К литературе Эйхенбаум пришел, говоря его же словами, с опытом «романтических неудач». В прошлом было много чего — и воронежское детство, и «магический», населенный тенями и звучащий легендами Петербург, и Военно-медицинская академия, и занятия анатомией в Вольной высшей школе Лесгафта, и страстное увлечение музыкой («Я вступаю в дикую область ветра и гармонии»). И лишь после многих поворотов, проб и приглядок наступила очередь литературы.

В 1907 году Б. М. Эйхенбаум впервые выступил в печати — со статьей о Пушкине. В 1908 году он определился на филологический факультет Петербургского университета (сперва — на романо-германское отделение), в 1912 году окончил университет, в 1914 году был оставлен

при университете на кафедре русского языка и литературы, в 1918 году был зачислен приват-доцентом.

Таким образом, становление Б. М. Эйхенбаума как литератора, как ученого пришлось на годы реакции, мировой войны и Великой Октябрьской революции. Молодой поэт, критик, литературовед, современник Блока и Маяковского, дышал грозовой атмосферой этого бурного, переломного времени.

Из самых ранних литературоведческих работ Б. М. Эйхенбаума видно, что мысль его вращалась в кругу проблем философских, более того — собственно онтологических. Его интересовали основные начала бытия и сама «сущность» искусства. Опираясь на положения и выводы новейшей идеалистической философии, Эйхенбаум задумывался над задачей построения такой системы художественного знания, которая способна была бы объяснить, как воплощается в искусстве «сущность мира».

В статье 1916 года о Державине (которую сам Б. М. Эйхенбаум считал настоящим началом своей литературоведческой работы) сделана попытка гносеологического обоснования эстетики. В поэзии Державина тогдашнего Эйхенбаума интересовало в первую очередь не то, что шло от эпохи, от духа времени, от исторических условий, но некие «сверхвременные, то есть настоящие поэтические ценности». Эйхенбаум не отрицает, что на творчестве поэта лежит отблеск его эпохи, но для него, Эйхенбаума, это вопрос второстепенный, решающего значения не имеющий, поскольку «внутреннее задание» поэзии — «по существу своему сверхвременно».

Понимая художественный стиль как выражение «интуиции целостного бытия», Б. М. Эйхенбаум вместе с тем уже в этой ранней статье заговорил об «активности» самого материала искусства, в случае с Державиным — об активности и внутренней энергии стихотворного слова, у которого есть «своя жизнь» и «свои законы». Выявить и исследовать эти законы и значит определить поэтический стиль. Здесь уже обнаруживается в зачаточном виде тот технологический подход к искусству, к поэзии, который вскоре нашел свое выражение в теориях ОПОЯЗ'а («Общество изучения поэтического языка»), образовавшегося в 1916—1917 годах, в «формальном» (или «морфологическом») методе исследования литературы.

Б. М. Эйхенбаум стал одним из застрельщиков и лидеров «формальной школы».

Споры и страсти, бушевавшие в двадцатые годы вокруг ОПОЯЗ'а и «формального метода», давно утихли. Советское литературоведение всем ходом своего развития опровергло, свело на нет в корне ошибочную методологию «формалистов». Да и сами «формалисты», и в том числе Б. М. Эйхенбаум, в практике дальнейшей работы изжили свои ошибки и заблуждения. Сейчас мы имеем полную возможность спокойно и объективно отнестись к этой давно перевернутой странице истории советского литературоведения.

Следует добавить, однако, что в последнее время наши идейные противники пытаются использовать теории ОПОЯЗ'а и старые работы бывших «формалистов» в качестве оружия идеологической

борьбы. В частности, и ранние исследования Б. М. Эйхенбаума противопоставляются его позднейшим трудам, а пережитая им эволюция трактуется как уступка внешнему давлению, силе обстоятельств. Это — покушение с негодными средствами, грубая ложь, оскорбительная для памяти большого советского ученого. Переход Б. М. Эйхенбаума на марксистско-ленинские позиции в литературоведении был продиктован глубоким внутренним убеждением, а не какими-либо сторонними соображениями.

При всей ошибочности своих исходных позиций, ОПОЯЗ был явлением времени. Сами опоязовцы ставили свою работу в прямую связь с общим процессом переустройства и переоценки, который внесла в жизнь Октябрьская революция. Б. М. Эйхенбаум в 1922 году писал: «Революция — и филология... Из революции Россия выйдет с новой наукой о художественном слове, — это несомненно».¹ Не случайна, конечно, а естественна и органична была та связь, которая установилась у опоязовцев с революционной поэзией, с Маяковским и его соратниками.

Впоследствии, вспоминая о возникновении ОПОЯЗ'а, Б. М. Эйхенбаум находил этому историческое обоснование: «Обозначился исторический рубеж, отделивший «детей» от «отцов». Стало ясно, что XIX век кончился, что начинается новая эпоха, для которой жизненный и идейный опыт отцов недостаточен. Отцы жили и думали так, как будто история делается и существует сама по себе, где-

¹ «Книжный угол», 1922, № 8, стр. 39.

то в стороне от них; детям пришлось разубедиться в этом. История вошла в быт человека, в его сознание, проникла в самое сердце...»¹

Черта разлома прошла, в самом деле, повсюду — даже в такой тихой, казалось бы, заводи, как филология. Старая либерально-буржуазная академическая и университетская наука, приобретающая все более и более эмпирический и измельченный характер, растерявшая опыт Потебни, Шахматова и Веселовского, явно изжила себя. Равно как и расплотившаяся перед революцией импрессионистическая критика — бессодержательные «разговоры по поводу литературы», в которых не было ни ясного метода, ни твердых критериев. Так что требование «теории», нового подхода к литературе, с которым выступили опоязовцы, само по себе было закономерным, было продиктовано насущными интересами самой литературной науки. Другое дело, что новорожденная теория оказалась беспочвенной, не позволявшей понять искусство как особый способ исследования и познания действительности.

Опоязовцы рассматривали литературу как некий «замкнутый ряд», развивающийся по своим «внутренним законам». Игнорируя общие — исторические, общественные, идейные — закономерности развития искусства, они сводили литературный процесс к простой смене одного «приема» — стершегося, потерявшего силу и остроту, — другим, свежим или заново воскрешенным.

¹ «Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи» («Жизнь замечательных людей»). М., 1966, стр. 73.

Такое представление о развитии поэзии как замене одной формы другою с особенной резкостью сказалось в статье Б. М. Эйхенбаума о Некрасове (1922). Здесь обращение поэта к общественным и политическим темам объясняется лишь стремлением его преодолеть якобы изжившую, исчерпавшую себя поэтику Пушкина и стихотворцев его школы. Глубокое воздействие передовых общественных идей сороковых годов, сформировавших поэзию Некрасова как самый громкий голос русской революционной демократии, в данном случае просто игнорировалось. Центральный теоретический тезис статьи был сформулирован с полной категоричностью: «Искусство живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их по принципам контраста, пародирования, смещения, сдвига. Никакой причинной связи ни с «жизнью», ни с «темпераментом» или «психологией» оно не имеет». Отсюда, в частности, явно неверное истолкование противоречий личности и творчества поэта как своего рода «актерства», якобы заданного историей.

Однако и в статье о Некрасове, при всех издержках положенного в ее основу и открыто декларированного метода исследования, есть важные и ценные наблюдения, сохраняющие свое значение и ныне. Некрасов, по Эйхенбауму, «явление исторически неизбежное и необходимое». Бесспорной заслугой Б. М. Эйхенбаума была сама постановка вопроса о Некрасове как художнике, владевшем всеми тайнами поэтического мастерства, внесшем в русскую поэзию «новое ощущение стиха». Своей статьей Б. М. Эйхенбаум разрушал пошлые и примитивные пред-

ставления всякого рода «эстетов», которые отказывали великому поэту в художественности и мастерстве.

Также и в книжке о лирике Анны Ахматовой (1923), при всей ограниченности подхода и неполноте исследования, высказаны свежие для своего времени соображения теоретического порядка (о стиховой семантике, о связи ритма с синтаксисом и интонацией, о формах лирической композиции и т. д.), позволяющие лучше выявить и объяснить самую суть поэтической речи.

Интерес и вкус Б. М. Эйхенбаума к теоретическим проблемам вообще были велики. Хотя в основном и главным он был и остался все же историком литературы, его живейшим образом привлекала сама литературная специфика — внутренняя жизнь слова, проблемы стиха и стихотворного языка, стиховая семантика.

Наиболее крупной теоретической работой Б. М. Эйхенбаума осталась книга «Мелодика русского лирического стиха», задуманная в 1918 и вышедшая в свет в 1922 году. Книга эта явилась первым серьезным русским исследованием в данной области, произвела в свое время резкий эффект новизны и до сих пор не утратила своего значения, поскольку никакой другой столь же основательной работой по этому вопросу мы не располагаем.

«Мелодика русского лирического стиха» сыграла значительную роль в разрешении целого ряда конкретных вопросов поэтики, в понимании лирического стиха как некоей художественной структуры. Впервые в русской теоретической литературе в этой книге был в должной мере

прояснен вопрос о разных типах речевой интонации, формирующих лирические стили. Б. М. Эйхенбаум ввел в обращение три таких типа лирической речи — декламативный (ораторский), напевный и говорной. Эти понятия, равно как и само представление об интонации в стихотворном произведении, расширили и углубили понимание лирики как явления стиля (на основе не только одной лексики, как делалось это прежде, но и самого стиха).

3

В заключительном разделе книги «Мелодика русского лирического стиха» содержится такое признание автора: «...в научной работе считаю наиболее важным не установление схем, а умение видеть факты. Теория необходима для этого, потому что именно при ее свете факты становятся видными, то есть делаются действительно фактами. Но теории гибнут или меняются, а факты, при их помощи найденные и утвержденные, остаются».

Знаменательное признание! Именно интерес и уважение к исторической конкретности, к факту самым действенным образом помогли Б. М. Эйхенбауму преодолеть теоретические заблуждения и принципиальный антиисторизм, связанные с установками ОПОЯЗ'а.

Не в меньшей, если не в большей, мере способствовала этому глубоко свойственная Б. М. Эйхенбауму неизменная отзывчивость на то, что происходило вокруг него в жизни. Он остро ощущал современность как каждодневно творимую историю. «Свобода индивидуальности, —

заметил он в статье 1922 года о Некрасове, — проявляется не в отъединенности от исторических законов, а в умении их осуществить — в умении быть актуальным, слышать голос истории... Творчество есть акт осознания себя в потоке истории — оно естественно». Более того: именно чувство современности, как правило, стимулировало Б. М. Эйхенбаума в его исторических изысканиях. Характерно и знаменательно в этом смысле оброненное им замечание в «Мелодике русского лирического стиха»: «В главе о Лермонтове я позволяю себе роскошь критического импрессионизма именно потому, что не чувствую опоры для восприятия его поэзии в современности» (впоследствии Б. М. Эйхенбаум почувствовал эту опору с особенной силой).

Примерно в 1927—1928 годах для Б. М. Эйхенбаума, как и для большинства других деятелей «формальной школы», наступило состояние кризиса. Стало очевидным, что имманентное изучение «литературного ряда», выделенного из жизни, из истории и отделенного от них, зашло в тупик. Б. М. Эйхенбаум, верный принятому им правилу проверять свою науку чувством современности, попытался объяснить кризис собственной методологии процессами, происходящими в самой текущей литературе, заметным изменением ее «состава». Б. М. Эйхенбаум полагал, что изменилось само понятие «дело литературы», что на первый план выдвинулись такие проблемы, как «судьба литературной профессии», вопрос: «как быть писателем». На почве подобных размышлений возникла неубедительная «теория литературного быта», на некоторое время увлекшая Эйхенбаума.

Вскоре, однако, и для него самого стало ясным, что это был не выход из тупика, а иллюзия выхода. Надуманная проблема «соотношения фактов литературной эволюции с фактами литературного быта» ни в малой мере не объясняла действительной — исторической, социальной — обусловленности литературного процесса.

К середине тридцатых годов в мировоззрении и методологии Б. М. Эйхенбаума произошли серьезные, решающие сдвиги. В своих зрелых работах о Лермонтове и Льве Толстом он пришел к глубокому пониманию литературы как идейно-художественного единства, в ее конкретных и многообразных связях с действительностью, идеологией, общественным движением и бытом эпохи. Очень значительную роль в эволюции научных взглядов Б. М. Эйхенбаума сыграли ленинские статьи о Толстом. Он сам указал, что его концепция творчества Толстого «выросла на основе статей Ленина о Толстом и является попыткой историко-литературной конкретизации его главных тезисов» (в этой связи нужно назвать такие работы Эйхенбаума, как «О противоречиях Льва Толстого», «Очередные проблемы изучения Л. Толстого», «О взглядах Ленина на историческое значение Толстого»).

Б. М. Эйхенбаум ценил и в своей и в чужой работе *основательность*, не терпел поверхностного скольжения, всяческой приблизительности и бессодержательной «болтовни». Не терпел также шаблона, общих мест, и сам писал всегда с таким расчетом, чтобы сделать пусть хотя бы и небольшое, но открытие. Его неизменно воодушевлял дух научного по-

иска. Знания его были громадны, он свободно владел необозримым материалом русской и западноевропейской литературы, философии, истории, общественно-политической мысли — и умел извлекать из этого материала новое, незамеченное, забытое. Но никогда при этом не впадал он в соблазн демонстрировать свою эрудицию ради нее самой. Цenia и уважая факт, конкретность наблюдений, он не оказывался в плену у фактов, но умел из множества фактов, из их сопоставления, соотнесенности извлекать широкие обобщения, делать смелые, оригинальные выводы.

Но всего этого — знаний, умения, исторического чутья, исследовательской страсти — было бы недостаточно, если бы еще и не сама личность Бориса Михайловича Эйхенбаума, не его человеческое обаяние, не артистизм и изящество его облика, его мысли, литературного стиля, устной речи, всей его манеры и повадки. *Артистизм* — вот, бесспорно, главное впечатление, которое выносили из общения с Эйхенбаумом его слушатели и собеседники. Эйхенбаум-лектор, Эйхенбаум-профессор — это особая тема. Он был прирожденный педагог, любил это дело, любил передавать свой опыт и свои знания молодежи, любил обстановку обсуждений и споров.

Друзья и ученики Б. М. Эйхенбаума в полной мере могли оценить благородство и прямоту его характера, его железную принципиальность. Он был душевно щедр и расположен к людям. Но когда было нужно, он умел быть непримиримым до беспощадности.

Борис Михайлович Эйхенбаум умер пожилым человеком — на семьдесят чет-

вертом году, много поработав и много пережив на своем веку. Жизнь порой не щадила его, но никогда не изменяло ему самообладание и никогда не угасал в нем спасительный дух молодости. Потому что жил он убеждением: «Человек молод до тех пор, пока он живет чувством исторической стихии и на нем строит свою жизнь». Меньше всего думал он о конце, о подведении итогов. Да и умер он буквально на посту, едва успев договорить речь и сойти с кафедры.

4

Несколько слов о составе и построении данного сборника. В нем объединены избранные работы Б. М. Эйхенбаума, посвященные русской поэзии (готовится другой сборник, в который войдут работы Эйхенбаума о прозе). Дополнением к этому своду служат ранняя (1924) книга «Лермонтов (Опыт историко-литературной оценки)» и сборник статей о Лермонтове, изданный посмертно, в 1961 году.

Статьи, сосредоточенные в первом разделе нашего сборника, расположены в хронологической последовательности — по времени их написания. Лишь при таком расположении материала наглядно выявляется *путь* исследователя, отчетливо видно, как менялись его подходы, взгляды, оценки.

Во второй раздел сборника выделены некоторые из коротких журнально-газетных статей и устных выступлений Б. М. Эйхенбаума. Три из них публикуются впервые. Статьи невелики по размеру, но и в них, в сжатой форме,

Эйхенбаум умел сказать так много, что другому хватило бы на пространное исследование.

Третий раздел сборника составляет теоретическая книга «Мелодика русского лирического стиха» и примыкающая к ней по кругу поставленных вопросов статья «О камерной декламации».

Конечно, не все в этой книге бесспорно. Статьи двадцатых годов устарели в методологическом отношении. Есть в них и просто ошибочные суждения и неудачные формулировки, связанные с еще смутным, недостаточно глубоким пониманием происходивших в ту пору общественно-исторических процессов. Таково, к примеру, ощущение революции как некоей стихии, свойственное, впрочем, многим представителям тогдашней интеллигенции, искренне пошедшей за революцией, но не сразу осознавшей ее созидательную силу.

Естественно также, что в книге, охватывающей сорок лет работы исследователя и отразившей тем самым этапы и повороты его сложного и длительного пути, встречаются некоторые разноречия. Внимательный читатель сам заметит их — и поймет как следствие живой, не застывшей, не догматической, а пытливой, ищущей мысли.

Вл. Орлов

I

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ПУШКИНА

Не случайно, хотя и внезапно, возникли у нас Пушкинские дни. Жизнь движется борением противоположностей. Отказ от прошлого, бунт против устойчивых традиций сам из себя порождает влечение — оглянуться назад и посмотреть, что из оставленного позади, брошенного и позабытого как ненужное, оказалось близким, необходимым, несмотря на пройденный путь. Всех тревожит вопрос — после всего пережитого в жизни и в искусстве, жив ли Пушкин? И если да, то каким стал он для нас? Отошли ли мы так далеко, что уже плохо различаем его, или расстояние, нас от него отделяющее, есть то самое, которое нужно, чтобы окинуть взглядом целое, не теряя деталей? То самое, которое нужно художнику для построения формы?

До сих пор Пушкин был слишком близок нам — и мы плохо видели его. Мы говорили о нем школьным мертвым языком, тысячи раз повторяя торопливые и смутные слова Белинского. Но вот — все школьное и мертвое, что можно сказать на русском языке о Пушкине, сказано и выучено наизусть. Сказано и бесконечное количество раз повторено вялое в современных устах наших и легкое для всех, потому что ни к чему не обязывающее, слово «гений». И что же? Не монументом, а гипсовой статуэткой стал Пушкин.

Об этой жалкой гипсовой статуэтке, об этой безделушке, украшавшей будуары, кричали футуристы, при-

зывая сбросить ее с «парохода современности». Да, того Пушкина, которым притупляют нас в школах (и будут притуплять!), того Пушкина, именем которого действуют художественные реакционеры и невежды, того убогого Пушкина, которым забавляются духовно-празднeные соглядатаи культуры, — этого общедоступного, всем пригодившегося и никем не читаемого Пушкина надо сбросить.

Мы еще так молоды, что не знаем, как нам быть с собственной нашей культурой, с собственной нашей словесностью. Толстой сам подсказал нам, чтобы мы признали его мудрецом и учителем жизни. С Пушкиным и это не удастся.

Напрасно почитатели Пушкина, стараясь «подыма-ть выше», считают его появление в русской поэзии неожиданным. Пушкин — не начало, а конец длинного пути, пройденного русской поэзией XVIII века. Ему он и обязан своим появлением. «Только о сумасбродном и совершенно беспорядочном художнике позволительно говорить, что все у него — свое; о настоящем — невозможно» (Гёте). Пушкин — завершитель, а не начинатель. Впитав в себя все поэтические традиции XVIII века — этого поистине рабочего, трудового для русского искусства века, — Пушкин создал высокий, классический в своей уравновешенности и кажущейся легкости канон. У него не было и не могло быть последователей, потому что каноном искусство жить не может.

Искусство создает канон, чтобы преодолевать его. Русская поэзия после Пушкина искала новых путей для его преодоления — она больше боролась с ним, чем училась у него. Юноша Лермонтов идет по его следам как бы только для того, чтобы набраться сил для борьбы с ним же. Он поднимает брошенного Пушкиным на пути своем Байрона, чтобы бороться тем же оружием. В английской и немецкой поэзии он ищет новых источников для русского стиха, чтобы освободиться от пушкинского четырехстопного ямба. Но русскому стиху суждено было отойти на вторую линию, чтобы подготовить новый, независимый от Пушкина, расцвет. От Тютчева и Фета к символистам идет этот «запасной»

путь русской поэзии. На главном пути могли удержаться только стихи Некрасова — и только тем, что он не боролся с Пушкиным, а действовал так, как будто Пушкина и не было. Символисты заговорили о Пушкине только тогда, когда стали победителями и мэтрами — как равные. Из недр символизма возник новый классицизм — в поэзии Кузмина, Ахматовой и Мандельштама находим мы новое ощущение классического Пушкина, утвержденное красивым в своей парадоксальности афоризмом Мандельштама: «Классическая поэзия — поэзия революции».

На этом фоне живого искусства мы заново почувствовали, заново увидели Пушкина. Мы увидели всю сложность и изысканность пушкинского мастерства, замкнувшего собой блестящий период русской поэзии, начатый Ломоносовым и Тредьяковским. Мы поняли историческую миссию Пушкина — уравновесить русский поэтический язык, создать на основе накопленного опыта цельную, крепкую, законченную и устойчивую художественную систему. Слово у Пушкина стало легким — так, как у искусного архитектора самый массивный материал кажется невесомым, кружевным. Преодолены реакционные тенденции подражателей Державина, но усвоены и приведены в систему все достижения старой поэзии. Поэтому Пушкин совсем не революционер — он не борется с учителями своими, а постоянно благодарит их. Правда, Державин для него — «дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника», но непосредственный учитель его — Жуковский, и к нему он относится с глубоким уважением: «Согласен с Бестужевым во мнении о критической статье Плетнева, но не совсем соглашаюсь с строгим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались? Что ни говори, Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности; к тому же, переводный слог его останется всегда образцовым. Ох, уж эта мне республика словесности! За что казнит? За что венчает?»; «Я не следствие, а точно ученик его, и только тем и беру, что не смею сунуться на дорогу его, а бреду проселочной» (1825).

Проселочная дорога Пушкина оказалась большой дорогой русской поэзии, но движение по ней после Пушкина стало надолго невозможным. Дорога Жуковского пошла в сторону, обходной тропинкой, и по ней уединенно шли Тютчев и Фет. Жуковский отходил от XVIII века. Пушкин возвращался к нему. Изучение поэзии XVIII века необходимо для построения поэтики Пушкина. Только на этом фоне ясно выступает система его художественных приемов. Пушкин исчерпывает все возможности русского стиха — словесные и ритмические, — насколько их подготовила старая поэзия. Тонкая система эпитетов, метонимий и перифраз создает главную прелесть его стиля, который кажется простым и легким, потому что достигнута взаимная пропорциональность частей, учтены их отношения, найдены формы. Открыт классический «подлинник», который был еще неизвестен Державину. Старые элегии, послания и оды явились в новом обличье. Самая поэма Пушкина связана с этими описательными посланиями и одами. Недаром в «Кавказском пленнике» на первом плане оказался *hors d'oeuvre* — описание Кавказа и черкесов, восходящее к Державину и Жуковскому. Романтический сюжет остался неиспользованным: «Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником его избавительницы; мать, отец и братья ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер; всем этим я пренебрег». Романтический герой превратился в деталь развернувшегося пейзажа, источник которого — не Байрон, а Жуковский («Послание к Воейкову», 1814). В эпилоге чувствуется еще живая традиция оды:

Но се — Восток подъямлет вой! . .
Поникни снежною главой,
Смирись, Кавказ, — идет Ермолов!

Отсюда — путь к историческим поэмам, к «Полтаве» и «Медному всаднику».

К тридцатым годам лирическое творчество Пушкина ослабевает. Медленно совершается переход к прозе. «Евгений Онегин» подготовил этот переход. Здесь — альбом лирики, здесь же — начало сюжетных построений, которые не нуждаются в стихе.

Друзья мои, что ж толку в этом?
Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы;
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны
Да нравы нашей старины.

Гл. III, строфа XIII

Хоть я сердечно
Люблю героя моего,
Хоть возвращусь к нему, конечно,
Но мне теперь не до него.
Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я — со вздохом признаюсь —
За ней ленивей волочусь.

Гл. VI, строфа XLIII

Предчувствие Пушкина сбылось: не только он, но вся русская литература после двадцатых годов пошла путем «суровой прозы». Это был перелом, а не простой переход. Стих и проза — почти разные искусства: «явления почти противоположные и враждебные друг другу» (Мюссе). В Пушкине как завершителе стихотворной культуры перелом этот очень характерен. Уже в двадцатых годах его начинает интересовать проза: проза «требуется мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое» («О прозе»). Он соглашается, что русская поэзия «достигла высокой степени образованности», но — «исключая тех, которые занимаются стихами, русский язык ни для кого еще не может быть довольно привлекателен. У нас нет еще ни словесности, ни книг». В «Рославлеве» он повторяет: «Она (словесность наша), конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же ото всех читателей' требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы толь-

ко «Историю» Карамзина. А читатели, устами Марлинского, уже громко требовали прозы: «Гремушка занимает детей прежде циркуля: стихи, как лезть слуху, сносны даже самые посредственные; но слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума, разнообразия в падении, в округлении периодов, и не терпит повторений. От сего-то у нас такое множество стихотворцев и почти вовсе нет прозаиков. . . Стихотворцы, правда, не переставали стрекотать во всех углах, но стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать. Наконец рассеянный ропот слился в общий крик: «Прозы! прозы! — Воды, простой воды!»

И русская словесность ответила на этот крик — прозой. В творчестве Лермонтова обе эти стихии как бы уравновешены, но интересна разница между стилем его поэзии и стилем зрелой прозы. Проза его, сначала богатая метафорами, ритмико-синтаксическими параллелизмами и периодами как наследием стиха («Вадим»), потом становится простой и ясной. Родство со стихом еще чувствуется в прозе Гоголя и Тургенева, действительно начавших со стихов. Проза Толстого, Лескова и Достоевского развивается уже вне всякой связи со стихом — более того, она внутренне враждебна стиху. Это — не частный случай, а своего рода закон. Во французской литературе типично в этом смысле соотношение прозы Шатобриана и Гюго с прозой Стендаля и Мериме. Разница между формами прозы и стиха — не внешняя, не типографская, а основная, органическая, может быть не меньшая, чем между орнаментальной и предметной живописью. Между ними — постоянная, никогда не прекращающаяся борьба. Изношенные, выпавшие из крыльев поэзии перья подбирает проза и становится в этом облачении музыкальной, стилистически-изысканной, богатой аллитерациями и ритмическими кадансами. (Такова, например, проза Марлинского, такова же проза А. Белого.) Границы между прозой и стихом почти исчезают, — но только до тех пор, пока, одержав победу, проза не сбрасывает с себя пышное облачение и не является в собственном виде.

Есть интересные примеры. Батюшков пишет в 1817 году: «Для того чтобы писать хорошо в стихах — в каком бы то ни было роде, писать разнообразно, слогом сильным и приятным, с мыслями незаемными, с чувствами, надобно много писать прозою, но не для публики, а записывать просто для себя. Я часто испытал на себе, что этот способ мне удавался; рано или поздно писанное в прозе мне пригодится: «Она — питательница стиха», сказал Альфьери, если память мне не изменила». Молодой Толстой записывает в дневнике: «Читал и писал стихи. Идет довольно легко. Я думаю, что это мне будет очень полезно для образования слога». И та же мысль — в «Исповеди» Руссо: «Иногда я писал посредственные стихи: это довольно хорошее упражнение для развития изящных инверсий и для усовершенствования прозы». Характерно и отношение Батюшкова к прозе Шатобриана, в которой он правильно почувствовал угрозу стиху: «Он... испортил и голову и слог мой: я уже готов писать поэму в прозе, трагедию в прозе, мадригалы в прозе, эпиграммы в прозе, в прозе поэтической. Не читай Шатобриана!» (Письмо Гнедичу, 1811).

«Лета шалунью рифму гонят...» Это — простая шутка. В «Путешествии из Москвы в Петербург» (1833—1835) Пушкин говорит: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за *чувства* выглядывает непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудный* и *чудный*, *верный* и *лицемерный*, и проч.» (1836). Пушкин напечатал статью бар. Розена «О рифме», где предлагается поэтам бросить эту пустую, не достойную поэзии игрушку. В тридцатых годах Пушкин ясно чувствовал, что развитие русского стиха должно остановиться. Он сам видел громадную разницу между своей стихотворной речью и прозаической. Насколько первая, в пределах классического канона, достигла своего расцвета, настолько вторая была еще совершенно неорганизована. «Вот уже 16 лет как я печатаю, и критики заметили в моих стихах 5 грамматических ошибок (и справедливо)... я всегда был

им искренно благодарен и всегда поправлял замеченное место. Прозой пишу я гораздо неправильнее, а говорю еще хуже и почти так, как пишет Г** (Гоголь)».

Всем этим подтверждается, что проза Пушкина явилась не как дополнение к его стихам, а как нечто новое, сменившее собой период стихотворный. Действительно, в годы 1828, 1829, 1830 Пушкин пишет по тридцати и больше стихотворений, и среди них такие, как «Не пой, красавица, при мне», «Когда для смертного умолкнет шумный день», «Анчар», «Чернь», «Обвал», «На холмах Грузии», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Мороз и солнце — день чудесный», «Поэту», «Бесы», «Осень», «Заклинание» и др.; в 1831 году — семь, в 1832 году — девять, из которых два неоконченных и четыре альбомных, в 1833 году — восемь, из которых одно лирическое («Не дай мне бог сойти с ума»), в 1834 — всего три. Начинается явный перевес прозы.

Что же такое проза Пушкина? Предшественников у нее как будто нет — русская новелла в это время почти не существовала. Ни Карамзин, ни Марлинский, ни Нарезный не могли ничего дать Пушкину. Короткая, простая фраза — без ритмических образований, без стилистических фигур; сжатая сюжетная новелла с накоплением веса к развязке, с тонкими приемами сюжетосложения — где источники этого? В 1825 году Пушкин писал Марлинскому: «Полно тебе писать *быстрые* повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни*; высказывай все начисто», «...возьми-ка за целый роман — и пиши его со всею свободою разговора или письма». Марлинский декламирует в прозе, Пушкин — рассказывает. Это *искусство рассказывания* (conter) почувствовал даже Белинский, ничего не понявший в «Повестях Белкина».

Пушкин создавал свою прозу на основе своего же стиха. Именно поэтому она — на таком расстоянии от стиха. Это не «поэтическая проза» Марлинского или Гоголя. Маленькая фабула разворачивается в увлекательный сюжет, рассказанный стилем «свободного раз-

говора». Это не «быстрые» повести; наоборот — при помощи тонких художественных приемов Пушкин задерживает бег новеллы, заставляет ощущать каждый его шаг. При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. «Выстрел» можно вытянуть в одну прямую линию — история дуэли Сильвио с графом. Но 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 — недаром с такой небрежностью сообщается в конце о дальнейшей его судьбе. Особенность повести — ее походка, поступь, установка на сюжетное построение. То же и в «Метели». Здесь особенно интересно накопление веса к концу. Прием этот не мотивирован ничем, обнажена игра с сюжетом. Вместо одной линии дается две параллельных, которые к концу внезапно сходятся. Из рассказа вынимается кусок — венчание Марьи Гавриловны с неизвестным офицером — и ставится в конец. Читатель как бы складывает картину из кубиков — и это удается ему только вместе с концом новеллы. Восклицание Марьи Гавриловны — «Так это были вы!», которым заканчивается рассказ, одним движением приводит в порядок все разрозненные части картины. 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 скрывается в «Станционном смотрителе» (как указал М. Гершензон) — развязка не совпадает с историей блудного сына, изображение которой висит в станционной комнате. Наконец, в «Барышне-крестьянке» Пушкин пародирует схему распространенного сюжета о влюбленных, принадлежащих к враждующим семьям (Ромео и Юлия); недаром Алексей читает с Акулиной «Наталью, боярскую дочь», где использована эта же схема. Но у Пушкина Лиза

не хочет быть ни Юлией ни Натальей, а внезапное примирение родителей искажает привычную схему и делает ситуацию комической.

Так началась проза Пушкина. От «Евгения Онегина», «Графа Нулина» и «Домика в Коломне» — к «Повестям Белкина». Интерес к сюжетным построениям привел Пушкина к прозе, а высокий стихотворный опыт сделал ее сжатой и простой. Она родилась из стиха, но не для борьбы с ним, как у Марлинского, а для уравнивания. Поэтому в ней можно узнать Пушкина-поэта, несмотря на отсутствие специфических приемов стихотворной речи. Сенковский писал Пушкину в 1834 году: «C'est le langage de vos poésies... que vous transportez dans votre prose de conteur; je reconnais ici la même langue et le même goût, le même charme». Интересно поэтому, что Пушкин открывает собой развитие русской прозы, но вместе с тем не создает традиции. Пушкин и в прозе не имеет последователей. Тут дело, по-видимому, именно в том, что дальнейшая проза развивается на развалинах стиха, тогда как у Пушкина она рождается еще из самого стиха, из уравниваемости всех его элементов. Важно при этом иметь в виду, что классический стих Пушкина, его четырехстопный ямб, развивается у него не на песенной основе (как «музыкальный» стих романтиков), а на основе, так сказать, говорной. Отсюда открывается путь к прозе, невозможный, например, для Тютчева, для Фета, для Бальмонта или Блока.

Чрезвычайно интересно было бы исследовать архитектуру прозаической и стихотворной фразы Пушкина — между ними есть какое-то родство, благодаря которому проза Пушкина производит особое впечатление, не похожее на впечатление от прозы прозаиков. Есть какие-то математические отношения в частях фразы — наследие стихотворной речи. Возьму для примера начало «Выстрела».

1 Мы стояли в местечке ***.

2 Жизнь армейского офицера известна.

3 Утром — ученье, манеж.

4 обед у полкового командира

- 5 или в жидовском трактире,
- 6 вечером — пунш и карты.
- 7 В *** не было ни одного открытого дома,
- 8 ни одной невесты;
- 9 мы собирались друг у друга,
- 10 где, кроме своих мундиров,
- 11 не видали ничего.

Число слогов в этих 11 *articula* (как сказали бы римляне) колеблется от 6 до 14; но с характерным преобладанием девяти-, восьми- и семисложных частей и с уравниванием более длинных следующими за ними более короткими (12—7, 14—6). Нет ли здесь связи с восьми- (девяти-) сложной строкой четырехстопного ямба, в пределах которой привыкли укладываться *articula* пушкинской речи? Характерно еще при этом, что каждый такой *articulum* несет на себе в преобладающем большинстве случаев три или четыре ударения. И наконец, — если возьмем полные фразы, исключив первую как вводную, то заметим, что *articula* 2—6 образуют одно целое, *articula* 7—11 — другое; симметрия как будто не случайная, как будто рожденная строфическим чувством — тем более что в каждом из этих двух целых мы находим по четыре синтаксических члена: 1) жизнь армейского офицера известна, 2) утром — ученье, манеж, 3) обед у полкового командира или в жидовском трактире, 4) вечером — пунш и карты. Думается, что и здесь сказывается скрытое влияние строфы. Возьму еще отрывок:

- 1 Цесарь путешествовал;
- 2 мы с Титом Петронием
- 3 следовали за ним издали. . .
- 4 По захождении солнца
- 5 нам разбивали шатер,
- 6 расставляли постели —
- 7 мы ложились пировать
- 8 и весело беседовали.
- 9 На заре
- 10 снова пускались в дорогу
- 11 и сладко засыпали
- 12 каждый в лектике своей,
- 13 утомленные жаром

14 и ночными наслаждениями.

Тут слоговая устойчивость *articula* еще поразительнее; колебания лишь от 7 до 9 слогов, причем 7 держится с особенным упорством. Если возьмем такие *articula*, как «Цесарь путешествовал», «мы ложились пировать», «каждый в лектике своей», то не найдем ли связи с хореической четырехстопной строкой? И опять — симметрия: первые три *articula* — вводные, девятый — пограничный; между ними — соответствующие друг другу целые (4—8, 10—14), которые аналогичны строфе.

Но все это вопросы, которыми у нас почти еще не занимались. Я думаю только, что этими попутными наблюдениями подтверждаю то непосредственное чувство, которое является при чтении прозы Пушкина. Где-то Пушкин называет прозу мякиной. Однако у него самого она далеко не мякина. И это потому, что она выросла непосредственно из стиха.

Пушкин наконец становится нашей настоящей, несомненной, чуть ли не единственной традицией. До сих пор он был близок нам, как близка привычная вещь, которую мы именно благодаря этому не видим. Отдаленность, которую почувствовали мы от Пушкина, пройдя сквозь символизм и вместе с футуризмом очутившись в хаосе революции, есть отдаленность та самая, которая нужна для нашего восприятия. Так художник отходит от своей собственной картины, чтобы увидеть ее.

Из гипсовой статуэтки Пушкин превращается в величавый монумент. Его размеры требуют, чтобы мы смотрели на него издалека.

НЕКРАСОВ

Некрасов — очередная тема не только потому, что прошло сто лет со дня его рождения. Я нарочно пишу о Некрасове после поминок и вне всякой связи с ними. Дело — не в столетии, а в том, что Некрасовым, действительно, пора заняться. Пора показать, что Некрасов — сложная и живая историко-литературная проблема, для уяснения которой, несмотря на существование всяких специалистов, облюбовавших себе эту «легкую» тему, сделано очень мало.

Некрасов — тема, ставшая в наше время принципиально важной. Под «нашим временем» я разумею в данном случае революцию не политическую, а научную — борьбу за создание новой системы понятий и методов для историко-литературного анализа, борьбу за построение поэтики и, тем самым, истории литературы.

До сих пор принято думать, что у Некрасова — «слабая форма», что в его поэзии — «дело не в форме» и что потому так называемым «эстетам» с ним делать нечего. Эти мнения свидетельствуют только о дурном эстетизме тех, кто их высказывает, о примитивности их вкуса и об ограниченности их представлений об искусстве.

Получается своеобразный парадокс: эстетами, в вульгарном смысле этого слова, оказываются именно

те, кто отрицает в Некрасове форму и «прощает» ему ее отсутствие. Под формой они понимают нечто «красивое», «изящное».

Да, Некрасов — «некрасив» (каламбур невольный). Но некрасивого и не изящного в искусстве, и именно в литературе, много. Комическое, гротескное, пародийное — всегда некрасиво. И в то же время именно в этих видах, быть может сильнее и ярче, чем в других, подчеркивается форма как система определенных художественных приемов.

Но оставим на этот раз спор об «эстетиках» и о «форме». Будем говорить о художественном *методе* — это слово не вызывает никаких посторонних и затемняющих самый вопрос ассоциаций. Употребим этот педагогический прием, чтобы отвлечь внимание от привычных и потому механически возникающих связей. Ведь споры часто порождаются не столько сложностью самого предмета, сколько накоплением споров вокруг него. «В одном случае из ста тот или иной вопрос усиленно обсуждается потому, что он, действительно, темн; в остальных девяноста девяти он становится темным, потому что усиленно обсуждается» (Е. Рое. «The Rationale of Verse»).

1

Некрасов принадлежит к числу поэтов, художественный метод которых подчеркнут, показан. Это было необходимо при той полемической позиции, которую занял он в истории русской поэзии. Недаром Тургенев называл его «поэтом *с натугой и штучками*», недаром определил эту поэзию как «жеванное папье-маше *с поливкой из острой водки*». Поэзия Некрасова была для Тургенева физиологически невыносимым, непереваримым кушаньем, потому что совершенно не подходила к его диетическим воззрениям на литературу, но тем сильнее ощущал он в ней присутствие острых и пряных веществ.

Как чаще всего бывает, суждения современников-врагов интереснее, содержательнее и точнее, чем неопределенные, расплывчатые похвалы друзей и потом-

ков. Врагу приходится аргументировать, приводить конкретные примеры, высказываться до конца, а с друга это не спрашивается. Да и помимо этого — в настоящей борьбе (не мелочно житейской) всегда больше правды, чем в согласии, которое часто свидетельствует о пассивности восприятия и о непонимании. Истина, по природе своей, активна и потому требует борьбы.

Для нас Некрасов — прошлое, которое надо изучать. Наша борьба направлена не против Некрасова и не за него, а против того беспринципного и, в существе своем, безразличного «приятя» Некрасова, которое изучением назвать нельзя. Некрасов — живой исторический факт, а такие факты надо уметь разглядывать.

Тургенев, как озлобленный и упрямый эпигон, ошибался, потому что не только боролся, но и сердился. В конце шестидесятых годов он ясно видел, что поэзия, как он ее понимал, гибнет, но приписывал это случайности и говорил трафаретные фразы: «Недостаток талантов, особенно талантов поэтических — вот наша беда». Робкий и неуверенный в своем пути Полонский нравился ему больше не только Некрасова, но и Фета. Вот — общее его суждение, высказанное в письме к Полонскому 1868 года: «В одном тебе в наше время горит огонек священной поэзии. Ни А. Толстого, ни Майкова я не считаю! Фет выдохся до последней степени; а о гг. Минаевых и тому подобных и речи не может быть, так как и сам учитель их, г-н Некрасов — поэт с натугой и штучками; пробовал я на днях перечсть его собрание стихотворений... нет! Поэзия и не ночевала тут — и бросил я в угол это жеванное папье-маше с поливкой из острой водки. Ты один можешь и должен писать стихи».

Тургенев, бросающий в угол недочитанный том стихотворений Некрасова, — это исторический жест, достойный внимания. Некрасов не просто не нравился, а оскорблял, вызывал гнев и отвращение. Важно припомнить, что это отношение не связано с житейской враждой — будучи еще приятелем, Тургенев не скрывал от Некрасова, что до его стихов он — «не охотник».

Тут — разные лагеря, разные понимания того, что такое поэзия.

Да, поэзия, как понимал ее Тургенев, не ночевала у Некрасова, а только изредка наносила визиты, как бы напоминая ему о своем, хотя и плачевном, существовании. И Некрасов принимал ее насмешливо, потому что знал, что победа будет за ним. У него была своя Муза, которая и дневала и ночевала — не похожая на своих классических сестер, взятая с улицы, хотя и кокетливая, даже до театральности. У него были особые вкусы — пусть несколько испорченные. Так бывает у иных гастрономов.

Некрасов был явлением исторически неизбежным и необходимым. Этим вовсе не умаляется значение индивидуальности. Свобода индивидуальности проявляется не в отъединенности от исторических законов, а в умении их осуществить — в умении быть актуальным, слышать голос истории. Индивидуальность и исторический закон — понятия не противоположные и не исключают друг друга. Творчество (а индивидуальность есть понятие творческой личности), вообще, есть акт осознания себя в потоке истории — оно ответственно.

Историческая неизбежность и необходимость поэзии Некрасова была уже определена С. А. Андреевским, статья которого (в «Литературных очерках») — одна из самых умных в некрасовской литературе. Она написана в 1889 году, когда период борьбы с Некрасовым еще не закончился («Спорный поэт...» — начинается эта статья), но уже ясно было, что просто по-тургеневски «бросить в угол» его стихотворения нельзя. «Это время (пишет Андреевский) требовало, чтобы поэзия, если она желала иметь своих слушателей, понизила тон, опростилась. Некрасов приспособился к этому трудному положению». Скажем несколько иначе: Некрасов не просто «приспособился» (в этом есть оттенок презрения, характерный для Андреевского, по существу настроенного к этой поэзии враждебно и называющего ее «поэзией удешевленной для всеобщего употребления, поэзией-апплике, мельхиоровой»), а создал именно тот тип поэзии, который

был необходим для создания нового восприятия. Необходимо было создать это новое восприятие, чтобы поэзия имела слушателей, потому что слушателей поэзия должна иметь. «Толпа» часто значит гораздо больше в жизни искусства, чем «избранный круг» профессионалов и любителей.

Беранже, историческая позиция которого в истории французской поэзии во многом аналогична позиции Некрасова, писал в предисловии к своим стихам (1833): «Нужен был человек, который заговорил бы с народом на понятном ему и любимом языке. . . Я был этим человеком. . . Есть моменты в жизни нации, когда лучшей музыкой является барабан, бьющий тревогу». Беранже сам объясняет причину своей широкой популярности — и здесь опять аналогия кажется совершенно законной: «Почему наши молодые и крупные поэты пренебрегли успехом, который доставила бы им, не мешая другим работам, песня? Мы были бы в выигрыше, а им самим, я смею это сказать, было бы бесполезно спускаться иногда с высот нашего старого Пинда, несколько более аристократического, чем этого хотел бы дух нашего милого французского языка. Их стиль, без сомнения, должен был бы отказаться, хотя бы отчасти, от пышных слов; но зато они привыкли бы замыкать свои идеи в формы разнообразных и более или менее драматичных маленьких пьес — пьес, которые схватываются народным инстинктом, хотя для него и остаются незамеченными самые удачные детали. Это и значит, по-моему, *mettre de la poésie en dessous*. Это, в конце концов, пожалуй, обязанность, которую налагает на нас простота нашего языка и с которой мы считаемся слишком редко. . . Я иногда думал, что если бы наши современные поэты поразмышляли о том, что отныне культивировать поэзию надо для народа, то они позавидовали бы той маленькой пальмовой ветви, которую мне, за их отсутствием, удалось заслужить и которая была бы, разумеется, долговечной, если бы относилась к более достойным. Когда я говорю: народ, я разумею толпу; я разумею, если угодно, чернь, низы (*le peuple d'en bas*). Она не восприимчива к тонкостям ума,

к изысканности вкуса — пусть так! но именно поэтому она заставляет авторов придавать своим сочинениям больше силы, больше размаха, чтобы привлечь ее внимание. . . Мне кажется, что Шекспир покорился этому счастливому положению».

Некрасов, как и Беранже, понимал, что в этот момент голос толпы, а не «избранных», был голосом истории. Некрасов спасал поэзию тем, что как бы врывается в нее с улицы, не считаясь с традициями. На самом деле он пришел не с улицы, а из самой литературы. Важно не забывать, что начал он с самой традиционной, «высокой» поэзии и старательно повторял ее штампы (сборник «Мечты и звуки», 1840). Приведу один характерный пример, — из стихотворения «Смерти» (1838):

*Когда душа огнем мучений
Сгорает в пламени страстей.*

«Огнем сгорает в пламени» — бессмысленное клише, происхождение которого совершенно ясно: ставшая ходячей поэтическая метафора, которая уже не ощущалась. Характерно, что с таких подражаний высоким образцам начал и Беранже. В том же предисловии он рассказывает о себе: «Юность мою баюкали самые возвышенные поэтические грезы; нет почти ни одного высокого жанра, которого бы я не испробовал для себя».

Некрасов, как и Беранже, быстро увидел, что на этом пути спасения нет — что история требует другого. Надо было искать новых приемов, новых методов и в области стиха и в области жанра. Надо было создавать новый поэтический язык и новые поэтические формы, потому что искусство живо восприятием, а Тебальды и Вероники (баллада «Ворон») уже не ощущались. В такие моменты является пародия — «Текла» должна превратиться в «Феклу». Некрасов так и поступает, когда в 1846 году пишет стихотворение «Женщина, каких много»:

Она слыла девицей идеальной;
Имела взгляд глубокий и печальный;
Сидела под окошком по ночам —

И на луну глядела неотвязно.
Болтала лихорадочно, несвязно,
Торжественно молчала по часам...

Въедалась в немецкие книжонки,
Влюблялась в прекрасные душонки —
И тотчас отрекалась... навсегда...
Благословляла, плакала, вздыхала,
Пророчила, страдала, все страдала!!!
И пела так фальшиво, что беда.

И вдруг пошла за барина простого,
За русака дебелого, степного —

.....
На мужа негодуя благородно,
Ему детей рожала ежегодно
И двойней разрешилась наконец.

Печальная, чувствительная Текла
Своих людей не без отрады секла;
Играла в карточки до петухов,
Гусями занималась да скотиной —
И было в ней перед ее кончиной
Без малого четырнадцать пудов...

Вот во что превратилась пушкинская Татьяна:

Дика, печальна, молчалива
.....
И часто целый день одна
Сидела молча у окна.
.....
Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней
.....
Она любила на балконе
Предупреждать зари восход
.....
Ей рано нравились романы
.....
Душа ждала... кого-нибудь
.....
В уныние погружена
.....
Вздыхает
.....
И сердцем далеко носилась
Татьяна, смотря на луну...

Стихотворные фельетоны, водевили и пародии явились результатом прикосновения Некрасова к тради-

ционной поэзии. Он должен был (как Беранже) пройти через период поэтических штампов, чтобы оттолкнуться от них и тем сильнее прыгнуть в сторону или даже назад — к Державину и Крылову в том смысле, в каком оба они отходят от высокого стиля и освежают поэтический язык простонародной, а иногда и грубой речью (так — Беранже ссылается в предисловии на Лафонтена). Делая оду *сатирической*, Державин осуществлял тот же закон, который руководил Некрасовым при превращении баллады в сатиру или поэмы в фельетон. Разница только в силе пародирования, в подчеркивании сдвига. Некрасов *перекладывает* старые формы, пользуясь ими как основой для смещения. Он, как настоящий пародист, в совершенстве владеет стилистическими и стиховыми (ритмико-синтаксическими) формами Жуковского, Пушкина и Лермонтова¹, изредка даже отдаваясь им во власть. Фельетоном сменяется период подражания высоким образцам — «народные» стихотворения являются позже. И это совсем не из-за вынужденности: будь Некрасов в молодости обеспеченнее — он все равно писал бы в этот период стихотворные фельетоны и водевили, только, может быть, в меньшем количестве. Фельетон — одна из органических форм его поэзии, снижающей высокие жанры и поднимающей жанры бульварной прессы. Это было прекрасно отмечено Андреевским: «Некрасов возвысил стихотворный фельетон до значения крупного литературного произведения».

2

Необходимо было произвести сдвиг — и так, чтобы он ощущался как ликвидация высокой, «священной» поэзии. Уже в 1850 году в статье «Русские второстепенные поэты» Некрасов утверждает: «Теперь почти не говорят о слоге: все пишут более или менее хорошо. Пушкин и Лермонтов усвоили нашему языку

¹ Указания на это сделаны Ю. Тыняновым в статье «Стиховые формы Некрасова» («Летопись Дома литераторов», № 4).

стихотворную форму: *написать теперь гладенькое стихотворение сумеет всякий, владеющий механизмом языка*.¹ Недаром решил он в это время заговорить именно о «второстепенных» поэтах — среди этих оставленных в тени он, по-видимому, хотел найти опору для своих поэтических тенденций и таким способом обойти пушкинский канон. Недаром он так увлекся Тютчевым, стиль и стих которого казались затрудненными и архаичными на фоне Пушкина. Поэзию надо было затруднить введением нового пафоса, новой риторики, новых тем, нового языка. Ораторский пафос Тютчева («Не то, что мните вы, природа») и должен был понравиться Некрасову, который сам часто становился в позу трибуна и превращал фельетон в проповедь. Своеобразные ораторские прозаизмы Тютчева («И этот-то души высокий строй», «Вот отчего нам ночь страшна» и т. д.) должны были восприниматься Некрасовым как указание. Необходимо было «причизить» поэзию, приблизить ее к прозе, создать ощущение диссонанса — именно для того, чтобы этим способом дать заново почувствовать самый стих. Гармония стиха и языка была доведена Пушкиным до равновесия — надо было дать ощущение несовпадения, дисгармонии. «В то время как Тургенев целым рядом своих творений довел прозу до поэзии, — Некрасов, Розенгейм, Алмазов и другие работали над тем, чтобы «опрозаить» стих» (Андреевский).

Некрасов был не одинок. В его творчестве, в сущности говоря, продолжается традиция одической, «вищийственной» поэзии, которая от Державина, через архаистов, переходит к Тютчеву, Шевыреву, Хомякову и др. Традиция это осложнена борьбой с пушкинским каноном. Рядом с Некрасовым можно поставить Ивана Аксакова, в поэзии которого, воспитанной на Тют-

¹ Ср. в «Современниках» (1875):

Прежде Русь стихи писала,
Рифмам не было числа,
А теперь практичней стала:
На проекты налегла!

чеве, намечена эта же тенденция. Аксаков остранил свой стих прозаизмами, называет его «жестким», «черствым», свою Музу — «гневной», «строгой», сообщает лирике силу ораторского слова, пробует писать эпическую поэму из народной жизни («Бродяга»), предвосхищая некрасовскую «Кому на Руси жить хорошо». Приведу несколько примеров.

И вот, тоской объят душевной,
Из хора всех доступных муз
Я с музой бодрой, строгой, гневной
Вступил в воинственный союз!

.
Не прелесть праздного мечтанья,
Не нега сладостных молитв,
Но злой порыв негодованья,
Жестокий суд, призывы битв,
Отвага дерзко молодая
В ней вдохновляли песен строй, —
И каждый раз, к другим взывая,
Она глумилась надо мной.

«Ответ Полонскому», 1857

И благо всем, кому без взяток
Придется здесь разов десяток
Слезу вдовице утереть.

«Моим друзьям», 1852

В былые дни поэтов чаровал
Блаженства сон, эдем в неясной дали. . .
Почуяв ложь, безумец тосковал,
И были нам смешны его печали!

«Усталых сил я долго не жалел», 1850

Все мечты обличить я умел,
Не пришлось им меня обмануть,
И, поняв ежедневный удел,
Я побрел в незаманчивый путь. . .

«Отдых», 1848

Не время вам теперь скитаться
В «садах Аркадии златой»:
Гражданский быт готов распасться,
Готов возникнуть быт иной!

«Много сил и твердой воли», 1862

И сдается — над всей бесконечной
Жизнью мира проносится стон,
Стон тоски мировой, вековечной,
Порожденной в пучине времен.

«Последнее стихотворение», 1860

Аксаков колебался и, чувствуя надлом в поэзии, бросил стихи. Некрасов нашел органический путь и пошел по нему. Чисто стихотворная потенция была в нем страшно сильна: «Я запрудил бы стихами литературу, — говаривал он, — если бы дал себе волю» (Воспоминания П. М. Ковалевского).

Уже в 1845 году Некрасов с иронией трактует старый, изжитый образ пророка-поэта:

Стишки! стишки! давно ль и я был гений?
Мечтал... не спал... пописывал стишки?
.....
«Избранники небес», мы пели, пели
.....
Смешон и дик был петушиный бой
Непонимающих толпы пророков
С невнемлющей пророчествам толпой! ¹

Как и Беранже, он делает «толпу» соучастницей своего творчества и отступает от традиционной темы «поэт и чернь», когда восклицает в 1867 году:

Я от костей твоих и плоти,
Остервенелая толпа!

Он часто говорит о «Музе», но только для того, чтобы резче подчеркнуть диссонанс — разрыв с классической традицией. В 1857 году он пишет свою «Музу» как парафразу на пушкинское «В младенчестве моем она меня любила»:

¹ Тогда же в фельетоне «Новости» Некрасов изображает чтение молодого поэта на литературном вечере:

Их разбудил восторженный поэт;
Он с места встал торжественно и строго,
Глаза горят, в руках тетради нет,
Но в голове так много, много...
Рекой лились гремучие стихи,
Руками он махал, как испуганный...

В небесной красоте, неслышимо, как дух,
Слетая с высоты, младенческий мой слух
Она гармонии волшебной не учила,
В пеленках у меня свирели не забыла.¹

Но рано надо мной отяготели узы
Другой, неласковой и нелюбимой Музы,
Печальной спутницы печальных бедняков.

Той Музы плачущей, скорбящей и болящей

Так вечно плачущей и непонятной девы
Лелеяли мой слух суровые напевы.

Часто Некрасов прямо демонстрирует свой метод отступления, контрастно противопоставляя системе старых поэтических штампов свои «грубые» слова или подчеркивая прозаичность своих сюжетов и образов. «Суд» (1867) написан размером, который ввел Жуковский («Шильонский узник» и «Суд в подземелье») и разработал Лермонтов («Мцыри»). Есть строки, в которых эта связь (ритмико-синтаксическая) чувствуется:

Когда б я слог такой имел,
Когда б владел таким пером,
Я не дрожал бы, не бледнел
Перед нечаянным звонком! . . .

И начал я припоминать,
Как развивался я, как жил.

Тем резче воспринимаются пародийные сочетания вроде:

*Но живо вспомнил я тогда
Счастливой юности года,
Когда придешь, бывало, в класс
И знаешь: сечь начнут сейчас!*

Или:

Без поэтических затей,
Не на утесе вековым,
Где море пенится кругом
И бьется жадною волной

¹ Здесь — уже пародирование Пушкина.

О стены башни крепостной, —
На гауптвахте городской,
Под вечным смрадом тютюна,
Я месяц высидел сполна.

В «Балете» (1865) Некрасов иронически подчеркивает намеренность, нарочитость своих фельетонных композиций:

«Будто нет благородней материй?» —
Мне отечески «некто» сказал.
С этим мнением вполне я согласен,
Мир идей и сюжетов велик:
Например, как волшебно прекрасен
Бель-этаж — настоящий цветник!

Вместо обычных стихотворных жанров и форм — что-то среднее между одой («Размышления у парадного подъезда») и фельетоном: Державин, перенесенный из XVIII века в XIX — от тогдашних сатирических журналов в атмосферу русской журналистики пятидесятых — шестидесятых годов.

Наша Муза парит невысоко,
Но мы пишем не *легкий сонет*,
Наше дело *исчерпать* глубоко
Воспеваемый нами предмет.

Соединяя поэтические штампы с прозаизмами, Некрасов создает новый язык, ошеломляет диссонансами. Так — в «Рыцаре на час»:

В эту тихую, лунную ночь
Созерцанию *должно предаться*.
Даль глубоко прозрачна, чиста,
Месяц полный плывет над дубровой,
И господствуют в небе цвета
Голубой, беловатый, лиловый.

К этой системе приемов Некрасов пришел не с улицы, не в качестве самородка, а прямо из литературы. Об его исключительном эстетическом чутье свидетельствуют не только такие факты, как статья о Тютчеве, но и прямые указания современников. П. М. Ковалевский, близко знавший Некрасова и хорошо понимавший его литературную позицию, пишет: «Некрасов был тонкого обоняния редактор, эстетик, каких мало... Эстетическую контрабанду он один умел проносить в журнале через такие таможенные заставы, какие

воздвигнуты были отрицанием искусства, в то время, когда... «рукописи с направлением» стояли ему поперек горла». «Нынче, — жаловался он, — разве ленивый пишет без направления; а вот чтобы с дарованием, так не слышать что-то...» Некрасов боролся не с поэзией, а с эпигонством, понимая, что учиться у классиков не значит следовать им. Классиков он внимательно изучал и умел ценить сделанное ими. В 1855 году он пишет Тургеневу: «Я вообще азартно предаюсь чтению и обуреваем с некоторого времени жаждой узнать и того и другого — да на русском ничего нет, особенно поэтов; а если и есть, то 20—30-х годов. *В этом отношении литература русская 20 лет назад была дельнее*». Но жить наследием классиков было невозможно — и Некрасов почувствовал это. Характерно приписываемое ему ироническое стихотворение 1854 года — «Плач»:

Мне жаль, что нет теперь поэтов,
Какие были в оны дни, —
Нет Тимофеевых, Бернетов
(Ах, отчего молчат они?)

.....
Что нет Гуманских и Трилунных,
Не пишет больше Бороздна,
И нам от лир их сладкострунных
Осталась память лишь одна...

Нужно было определить свою позицию по отношению к Пушкину — мотивировать свой отход от его традиций. Пушкинский стих начинает в это время звучать как прекрасный, но мертвый и выученный наизусть язык. В 1847 году И. Аксаков пишет свою «Зимнюю дорожку»; некто Архипов едет в кибитке и дремлет, над ним «пролетают и несколько раз повторяются звуки стихов»:

«Тебе; но голос музы томной
Коснется ль слуха твоего,
Поймешь ли ты душою скромной
Стремленье сердца моего? ...»

(Перестают.)

Еще раз:

«Тебе; но голос музы томной»...

(Умолкают на время.)

Опять.

«Тебе; но голос музы томной
Коснется ль слуха твоего»...

.....
Зачем, откуда, безотвязно,
Без умолку звучите вы,
Так упоительно, несвязно,
Былые пробуждая сны?
«Поймешь ли ты душою скромной»...

.....
Как сладко, в час успокоенья,
Когда вся жизнь кругом уныла и тиха,
Внимать гармонии стиха
Иль слышать издали несущееся пенье!
«Для берегов отчизны дальней»...

.....
Блажен, кто мог здесь вдохновенья
Святой поэзии узнать,
Всю бесконечность упоенья
И всю восторгов благодать!

Этот гимн «святой поэзии» сменяется «хором невидимых», который поет:

Нет, напрасно, погоди!
Жизнь повсюду — впереди
И кругом тебя несется;
Впечатленьями сполна
Наделит тебя она,
И нередко содрогнется
Все в тебе...

Здесь Пушкин цитируется уже как доносящаяся издалека музыка сфер, как воспоминание, как отзвук былого.¹

¹ У Некрасова строки из того же «Посвящения» Пушкина вставлены в середину «Вступительного слова «Свистка» к читателям» (1863) и на фоне бойкой интонации фельетона звучат пародией:

Но ради старого знакомства
Все ж говорить с тобой хочу.
«Узнай, по крайней мере, звуки,
Бывало милые тебе,
И думай, что во дни разлуки
В моей изменчивой судьбе»
Ты был моей мечтой любимой,
И если слышал ты порой
Хоть легкий свист, то знай: незримый
Тогда витал я над тобой! ..

Там же упоминается И. Аксаков и цитируются его стихи.

Некрасов в 1856 году пишет «Поэт и гражданин». Фоном тоже служит Пушкин — цитируется «Не для житейского волнения» и т. д. Восторгающемуся этими звуками («Неподражаемые звуки!») поэту гражданин отвечает:

И я восторг твой разделяю;
Но, признаюсь, твои стихи
Живее к сердцу принимаю.

И тут «поэт» ставит вопрос, к которому потом, после смерти Некрасова, возвращался Достоевский, рассказывая о его похоронах:

Так я, по-твоему, — великий,
Повыше Пушкина поэт?
Скажи пожалуйста?!

Гражданин дает характеристику поэта:

Твои поэмы бестолковы,
Твои элегии не новы,
Сатиры чужды красоты,
Неблагородны и обидны,
Твой стих тягуч. Заметен ты,
Но так без солнца звезды видны.

Далее идет мотивировка сдвига, который необходимо должна пережить поэзия:

Не время песни распевать!
· · · · ·
Ужель в каюте отдаленной
Ты стал бы лирой вдохновенной
Ленинцев уши услаждать
И бури грохот заглушать?
· · · · ·
Ах! будет с нас купцов, кадетов,
Мещан, чиновников, дворян,
Довольно даже нам поэтов!

Здесь же — индекс ставших банальными поэтическими тем:

Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать. . .

Так Толстой в трактате об искусстве перечисляет поэтические штампы — девы, воины, пастухи, пустыньники, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей. Очень характерно для Некрасова этого времени письмо его к сестре (1856) из Чивита-Веккии: «Гнусный приморский городишко. . . Дождь хлещет весь день, *под самыми окнами море воет, и белые огромные волны кипят и прыдают — очень унылое зрелище!*» Некто С. У. вспоминает, как он давал Некрасову свои стихи для отзыва: «Некрасов очень смеялся над моими «Розами», «Лунной», «Весенней элегией» и прочими стихосложениями того же типа и прямо и откровенно посоветовал стихов не писать, так как из этого, кроме огорчения, ничего не выйдет». Огорченному юноше Некрасов советует попробовать переводить Горация: «Какне у него найдете перлы ума, наблюдательности, иронии, элегии. . . Я страшно жалею, что не учился древним языкам, я бы непременно переводил классиков». ¹

В числе классических образов, связанных с Пушкиным и остранных Некрасовым, следует указать на образ Петербурга, уже вошедший в литературный обиход в качестве ходячей поэтической темы. Мы имеем характерную парафразу на «Медного всадника»:

О город, город роковой!
 С певцом твоих громад красивых,
 Твоей ограды вековой,
 Твоих солдат, коней ретивых
 И всей потехи боевой,
 Пленный лирой сладкострунной, ²
 Не спорю я
 Но если ненароком
 В твои пределы загляну,
 Купаясь в омуте глубококом,
 Переживая старину,

¹ «Исторический вестник», 1915, август, стр. 473—474.

² Ср. выше — «И нам от лир их сладкострунных» («Плач», 1854).

Душа болит. Не в залах бальных,
Где торжествует суета,
В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта.

Твой день больной, твой вечер мгlistый,¹
Туманный, медленный рассвет.

«Несчастные», 1856

Ветер играет флагом дворца — «как простой тряпичей»; дома стоят — «как крепости пустые»; лавки угрюмы — «как тюрьма». Позже Петербург в трактовке Некрасова превращается в жуткую картину, состоящую из эпизодов и сцен, каждая из которых способна образовать страшную повесть:

Начинается всюду работа;
Возвестили пожар с каланчи;
На позорную площадь кого-то
Провезли — там уж ждут палачи.
Проститутка домой на рассвете
Поспешает, покинув постель;
Офицеры в наемной карете
Скачут за город: будет дуэль.

.

Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой;
Где-то в верхнем этаже раздался
Выстрел — кто-то покончил с собой. . .²

«Утро», 1874

Один из постоянных сюжетных и стилистических диссонансов Некрасова, усиливающий контрасты и заменяющий собой изжитые условные ужасы романтических поэм, — описание похорон (особенно деревенских), упоминания о гробах, кладбищах и т. д. Эта деталь иногда внедряется неожиданно, иногда развертывается в длинный эпизод. Вот — сжатая формула Петербурга:

¹ Ср. у Тютчева: «Вечер мгlistый и ненастный» (1836).

² Здесь — источник многих «повестей» Блока.

Как чудно город изукрашен!
Шпили его церквей и башен
Уходят в небо; пышны в нем
Театры, улицы, жилища
Счастливых мира — и кругом
Необозримые кладбища.

Раннее утро неразрывно связано с похоронами:
«Покойник будет. Вот и он!» Деталь дня, которой замыкается его описание —

И с похорон обратно дроги
Пустые *весело* бегут.

В полночь —

Громадный, стройный и суровой,
Заснув под тучею свинцовой,
Тогда предстанет он иным
И, опоясанный гробами,
Свсими пышными дворцами. . .

Нева — «гробница громадная». В «Балете», во второй части которого как жуткий контраст к первой развернута картина рекрутского набора, есть такая причудливая деталь: на всех лицах столичных жителей начертана одна и та же надпись — «где бы занять поскорей?»

История та же,
Та же дума на каждом лице;
Я на днях прочитал ее даже
На почтенном одном мертвеце.

Иногда такая деталь употребляется как смысловой диссонанс, внедряющийся в самую обыкновенную, прозаически-повествовательную интонацию. Так — в начале «Песен о свободном слове»:

Люди бегут, суетятся,
Мертвых везут на погост. . .
Еду кой с кем повидаться
Через Николаевский мост.

В «Утренней прогулке» — целая картина похоронной процессии через Исакиев мост, где гроб падает и

раскрывается, а на кладбище покойника опускают в яму с водой:

В эту воду мы гроб опустили,
Жидкой грязью его завалили —
И конец! Старушонка опять
Не могла пересилить досады:
«Ну, дождался, сердечный, отрады!
Что б уж, кажется, с мертвого взять?
Да господь, как захочет обидеть,
Так обидит: вчера погорал,
А сегодня, изволите видеть,
Из огня прямо в воду попал!»

Я хандру разогнал — и смешной
Каламбур на кладбище услышал,
Подготовленный жизнью самой. . .

Смерть, похороны, кладбище — темы не менее обычные в литературе, чем темы любви, измены и брака. Но трактовка меняется соответственно общему художественному методу, направлению. Здесь закон отступления и сдвига действует сильнее всего. В истории английского романа Ричардсон считается родоначальником подробных описаний агонии и смерти — наряду с описаниями кухни и деталей домашнего быта, которые до него ощущались как слишком прозаические, тривиальные. Толстой вводит то же самое в русский роман. Это — не случайная деталь, не случайная особенность природы или темперамента (многим почему-то кажется объясняющей ссылка на это новое неизвестное), а входящий в общую систему прием, порождаемый отступлением от «высокого» стиля и появляющийся на фоне другой системы, избегающей таких диссонансов. Сатира, являющаяся в периоды пародирования и снижения, неизменно пользуется такими диссонансами. В русской поэзии такое контрастное, диссонирующее пользование мотивом смерти есть уже у Державина. Пушкин, стремясь преодолеть этот диссонанс, берет в «Гробовщике» эпиграфом именно его строки («Не зрим ли каждый день гробов, седин дряхлеющей вселенной») и оттеняет этим пародийный характер своей повести. Он делает своего «гробокопателя», в проти-

воположность Шекспиру и Вальтеру Скотту, угрюмым, но зато кончает шуткой. Некрасов действует иначе, соответственно общему своему методу — и его *весело* бегущие дроги или *веселая* старушонка, каламбурирующая на кладбище, оказываются явлением того же порядка, как и *веселые* гробокопатели Шекспира. «Просвещенный читатель ведает, — объясняет Пушкин, — что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение». Именно эту цель имеет в виду Некрасов.

Искусство живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их по принципам контраста, пародирования, смещения, сдвига. Никакой *причинной* связи ни с «жизнью», ни с «темпераментом» или «психологией» оно не имеет. Изучать можно историю литературы, но не историю «темпераментов» или «натур». А искусство есть непрерывный *процесс* — и потому изучать его не как историческое явление, имеющее свои собственные законы развития, а как проекцию индивидуального «темперамента», значит исследовать проблему времени по циферблату.

3

«Твои поэмы бестолковы, твои элегии не новы... Твой стих тягуч». Так Некрасов в 1856 году определил сам свою поэзию и предупредил суждения критиков. Особенно интересно указание на то, что элегии *не новы*. Некрасов действует не как самородок (и в этом смысле его нельзя сопоставлять ни с Кольцовым, ни с Никитиным), а как настоящий литератор, понимающий, что в такое время, когда каждая бездарность может написать «гладенькое стихотворение», он должен писать фельетоны и «бестолковые поэмы», оскорбляя изнеженный слух эпигонов. Только на этом пути можно было создать *новое*. Но тем естественнее ожидать, что связь со старым у Некрасова должна

ощущаться — отчасти в виде фона для смещения и пародирования, отчасти же и без этих оттенков. Старые формы должны были проникнуть в его поэзию — хотя бы для того, чтобы убедить его в своей изжитости.

В том же 1845 году, в котором Некрасов написал вышеприведенное стихотворение «Стишки! стишки!», написано: «Пускай мечтатели осмеяны давно» — классический александриец в традиционном пушкинском стиле. Творчество Некрасова в пределах 1845—1853 годов характерно именно этими колебаниями между старыми и новыми формами. Здесь — и «Когда из мрака заблужденья» (с характерной строкой «Не верь толпе — пустой и лживой»), и «В неведомой глуши» (подражание Лермонтову), и «Родина» (с типичным для классических элегий синтаксическим построением — «где... где... где...»), как и в «Деревне» Пушкина, и с характерной строкой «И с отвращением кругом кидая взор», в которой — отзвук пушкинской «И с отвращением читая жизнь мою»), и «Муза», и «Блажен незлобивый поэт», и «Последние элегии», и «Памяти приятеля» (с характерными строками: «И с дерева неведомого плод, беспечные, беспечно мы вкушаем»), и «За городом». Рядом с ними — «Современная ода», «Пьяница», «В дороге», «Секрет», «Нравственный человек» (совершенно в духе Беранже), «Вино», «Извозчик», «Прекрасная партия», стихотворные фельетоны («Новости») и т. д. Годы 1854—1855 следует считать годами решающими — Некрасов окончательно утверждается в своей позиции и дает формулу своей поэзии: сначала в стихотворении «Праздник жизни» («Нет в тебе поэзии свободной, мой суровый, неуклюжий стих»), потом — в «Поэте и гражданине». Неуклюжесть, тягучесть, «бесформенность» мотивируются желанием действовать на сердца — открыто объявляется отсутствие «творящего искусства» как неизбежность. «Рифмованные звуки» не текут свободно, а «нарушают» обычный труд:

Всё ж они не хуже плоской прозы
И волнуют мягкие сердца.

Или:

Стихи мои! Свидетели живые
 За мир пролитых слез!
Родитесь вы в минуты роковые
 Душевных гроз
И бьетесь о сердца людские,
 Как волны об утес.

Элегии прекращаются — недаром им вынесен приговор устами гражданина. Развиваются «бестолковые» поэмы, фельетоны, повести, проповеди и т. д. Лирическое я сужается по сравнению с традиционным и становится специфически некрасовским, авторским. Это тоже отметил Андреевский: «Лирические стихотворения Некрасова отличаются тою особенностью, что за которое бы из них вы ни взяли, вы в нем найдете одного только Некрасова, — не широкую индивидуальность поэта, не то я, которым многие поэты начинают свои стихотворения с общего голоса всего человечества, но именно одного только Некрасова с исключительными чертами его жизни и личности. . . В личных стихотворениях он всегда остается личным и в большинстве случаев — немного театральным. Его чувство часто бывает глубоким, сильным, но никогда простым, наивным, а всегда — с оттенком торжественности». Иначе говоря — в области лирического материала, в области тематики, совершенно отступление, аналогичное тому, которое мы видели в лексике. Темой делается самая профессия поэта — она приобретает характер определенной позы, маски или роли. Указание на «театральность» чрезвычайно верно и существенно. Эта роль — оратора и трибуна — проходит через всю поэзию Некрасова и придает многим его стихам характер торжественной риторики. Здесь сгущена специфическая эмоциональность его поэзии, действовавшая на «мягкие сердца». Его Муза — не отвлеченный классический термин, а обладающее определенным характером существо — постоянная его спутница, которая взяла на себя роль прежних «возлюбленных» поэта (недаром так мало у Некрасова любовных стихотворений). Образ этот доведен до чрезвычайной рельеф-

ности и силы в неожиданной концовке, которой замыкается стихотворение «Вчерашний день» (1861):

И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

Так — вплоть до последних стихов. В 1876 году Некрасов пишет:

О Муза! наша песня спета.
Приди, закрой глаза поэта
На вечный сон небытия,
Сестра народа — и моя!

Его я подчеркнуто как определенная выразительная поза, как жест. Недаром оно бросалось в глаза — и в 1856 году Некрасов отвечает кому-то из критиков:

Чуть-чуть не говоря: «ты сущая ничтожность!»
Стихов моих печатный судия
Советует большую осторожность
В употребленьи буквы «я».

Любители биографии недоумевают перед «противоречиями» между жизнью Некрасова и его стихами. Загладить это противоречие не удастся, но оно — не только законное, а и совершенно необходимое, именно потому, что «душа» или «темперамент» — одно, а творчество — нечто совсем другое. Роль, выбранная Некрасовым, была подсказана ему историей и принята как исторический поступок. Он играл свою роль в пьесе, которую сочинила история, — в той же мере и в том же смысле «искренно», в каком можно говорить об «искренности» актера. Нужно было верно выбрать лирическую позу, создать новую театральную эмоцию и увлечь ею «не внемлющую пророчествам» толпу. Это и удалось Некрасову. «В течение многих лет на глазах целой России развертывался этот роман Некрасова с народом. Поэзия была уже не только в том, что он писал, но в самой его роли, в этой истории неразделенной, болезненной любви Некрасова к народу. Так что, когда он умер, то его, издавна уже избалованного богатством, несметная толпа хоронила со слезами, как страдальца за народ и убогих» (Андреевский). Инте-

ресно отметить, что в семидесятих годах Некрасов опять возвращается к элегиям — и опять появляются традиционные стиховые формы как в отдельных строках, так и в целых периодах. В 1874 году написаны «Три элегии» (А. Н. Плещееву), в первой из которых ощущаются следы ритмико-синтаксического, интонационного и лексического воздействия Пушкина:

*У берегов чужого моря,
Вблизи, вдали он ей блеснет
В минуту сиротства и горя,
И — верю я — она придет!*

*Простить не можешь ты ее —
И не любить ее не можешь! ..*

Здесь же характерная ритмико-синтаксическая форма, с которой связано ощущение именно пушкинского стиха: «*Неотразимое* создание». Недаром в «Поэте и гражданине» поэт, прослушав цитату из Пушкина, восклицает: «*Неподражаемые* звуки!» Эти формы скопляются именно в последних стихотворениях Некрасова, оказываясь даже в двух соседних строках:

Непобедимое страданье,
Неутолимая тоска...

Или:

Но ты воскреснешь за чертой
Неотразимого забвенья!¹

Во второй элегии — необычный для прежнего Некрасова тип элегического романа («Бьется сердце беспокойное»), с розами, лазурными небесами, соловьем, с характерным синтаксисом (там... там... там...) и типичным ритмическим кадансом в последней строке:

Розы там цветут душистее,
Там лазурней небеса,
Соловьи там голосистее,
Густолиственной леса...

¹ Указано Ю. Тыняновым в статье «Стиховые формы Некрасова», на которую я ссылался раньше. Эти формы в современной поэзии особенно излюблены А. Белым («Первое свидание» и сборник «Звезда»).

В том же году написана элегия, посвященная А. Н. Еракову. Здесь — типичное для старых медитативных элегий ритмико-синтаксическое построение:

*Внимаю ль песни жниц над жатвой золотою,
Старик ли медленный шагает за сохою,
Бежит ли по лугу, играя и свистя,
С отцовским завтраком довольное дитя,
Сверкают ли серпы, звенят ли дружно косы, —
Ответа я ищу на тайные вопросы. . .*

Так — у Жуковского («Филалету»):

*Смотрю ли, как заря с закатом угасает —
Так, мнится, юноша цветущий исчезает;
Внимаю ли рогам пастушьим за горой,
Иль ветра горного в дубраве трепетанью. . .*

Следы лермонтовского синтаксиса, с характерным для него накоплением параллелизмов, заметны в «Баюшки-баю» (1877):

*Не бойся молнии и грома,
Не бойся цепи и бича,
Не бойся яда и меча,
Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стога,
Ни человеческой слезы.*

Так обнаруживается связь Некрасова с традициями русского стиха — в начальном периоде, когда он еще не уверен в своем пути, и в последние годы, когда естественно ослабевает в нем тенденция к преодолению канонических форм.

Но еще интереснее и характернее другого рода связь с этими формами — связь, в которой проявляется метод Некрасова. Она выражается либо в прямом пародировании (как в многочисленных пародиях на Лермонтова), либо в использовании ритмико-синтаксической и интонационной схемы, в которую вкладывается новая лексика. Получается остранение традиционных форм, создание нового поэтического жаргона, при котором прозаизмы приобретают характер художествен-

ного приема, а традиционные «поэтизмы», изредка вкрапленные в речь, теряют свой банальный вид. Особенно использован в этом направлении балладный стих — здесь Некрасов наносит удар традиционной романтической форме и осуществляет решительный сдвиг. Недаром именно Жуковский и Лермонтов служат ему фоном для отступления. «Секрет» (1846) назван «опытом *современной баллады*» — этим подчеркивается наличие в ней традиционной ритмикосинтаксической и интонационной основы, которая пародируется. Ближайшей конкретной основой служит здесь «Воздушный корабль» Лермонтова:

В счастливой Москве, на Неглинной,
Со львами, с решеткой кругом,
Стоит одиноко старинный,
Гербами украшенный дом.

.

Картофель да кочни капусты
Растут перед ним на грядках;
В нем лучшие комнаты пусты,
И мебель и бронза в чехлах.

В «Извозчике» (1848) чувствуется связь с лермонтовским «Спором»:

Поглядел за нею Ваня,
Головой тряхнул:
«Не про нас ты, — молвил, — Таня»,
И рукой махнул. . .

Балладная форма «Суда божия над епископом» («Были и лето и осень дождливы») использована несколько раз — и в «Псовой охоте», и в «Саше», и в «Несжатой полосе».

То же самое — по отношению к поэме. Под руками Некрасова она часто превращается в сатирический фельетон. Так — в «Прекрасной партии», начало которой ощущается как пародийное смещение знакомой по «Громобою» Жуковского формы:

У хладных невских берегов,
В туманном Петрограде,
Жил некто господин Долгов
С женой и дочкой Надей.

(Ср.)

Над пенным Днепром-рекой,
Над страшною стремниной,
В глухую полночь Громобой
Сидел один с кручиной).

Выше уже указывалось на связь «Суда» со стихом типа «Суда в подземелье» и «Мцыри». Стиль поэмы как основа для смещения подчеркнут в начале IV главы:

Не так счастливек молодой
Идет в таинственный покой,
Где, нетерпения полна,
Младая ждет его жена,
С каким я трепетом вступал
В тот роковой, священный зал,
Где жизнь, и смерть, и честь людей
В распоряжении судей.
Герой — а я теперь герой —
Быть должен весь перед тобой,
О публика! во всей красе. . .
Итак, любуйся: я плешив,
Я бледен, нервен, я чуть жив,
И таковы почти мы все.

Тем же стихом написано «На Волге» — и есть следы «Мцыри». Еще в статье о Тютчеве (1850) Некрасов обратил внимание на его строки о ночи («Ночь хмурая, как зверь стокий, глядит из каждого куста») и сопоставил с ними стихи Лермонтова из «Мцыри». Отголоском этого можно, по-видимому, считать строки Некрасова:

*Иду. Ночная тишина
Какой-то зоркостью полна.*

Связь с синтаксисом «Мцыри» чувствуется в разных местах этого стихотворения:

Один, по утренним зарям,
Когда еще все в мире спит,
И алый блеск едва скользит
По темно-голубым волнам,
Я убежал к родной реке.
.....
Давно, давно, в такой же час,
Его услышав в первый раз,
Я был испуган, оглушен.

Я знать хотел, что значит он —
И долго берегом реки
Бежал

(Ср. у Лермонтова:

Давным-давно задумал я
Взглянуть на дальние поля,
Узнать, прекрасна ли земля
.
И в час ночной, ужасный час
.
Я убежал).

Но характерно, что сложный лермонтовский синтаксис, усащенный вставками приложений и придаточных предложений и растягивающийся, образуя сильные enjambements, на много строк, упрощен у Некрасова. Фраза редко переходит за пределы 2—3 строк. В «Тихине» — целый ряд ритмико-синтаксических форм, восходящих к Пушкину и Лермонтову: «нет отрицанья, нет сомненья», «храм воздыханья, храм печали — убогий храм земли твоей», «бог угнетенных, бог скорбящих, — бог поколений, предстоящих», «без наслажденья он живет, — без сожаленья умирает». Здесь же — типичный прием заключающего главу сравнения: «Так мирных лебедей станица» и т. д. В отрывке из этой поэмы, исключенном Некрасовым из собрания стихотворений, — прямое воздействие Пушкина (в частности — «Медного всадника»):

И быстро царство молодое
Шагает по пути добра,
Как в дни великого Петра.
.
Да, телом здрав, душой покоен,
Его до цели доведет
И пахарь, и поэт, и воин,
И мореплаватель, и тот,
Защитник и глава народный,
Пред коим частные труды,
Как мелководные пруды
Перед Невою многоводной!

Традиционной поэмой и балладой Некрасов пользуется для разных форм, производя полное смещение и смещение жанров. Повесть «Саша», происхождение

которой связано с «Рудиным»,¹ написана размером «Суда божия» Жуковского. Еще Андреевский удивлялся, что «Княгиня Трубецкая» написана таким же размером, каким Жуковский написал свою сказку «Громобой», а Пушкин — балладу «Жених», и относил это к числу «музыкальных ошибок» Некрасова, о которых утверждал: «Во многих случаях высшая, музыкальная форма речи была обращена Некрасовым на дело, не свойственное ее природе. . . Он даже впадал иногда в смешные и крупные музыкальные ошибки, выбирая для целых больших пьес совсем не подходящий размер». Здесь сказываются традиции самого Андреевского — он не видит некрасовского метода. Но мнение это повторяется до сих пор.² Размер, вообще, не может быть сам по себе «подходящим» или «неподходящим». Но для Некрасова, как я уже говорил, ха-

¹ Н. А. Островская передает в «Воспоминаниях» слова Тургенева: «Когда я написал Рудина, я еще г-на Некрасова не узнал, и мы были с ним приятелями. Говорит он мне однажды: — «Послушай, ты не будешь в претензии? Мне хочется твоего Рудина заковать в стихи, чтобы он более врезывался в память!» — Я отвечаю: — «Ты знаешь, что я до твоих стихов не охотник, но в претензии не буду: пиши, что хочешь». — Он написал «Сашу» и, по своему обыкновению, обмелил тип» (Тургеневский сборник под ред. Н. К. Пиксанова, Пг., «Огни», 1915, стр. 96). Стремясь усилить сюжетную сторону и, таким образом, приблизить поэму к рассказу (что характерно для Некрасова — при общей тенденции вносить элементы повествовательной прозы в стихотворные формы), Некрасов, по-видимому, нередко прибегал к такого рода «перекладываниям». В начале семидесятых годов он пишет сестре: «Купим «L'Aprée terrible» Виктора Гюго и будем перелagать в русские стихи дорóгой». Ю. Тынянов нашел у Некрасова следы некоторых английских романов. Тут — тема для особого исследования.

² К. Чуковский не только буквально повторяет мнение Андреевского, но еще усиливает его собственными, совершенно ложными соображениями: «Начать с того, что «Трубецкая» написана совершенно неподходящим, прыгающим, почти шансонетным размером. . . Можно ли повествовать таким размером о героической женщине, о ее страданиях и подвигах? Это самый худший из всех четырехстопных ямбов, когда-либо звучавших в поэзии. Женских рифм нет, стих стучит сухим надоедливым стуком» («Некрасов как художник». Пб., «Эпоха», 1922, стр. 57). Все это разрушается перед фактами: таким «шансонетным» размером написаны и «Шильонский узник», и «Суд в подземелье», и, наконец, «Боярин Орша» и «Мцыри».

рактерно пользование традиционными ритмико-синтаксическими формами в сочетании с необычной для них лексикой, с необычными темами. Это — не «ошибка», а устойчивый метод. Андреевский в другом месте сам указывает на то, что Некрасов «создал самые разнообразные формы стихотворных обличий: рассказы, маленькие поэмы, диалоги, картинки, панорамы уличной жизни, обширные, талантливейшие фельетоны с прихотливыми переходами сюжета и настроения, а иногда и торжественные проповеди». Смещению жанров соответствует смещение старых стиховых форм. Нарушается привычная гармония — это и нужно Некрасову, чтобы создать новое ощущение стиха.

4

Проблема Некрасова далеко еще не исчерпывается сказанным до сих пор. Мы имели пародирование, сплетение и смещение традиций, но не было ничего, им противопоставленного, — не было достижений. Некрасов должен был найти новые жанры и новые стиховые формы, традиции которых если и существовали, то в неканонизованном виде. Пушкинская эпоха канонизовала четырехстопный ямб — особенно в том его «говорном» стиле, каким написан «Евгений Онегин». Некрасов вводит дактили и анапесты, до него мелькавшие только в балладах Жуковского и Лермонтова или у второстепенных поэтов.¹ Этими размерами он поль-

¹ Об этом говорит и Андреевский: «Он извлек из забвения заброшенный на Олимпе анапест и на долгие годы сделал этот тяжеловатый, но покладистый метр таким же ходячим, каким со времени Пушкина до Некрасова оставался только воздушный и невучий ямб. Этот облюбленный Некрасовым ритм, напоминающий вращательное движение шарманки, позволял держаться на границах поэзии и прозы, балагурить с толпой, говорить складно и вульгарно, вставлять веселую и злую шутку, высказывать горькие истины и незаметно, замедля такт более торжественными словами, переходить в витийство... Таким способом Некрасов сохранил внимание к стихам в свое трудное время, и хотя бы уже за одно это ему должны сказать большое спасибо эстетики, потерпевшие от него столько кровных обид. Затем унылые дактили также пришлось по сердцу Некрасову: он их также приглубил и обратил в свою пользу».

зуются разнообразно, и иногда, как в «Балете», постепенно превращает трехстопный анапест из фельетонной формы в форму тягучей, надрывной песни:

Знайте, люди хорошего тона,
Что я сам обожаю балет.

.

Ой ты, кладь, незаметная кладь!
Где придется тебя выгружать? . .

Именно эту последнюю особенность своей поэзии — переход к напевной монотонии и к затягиванию темпов — имел в виду сам Некрасов, когда говорил о себе устами гражданина: «Твой стих тягуч». В «Балете» он делает особое примечание, когда от трехстопного анапеста переходит к трехстопному ямбу:

Здесь позволю себе отступление:
Соответственной живости нет
В том размере, которым пишу я,
Чтобы прелесть балета воспеть.
Вот куплеты: попробуй, танцуя,
Театрал, их под музыку петь!

Но нельзя утверждать исключительную напевность его анапестов и дактилей — их роль разная. «Саша» написана четырехстопным дактилем, но интонация этой поэмы не напевная, а повествовательная. Трехстопный дактиль в «Песне об Аргусе» — совершенно фельетонный. Многие фельетоны написаны анапестом. Дело в том, что Некрасов усиливает действие *интонации* вообще, — то пользуясь самой разговорной, то развивая ее в мелодический напев, то придавая ей характер торжественный, ораторский. То же — и с рифмами. В фельетонах Некрасов пользуется дактилическими рифмами как приемом комическим и придает им характер каламбурный (окроме я — физиономия, Кюева — не губи его, Боржия — не топор же я, гармония — Альбони я); в этих случаях он очень часто пренебрегает звуковой точностью (бумаги я — магию, забрасывал — рассказывал, сделаю — целую, хорошенькой — ноженькой, Гарция — гарнца я). В стихотворениях другого стиля дактилическая рифма служит

приемом мелодизации и делает движение стиха замедленным.

Мы имеем у Некрасова самые разнообразные виды стиховой интонации — болтливую скороговорку, которая произносится точно под балалайку, повествовательный сказ, балагурный тон, тон гневный и проповеднический, шансонетку или напев уличного романса (точно под шарманку), народное причитание «в голос» и, наконец, широкую песню в собственном смысле этого слова. Пример скороговорки балалаечного типа — «Сват и жених»:

Нутко! Марья у Зиновья,
У Никитишны Прасковья,
Степанида у Петра
и т. д.

Накопление имен усиливает впечатление быстрого треньканья по струнам. Скороговорка иного типа — прибауточного — в «Дядюшке Якове»:

У дядюшки Якова
Сбоина макова
Больно лакома —
На грош двá кома
и т. д.¹

Повествовательный сказ встречается у Некрасова очень часто — в связи с общим его тяготением к формам повести. Нередко повествование вкладывается в уста действующего лица — является особый рассказчик: прием, распространенный именно в прозе, разви-

¹ Интересно, что есть документальное свидетельство о том, что Некрасов имел в виду тот или иной характер речи при выборе размера. В заметках к черновому наброску «Ершов-лекарь» он пишет: «Рассказывает дьячок-занка. *Как начнет, так и дует без передышки*, а как заикнется, то час не дождешься продолжения. *Такой и размер я старался подобрать*»:

Он попал в нашу местность
Прямо с школьной скамейки;
Воплощенная честность,
За душой ни копейки
и т. д.

вающейся на основе сказа (Лесков). Так в «Саше»: две первые главы и конец переданы от лица автора, а третья передается как рассказ отца. В «Деревенских новостях» рассказывают крестьяне — автор задает только вопросы. «Орина, мать солдатская» рассказана самой Ориной. Рассказывает и бабушка Мазай про зайцев, и княгиня Волконская о своей жизни, и прохожий в «Ночлегах» (типичная для прозы форма), и т. д. Характерны поэтому чисто интонационные, сказовые приемы:

Прямы и светлы, как прутья стальные,
В землю вонзались струи дождевые
С силой стремительной. *Я и Мазай,*
Мокрые, скрылись в какой-то сарай.

.....
(Всю эту местность вода поднимает,
Так что деревня весной всплывает,
Словно Венеция). *Старый Мазай*
Любит до страсти свой низменный край.

Использованы и другие характерные формы сказовой интонации — как в «Саше»:

Род человеческий низок и зол, —
Да и пошел и пошел и пошел!

Романсный напев дан в «Тройке» («Что так жадно глядишь на дорогу») и в стихотворении «Ты всегда хороша несравненно». Интересный пример пародийного романса — «Где твое личико смуглое», который кончается неожиданной *pointe* в духе Гейне:

Но и зубами моими
Не удержал я тебя...

Романсная интонация появляется иногда среди стихов другого типа. Так, например, в третьей главе отрывка «Мать» (1877) есть строки:

Тот разлюбил, кому судьбу вручила,
С кем в чуждый край доверчиво пошла,
Уж он не твой, но ты не разлюбила,
Ты разлюбить до гроба не могла...

.....
Ты на письмо молчаньем отвечала,
Своим путем бесстрашно ты пошла.

Здесь — уже зародыш романсов Блока:

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла.

В фельетонных вещах Некрасова есть тоже характерные интонационные приемы, свидетельствующие о том, что Некрасов писал их, как и все остальное, с голоса.¹ Таковы особого рода enjambements, при помощи которых ритмическая интонация окрашивается в типично прозаическую. Так — в «Балете»:

Может быть, изощренный наш взгляд
И открыл бы предмет для сатиры
(В самом солнце есть пятнышки). Но —
Немы струны карающей лиры.

Пусть оно красоты идеальной,
Пусть ты в нем восхитительна, но —
Не затих еще шепот скандальный,
Будто было в закладе оно.

Интонация «причитания» окрашивает собой многие стихи Некрасова. От сказа он часто переходит к причитанию и начинает как бы «голосить». В этих случаях появляется характерное обращение на «ты»:

Что *тебя* доконало, сердешного?
Ты за что свою душу сгубил?
Ты захожий, *ты* роду нездешнего,
Но *ты* нашу сторонку любил.

«Похороны», 1861

¹ А. Я. Головачева-Панаева вспоминает: «Некрасов писал прозу, сидя за письменным столом и даже лежа на диване; стихи же он сочинял, большею частью, прохаживаясь по комнате, и *вслух произносил их*; когда он оканчивал все стихотворение, то записывал его на первом попавшемся под руку лоскутке бумаги. Он делал мало поправок в своих стихах. Если он сочинял длинное стихотворение, то по целым часам ходил по комнате и *все вслух однообразным голосом произносил стихи*; для отдыха он ложился на диван, *но не умолкал*; потом снова вставал и продолжал ходить по комнате».

В поэме «Мороз Красный Нос» мы имеем длинное причитание:

Родные по Прокле завыли,
По Прокле семья *голосит*.

Совершенно естественно, что при своем полемическом отношении к канонизованным в литературе жанрам и стиховым формам Некрасов должен был обратиться к фольклору. Это — неизменный источник обновления художественных форм при крутых переломах в искусстве, при борьбе с канонами. Так и в наши дни — частушка использована Маяковским. Народная речь проникает в поэзию Некрасова постепенно — вместе с охлаждением к элегиям и ко всем традиционным формам. В 1845 году он пишет «В дороге», где интерес сосредоточен на вводе в стих народного языка с точным сохранением диалектических особенностей: «понимаешь-ста, на варгане, примерно, вальжжый, то-ись, учитель-ста врезамшись был» и т. д. Это — период увлечения принципом «натурализма»; нового жанра и нового стиха здесь еще нет. В «Огороднике» (1846) использованы формы народного стиха в сочетании с балладными (параллелизмы и внутренние рифмы):

*Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,
Не лежал я во рву в непроглядную ночь, —
Я свой век загубил за девицу-красу,
За девицу-красу, за дворянскую дочь.*
.....
По торговым селам, по большим городам
.....
Я кудрями трягну, ничего не скажу
.....
Потемнело в глазах, душу кинуло в дрожь,
Я давал — не давал золотой перстенок.
.....
Расплетал, заплетал русу косыньку ей,
Целовал-миловал, песни волжские пел.

Так продолжается до 1861 года, когда написаны «Коробейники». Здесь уже найдено нечто новое в смысле жанра. Песня развернута в поэму. Дакти-

личные рифмы имеют здесь характер чисто песенный и подчеркивают напевную основу. Но сам по себе стих не отличается какими-нибудь резкими особенностями — за исключением того, что начала строк часто образуют не хореическое, а анапестическое движение: пожалей, молодецкого, не торгуйся, подставляй-ка, распрямись, бирюзовый, поясок и т. д. Это связано, очевидно, с желанием ослабить плясовой характер четырехстопного хоря и усилить его напевность. Песенная основа «Коробейников» подчеркнута и вставкой «Песни убогого странника», которая образует тягучую, бесконечную мелодию.

В том же 1861 году написан «Зеленый Шум» — Некрасов, очевидно, сосредоточенно занят в это время построением нового стиха на народной основе. Отброшены рифмы — вместо них ритмические периоды образуются чередованием ряда дактилических окончаний с мужскими клаузулами:

Качнет кусты ольховые,
Поднимет пыль цветочную,
Как облако: все зелено, —
И воздух, и вода!

.

Скромна моя хозяйшкa
Наталья Патрикеевна,
Воды не замутил!

и т. д.

Стих этот, конечно, имеет тоже свою литературную традицию, но слабо выраженную и неканонизованную. Можно указать на И. Аксакова, который в своей поэме «Бродяга» (напечатана в 1852) употребляет его (отрывок «Бурмистр»):

Корнил-бурмистр ругается,
Кузьма Петров ругается,
И шум и крик на улице,
Три дни прошло, Алешки нет,
Пропал Алешка без вести

и т. д.

Но мужские окончания не образуют здесь периодических клаузул, как у Некрасова, — ритмическое впечатление получается иное.

Из «Зеленого Шума» выросла поэма «Кому на Руси жить хорошо» — действительно грандиозное достижение Некрасова, написанное уже безо всякой оглядки на старые формы. Здесь Некрасов использовал свой богатый лексический и интонационный опыт. Мы имеем самые разнообразные формы интонации — от прибауточной и поговорочной скороговорки до широко и свободно разливающегося напева. Вначале — типичная скороговорка, все ускоряющаяся и перебиваемая только мужскими клаузулами, которые на протяжении всей поэмы располагаются довольно симметрично (большею частью — в конце каждого третьего или четвертого стиха) и образуют своего рода строфы:

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь *мужиков*:
Семь временно обязанных
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных *деревень*:
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова,
Неурожайка *тож*.
Сошлись — и заспорили:
Кому живется весело,
Вольготно на *Руси*?

Эти 16 вступительных строк делятся четырьмя клаузулами, которые совпадают с концами синтаксических единиц. Фраза получает характер быстрого сказа, в котором периодически являются остановки. Использован стиль сказки-загадки, — и недаром дальше все время вставляются то загадки, то поговорки:

Никто его не видывал,
А слышать — всякий слыхивал,
Без тела — а живет оно,
Без языка — кричит.

(Эхо)

Летит — молчит, лежит — молчит,
Когда умрет, тогда ревет.
(Снег)

Замок — собачка верная:
Не лает, не кусается,
А не пускает в дом!

Весь век пила железная
Жует, а есть не ест!

У Климá совесть глиняна,
А бородача Минина.

Горда свинья: чесалась
О барское крыльцо!

и т. д.

Стих поэмы дает такой простор для интонации, что удаются самые контрастные сочетания — пьяной скороговорки с размашистой песней:

Мне зять — плевать, и дочь смолчит,
Жена — плевать, пускай ворчит!

Мне старший зять ребро сломал,
Середний зять клубок украл,
Клубок — плевок, да дело в том —
Полтинник был замотан в нем.

Ой, жажда православная,
Куда ты велика!

Ой, люди, люди русские!
Крестьяне православные!

Не ветры веют буйные,
Не мать-земля колышется

и т. д.

Особый интонационный прием употреблен Некрасовым в апогее «Пьяной ночи» — растяжением слова:

Эй, парень, парень глупенькой,
Оборванной, паршивенькой,
Эй, полюби меня!
Меня, простоволосую,
Хмельную бабу, старую,
Зааа-паааа-чканную!

В этой поэме Некрасов достиг того нового слияния языка и стиха, к которому стремился с самого начала. Проза и поэзия сочетались в новое единство и образовали новую форму. Метод оправдан — найдено противопоставление. Оправдан и самый стих, освободившийся от всех канонических форм.

Я не исчерпываю вопроса о поэтике Некрасова, а только намечаю основные проблемы, которые необходимо разработать. Пусть прекратятся разговоры о том, что в поэзии Некрасова важно «содержание», что для так называемого «формального метода» (я предпочитаю называть его морфологическим) Некрасов — «камень преткновения» и т. д. Вопрос, по существу своему, идет не о тех или других методах, а о построении науки. Вопрос сложный, но многое начинает выясняться — пусть только не затемняют его своими досужими размышлениями и спорами всевозможные интеллигентные дилетанты и «специалисты по Некрасову».

1922

АННА АХМАТОВА

Опыт анализа

К читателям

Десять лет минуло с того дня, когда мы увидели первую книгу стихов Анны Ахматовой. Десять лет — цифра сакральная: именно столько дарит история каждому поколению. Потом приходит «племя младое» — и начинается сложная, иногда трагическая борьба двух соседних поколений.

«Племя младое» выросло на наших глазах за эти десять лет. Мы становимся старшими. Оно еще учится у нас, но для того, чтобы потом делать по-своему. А дело перед ним — большое: создать новую поэзию из хаоса тех «измов», которыми так увлекались отцы. Связи потеряны, традиции смешались, судьбы поэзии туманны. Петербург разошелся с Москвой. Что значительнее? Петербургская тишина или московский шум? Муза колеблется — не уйти ли ей совсем?

Поэзия Ахматовой для новых людей — не то, что для нас. Мы недоумевали, удивлялись, восторгались, спорили и, наконец, стали гордиться. Им наши восторги не нужны. Они не удивляются, потому что пришли позже. Они смотрят в будущее, потому что хотят удивляться. Это — их право, их обязанность.

Поэтому — ни слова о восторгах. Эта книжка, слава богу, не поминальная. А мы — еще не деды, чтобы погружаться в воспоминания. Да, мы еще продолжаем свое дело, но уже стоим лицом к лицу с новым племенем. Пойдем ли мы друг друга? История провела между нами огненную черту революции. Но, быть может, она-то и спаяет нас в порывах к новому творчеству — в искусстве и в науке?

Поэзия символистов осталась позади. О Бальмонте говорить сейчас невозможно, о Блоке — уже трудно. Перед нами, с одной стороны, — Ахматова и Мандельштам, с другой — футуристы и имажинисты. В борьбе этих двух сторон решаются судьбы поэзии. В такие моменты острое наблюдение критика кажется существенным. Не воздаяние похвал Ахматовой, в которых она не нуждается, а вопрос о современной русской поэзии в целом — об ее возможностях и стремлениях — служит основным импульсом этой моей работы.

1

1912 год — год появления первой книги стихов Анны Ахматовой — знаменателен в истории русской поэзии как момент образования новых поэтических групп. Распад символической школы стал ощущаться уже после 1909 года, когда прекратился журнал «Весы». Сущность символизма стала предметом целого ряда статей и докладов, число которых особенно увеличилось в 1910 году. Этот год и следует считать годом ясно обозначившегося кризиса. Блок вспоминает: «1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма» (предисловие к поэме «Возмездие»).

Теоретическая манифестация — признак сам по себе очень характерный. Давно замечено, что, «когда

первоклассные писатели данного периода словесности начинают анализировать то направление, которому сами прежде служили с юношеской ревностью, — значит, от них недалеко пора новых воззрений на жизнь и искусство». ¹ Так и случилось с символистами. В 1910 году Вячеслав Иванов и Блок выступают в «Обществе ревнителей художественного слова» с докладом о символизме. ² Первый, как главный вождь и идеолог символического направления, берет на себя задачу теоретического обоснования и старается формулировать подлинную сущность символизма. «Символизм не хотел и не мог быть только искусством» — таково его основное утверждение, имеющее в виду уже возникшие тогда споры об эстетических принципах символизма. Блок, соглашаясь с теорией В. Иванова, говорит, что «золотой меч» раннего символизма померк, потому что «пророки» пожелали стать «поэтами» — «вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками». Считая это «грехом» символизма, Блок ставит трагический вопрос: «Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами?»

Докладами этими начинается полемика вокруг вопроса о символизме — символисты оказываются несогласными друг с другом. В том же году В. Брюсов выступает с резким и решительным ответом — «О «речи рабской», в защиту поэзии» («Аполлон», № 9), где протестует против основного тезиса В. Иванова и Блока: «Как ни уважаю я художественное дарование и энергию мысли Вячеслава Иванова, все же я никак не могу согласиться, что «символизмом» может быть названо то, что ему нравится. . . Вячеслав Иванов может указывать в будущем символизму какие угодно цели, а его Бэдекер (так назвал себя сам Блок) — пути к этим целям, но они не вправе и не в силах изменить то, что было. Как это им ни досадно,

¹ А. В. Дружинин. «Повести и рассказы» И. С. Тургенева. Собрание сочинений, т. VII. СПб., 1865.

² Напечатано в «Аполлоне», 1910, № 8: В. Иванов «Заветы символизма»; А. Блок «О современном состоянии русского символизма».

но «символизм» *хотел быть* и всегда *был только искусством*. . . Символизм есть *метод* искусства, осознанный в той школе, которая получила название «символической». . . Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи. . . Неужели после того, как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии! Дайте ему наконец свободу!»

Произошел характерный раскол: символисты-философы отделились от символистов-эстетов. Оказалось, как и всегда в такие моменты оказывается, что, несмотря на давнее существование и полное торжество так называемой «символической» школы, представители ее не только не согласны между собою, но даже не сговорились об основных принципах своего направления и в 1910 году возвращаются к его самым первичным проблемам: автономно ли искусство и есть ли символизм художественный метод или система мировоззрения. Стало ясно, что первоначальное объединение «символистов» в одну поэтическую школу произошло на основе конкретных художественных принципов, возникших в борьбе за новое искусство, а не на основе отвлеченных религиозно-философских теорий. Символизм как отвлеченная теория явился позже — в качестве мотивировки, оправдания, и именно тогда, когда художественные принципы утеряли свою первоначальную и для всех убедительную свежесть. . . Действительно, в том же 1910 году, кроме Брюсова, откололся от символистов Кузмин, напечатавший в «Аполлоне» (январь) знаменательную статью «О прекрасной ясности», где, явно расходясь с теургическими тенденциями В. Иванова, обращался с призывом к поэтам и прозаикам: «Пусть душа ваша цельна или расколота. . . умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе. . . будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом. . . в рассказе пусть

¹ См. его статью «Жизнь стиха» («Аполлон», 1910, № 7), которая кончается словами: «Теперь же мы не можем не быть символистами».

рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — *прекрасной ясности*, которую назвал бы я — *кларизмом*. Ясно, что принцип кларизма несовместим с принципами, высказанными В. Ивановым и Блоком. Недаром именно Кузмин первый приветствовал появление стихов Анны Ахматовой в своем предисловии к ее сборнику «Вечер» (1912).

К 1912 году положение обострилось еще сильнее — «грех» символистов оказался непоправимым, вернуть символизму его былую силу не удавалось. Новый журнал символистов (главным образом — В. Иванова и А. Белого) «Труды и дни» лишь подводил теоретические итоги — никакого живого значения для поэзии он не имел и скоро приобрел вид обыкновенного журнала со статьями об искусстве. Идеологическая позиция В. Иванова и самый характер его деятельности стали подвергаться осуждениям со стороны более молодых — брожение пошло глубже. Явилось разочарование: уже не только Брюсов, но и Кузмин, и Белый, и даже Блок стали чувствовать потребность в освобождении от правил и норм символического устава, формулированного В. Ивановым. В рецензии Кузмина на «*Cor ardens*» В. Иванова («Труды и дни» № 1), несмотря на ее глубоко почтительный тон («один из главных наших учителей и руководителей в поэзии» и т. д.), прорываются намеки на недовольство, причем характерно, что намеки эти касаются именно языка: «известная невнятность слов, известное усилие и напряженье чувствуется именно в наиболее значительных и устремительных вещах. Не то чтобы язык поэта делался менее блестящ, вразумителен и полон, но волны, клубы какой-то чрезмерной насыщенности заволакивают ясные контуры». По поводу этой самой рецензии Кузмин потом заявляет: «Частичного совпадения со многими взглядами, высказанными в 1-ом номере «Трудов и дней», у меня, участника этого же номера, нет, потому что» — и следуют резкие возражения против основных положений В. Иванова («Апол-

лон», 1912, № 5). А. Белый, вспоминая эти годы, дает характерную оценку деятельности В. Иванова как идеолога символизма: «Он, с одной стороны, дал глубокое обоснование нашим идеям, с другой — произвольно расширил самую сферу исканий, лишив ее остроты и напряженности. Спаивая декадентов, символистов и идеалистов в одно стадо и так подготавливая «александрийский», синкретический период символизма, он давал материал для статейных популяризаций непопулярного» («Воспоминания об А. А. Блоке» в «Записках мечтателей», № 6).

Блок, по свидетельству Белого, избегал в это время встреч с В. Ивановым, а в письме к матери 1911 года он пишет по поводу своего увлечения искусством борьбы,¹ что голландский борец Ван Риль вдохновляет его для поэмы «гораздо более, чем Вячеслав Иванов» и что настоящее произведение искусства может возникнуть только тогда, когда «поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром».

Необходимость перелома, сдвига совершенно определилась. Бесконечные споры о символизме² сделали самую атмосферу, его окружающую, удушливой. Началась полоса взаимных упреков, личных ссор, сложных идейных кризисов и проч. Статья Кузмина о ясности в связи с другими нападка на символизм и на его идеологов вызывает резкую отповедь в первом номере «Трудов и дней» — отповедь, в которой признаки окончательного разложения школы выступают с полной отчетливостью: «Чаще и чаще слышишь сетования на деятельность многих выдающихся среди нас людей... ни художник, ни отвлеченный мыслитель, следовательно, не нужен... За NN. выкидывается М.М. . . Мы приучили себя к ценностям, порознь взятым. Мы приучили себя к определенному словесному выражению в искусстве, в философии, в религии,

¹ См. об этом также в предисловии к поэме «Возмездие».

² См. еще статьи в № 1 «Трудов и дней»: В. Иванов «Мысли о символизме», А. Белый «Символизм» и Вл. Пяст «Нечто о каноне».

в мистике. В этом — правда. Без четкости нет восприятия; без гладкого выраженья нет у нас и переживания творчества. Но указанные формы творчества, разграничение их есть результат систематики в уже реально созданном. Появись среди нас новая грань, не совпадающая с нами же проведенными гранями, она предстала бы нам как смещение и хаос. Новая речь — всегда косноязычная речь. Была у нас эпоха косноязычий. Но вчера сумели мы в косноязычье угадать новую речь. Новая речь превратилась скоро в новый способ фальсификации старого... Создается так новое увлечение всем законченным, ясным; и мы предвидим уже в увлечение том и новую ложь. Появляется добровольная полиция, возникает новый участок ясности. Все вчера казалось нам слишком ясным, обидно ясным; а сегодня обратно, и все ясное прежде заподозривается в неясности. Из прекрасного своего гнезда отлетел в небо журавль. И бракуется оставшаяся в руках синица... Не спешите с приговором о тех, кого вчера с уважением называли мы *не только писатель*, а сегодня без всякого уважения громим позорною кличкой: «дилетант».¹

Символисты, рекомендующие себя в качестве «синицы» и требующие «уважения», уже не могли привлечь к себе никого, кроме эпигонов и подражателей. Надо было искать «журавля в небе», потому что удовлетворяться «синицами» искусство не может. Надо было вернуться к искусству — вырваться из этой высокой, но безвоздушной «башни» символизма. Надо было изменить отношение к поэтическому языку, который превратился в мертвый диалект, лишенный живого развития, живой игры. Надо было или создать новое косноязычие, новую дикую речь, или освободить традиционный поэтический язык от оков символизма и привести его к новому равновесию. Иначе говоря — встал вопрос о революции или эволюции.

Русская поэзия пошла обоими путями. Крутые исторические переломы, в какой бы области культуры

¹ Suncator. «О журавлях и синицах». — «Труды и дни», 1912, № 1, стр. 82—84.

они ни совершались, никогда не исчерпывают себя в реформах. Навстречу «мирным» попыткам эволюции встает стихия революционная, пафос которой — в разрушении старых форм и традиций. Так и случилось. Из рядов самого символизма, прошедшие школу того же В. Иванова и там же убедившиеся в необходимости реформы, пришли «акмеисты». Они не порывали с традициями высокого искусства и смотрели на себя не как на разрушителей символизма, а как на его непосредственных продолжателей и законных наследников. Власть символистов ослабела, явились признаки поэтической анархии — надо было отказаться от изжитых традиций, заменить их другими, освободиться от теоретических предрассудков и таким образом создать новый порядок, новое равновесие. Так и понимали свою миссию вожди «акмеизма», ставшие во главе «Цеха поэтов». . . С. Городецкий, вообще колеблющийся, неустойчивый в своих позициях и потому всегда более категоричный, писал там же («Некоторые течения в современной русской поэзии» — «Аполлон», 1913, № 1): «Символическое движение в России можно к настоящему времени счесть, в главном его русле, завершенным. . . Искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова. . .» и т. д. Было заявлено от отказе от мистики и об ориентации на романское искусство, которое, в противоположность германскому, «любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию». Выдвинуты были четыре имени в качестве новых учителей — Шекспир, Рабле, Виллон и Готье.

Одновременно явились и революционеры, требовавшие радикальной ломки и отказа от всего прошлого опыта, от всех традиций высокого искусства. Они обращались со своими лозунгами не столько к литературным кругам, сколько к массам — к той толпе, на которую жрецы высокого искусства всегда смотрели с презрением. Их выступления носили характер общественный, боевой. Они ошеломляли толпу

своими опытами «заумной» речи, своими грубыми метафорами, своим стремительным натиском на все авторитеты. Толпа недоумевала, но прислушивалась. Это было настоящее восстание — о порядке, о равновесии, об отцах и о преемстве не было речи. Такова была деятельность первых футуристов, или «будетлян».

Теория, как всегда, не вполне совпадает с практикой. На самом деле здесь — не простая антитеза, а отношение гораздо более сложное. Сами футуристы, конечно, многое восприняли от символизма. Но важно одно — что они поставили ребром вопрос о поэтическом языке, вернулись заново к проблеме «слова как такового» и отказались от пользования высокими традициями символической школы. Их пафосом было не примирение, не сглаживание обнаружившихся противоречий, а обострение. Они сознательно и намеренно снижают искусство, как это неизменно повторяется в такие критические эпохи. Возрождается сатира и вообще комический стиль — Шершеневич верно называет Маяковского «великим комиком наших дней». Они наносят решительный удар преобладавшему в русской поэзии XIX века культу малых лирических форм (элегия, романс) и роднятся с поэзией XVIII века — с одой и сатирой. В XIX веке им ближе всего не Пушкин, не Тютчев, а Некрасов с его тенденцией к оде и особенно с его пафосом «снижения» языка и форм.¹ Символисты в своем несколько эклектическом стремлении впитать в себя все традиции русской поэзии старались «оправдать» Некрасова, интерпретируя его поэзию как «высокое» искусство (Бальмонт, Белый). Футуристы вернули нам ощущение подлинного Некрасова как разрушителя классических традиций и вместе с тем освободили его от связи с посленекрасовской «надсоновщиной», элементами которой пользовался Бальмонт. В их лозунгах ожили некоторые из тех традиций, которые казались давно похороненными.

¹ Вопросу о художественном методе Некрасова посвящена моя статья в журнале «Начала», 1922, № 2 <наст. книга, стр. 61—100>.

В частности у Хлебникова, с его «корнесловием» и тягой к древнерусскому словарю и к замене иностранных слов русскими новообразованиями, мы видим возрождение архаистической линии Шишкова.¹ Этот филологизм, ставший на место религиозно-философских штудий символистов, характерен для всего русского футуризма.

По всему ходу этой борьбы видно, что считать акмеизм началом нового поэтического направления, новой школой, *преодолевающей* символизм, неправильно. Акмеисты — не боевая группа: они считают своей основной миссией достижение равновесия, сглаживание противоречий, внесение поправок. Самая идея равновесия, прочности, зрелости, послужившая основанием для термина «акмеизм», характерна не для зачинателей, а для завершителей движения. Фактически они даже не меняют традиции, а наоборот — являются еще более сознательными их хранителями. Символистам принадлежит заслуга восстановления Жуковского, Тютчева, Фета, они же заново заговорили о Пушкине, о Баратынском, о Языкове. Акмеисты расширяют эту область традиций — Мандельштам укрепляет классическую линию и объявляет: «Классическая поэзия — поэзия революции».

Акмеизм — последнее слово модернизма. Для него характерно не установление каких-либо новых традиций, а частичный отказ от некоторых принципов, внесенных позднейшими символистами и осложнивших их собственную поэтическую практику. Недаром акмеисты выдвинули в качестве главного своего учителя Иннокентия Анненского, который больше других сохранил в неприкосновенности черты раннего символизма, еще называвшегося модернизмом или декадентством. Здесь сохранилась *эстетическая* позиция — то, с чего началось самое движение и от чего оно по-

¹ Ср. — «подобень» вместо «портрет», «речарь» вместо «поэт» и т. д. В связи с этим характерно определение, которое дано недавно деятельности Хлебникова: «Хлебников был до последних пределов архаичен и по языку, и по привязанности к древнерусским сюжетам, и по преданности истинно русскому синтаксису» (И. Аксенов. К ликвидации футуризма. — «Печать и революция», 1922, кн. 5).

том отклонилось, увлекшись религиозно-философским обоснованием своих художественных тенденций. Противоположности сходятся — линия круга заканчивается возвращением к начальной точке. Подчеркиванием своей связи именно с Анненским акмеисты свидетельствовали о себе как о завершителях того большого круга, который, в общем, именуется модернизмом.

Действительно, преодоление символизма принадлежит футуристам. Но в их руках русский стих подвергся такому превращению, что развитие его в ближайшее время сомнительно. В этом смысле теория имажинистов, ставящая в основу поэзии принцип образности, чрезвычайно симптоматична. Стиховое начало ослабевает — намечается путь к развитию прозы. Попытка А. Белого уничтожить границы между стихом и прозой тоже характерна для переходного времени, но сама по себе насильственна и безнадежна. Мы идем к настоящей прозе, не ориентирующейся на стих. Поэзии суждены годы келейного развития и накопления новых сил.

Ахматова и Мандельштам — высокие достижения акмеизма. Как хранители традиций они, быть может, и будут наставниками новых поэтов, но процесс этот будет совершаться не на виду. Мандельштам, столь уверенно и твердо идущий своим путем, недоступен сейчас гораздо более, чем Маяковский, к которому привыкли, которого начинают ценить в самых широких кругах. Популярность Ахматовой не знаменует собой начала новых больших движений, а свидетельствует о достигнутом ею равновесии, к которому с самого начала стремились акмеисты — равновесии между стихом и словом, между стихией ритма и стихией слова. И независимо от того, какого рода эволюция суждена в дальнейшем Ахматовой, ее поэзия уже ощущается как законченный стиль — как канон, которому можно подражать, но развивать который сейчас невозможно. История имеет свои законы, хотя и держит их в строгой тайне.

За протекшие десять лет вышло пять сборников Ахматовой: «Вечер» (1912), «Четки» (1914), «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921) и «Аппо Доміні» (1922). Первые два тесно связаны между собою — это ранняя манера Ахматовой; в третьем обнаруживаются некоторые новые художественные тенденции, продолженные и укрепленные в двух следующих. Но резких переломов в творчестве Ахматовой нет — она очень устойчива в своем художественном методе. В «Вечере» еще заметны некоторые колебания (опыты стилизаций — с графами, маркизами и т. д., не воспроизведенные в «Четках»), но дальше метод становится настолько определенным, что в любой строке можно узнать автора. Это и характерно для Ахматовой как для поэта, завершающего модернизм. Мы чувствуем в ее стихах ту уверенность и законченность, которая опирается на опыт целого поколения и скрывает за собой его упорный и длительный труд.

Основа метода определилась уже в первом сборнике. Явилась та «скупость слов», к которой в 1910 году призывал Кузмин. Лаконизм стал принципом построения. Лирика потеряла как будто свойственную ей природе многословность. Все сжалось — размер стихотворений, размер фраз. Сократился даже самый объем эмоций или поводов для лирического повествования. Эта последняя черта — ограниченность и устойчивость тематического материала — особенно резко выступила в «Четках» и создала впечатление необычной интимности. Критики, привыкшие видеть в поэзии непосредственное «выражение» души поэта и воспитанные на лирике символистов с ее религиозно-философским и эмоционально-мистическим размахом, обратили внимание именно на эту особенность Ахматовой и определили ее как недостаток, как обеднение. Раздались голоса об «ограниченности диапазона творчества», об «узости поэтического кругозора» (Иванов-Разумник в «Заветах», 1914, № 5), о «духовной скудости» и

о том, что «огромное большинство человеческих чувств — вне ее душевных восприятий» (Л. К. в «Северных записках», 1914, № 5). К стихам Ахматовой отнеслись как к интимному дневнику — тем более что формальные особенности ее поэзии как бы оправдывали возможность такого к ней подхода. Большинство критиков не уловило реакции на символизм и обсуждало стихи Ахматовой так, как будто ни о чем другом, кроме особенностей души поэта, они не свидетельствуют. На фоне отвлеченной поэзии символистов критики восприняли стихи Ахматовой как признания, как исповедь. Это восприятие характерно, хотя и свидетельствует о примитивности критического чутья.

Действительно, перед нами — конкретные человеческие чувства, конкретная жизнь души, которая томится, радуется, печалится, негодует, ужасается, молится, просит и т. д. От стихотворения к стихотворению — точно от дня к дню. Стихи эти связываются в нашем воображении воедино, порождают образ живого человека, который каждое свое новое чувство, каждое новое событие своей жизни отмечает записью. Никаких особых тем, никаких особых отделов и циклов нет — перед нами как будто сплошная автобиография, сплошной дневник. Здесь — основная, наиболее бросающаяся в глаза разница между лирикой Ахматовой и лирикой символистов. Но она явилась результатом поэтического сдвига и свидетельствует не о душе поэта, а об особом методе.

Изменилось отношение к слову. Словесная перспектива сократилась, смысловое пространство сжалось, но заполнилось, стало насыщенным. Вместо безудержного потока слов, значение которых затемнялось и усложнялось многообразными магическими ассоциациями, мы видим осторожную, обдуманную мозаику. Речь стала скупой, но интенсивной. В. Иванов определял символизм как «утверждение *экстенсивной* энергии слова», которая «не боится пересечений с гетерономными искусству сферами, напр., с системами религий». ¹ В связи с этим символисты выделяют именно

¹ Мысли о символизме. — «Труды и дни», 1912, № 1, стр. 9.

метафору, «отмечая ее из всех изобразительных средств языка» (А. Белый) — как способ сближения далеких смысловых рядов. Этот принцип экстенсивности, пользующийся ассоциативной силой слова, отвергнут Ахматовой. Слова не сливаются, а только соприкасаются — как частицы мозаичной картины. Именно поэтому они обнаруживают перед нами новые оттенки своих значений.

Мы чувствуем смысловые очертания слов, потому что видим переходы от одних слов к другим, замечаем отсутствие промежуточных, связующих элементов. Слова получают особую смысловую вескость, фразы — новую энергию выражения. Утверждается интенсивная энергия слова. Становится ощутимым самое движение речи — речь как произнесение, как обращенный к кому-то разговор, богатый мимическими и интонационными оттенками. Стиховая напевность ослаблена, ритм вошел в самое построение фразы. Явилась особая свобода речи, стих стал выглядеть как непосредственный, естественный результат взволнованности. Чувство нашло себе новое выражение, вступило в связь с вещами, с событиями, сгустилось в сюжет. Явилось то ощущение равновесия между стихом и словом, о котором говорилось выше.

Таков в общем виде поэтический метод Ахматовой, отличающий ее от символистов. Здесь — не «преодоление» символизма, а лишь отказ от некоторых тенденций, явившихся у позднейших символистов и не всеми ими одобренных (Кузмин, Брюсов). Если не отождествлять символизм (а тем более весь модернизм, обнимающий три поколения) с теориями В. Иванова и А. Белого, то в акмеизме, а в том числе и в творчестве Ахматовой, нельзя видеть нового направления. Ни основные традиции, ни основные принципы не изменились настолько, чтобы у нас было ощущение начала новой поэтической школы. Сделан логический вывод из тех расхождений, которые определились внутри самого символизма. Старшие символисты, испытавшие на собственном творчестве губительное влияние своих теорий и им обессиленные, не могли сами сделать

этого вывода — он сделан их непосредственными учениками. Характерно поэтому, что некоторые акмеисты (как, например, М. Лозинский) не отличаются от символистов (хотя бы от Брюсова) ничем, кроме большей строгости своего мастерства. Характерно также, что критики, стоявшие близко к символизму и непосредственно с ним связанные (как Н. Недоброво, В. Чудовский), приветствовали поэзию Ахматовой, потому что видели в ней освобождение символизма от наложенных им на себя оков.

Лаконизм и энергия выражения — основные особенности поэзии Ахматовой. Эта манера не имеет импрессионистического характера (как казалось некоторым критикам, сравнившим стихи Ахматовой с японским искусством), потому что она мотивируется не простой непосредственностью, а напряженностью эмоции. За этим лаконизмом нет никакой особой теории искусства — он знаменует собой отказ от экстенсивного метода символистов и ощущается как реформа стиля, требуемая всем движением символизма в последние перед появлением стихов Ахматовой годы.

Ахматова утвердила малую форму, сообщив ей интенсивность выражения. Образовалась своего рода литературная «частушка». Это сказалось как на величине стихотворений, так и на их строении. Господствуют три или четыре строфы — пять строф появляются сравнительно редко, а больше семи не бывает. Особую смысловую сгущенность и законченность получают восьмистишия, которые выделяются у Ахматовой как по числу, так и по самому своему характеру.¹ Интересы к изысканным строфам у Ахматовой нет. На протяжении всех ее сборников имеется один сонет («Тебе покорной?» в «Anno Domini»), притом не строгой формы. Характерно, что одно ее стихо-

¹ Цифры таковы: в «Вечере» — восьмистишия 7,5%, 3 строфы 42,5%, 4 строфы 37,5%; в «Четках» — восьмистишия 15,4%, 3 строфы 40,4%, 4 строфы 21,1%; в «Белой стае» — восьмистишия 18%, 3 строфы 44,5%, 4 строфы 15,6%. Другие формы выражаются в величинах от 1 до 5%. У Блока меньше 4 строф редко, большинство — от 5 до 11 строф.

творение («Уединение» в «Белой стае») по ритму и синтаксису совершенно сонетно, но лишено соответственной системы рифм.¹ С другой стороны, явно тяготение Ахматовой к белому стиху, которым она пользуется не только в эпических опытах («У самого моря»), но и в лирике.

От четырехстрочной строфы Ахматова отступает редко — преимущественно в стихах торжественного стиля. Строфа эта получает у нее несколько необычный вид благодаря наполнению короткими фразами. Быстрая смена фраз дробит ее на части и придает интонации подвижный, прерывистый характер. На эту «короткость дыхания» обратил внимание Н. Гумилев и в своем отзыве о «Четках» («Письма о русской поэзии», «Аполлон», 1914, № 5) советовал укоротить строфу: «Четырехстрочная строфа... слишком длинна для нее. Ее периоды замыкаются чаще всего всего двумя строками, иногда тремя, иногда даже одной». Это особенно характерно для «Четок».

Было душно от жгучего света,
А взгляды его как лучи. |
Я только вздрогнула: | этот
Может меня приручить. |
Наклонился — | он что-то скажет... |
От лица отхлынула кровь. |
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

У меня есть улыбка одна: |
Так, | движенье чуть видное губ.

Я пришла к поэту в гости. |
Ровно полдень. | Воскресенье.

Все, как раньше: | в окна столовой
Бьется мелкий метельный снег.

¹ Его ритмико-синтаксическая схема — ab'ab' | cd'd' || eef'-f'gg. Получается нечто вроде шекспировского сонета — с той разницей, что у Шекспира обособляются две последние строки: ab ab | cd cd | ef ef || gg.

После «Четок», в связи с развитием торжественного стиля, эта дробность фраз ослабевает, но в «Белой стае» мы еще находим много примеров:

Пахнет гарью. | Четыре недели
Торф сухой по болотам горит. |
Даже птицы сегодня не пели,
И осина уже не дрожит.

Морозное солнце. | С парада
Идут и идут войска. |
Я полдню январскому рада,
И тревога моя легка.

Двадцать первое. | Ночь. | Понедельник. |
Очертанья столицы во мгле.

Очень часто мы находим у Ахматовой точки среди строки — ритмическая и интонационная цельность строки таким образом разбивается, но именно поэтому ощущается сжатость и разговорная выразительность речи. Особенно излюблены Ахматовой точки перед концом строки — последнее слово, относящееся уже к следующей фразе, благодаря этому выступает из ритмического ряда со своей особой интонацией и приобретает особую выпуклость:

Так холодно в поле. *Унылы*
У моря груды камней.

В щелочку смотрю я. *Конокрады*
Зажигают под холмом костер.

Я только сею. *Собирать*
Придут другие. Что же!

Я очень спокойная. *Только не надо*
Со мною о нем говорить.

Бессмертник сух и розов. *Облака*
На свежем небе вылеплены грубо.

Сроки страшные близятся. *Скоро*
Станет тесно от свежих могил.

Здесь — не простая «короткость дыхания», и недаром Ахматова сохраняет четырехстрочную строфу. Только на основе такой строфы мы ощущаем эту короткость как прием лаконической речи. Двухстрочная строфа мотивировала бы ее, но вместе с тем ослабила бы самое ощущение этой энергичной сжатости, скрыла бы за собой прием, который вовсе не должен скрываться. Для стиля Ахматовой этот прием так важен, что формальная его мотивировка строфой была бы нецелесообразна. Наоборот — здесь и должно ощущаться нарушение ритмико-синтаксических и интонационных членений, свойственных строфе. Короткость фраз поддерживается общим характером синтаксиса. Синтаксис так сжимается, что часто при глаголе отсутствует местоимение — прием, одно время распространенный в русской прозе под влиянием польской литературы (Пшибышевский, Тетмайер и др.). У Ахматовой мы имеем: *сжала руки, наклонился, подошел, коснулся, села, шутил, наметил, ходили и т. д.* Часто даже неясно, какое именно местоимение должно здесь подразумеваться:

Как велит простая учтивость,
Подошел (он?) ко мне. Улыбнулся.
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки *коснулся* —
.
Отошел ты. . .

Стремление к лаконической энергии выражается также в резких синтаксических переходах. Очень редко фразы идут в последовательном и связном порядке; большею частью связи отсутствуют — образуются резкие скачки, делающие поэтическую речь Ахматовой судорожно напряженной:

Сжала руки под темной вуалью. . .
«Отчего ты сегодня бледна?»

—
Бензина запах и сирени,
Насторожившийся покой. . .
Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

Он мне сказал: «Я верный друг!»
И моего коснулся платья.
Как непохожи на объятия
Прикосновенья этих рук.

О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непреренно будет в аду.

Эта сжатость и прерывистость речи делает синтаксическое движение фраз необыкновенно выпуклым, осязаемым. Я начал с анализа синтаксиса именно потому, что считаю его особенно характерным для поэзии Ахматовой.¹ Недаром подражателей Ахматовой узнаешь сразу не столько по словам, сколько по синтаксису. Части предложений, которые в более распространенной и последовательной речи естественно ступшеваются и играют подчиненную роль, выступают в поэзии Ахматовой как носители большой смысловой энергии и придают ее стилю совершенно своеобразный характер. Таковы союзы, роль которых в стихотворении никогда не была такой значительной, определяющей движение. Особенной силой наделен союз «а», который имеет у Ахматовой свои определенные места — чаще всего в начале первой или предпоследней строки заключительной строфы, то есть там, где сгущается смысл стихотворения. Часто он имеет характер неожиданной заключительной *pointe*, обостряющей и подчеркивающей все предыдущее:

А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.

А лучи ложатся тонкие
На несмятую постель.

¹ Надо, вообще, сказать, что внимание новейших поэтов обращено, пожалуй, больше всего на реформу поэтического синтаксиса. Имажинисты заявляют, что «следует совершить революцию в области синтаксиса» (И. Грузинов. Имажинизма основное. М., 1921, стр. 12).

А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля. . .»

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса —
Ты первый раз одна с любимым».

А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

А мальчик мне сказал, боясь,
Совсем взволнованно и тихо,
Что там живет большой карась
И с ним большая карасиха.

А люди придут, зарюют
Мое тело и голос мой.

А я товаром редкостным торгую —
Твою любовь и нежность продаю.

А недописанную мной страницу —
Божественно спокойна и легка —
Допишет Музы смуглая рука.

А в небе заря стояла,
Как ворота в ее страну.

Эти «а» проходят через все сборники, составляя одну из постоянных и характернейших деталей стиля: «А я, закрыв лицо мое» («Белая стая», 29), «А в Библии красный кленовый лист» («Белая стая», 35), «А нынче только ветры» («Белая стая», 40), «А город помнит о судьбе своей» («Белая стая», 65), «А песню ту, что прежде надоела» («Белая стая», 93), «А над смуглым золотом престола» («Белая стая», 101), «А за грех твой, милый мой» («Белая стая», 105), «А ныне станешь нищенкой голодной» («Подорожник», 37), «А бледный рот слегка разжат» («Подорожник», 45), «А глаза глядят уже сурово» («Подорожник», 50), «А я иду владеть чудесным садом» («Аппо Domini», 21), «А ветер восточный славил» («Аппо Domini», 35).

Значительна роль и других союзов — «но», «и». Они тоже особенно характерны в заключительных строфах:

И сердцу горько верить,
Что близок, близок срок.

И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

И если б знал ты, как сейчас мне любви
Твои сухие, розовые губы.

И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен.

Но запомнится беседа

Но больше нет ни слов, ни оправданий

Но приходи взглянуть на рай

и т. д.

Интересное сильное «но», которому отвечает заключительное «и», имеется в первом стихотворении «Вечера»:

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует,
То целые дни голубком
На белом окошке воркует.

То в инее ярком блеснет,
Почудится в дреме левкоя...
Но верно и тайно ведет
От радости и от покоя.

Умеет так сладко рыдать
В молитве тоскующей скрипки,
И страшно ее угадать
В еще незнакомой улыбке.

Синтаксическое движение некоторых пьес определяется цепью таких союзов, несущих на себе нюансировку эмоции. Так — в «Песне о песне» («Белая стая», 12):

Она сначала обожжет,
Как ветерок студеной,
А после в сердце упадет
Одной слезой соленой.

И злomu сердцу станет жаль
Чего-то. Грустно будет.
Но эту легкую печаль
Оно не позабудет.

Я только сею. Собрать
Придут другие. Что же!
И жниц ликующую рать
Благослови, о боже!

А чтоб Тебя благодарить
Я смела совершенней,
Позволь мне миру подарить
То, что любви нетленней.

Еще резче ощущается сила этих союзов в стихах без стрóf и без рифм — тут они берут на себя самое членение пьесы на периоды:

Столько раз я проклинала
Это небо, эту землю,
Этой мельницы замшелой
Тяжко машущие руки!
А во флигеле покойник,
Прям и сед, лежит на лавке,
Как тому назад три года.
Так же мыши книги точат,
Так же влево пламя клонит
Стеариновая свечка.
И поет, поет постылый
Бубенец нижегородский
Незатейливую песню
О моем веселье горьком.
А раскрашенные ярко
Прямо стали георгины
Вдоль серебряной дорожки,
Где улитки и полынь.
Так случилось: заточенье
Стало родиной второю,
А о первой я не смею
И в молитве вспоминать.

«Белая стая», 76

Интересно, что в ранних опытах торжественного стиля, требующих иного, более плавного синтаксиса, Ахматовой не удается освободиться от своей основной манеры — фразы не образуют плавного движения и пестрят союзами, которые разбивают интонацию:

Со мной всегда мой верный, нежный друг,
С тобой твоя веселая подруга.

*Но мне понятен серых глаз испуг,
И ты виновник моего недуга.
Но кратких мы не учащаем встреч,
Так наш покой нам суждено беречь.*

Здесь видно, как труден Ахматовой выход за пределы четырехстрочной строфы. Появляется риторический параллелизм (и дальше: «Лишь голос твой поет в моих стихах, В твоих стихах мое дыханье веет»), рядом с которым странно выглядят следы обычного лаконизма и прерывистости.

Чтобы закончить вопрос о союзах, надо еще отметить, что в языке Ахматовой есть союзы, которые она ввела в поэзию как новость и навсегда закрепила их за собой. Один из них типичен для взволнованной разговорной речи, другой имеет архаический характер и придает речи особую торжественность. Первый — «только». Его оттенки разнообразны — то он приближается по значению к союзу «но» и отличается лишь большей эмоциональной выразительностью, то стоит на границе между союзом и простым служебным членом:

*Ах! не трудно угадать мне вора,
Я его узнала по глазам.
Только страшно так, что скоро, скоро
Он вернет свою добычу сам.*

*Лучше погибну на колесе,
Только не эти оковы.*

*Был он грустен или тайно весел,
Только смерть — большое торжество.*

*Приползайте ко мне, лукавьте,
Угрозы из ветхих книг,
Только память вы мне оставьте,
Только память в последний миг.*

*Только, ставши лебедем надменным,
Изменился серый лебеденок.*

*Только глаза подымать не смей,
Жизнь мою храня.*

Я очень спокойная. *Только* не надо
Со мною о нем говорить.

Только нашей земли не разделит
На потеху себе супостат.

Каждый день мой — веселый, хороший,
Заблудилась я в длинной весне,
Только руки тоскуют по ноше,
Только плач его слышу во сне.

Славы хочешь? — у меня
Попроси тогда совета,
Только это — западня,
Где ни радости, ни света.

Только сяду на пороге,
Там еще густая тень.

Интересно, что в «Подорожнике» и в «Анно Доміні», в связи с развитием торжественного, декламационного стиля, эти «только» исчезают. Другой своеобразный союз Ахматовой — «затем что». В «Вечере» этого союза еще нет — впервые он появляется в «Четках», в стихотворении «В последний раз мы встретились тогда»:

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость —
Затем что воздух был совсем не наш,
А как подарок божий — так чудесен.

.

Потом — в «Белой стае» и в «Анно Доміні»:

И эту песню я невольно
Отдам на смех и поруганье,
Затем что нестерпимо больно
Душе любовное молчанье.

Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный,
Верну тебе твой сладостный обет,
Но берегись твоей подруге страстной
Поведать мой неповторимый бред —
Затем что он пронизет жгучим ядом
Ваш благостный, ваш радостный союз.

Еще одну синтаксическую особенность необходимо отметить в связи с лаконизмом и энергией ахматовской речи. Особенность эта — ослабление глагола как такового, иные формы сказуемости: тенденция вообще характерная для современной поэзии. Известны безглагольные опыты футуристов, у которых тенденция эта обнажена: «Вы здесь что делаея?»¹ Имажинисты объявляют в своих манифестах «смерть глаголу», мотивируя это первенством образов: «поэзия образна, глагол безличен, поэтому глаголу нечего делать».² Являются различные способы ослабления или замены глагола. Кроме деепричастных форм чрезвычайное развитие получает так называемый «творительный отношения» или «творительный сказуемый». Так, например, у Хлебникова: «Устами белый балагур»; у имажинистов: «Он Медведицей с лазури» (Есенин), «В небе осень треугольником» (Кусиков) и т. д. Как видно из приведенных примеров, в современном поэтическом языке есть тенденция прямо заменять глагол этим творительным. Но и при наличности глагола смысловой вес переходит от него к этому творительному — глагол получает характер отвлеченной связки.³ Интересно еще, что творительный этот часто имеет смысл сравнения, как бы заменяя собой его развитую форму (с «как»): «Подбитым галчонок клюется в ресницах скупая слеза» (как подбитый галчонок). Все это вместе делает его чрезвычайно сильным синтаксическим членом. Надо еще прибавить, что о тенденции к ослаблению глагола может свидетельствовать также пользование наречиями, которые перетягивают на себя смысловое ударение фразы, а часто

¹ См. об этом: Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. В. Хлебников. Прага, 1912, стр. 36—37.

² И. Грузинов. Имажинизма основное, стр. 8.

³ А. М. Пешковский считает этот творительный явлением «прогрессивно развивающимся в славянских языках» и указывает, что при таком творительном, приобретающем значение уже не столько способа действия, сколько признака предмета, «глагол теряет ту или иную долю своего вещественного значения» (Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 2. М., 1920, стр. 250—252). Предлагается сравнить: «он глядел в сторону» и «он глядел молодцом», «он стоял в дверях» и «он стоял болваном».

образуют сказуемые сочетания (в сравнительной степени) или даже заменяют глагол.

Тенденция к ослаблению глагола в поэзии Ахматовой выражена резко, хотя и не подается в такой обнаженной форме, как у футуристов. Наиболее обыкновенное и привычное явление — простое отсутствие глагола, мотивированное формой перечисления, общей сжатостью речи или особой интонацией:

Бензина запах и сирени,
Насторожившийся покой. . .
Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

Не тот ли голос: «Дева! встань. . .»
Удары сердца чаще, чаще. . .
Прикосновение сквозь ткань
Руки, рассеянно крестящей. . .

Вечерние часы перед столом,
Непоправимо белая страница

Вечерний и наклонный
Передо мною путь.
Вчера еще влюбленный
Молил: «Не позабудь».
А нынче только ветры,
Да крики пастухов,
Взволнованные кедры
У чистых родников.

Пустых небес прозрачное стекло,
Большой тюрьмы белесое строенье
И хода крестного торжественное пенье
Над Волховом, синеющим светлом.

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.

Характернее другие случаи. Деепричастных построений типа «Вы здесь что делаая», еще чуждых разговорному языку, Ахматова не употребляет. Впрочем, один раз мне встретился у нее близкий к этому оборот: «Я печальна, тебя полюбив» («Вечер», 14). Зато

часто появляется творительный сказуемый. Приведу только наиболее интересные примеры:

То *змейкой*, свернувшись *клубком*,
У самого сердца колдует,
То целые дни *голубком*
На белом окошке воркует.

Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

Пусть *камнем надгробным* ляжет
На жизни моей любовь.

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.

Как меня томила ночь угарная,
Как дышало утро *льдом.*

А на жизнь мою *лучом нетленным*
Грусть легла. . .

Был он *ревнивым, тревожным и нежным*

А! это снова ты. Не *отроком влюбленным*,
Но *мужем дерзостным, суровым, непреклонным*
Ты в этот дом вошел и на меня глядишь.

Лежал закат *костром багровым*

А я, закрыв лицо мое,
Как перед вечною разлукой,
Лежала и ждала ее
Еще *не названною мукой.*

Был *блаженной моей колыбелью*
Темный город у грозной реки.

Солею молений моих
Был ты. . .

Зачем улыбаешься ты
Мне с неба *кровавой зарницей?*

Стало солнце *немилостью божьей*

Нет, царевич, я не та,
Кем меня ты видеть хочешь.

Серой белкой прыгну на ольху,
Ласочкой пугливой пробегу,
Лебедью тебя я стану звать

Я к нему влетаю только песней
И ласкаюсь утренним лучом.

А тайная боль разлуки
Застонала белою чайкой

Тебе покорной? Ты сошел с ума!

Нежной пленницею песня
Умерла в груди моей.

Еще недавно ласточкой свободной
Свершала ты свой утренний полет.

Эти творительные большею частью имеют смысл сравнений, но отличаются большей смысловой энергией, большей спаянностью с фразой и при этом ослабляют значение глагола. Можно поэтому утверждать, что, кроме тенденции ослабить глагол, здесь выражается тенденция освободиться от обычной формы сравнений (с «как»), удлиняющей фразу. Действительно, Ахматова явно избегает вводить сравнения — число их в «Вечере» и в «Четках» незначительно, а увеличивается только в «Белой стае». Интересно еще, что ее сравнения относятся именно к глаголу, к сказуемому, и потому стоят как бы на месте наречий: «Высоко в небе облачко серело, как беличья расстеленная шкурка» (*серело*, как шкурка), «Как соломинкой, пьешь мою душу», «А в небе заря стояла как ворота в ее страну». Таким образом, с точки зрения не грамматических, а художественно-стилистических функций употребление Ахматовой сказуемого творительного может быть занесено в одну категорию с употреблением сравнений и наречий: все эти явления одинаково свидетельствуют об ее тенденции к сокращению синтаксиса и к увеличению выразительной энергии. Это

особенно ясно в тех случаях, когда мы имеем рядом — сравнение и творительный или творительный и наречие, как, например:

Она сначала обожжет,
Как ветерок студеный,
А после в сердце упадет
Одной слезой соленой.

Лежал закат костром багровым
И медленно густела тень.

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем,
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Неудивительно поэтому, что именно наречия, составляющие часть сказуемого (в безличных предложениях, очень частых у Ахматовой) или только с ним связанные, чрезвычайно характерны для ее стиля. Фразовое ударение падает на них, благодаря чему эмоция получает особенно напряженное и конкретное выражение, характеризуясь не общими своими чертами (при помощи глагола), а специфическими признаками. Интересно, что при наречиях мы очень часто находим у Ахматовой восклицательную частицу «так», или «как», которая увеличивает интонационную силу наречия и придает лирике патетический характер. Часто наречие делается интонационным центром фразы благодаря постановке его на первый план, а иногда к этому присоединяется еще то, что наречия собираются в целую группу. Приведу примеры разных типов: «Умеет так сладко рыдать... И страшно ее угадать... Странно вспомнить... Мне стало странно, стало как-то смутно... Так беспомощно грудь холодела... Как светло здесь и как бесприютно... Мне с тобою пьяным весело... Так душно пахнет старое саше... Было душно от жгучего света... Отошел ты, и стало снова | На душе и пусто и ясно... После ветра и мороза было | Любо мне погреться у огня... И сердцу горько верить... Еще так недавно он был довольным... Сегодня мне из

костела | *Так трудно* уйти домой... *Жарко* веет ветер душный — *Сухо* пахнут иммортели... *Тупо* болит голова, | *Странно* немеет тело... *Полуласково, полулениво* | Поцелуем руки коснулся... *Как беспомощно, жадно и жарко* гладит» и т. д.

Ослабление глагола как такового выражается у Ахматовой и в других формах. Чрезвычайно широко пользуется она краткой формой прилагательных и причастий,¹ а также наречиями в сравнительной степени: «*Длинные* волны расчесанных грив... Грудь предчувствием боли не сжата... Был *светел* ты, взятый ею... *Желтой* трава... *Радостно* и *ясно* | Завтра будет утро... Руки *голы* выше локтя, | А глаза синей, чем лед... Слишком *сладко* земное питье, | Слишком *плотны* любовные сети... Каждый день поновому *тревожен*, | Все *сильнее* запах спелой ржи» и т. д. Кажется, что Ахматова всеми силами избегает употребления глаголов — получаются странные синтаксические движения, глагол выглядит неуклюже, мешает интонации, выпадает из цепи фраз:

Весенним солнцем это утро *пьяно*,
И на террасе запах роз *слышной*,
И небо *ярче* синего фаянса.
Тетрадь в обложке мягкого сафьяна,
Читаю в ней элегии и стансы,
Написанные бабушке моей.

В других случаях употребление глагола как бы мотивируется рифмой и, выступая в этом качестве, ослабляется как грамматическая величина. К этому еще присоединяется иногда намеренная его прозаич-

¹ А. М. Пешковский («Русский синтаксис в научном освещении», стр. 236) считает, что «в кратком прилагательном мы имеем сейчас не только особо выраженную сказуемость, но и совершенно *новую* сказуемость, совершенно *новый* способ представлять себе соотношение между психологическим сказуемым и психологическим подлежащим, *новую* форму языковой мысли. Здесь язык начинает выходить за пределы глагольности и начинает выражать отношение *существования* между психологическим сказуемым и психологическим подлежащим, обычно открываемое только над языковым мышлением» (курсив Пешковского).

ность, что придает его появлению особый стилистический смысл, с глаголом как таковым не связанный:

Перо *задело* о верх экипажа.
Я *поглядела* в глаза его.

Я *сбежала*, перил не касаясь,
Я *бежала* за ним до ворот.

Настоящую нежность не *спутаешь*
Ни с чем. И она тиха.
Ты напрасно бережно *кутаешь*
Мне плечи и грудь в меха.

В заключение этой главы о синтаксисе необходимо указать еще одну особенность, связанную с преобладанием наречий, — скупость на прилагательные, которыми был так богат стиль символистов. Наречие вытеснило прилагательные — они стали появляться в качестве редких и тесно связанных с существительным эпитетов, тогда как в других стилях (Бальмонт, Белый) прилагательное занимает важнейшее и часто самостоятельное по значению место. Целые строфы, а иногда и целые стихотворения у Ахматовой лишены прилагательных:

Грудь предчувствием боли не сжата,
Если хочешь, в глаза погляди.
Не люблю только час пред закатом,
Ветер с моря и слово «уйди».

После ветра и мороза было
Любо мне погреться у огня.
Там за сердцем я не уследила,
И его украли у меня.

.

Ах! не трудно угадать мне вора,
Я его узнала по глазам.
Только страшно так, что скоро, скоро
Он вернет свою добычу сам.

В связи с этим осторожным и скупым употреблением прилагательных интересно отметить, что при

накоплении они обособляются в особую группу как приложение и, приобретая тем самым оттенок сказуемости, мотивируются своей смысловой значительностью:

О, как вернуть вас, быстрые недели
Его любви, *воздушной и минутной!*

Слагаю я веселые стихи
О жизни глечной, *гленной и прекрасной.*

Как улыбкой сердце больно ранишь,
Ласковый, насмешливый и грустный.

Тебе не надо глаз моих,
Пророческих и неизменных.

Солею молений моих
Был ты, *строгий, спокойный, туманный.*

Прилагательному возвращена его основная стилистическая роль — быть характерным эпитетом, относиться к существительному, определенно оттенять его каким-нибудь качеством. Здесь улавливается связь Ахматовой со стилем классической русской поэзии, частичное пользование которой в борьбе с отжившими приемами символистов заметно в ее стихах.

3

Я до сих пор почти не касался вопроса о стихе Ахматовой, потому что мне было важно прежде всего установить ту основную доминанту, которая определяет собой целый ряд фактов ее стиля. Этой доминантой я и считаю стремление к лаконизму и энергии выражения. Ритмическое своеобразие ее стихов определяется этим же основным для ее поэзии стимулом.

Для символистов стих был по преимуществу явлением «музыкального» звучания. Слово было подавлено ритмом — оно ощущалось лишь как материал, при помощи которого воплощался звучащий вне слов ритмико-мелодический замысел. Фраза подчинялась ритму, речевая интонация — стиховому распеву, слова — звуковому подбору. Произносительная сторона

речи, естественно, не принимала участия в построении стиха — учитывалась по преимуществу ее слуховая, акустическая сторона. *Фразы* как таковой, *слова* как такового в их стихе не было. Этим они преодолели период посленекрасовской поэзии, когда стих считался тем удачнее, чем менее ощущалась в нем стиховая природа, но вместе с тем обеднили поэтическую речь, лишили ее выразительности, сделали ее однообразной, тягучей, оторвали ее от связи с живым языком, с живыми интонациями, с произнесением.

Естественно было ожидать, что на смену символистам с их музыкальным, акустическим принципом стихосложения придут поэты, которые направят свои усилия на восстановление слова, ориентируя стих на живую речь и подчиняя его принципу динамическому, моторному. Уже у Блока заметна эта тенденция — недаром в предисловии к «Возмездию» он говорит о «мускульном сознании». Началось разложение традиционного стиха. Как это ни покажется парадоксальным, но я полагаю, что интерес футуристов к бессмысленному слову, к «заумной речи», порожден желанием заново ощутить именно произносительно-смысловую стихию слова — не слово как символический звук, а слово как непосредственную, имеющую реальное значение, артикуляцию. Отсюда — принцип: «чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапогов или грузовика в гостиной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая)»; отсюда — пользование «разрубленными словами, полусловами и их причудливыми, хитрыми сочетаниями». ¹ Нужно было сделать поэтический язык странным, незнакомым, чужим, учиться ему заново, как дети, чтобы отвыкнуть от пользования им как музыкальным символом. Громкое ораторское слово должно было прийти на смену тихой, интимно-лирической речи.

Таков был путь футуристов — революционеров поэтической формы. Довершают этот процесс имажи-

¹ А. Крученых и В. Хлебников. Слово как таковое. М., 1913.

нисты, которые как последователи и эпигоны упростили проблему, сведя ее к теории образов. Проблема стиха, в сущности говоря, ими просто игнорируется — метафора объявлена принципом не только языка, но и самого движения. Ритм и эвфония рассматриваются как второстепенные элементы стиха, подчиненные композиции образов. А. Мариенгоф пишет: «Насколько незначителен в языке процент рождаемости слова от звукоподражания в сравнении с вылуплением из образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание или, если хотите, то, что мы называем музыкальностью. Музыкальность одно из роковых заблуждений символизма и отчасти нашего российского футуризма». ¹ В. Шершеневич заявляет: «...ритмика несвойственна поэзии вообще, и чем ритмичнее стихи, тем они хуже. Хуже потому, что в искусстве я выше всего ценю его волевою заражительность; всякая же ритмичность неизбежно приводит ко сну и атрофии жизнеспособных мускулов». ² И. Грузинов формулирует: «Лирика утратила старую форму: песенный лад и музыкальность... Появился новый вид поэзии — некий синтез лирического и эпического». ³

Акмеисты считали своей основной задачей — сохранение стиха как такового: равновесие всех его элементов — ритмических и смысловых — составляло их главную заботу. Они отказались от музыкально-акустической точки зрения, но традиционную ритмическую основу сохранили и усовершенствовали. Ими — и больше всего Ахматовой — окончательно разработан и утвержден тот тип стиха, к которому давно, но очень осторожно и робко, стремились русские поэты начиная с Жуковского — стих, в котором между ударениями может быть неодинаковое количество слогов. Классическая теория русского стихосложения препятствовала этому. Сильный толчок развитию нового

¹ А. Мариенгоф. Буян-остров. Имажинизм. М., 1920, стр. 17.

² В. Шершеневич. Кому я жму руку. [Б. м., б. г.], стр. 17.

³ И. Грузинов. Имажинизма основное, стр. 9.

стиха был дан Лермонтовым, образцом для которого служила английская поэзия с ее разнообразием анакруз и стоп. Теперь этот процесс можно считать законченным. Принцип равносложности стоп и единообразия анакруз перестал быть незыблемой основой для русского стиха. Оказалось возможным разнообразить ритмические приступы и соединять в одной строке двухдольные стопы с трехдольными. Тем самым реальный ритм стихотворения обнаружил свое несовпадение с отвлеченным метром. Стало ясно, что, деля на стопы и изучая только *ударения*, мы вовсе не изучаем ритм, а лишь отсчитываем метрические деления. Возник вопрос об учете словоразделов, о различной силе акцентов, об отношении между строкой и фразой, между интонацией и ритмом и т. д. Ритм стал понятием сложным, объемлющим собой целый ряд фактов стихового звучания или произнесения.¹

В метрическом отношении стих Ахматовой закрепляет ту реформу, которая была произведена уже символистами — особенно Блоком. В первых ее сборниках преобладает так называемый «паузник», особенность которого заключается в сочетании трехдольных стоп с двухдольными. Характерно, что в следующих сборниках она, как и Мандельштам, возвращает нас к строгим метрам — в частности к пятистопному ямбу. Своеобразие ее стиха не в самом метре, а в пользовании им, то есть в ритме, и именно в том, что ритм вошел в самое построение фразы — стал фразовым, чисто речевым. Ритмические акценты определились как фразовые, строящие интонацию и ее укрепляющие. Явилась особая свобода и выразительность стихотворной речи — разнообразие акцентов, подвижность и сила интонаций, осязательность произнесения (речевая мимика). Стиховая мелодия ослаблена —

¹ Я особенно имею в виду работу Б. В. Томашевского «Проблема стихотворного ритма» (прочитанную им в виде доклада в Росс. институте истории искусств на заседании словесного факультета и в Институте живого слова на заседании комиссии по теории декламации), к основным тезисам которой совершенно присоединяюсь (напечатана в альманахе «Литературная мысль». П., 1923).

стих рождается из движения фразовых интонаций и акцентов.

Установка на интонацию ощущается как основной принцип построения стиха у Ахматовой — как в пределах отдельных строк, так и на целых строфах, и на целых стихотворениях. Стихи Ахматовой можно классифицировать по типам господствующих интонаций. Конечно, интонации эти имеют специфическую стиховую окраску, но именно поэтому выступают резко не как случайное вторжение прозаической речи, а как стиховой прием. Основная манера Ахматовой, особенно развитая ею в «Четках», выражается в сочетании разговорной или повествовательной интонации с патетическими вскрикиваниями. Эти вскрикивания либо заключают собой стихотворение, образуя патетическую концовку, либо являются в середине, а иногда и начинают собой движение интонации. Во всех этих случаях они настолько выделяются своей интонационной силой, что служат композиционным центром, влияя на все окружающее. Приведу сначала примеры целых стихотворений, чтобы видно было все движение речевого ритма.

Было душно от жгучего света,
А взгляды его, как лучи...
Я только вздрогнула: этот
Может меня приручить.
Наклонился — он что-то скажет...
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

Мы имеем как бы одну, сжатую и энергично сказанную фразу, которая дробится на мелкие части, но стягивается в одно движение интонационной динамикой. Недаром оно не разделено на две строфы, несмотря на обычное расположение рифм, — метрическая строфа здесь слишком слабо выражена вследствие тесного интонационного слияния первых четырех строк со следующими. В первой половине мы имеем нечто близкое к повествованию — интонация движется сравнительно спокойно от высокого положения к низкому; вторая вносит напряженность непосредственного переживания и приводит к патетической кон-

цовке. В первой фразе, обнимающей две строки, сильным акцентом наделено слово «взгляды»: это достигается сокращением анакрузы и ослаблением второго ударения (его). Получается характерное ритмико-интонационное движение, благодаря которому слово «взгляды» выделяется как главное и образует центр. Далее фразы начинают сокращаться. Неударные приступы (анакруза) исчезают, но в третьей строке начальное ударение так ослаблено синтаксисом, что настоящий ритмический акцент падает на слово «вздрогнула», которое благодаря этому опять выделяется как основное, а вся фраза получает характерную интонационную окраску. Точка перед концом строки (см. примеры выше) нарушает нормальную метрическую интонацию стиха, но тем самым открывает доступ интонации речевой — и мы имеем резкую, но мотивированную и подготовленную прозаическую интонацию (ср. — «этот все может»). Обычное для конца третьей строки повышение выделено и усилено, а за ним следует резкое понижение. Создается ощущение подвижной интонации, подвижного голосоведения. Дальше фразы сокращаются до одного слова и занимают полстроки, после чего начинается новое увеличение — и мы приходим к последней патетической фразе, занимающей опять две строки. Слово «пусть» звучит особенно сильно именно потому, что стоит на месте анакрузы, где инерция ритма еще не действует так, как в середине строки.

Остановимся на другом примере:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем. И она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.

И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные
Несытые взгляды твои!

Здесь мы имеем постепенное и непрерывное нарастание интонации — ощущение одной, энергично сказанной фразы еще сильнее, чем было в предыдущем

стихотворении. Метрическое деление на две строфы совершенно ослаблено открывающим вторую строфу союзом «и» и повторением слова «напрасно». Для интонационных приемов Ахматовой характерно здесь использование *epjambement* (не спутаешь — ни с чем), благодаря которому «спутаешь» звучит гораздо слабее «ни с чем». Отмечу также положение восклицательного «как» в анакрузе, опять усиливающее его интонационную роль.

Еще один пример:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся,
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся —
И загадочных древних ликов
На меня поглядели очи. . .
Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово
И сказала его напрасно.
Отошел ты, и стало снова
На душе и пусто, и ясно.

Здесь строфическое деление не только ослаблено, но и прямо нарушено переходом фразы из восьмой строки в девятую и соответственным развитием интонации. Центральная часть стихотворения построена на патетических вскриках («Десять лет. . . Все мои. . .»), интонационная сила которых опять подчеркнута их положением в анакрузе.

В главе о синтаксисе я уже указывал на восклицательные частицы Ахматовой. Они характерны именно своей интонационной ролью — недаром в подавляющем большинстве случаев они находятся в анакрузе и потому выделяются как особо сильные. Иногда они стоят в начале последней строфы и находят себе интонационное разрешение в резком понижении третьей строки, где обычно в этих случаях стоит союз «а» (см. выше).

Как светло здесь и *как* бесприютно,
Отдыхает усталое тело. . .
А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.

Как мне скрыть вас, стоны звонкие!
В сердце темный душный хмель;
А лучи ложатся тонкие
На несмятую постель.

О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

Наряду с «как» и «так» имеются различные другие формы восклицаний — при помощи частиц и местоимений или посредством инфинитивного оборота.

Листьям последним *шуршать!*
Мыслям последним *томиться!*

И *знать*, что все потеряно,
Что жизнь — проклятый ад!
О, я была уверена,
Что ты придешь назад.

Слава тебе, безысходная боль!

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.

Сколько просьб у любимой всегда,
У разлюбленной просьб не бывает...
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.

Слишком сладко земное питье,
Слишком плотны любовные сети.

Пусть хоть голые красные черти,
Пусть хоть чан зловонной смолы.

Какую власть имеет человек,
Который даже нежности не просит.

Меня покинул в новолуние
Мой друг любимый. *Ну так что ж!*

А сердцу стало страшно биться,
Такая в нем теперь тоска. . .

Тяжела ты, любовная память!

Столько дорог пустынных исхожено
С тем, кто мне не был мил,
Столько поклонов в церквах положено
За того, кто меня любил. . .

Инфинитивное построение может быть использовано в качестве восклицательной интонации на протяжении целого ряда строф. Так — в стихотворении «Вижу выцветший флаг над таможенной»:

*Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косу коронкой,
И взволнованным голосом петь.
Все глядеть бы на смутные главы
Херсонесского храма с крыльца
И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.*

Здесь уже не вскрик, внезапно врывающийся в стихотворение, а своего рода голошение или выкликание. В разных формах мы встречаем у Ахматовой этот тип интонации, приближающий некоторые ее стихи к речитативному фольклору — к частушкам и причитаниям. В противовес городской романской лирике символистов (Блок) с ее стиховой мелодией Ахматова обращается к фольклору, и именно к тем его формам, которые отличаются особой интонацией выкликания.

Лучше б мне частушки задорно выкликать,
А тебе на хриплой гармонике играть,

И, уйдя, обнявшись, на ночь за овсы,
Потерять бы ленту из тугой косы.

Лучше б мне ребеночка твоего качать,
А тебе полтинник за день выручать,

И ходить на кладбище в поминальный день,
Да смотреть на белую божию сирень.

От частушки здесь взято именно голосоведение — с его характерными взвизгиваниями и резкими скачками интонации от высокого положения к низкому. В каждой строке одно слово особенно выделяется своим ритмико-интонационным весом — к нему, как к центру, движется интонация. Первые четыре строки образуют один законченный период, вторые четыре в точности его повторяют — ощущение интонационного распева этим увеличивается.

Частушечное «выкликание» чувствуется в таких стихотворениях, как:

Я с тобой не стану пить вино,
Оттого что ты мальчишка озорной.

Ты письмо мое, милый, не комкай,
До конца его, друг, прочти.

Я окошко не завесила,
Прямо в горницу гляди.
Оттого мне нынче весело,
Что не можешь ты уйти.

Для сопоставления приведу одну волжскую частушку, интересную своим сходством с приемами Ахматовой:

Свет небесный клином сходится,
Принесли дурную весть.
Пресвятая богородица,
Дай мне силы перенести.¹

Часто мы имеем у Ахматовой нечто среднее между частушкой и причетью — чувствуется определенная связь с этими типами фольклора.

От любви твоей загадочной,
Как от боли, в крик кричу,
Стала желтой и припадочной,
Еле ноги волочу.

Не бывать тебе в живых,
Со снегу не встать.
Двадцать восемь штыковых,
Огнестрельных пять.

¹ Заимствую из собрания М. И. Ливеровской-Семеновой.

Горькую обновушку
Другу шила я.
Любит, любит кровушку
Русская земля.

Интонация причитания особенно ясно дана в стихотворении на смерть А. Блока:

Принесли мы смоленской заступнице,
Принесли пресвятой богородице
На руках во гробе серебряном
Наше солнце, в муках погасшее, —
Александра, лебедя чистого.

Причитание слышится и в другом стихотворении, открывающем собой «Белую стаю»:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости божьей,
Да о нашем великом богатстве.

Интересно, что эти формы развиваются именно в позднейших сборниках, как бы контрастируя с торжественно-риторическим стилем других стихотворений.

Кроме этих форм, у Ахматовой есть и «песенки», с частушечной интонацией не связанные, но хранящие в себе тоже фольклорный оттенок. В основе их лежит не столько мелодия, сколько простой мотив — этим они отличаются от напевных стихотворений вообще. Такова «Песенка»:

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду полю.

Сюда же относятся стихотворения: «Вновь подарен мне дремотой» («Белая стая», 56), «Небо мелкий дождик сеет» («Белая стая», 110), «Колыбельная» («Аппо Domini», 38).

Для патетической интонации, которой окрашено большинство стихотворений Ахматовой, характерны

еще интонационные повторения слов, особенно частые в концовках, но нередкие и в зачинах.

И звенит, звенит мой голос ломкий.

Начало последней строфы

Хорони, хорони меня, ветер!

Первая строка

Но не хочу, не хочу, не хочу

Знать, как целуют другую.

Конец предпоследней строфы

*И всегда, всегда распахнут
Ворот куртки голубой.*

Начало второй строфы

*Только страшно так, что скоро, скоро
Он вернет свою добычу сам.*

Конец стихотворения

*И сердцу горько верить,
Что близок, близок срок.*

Начало последней строфы

*И, пророча близкое ненастье,
Низко, низко стелется дымок.*

Начало последней строфы

*И еще так недавно, недавно
Замирали вокруг тополя.*

Начало последней строфы

*Но сердце знает, сердце знает,
Что ложа пятая пуста!*

Конец стихотворения

Остается указать на интонацию торжественную, витийственную, которая особенно развита в «Белой стае» и в последующих сборниках — вместе с возрождением строгих метров. Эта интонация иногда соединяется с разговорной, иногда же превращается в интонацию проповеди или сурового наставления. Формы молитвы, проповеди или торжественно-риторического слова особенно характерны для двух последних сборников. Первоначально не дававшийся Ахматовой стиль

торжественной декламации теперь становится основным. Являются своеобразные архаические обороты, напоминающие Тютчева или Хомякова:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,
Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернялся скорбный дух.

В этой эволюции сказывается, по-видимому, общий отход современной русской поэзии от интимно-лирического стиля: возрождение, с одной стороны, сатиры, с другой — оды и баллады.

С вопросом о звучании стиха связано еще одно явление, известное под именем «эвфонии» или «словесной инструментовки». Символисты уделили этой стороне стиха очень много внимания — как на практике, так и в теории. Тем не менее явление это до сих пор не поддается научному анализу. Самый факт наличия в стихе звуковой системы несомненен, но истолкование его обычно остается в плоскости самой примитивной звукоподражательной интерпретации. Была сделана попытка освободиться от всякого истолкования этого факта и просто классифицировать «звуковые повторы» (статья О. Брика в сборнике «Поэтика», 1919), но тем самым вопрос о *выборе* тех или других звуков остался открытым. Между тем звукоподражательная теория дошла до предела — А. Белый в двух строчках Пушкина услышал откупоривание бутылок, наливание шампанского в бокалы и т. д. (статья «Жезл Аарона» в сборнике «Скифы», 1917).

Оба термина — и «эвфония», и «словесная инструментовка» — имеют в виду чисто акустическую сторону этого явления. Акустическое понимание стиха характерно для символистов: оно выразилось в накоплении и подчеркивании аллитераций — гласные звуки интересовали их гораздо менее, чем согласные. Но вместе с кризисом символической школы изменилось и самое отношение к этой стороне стиха. Бальмонтские «Камыши», когда-то пленявшие слух своей звукоподражательной «музыкой», стали невыносимы. Уснащение стиха аллитерациями, рассчитанными на чисто акустический эффект, стало раздражать. Самая теория «инструментовки», в основе своей опирающаяся на соответствие «звуков» и эмоций, стала казаться плоской, упрощающей явление.

Дело в том, что «эвфония» по природе своей вовсе не есть явление исключительно акустическое или фонетическое. То, что мы в обиходе называем *звуком*, есть ведь в то же время и *артикуляция*, движение органов речи. Речь есть процесс не только слуховой, но и произносительный. В стихе, как речи самоценной, осязаемость которой повышена, мы должны встретить не только систему *звуков*, но и систему *артикуляции*. Более того — является мысль, что акустическое отношение в стихотворной речи вторично, что оно есть результат осознания самими поэтами того, что по природе своей связано не столько со *слухом*, сколько с *произнесением*. Звукоподражательное пользование речью имеет вид скорее мотивировки этого явления, причина которого лежит глубже. Даже если допустить, что акустическая сторона речи может быть использована отдельными поэтическими стилями или направлениями, то все же она не характеризует собой стиха вообще, и ею проблема «эвфонии» не исчерпывается.

Акустический принцип, как уже говорилось выше, не характерен для стиха Ахматовой. Теории звукоподражания или соответствия между эмоцией и «звуком» как символом эмоции в пределах ее поэзии делать нечего. Совершенно прав В. Виноградов в своем утверждении, что «явления звукоподражания, эвфо-

нических сцеплений, вызывающих новые эмоциональные нюансы, словом, разного рода отражения в фонетическом облике слова тех эмоционально-акустических эффектов, которые сопутствуют рядам представлений, не составляют существенной стихии в поэзии Ахматовой». ¹ Но этим не решается самый вопрос о стихе Ахматовой — речь ее как-то организована, «звуки» ощущаются, хотя и без всякого отношения к звукоподражанию или к фонетической символике.

В поэзии Ахматовой мы имеем дело с другим принципом — не с «эвфонией» и не с «инструментовкой», а с системой артикуляции, с речевыми движениями, с тем, что я назвал бы *речевой мимикой*. Это естественно соединяется с ее основным стремлением к энергии словесного выражения, к усилению чисто речевой, произносительной энергии. Речь приобретает особую артикуляционно-мимическую выразительность. Слова стали ощущаться не как «звуки» и не как артикуляция вообще, а как мимическое движение. В связи с этим внимание перешло от согласных к гласным — от фонетики к артикуляции, к мимике губ по преимуществу. То же явление заметно и в поэзии Мандельштама. Русский вокализм, по природе своей гораздо более бледный, чем, например, французский, для которого характерны разнообразные движения губ, в стихах Ахматовой и Мандельштама заметно усилен в произносительном отношении. ² Это достигается как ритмико-интонационными приемами — усилением интонационных акцентов и растяжением гласных, так и другими приемами, в числе которых особенно интересен прием удвоения или утроения одного и того же гласного. С другой стороны, выразительная роль консонантизма ослаблена. Поэтическая речь Ахматовой как бы сосредоточена на переднем артикуляционном плане и окрашена мимическим движением губ («мо-

¹ В. Виноградов. О символике А. Ахматовой. — «Литературная мысль». Пг., 1923, стр. 94.

² Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера.

О. Мандельштам

литвы *губ* моих надменных», «движение чуть видное *губ*»). Это — поэзия с установкой на произносительный процесс, на мимическую артикуляцию. Отсюда — характерное преобладание гласного *у*, артикуляция которого наиболее связана с движением губ, и контрастные движения типа *у-а*, или *о-а*, или *а-и*.

Артикуляционно-мимическая роль гласных в стихе Ахматовой особенно резко ощущается, конечно, в отдельных ударных строках — главным образом в начальных и заключительных. Остановлюсь на некоторых примерах.

Было душно от жгучего света,
А взгляды его как лучи.

В ритмико-интонационном отношении здесь выделяются своей силой слова «душно» и «взгляды», стоящие на одинаковых местах — мы имеем резкий артикуляционно-мимический контраст, движение от губного гласного *у* к широкому *а*. Концы строк, звучащие слабее, характеризуются гласными другого рода (*е-и*), причем слово «лучи» является как бы артикуляционным стяжением слов «жгучего света» — *у* ослаблено, *е* стянуто в *и*. Отмечу повторение гласного *у* в первой строке — обычный у Ахматовой способ укрепить, усилить артикуляцию.

Не любишь, не хочешь смотреть,
О, как ты красив, проклятый!

Здесь мы имеем постепенное движение от *у* (любишь) к *а* (проклятый) через *о-е-и*, то есть постепенный переход от узкого положения губ к широкому их раскрытию. Именно это артикуляционно-мимическое движение, которым увеличивается эмоциональная выразительность речи, я и считаю наиболее характерным для Ахматовой. В следующих строках повторяется в сжатом виде то же движение: *у-е-а*.

И я не могу взлететь,
А с детства была крылатой.

В конце мы имеем характерное укрепление на ударном *а*:

И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

Систематическое повторение в соседних словах одних и тех же артикуляционных движений придает стиху Ахматовой совершенно особенную выразительность. В русский поэтический язык вводится, таким образом, тенденция к продлению одного гласного ряда, к укреплению одного артикуляционного уклада — тенденция, являющаяся для некоторых языков (например, татарского) нормальным законом. Вот ряд таких примеров:

Звенела музыка в саду (у-у)
Таким невыразимым горем. (и-и)
Свежо и остро пахли морем (о-о-о)
На блюде устрицы во льду (у-у-у)

Томятся по облакам (а-а)

Я надела узкую юбку¹ (у-у)

На глаза осторожной кошки (о-о)

А та, что сейчас танцует, (а-а)
Непременно будет в аду (у-у)

И дал мне три гвоздики (и-и)
Не подымая глаз. (а-а)
О, милые улики, (и-и)
Куда мне спрятать вас.² (а-а-а)

Я знаю: он жив, он дышит (ы-ы)

Преодо мной золотой аналой (о-о-о)
И со мной сероглазый жених.

И столетие мы лелеем (е-е)

Растает в марте хрупкая Снегурка (а-а, у-у)

Его любви, воздушной и минутной (у-у)

Радостно и ясно (а-а)
Завтра будет утро (у-у)

¹ Здесь характерно сохранение у и в неударных слогах.

² Тут характерна и самая система и-а.

Я на солнечном восходе (о-о)
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду полю. (у-у)

Плачет у плетня (а-а)

Мягко плавает пчела (а-а-а)

А русалка умерла (а-а)

Влажно пахнут тополя (а-а-а)

Прошуми высокой осокой (о-о)
Про весну, про мою весну (у-у-у)

И у ног голубой прибой (о-о-о)

Как беспомощно, жадно и жарко гладит (а-а-а)

Высокие своды костела (о-о-о)
Синей, чем небесная твердь (е-е-е)

Как же мне душу скудную (у-у)

И звенела и пела отравно (е-е-а)
Несказанная радость твоя. (а-а-а)

Но, поднявши руку сухую (у-у)

Тихо в комнате просторной, (о-о)
А за окнами мороз. (о-о)

Я улыбаться перестала (а-а)
Морозный ветер губы студит (у-у)

Лежал закат костром багровым, (а-а, о-о)
И медленно густела тень (е-е-е)

Подумай, ты можешь теперь молиться
Заступнику своему. (у-у)

А наутро притащится слава (а-а)
Погрёмушкой над ухом трещать (у-у)

Ты — отступник: за остров зеленый (ы-у, о-о)
Отдал, отдал родную страну (о-о, у-у)

Чтобы кровь из горла хлынула, (о-о)
Поскорее на постель, (е-е)
Чтобы смерть из сердца вынула (е-е)
Навсегда проклятый хмель. (а-а)

Кроме этого явления устойчивости гласных в соседних словах, наблюдается и другое, не менее важное для характеристики стиха Ахматовой: повторность одних и тех же гласных в соседних строках или строфах на соответственных ударных местах. Артикуляционно-мимическое движение, таким образом, подчиняет себе не только отдельные строки, но и более значительные части стихотворения и становится уже фактором композиции. Приведу сначала примеры отдельных строк — рифмующих и не связанных рифмой:

1 И моют светлые дожди (о-е-и)
3 Холодный, белый, подожди (о-е-и)

2 Напевом простым, неискусным (е-ы-у)
4 Ты не был седым и грустным (е-ы-у)

1 Так беспомощно грудь холодела (у-е)
3 Я на правую руку надела (у-е)

2 А глаза синей, чем лед (а-е-о)
4 Как загар к тебе идет (а-е-о)

13 А скорбных скрипок голоса (и-а)
15 Благослови же небеса (и-а)

1 Настоящую нежность не спутаешь (а-е-у)
3 Ты напрасно бережно кутаешь (а-е-у)

5 И, согнувшись, бесслезно молилась (у-о-и)
7 И кликуша без голоса билась (у-о-и)

5 Как в ворота чугунные въедешь (о-у-е)
7 Не живешь, а ликуешь и бредишь (о-у-е)

1 Смуглый отрок бродил по аллеям (у-о-и)
2 У озерных глухих берегов (у-о-и)¹

19 Мне любви и покоя не дав, (и-о-а)
20 Подари меня горькою славой (и-о-а)

¹ Интересно отметить, что встречающееся в этом стихотворении слово «треуголка» подготовлено раньше: «Иглы елей густо и колко» (е-у-о).

13 Смертный час наклонясь напоит (а-а-о)

14 Прозрачною сулемой (а-о)

7 Господи! я нерадивая (о-и)

9 Ни розою, ни былинкою (о-и)

Теперь приведу примеры отдельных строк:

Это песня последней встречи, (е-е)
Я взглянула на темный дом, (у-о-о)
Только в спальне горели свечи (е-е)
Равнодушно-желтым огнем. (у-о-о)

Чтоб в томительной веренице (и-и)
Не чужим показался ты, (ы-ы)
Я готова платить сторицей (и-и)
За улыбки и за мечты (ы-ы)

И те неяркие просторы, (а-о)
Где даже голос ветра слаб, (о-е-а)
И осуждающие взоры (а-о)
Спокойных загорелых баб. (о-е-а)

Не тот ли голос: «Дева! встань...» (е-а)
Удары сердца чаще, чаще... (е-а)
Прикосновение сквозь ткань (е-а)
Руки рассеянно крестящей... (е-а)

Тяжела ты, любовная память! (о-а)
Мне в дыму твоём петь и гореть, (у-е)
А другим — это только пламя, (о-а)
Чтоб остывшую душу греть. (у-е)

Муза ушла по дороге (у-о)
Осенней, узкой, крутой, (у-о)
И были смуглые ночи (ы-у-о)
Обрызганы крупной росой. (ы-у-о)

Бесшумно ходили по дому, (и-о)
Не ждали уже ничего. (а-о)
Меня привели к больному, (и-о)
А я не узнала его. (а-о)

Встречаются примеры и обратных движений:

Навсегда забиты окошки, (а-и-о)
Что там — изморозь иль гроза? (о-и-а)
На глаза осторожной кошки (а-о-о)
Похожи твои глаза. (о-а)

Есть примеры более сложные:

Перо задело о верх экипажа. (о-е-е-а)
Я поглядела в глаза его. (е-а-о)
Томилось сердце, не зная даже (и-е-а-а)
Причины горя своего. (и-о-о)

В основе мы имеем движение *о-а*. В первой строке переходное *е* стоит между этими гласными; во второй — перед ними, а сами они находятся в обратном положении; третья строка укрепляет *а*, четвертая — *о*.

Наконец — примеры целых стихотворений, в которых даже при таком грубом способе наблюдения можно обнаружить артикуляционную систему. Есть стихотворения, в которых эта система обнаруживается в повторности наиболее сильных ударных гласных. Так, если в вышеприведенном стихотворении «Лучше б мне частушки задорно выкликать», где я отмечал интонационную повторность, выделить центральные гласные каждой строки, на которых по ритмическим условиям задерживается интонация и тем самым делает их особенно ощутимыми (частушки — хриплой — обнявшись — ленту, ребеночка — полтинник — кладбище — белую), то мы получим систему артикуляционного повторения, соответствующую интонационной: *у-и-а-е=о-и-а-е* (*у-о* уравниваю как лабиализованные). Если при этом обратить внимание на то, что из каждых четырех гласных особенной силой по ходу интонации обладают первая и третья, то перед нами — типичный для Ахматовой пример контрастного хода *у-а*.

Чрезвычайно ощутительна и характерна система гласной артикуляции в стихотворении «Музе». В первой строфе даны обычные контрастные движения, причем связи между строками еще не образуются, но заметна тенденция к укреплению гласных в каждой строке:

Муза-сестра заглянула в лицо, (у-а, у-о)
Взгляд ее ясен и ярок. (а-а-а)
И отняла золотое кольцо, (а-о-о)
Первый весенний подарок. (е-е-а)

Во второй строфе появляются повторные движения:

Муза! Ты видишь, как счастливы все — (у-и-а-е)¹
Девушки, женщины, вдовы, (е-е-о)
Лучше погибну на колесе, (у-и-а-е)
Только не эти оковы. (е-о)

Третья строфа отличается ослабленной лабиализацией — ударный *у* отсутствует, повторные движения образуются в краях строк:

Знаю, гадая не мне обрывать (е-а)
Нежный цветок маргаритку. (о-и)
Должен на этой земле испытать (е-а)
Каждый любовную пытку. (о-ы)

В четвертой строфе заново вводится ударный *у* и укрепляется повторением:

Жгу до зари на окошке свечу (о-у)
И ни о ком не тоскую. (о-у)
Но не хочу, не хочу, не хочу (у-у-у)
Знать, как целуют другую. (у-у)

Пятая строфа соединяет артикуляцию первой и третьей — преобладает *а*, ударный *у* отсутствует:

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала: (а-а-а-а)
Взор твой не ясен, не ярок... (о-а-а)
Тихо отвечу: она отняла (и-е-а-а)
Божий подарок. (о-а)

Мне приходится здесь брать для ясности такие примеры, где обнаруживается повторность одних и тех же гласных. Само по себе явление речевой мимики вовсе не требует этого. Важно установить тяготение к сохранению одного и того же артикуляционного уклада и к пользованию контрастными движениями от лабиализованных (*у*, *о*) и узких гласных (*е*, *и*) к широкому. И то и другое достаточно иллю-

¹ Отмечу, кстати, что это движение совпадает с тем, которое мы нашли в стихотворении «Лучше б мне частушки».

стрируется приведенными примерами. Ослабленность консонантизма подтверждает, что стих Ахматовой рождается на произносительно-мимической основе, а не на фонетической.

Напряженностью интонации и речевой мимики объясняется и ослабление рифмы. Концы строк обладают у Ахматовой меньшим весом, чем начальные и средние их части. В рифме часто оказываются слабые члены предложения, появляются резкие enjambements, ослабляющие фонетическое звучание рифмы, нередко неточные рифмы, нередко также простые глагольные рифмы, показывающие, что интерес к рифме у Ахматовой ослаблен. Тем понятнее ее тяготение к белому стиху. Речевая мимика приобретает здесь особую свободу и выразительность:

Просыпаться на рассвете
Оттого, что радость душит,
И глядеть в окно каюты
На зеленую волну.
Иль на палубе в ненастье,
В мех закутавшись пушистый,
Слушать, как стучит машина,
И не думать ни о чем,
Но, предчувствуя свиданье
С тем, кто стал моей звездой,
От соленых брызг и ветра
С каждым часом молодеть.

От первой строки к четвертой идет усиление губной артикуляции: от *а-о* (просыпаться на рассвете) к *о-у* (зеленую волну), причем ударные *у* сосредоточены на краях строк, то есть в местах относительно слабых. В следующих четырех строках повторяется то же движение от *а* (иль на палубе в ненастье) к *о-у* (и не думать ни о чем), причем ударные *у* сдвинуты в начальные части строк и потому ощущаются сильнее. Девятая строка дает обратное движение *у-а* (ср. «Оттого, что радость душит» — «Но, предчувствуя свиданье»), которым начинается ослабление губной артикуляции, — в последней строке мы имеем повторение начальной артикуляции *а-е*.

Что касается согласных, то их роль в стихе Ахматовой гораздо слабее. Стих ее, по-видимому, не столь

ко моторен, сколько мимичен. Поэтому из согласных у нее сильнее ощущаются те, которые связаны с губной артикуляцией — то есть *п, б, в, м*. Заметно также тяготение к шипящим, что объясняется, с одной стороны, самым характером их артикуляции (передняя, легко вступающая в связь с гласными), а с другой — их влиянием на гласные, которые в этом сочетании артикулируются сильнее. Отмечу еще, что по моим наблюдениям усилению ударного *а* содействует также сочетание его с артикуляцией *л*, чем нередко пользуются поэты (ср. у Державина — «Златая *плавала* луна», «На *лаковом* полу моем»). Сочетанием губных и шипящих с группой «ла» определяется основной характер консонантизма в стихах Ахматовой. Многие слова, имеющие для нее особенное значение и потому часто повторяющиеся, обладают типичной артикуляционной характеристикой — либо присутствием ударного *у*, либо сочетанием других гласных с губными или шипящими согласными: *душный, тушь, пусто, скудный, любо, губы, мудрый, смуглый, мутный, жгучий, тусклый* (ср. также сочетания — «душу *скудную*», «узкую *юбку*», «руку *сухую*» и т. д.), *память, пламя, томиться, любовь, пышно, белый, жадно, жарко* и т. д. В любом стихотворении можно наблюдать выразительную роль такого рода сочетаний:

Плотно сомкнуты губы сухие,
Жарко пламя трех тысяч свечей.
Так лежала княжна Евдокия
На сапфирной душистой парче.¹

Тяжела ты, любовная память!
Мне в дыму твоём петь и гореть,
А другим — это только пламя,
Чтоб остывшую душу греть.

Совенок замученный мой

¹ Не знаю, субъективное ли это ощущение или для него есть объективные основания, но слово «сапфирной» кажется мне здесь разрушающим артикуляционно-мимическую систему и потому фальшивым.

Вижу выцветший флаг над таможей
И над городом желтую муть.

Укажу еще, что усиление гласного *a* при помощи двойного *n*, тоже часто встречающееся в стихах Ахматовой («Несказанная радость твоя», «Осиянным забвением смой», «И несказанным светом сияла»), осмыслено самой Ахматовой не только как акустическое, но и как артикуляционное:

Мне дали имя при крещенье — Анна,
Сладчайшее для губ людских и слуха.

В заключение этого обзора речевой мимики упомяну еще о том, что изредка встречаются в стихах Ахматовой повторения согласных групп, имеющих выразительное значение, но скорее моторное, чем акустическое: «я только *вдрогнула* — пусть камнем *надгробным*» *дрг-дгр*, «свежо и *остро* — на блюде *устрицы*» *стр-стр*, «Иглы елей густо и колко — Устиляют низкие пни» *лст-стл* и т. д.

4

В первоначальной манере Ахматовой («Вечер», «Четки») резко бросалось в глаза отсутствие специально поэтических слов и словосочетаний. Словарь ее казался совсем простым, обыденным. Это отмечено было и в критике: «Почти избегая словообразования, — в наше время так часто неудачного, — Ахматова умеет говорить так, что давно знакомые слова звучат ново и остро» (Л. К. в «Северных записках», 1914, № 5). На фоне поэтически приподнятого языка символистов язык Ахматовой казался прозаическим, тем более что она намеренно вводила в стихи словесные и синтаксические прозаизмы: «Этот может меня приручить», «О, я была уверена», «О, как ты красив, проклятый», «Настоящую нежность не спутаешь ни с чем», «Быть поэтом женщине — нелепость», «И мальчика очень

жаль», «Я думала: ты нарочно» и т. д. Уже в «Четках» заметна тенденция к контрастному сочетанию такого рода прозаических речений и соответствующих им разговорных интонаций с торжественными оборотами речи — с патетической интонацией:

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость —
Затем что воздух был совсем не наш,
А как подарок божий — так чудесен

Вместе с развитием торжественного стиля это контрастное сочетание разговорных оборотов со славянизмами становится одним из языковых приемов Ахматовой. В «Белой стае» мы имеем:

Приду туда, и отлетит томленье.
Мне ранние приятны холода.
Таинственные, темные селенья —
Хранилища молитвы и труда.

И этого никак нельзя поправить
и т. д.

Или:

Но иным открывается тайна,
И почиет на них тишина. . .
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор все как будто больна.

В «Аппо Domini» к этому присоединяются гневные слова и интонации:

А, ты думал — я тоже такая,
Что можно забыть меня
· · · · ·
Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом
Окаянной души не коснусь.

Или:

Нам встречи нет. Мы в разных станах.
Туда ль зовешь меня, наглец,
Где брат поник в кровавых ранах,
Принявши ангельский венец?

Характерно, что некоторые обыкновенные слова и обороты, взятые из обыденной речи, войдя в стих Ахматовой, стали как бы ее собственностью — кажутся новыми, выдуманными ею словами: бездельница, бездельник, лесопильня, учтивость — этих слов после Ахматовой нельзя употребить в стихотворении, так же как оборотов с союзами «только» или «затем что». Тут обнаруживается специфическая замкнутость художественной речи (особенно стихотворной, где слова укреплены ритмом). Попадая в стих, слово как бы вынимается из обыкновенной речи, окружается новой смысловой атмосферой, воспринимается на фоне не речи вообще, а речи именно стихотворной. Центральное, основное значение слова, с каким оно существует в обычном словаре, ослабляется, а вместо него являются новые *боковые смыслы*, которые и придают слову особые смысловые оттенки. Это достигается как смысловыми воздействиями соседних слов, так и звуковой корреспонденцией, то есть чисто стиховым приемом.

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Слово «устрицы» насыщается здесь боковыми смыслами благодаря, с одной стороны, словам «пахли морем», которые выделяют особый признак, особое качество и порождают новый круг эмоциональных ассоциаций, а с другой — благодаря корреспонденции «остро — устрицы». Точно так же корреспонденция «на блюде — во льду» взаимно окрашивает эти слова, затемняя их основные, вещественные значения и оттеняя боковые — не предметные, а эмоциональные, чувственные.

Образование и игра этими боковыми смыслами, нарушающими обычные словесные ассоциации, представляет собою главную особенность стиховой семантики.¹ Рифма не только связывает слова звуковым

¹ Эта мысль принадлежит не мне лично, а явилась результатом бесед с Ю. Н. Тыняновым, работающим над вопросом о поэтической семантике.

сходством, но влияет и на их смысловые оттенки, принимая иногда вид каламбура. Эпитеты, большей частью, вырывают слово из круга привычных ассоциаций и помещают его в другой, новый. Образование новых смысловых рядов при помощи неожиданного скрещения смыслов или такое сочетание слов, при котором каждое из них насыщается новыми смысловыми оттенками, — вот основные приемы поэтической речи. Первый из них свойствен тем поэтическим стилям, в основе которых лежит стремление к так называемой образности — то есть к образованию таких боковых смыслов, которые делают слово новым *представлением*. Чисто семантическая, языковая роль слова при этом отступает на второй план — слово является возбудителем надъязыкового представления (метафора). Второй прием характерен для поэтов иного типа — для поэтов, которые не выходят за пределы семантического воздействия, не вырывают слова из его семантического ряда, а лишь производят некоторый смысловой сдвиг. Степень сдвига бывает различная — у Мандельштама гораздо сильнее, чем у Ахматовой, но самый прием остается одинаковым.

Недаром Ахматова избегает метафор — они уведат нас от слова к представлению и тем самым нарушают равновесие, делая стих ненужным. Развитие метафоры неизменно разлагает стих как таковой и приводит его к прозе. Путь Лермонтова в этом отношении очень знаменателен. В поэтических стилях, отличающихся равновесием стиха и слова и появляющихся в периоды завершения, заметно отсутствие метафор — вместо них развиваются многообразные боковые оттенки слов при помощи перифраз и метонимий. Ахматова изредка употребляет метафоры, но не в форме сочетания двух слов, взятых из разных смысловых рядов, а в виде перифраз, которые кажутся вычурными, чуждыми ее стилю:

Засыпаю. В душный мрак
Месяц бросил лезвие.

Гораздо чаще мы имеем сравнение, выраженное или в обычной форме («словно тушью нарисован», «как соломинкой пьешь мою душу»), или при помощи

творительного падежа (см. выше), или в еще более сглаженной форме:

Так глядят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных.

На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.

Там есть прудок, такой прудок,
Где тина на парчу *похожа*.

Равнодушие Ахматовой к метафоре сказывается, между прочим, и в том, что иногда она как бы намеренно берет самые прозаические метафоры, тем самым не придавая метафоре как таковой специально поэтического значения:

О тебе вспоминаю я редко
И твоей не пленяюсь судьбой,
Но с души не стирается метка
Незначительной встречи с тобой.

В других случаях метафора так раскрыта, что превращается скорее в смысловой параллелизм — характерного для метафоры скрещения не происходит.

Углем наметил на левом боку
Место, куда стрелять,
Чтоб выпустить *птицу* — *мою тоску* —
В пустынную ночь опять.

И дальше: «Вылетит птица — моя тоска». Слову «тоска» здесь дается особый оттенок при сочетании его со словом «птица», но выхода в область метафоры нет, несмотря на то что дальше говорится о том, что птица эта «сядет на ветку и станет петь», — мы имеем скорее параллелизм фольклорного стиля.

Образование смысловых оттенков часто достигается у Ахматовой парадоксальным, противоречивым сочетанием слов — прием типичный для поэтов, развивающих чисто словесную стихию: «Подари меня *горькою славой*», «Прости меня, мальчик *веселый* | Совенок *замученный* мой», «Слагаю я веселые стихи |

О жизни тленной, тленной и прекрасной», «Помолись о нищей, о потерянной, | О моей живой душе», «И тебе печально благодарная», «Умирая, томлюсь о бессмертии», «Ни один не двинулся мускул | Просветленно-злого лица», «Как светло здесь и как бесприютно», «Да будет жизнь пустынна и светла». Сгущение этого приема мы имеем в заключительных строках стихотворения «Царскосельская статуя»:

Смотри, ей *весело грустить*
Такой *нарядно обнаженной*.

Совершенно естественно, что при таких стилистических тенденциях Ахматова расширяет свой словарь очень медленно — не столько увеличивает количество употребляемых слов, сколько сгущает и разнообразит смысловое качество выбранных ею и потому постоянно повторяющихся выражений. Душный ветер, душная тоска, душный хмель, душная земля, «было душно от жгучего света», «было душно от зорь нестерпимых» — в этих сочетаниях слово «душный» наделяется особой эмоциональной выразительностью. Самые обыкновенные слова благодаря своей артикуляционной характеристике и сочетанию с другими словами приобретают значительность помимо своего прямого смысла:

За то, что дерзкий и *смуглый*
Мутно бледнел от любви.

Смуглый отрок бродил по аллеям

А недописанную мной страницу —
Божественно спокойна и легка —
Допишет Музы *смуглая* рука.

И были *смуглые* ноги
Обрызганы крупной росой.

В «Четках» уже чувствовалась потребность в новом притоке слов. При отсутствии метафор, естественно обогащающих язык, Ахматова должна была ввести в свою поэзию новый словесный слой, чтобы выйти за

пределы разговорной речи, уже достаточно использованной. Этим новым слоем и оказалась речь церковно-библейская, речь витийственная, которая вступила в сочетание с разговорной и частушечной. В «Четках» уже есть зародыши этого движения, как видно по приводившимся выше примерам. Приведу еще пример характерной риторики, внезапно являющейся в стихотворении совершенно разговорного стиля:

Как будто копил приметы
Моей нелюбви. Прости!
*Зачем ты принял обеты
Страдальческого пути?*

Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее — оксюморонностью) образ героини — не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у бога прощенье.

Вместе с изменением словаря изменился и характер лирического движения. В «Вечере» и в «Четках» крайне обострена резкость смысловых переходов — движение идет скачками, между фразами образуются смысловые разрывы. Часто строфа распадается на две части, между которыми нет никакой смысловой связи:

На кустах зацветает крыжовник,
И везут кирпичи за оградой.
Кто ты! — Брат мой или любовник,
Я не помню и помнить не надо.

Мне с тобою пьяным весело,
Смысла нет в твоих рассказах.
Осень ранняя развесила
Флаги желтые на вязах.

Иногда первая часть (обычно — пейзаж) растягивается на большее пространство — тем неожиданнее переход:

Память о солнце в сердце слабеет,
Желтей трава,
Ветер снежинками ранними веет,
Едва, едва.

Ива на небе мутном распластала
Веер сквозной.
Может быть лучше, что я не стала
Вашей женой.

Есть стихотворение, которое движется все время по таким параллелям, так что его можно разложить на два, соединив между собой все первые и все вторые половины строк:

Каждый день по-новому тревожен,
Все сильнее запах спелой ржи.
Если ты к ногам моим положен,
Ласковый, лежи.

Иволги кричат в широких кленах,
Их ничем до ночи не унять.
Любо мне от глаз твоих зеленых
Ос веселых отгонять.

На дороге бубенец зазвякал —
Памятен нам этот легкий звук.
Я спою тебе, чтоб ты не плакал,
Песенку о вечере разлук.

Иногда смысловая связь дана, но резкость перехода сохраняется:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Есть случаи, когда первая часть строфы представляет собой отвлеченное суждение, сентенцию или афоризм, а вторая дает конкретную деталь — связь остается невысказанной:

Столько просьб у любимой всегда,
У разлюбленной просьб не бывает...
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.

Этот прием сближает Ахматову с Иннокентием Анненским, влияние которого в «Вечере» очень зна-

чительно. В своем «Подражании И. Ф. Анненскому» («Вечер», 75) Ахматова следует этому приему:

И всегда открывается книга
В том же месте. Не знаю зачем.
Я люблю только радости мига
И цветы голубых хризантем.¹

Приведу для сравнения примеры из «Кипарисового ларца» И. Анненского (1910):

Гляжу на тебя равнодушно.
А в сердце тоски не уйму. . .
Сегодня томительно душно,
Но солнце таятся в дыму.

Я знаю, что сон я лелею, —
Но верен хоть снам я, — а ты? . .
Ненужною жертвой в аллею
Падут, умирая, листы. . .

Судьба нас сводила слепая:
Бог знает, мы свидимся ль там. . .
Но знаешь? . . Не смейся, ступая
Весною по мертвым листьям.

«Осенний романс»

Или:

Весь я там в невозможном ответе,
Где миражные буквы маячут. . .
. . . Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут.

«Тоска припоминания»

Иногда все движение интонации и синтаксиса в стихах Анненского являет собой прообраз того, что мы находим у Ахматовой:

До конца все видеть цепenea. . .
О, как этот воздух странно нов! . .
Знаешь что? . . я думал, что большее
Увидать пустыми тайны слов.

«Ты опять со мной»

¹ Частое упоминание в «Вечере» цветов (розы, левкой и т. д.) и выражения вроде «в молитве тоскующей скрипки» надо тоже отнести на долю влияния Анненского.

Ср. у Ахматовой:

И знать, что все потеряно,
Что жизнь — проклятый ад!
О, я была уверена,
Что ты придешь назад.

«Вечер», 49

Или:

Знаешь, я читала,
Что бессмертны души.

«Вечер», 23

Много говорилось о «классицизме» Ахматовой, о связи ее поэзии с Пушкиным. Здесь есть упрощение, схематизация. Мне думается, что для Ахматовой характерно сочетание некоторых стилистических приемов, свойственных поэзии Баратынского и Тютчева,¹ с типично модернистскими приемами (И. Анненский) и с фольклором. Сочетание этих трех стилей придает ее поэзии несколько парадоксальный характер — тем более что она не отказывается ни от одного из них и рядом с развитием торжественного стиля продолжает разработку разговорных и частушечных форм. Недаром классическая Муза явилась в ее интерпретации остраниченной рядом деталей — вплоть до «дырявого платка», покрытая которым она «протяжно поет и уныло». Невязка между частями строф, резкость синтаксических скачков, противоречивость смысловых сочетаний — все это уживается рядом с торжественной декламацией и создает особый стиль, основой для которого является причудливость, «оксюморонность»,

¹ Вопрос о литературных традициях Ахматовой не может быть выяснен сейчас — это дело будущих историков литературы. В поэзии Баратынского я чувствую источник некоторых стилистических и синтаксических приемов Ахматовой. «Весела красой чудесной, | Потекі в желанный путь, | Только странницей небесной | Воротись когда-нибудь!» «Но мне увидеть было слаще | Лес на покате двух холмов | И скромный дом в садовой чаще, | Приют младенческих годов» (ср. у Ахматовой: «Я счастлива. Но мне всего милей | Лесная и пологая дорога» и т. д.). Совсем «пахматовски» звучит строка Баратынского: «Мой дар убог, и голос мой негромок». Влияние Тютчева заметно уже в «Белой стае», а в следующих сборниках оно еще явственнее.

неожиданность сочетаний. Это отражается не только на стилистических деталях, указанных выше, но и на сюжете.

Обрастание лирической эмоции сюжетом — отличительная черта поэзии Ахматовой. Можно сказать, что в ее стихах приютились элементы новеллы или романа, оставшиеся без употребления в эпоху расцвета символической лирики. Ее стихи существуют не в отдельности, не как самостоятельные лирические пьесы, а как мозаичные частицы, которые сцепляются и складываются в нечто похожее на большой роман. Этому способствует целый ряд специфических приемов, чуждых обыкновенной лирике.

Мы имеем у Ахматовой обычно не самую лирическую эмоцию в ее уединенном выражении, а повествование или запись о том, что произошло. Если не это, то — или обращение к *нему* (*ты*), молчаливое присутствие которого создает ощущение диалога, или форму письма. Повествование, особенно развитое в «Четках», имеет всегда сжатую, энергичную форму. Начало его обычно внезапно — дается сразу какая-нибудь деталь. Преобладает прошедшее время («Высоко в небе облачко *серело*», «Так беспомощно грудь *холодела*», «После ветра и мороза *было*», «В последний раз мы *встретились* тогда», «Я *пришла* к поэту в гости», «*Был* он ревнивым», «Муза *ушла* по дороге» и т. д.), но характерно, что иногда мы имеем своего рода временные сдвиги, так что рассказ о прошлом внезапно принимает форму непосредственной передачи мгновения — новелла превращается в лирику: «*Было* душно... Я только *вздрыгнула*... *Наклонился*... Он что-то *скажет*... Пусть камнем надгробным *ляжет*...» — «Перо *задело*... Я *поглядела*... *Томилось* сердце... Безветрен вечер и грустью *скован*... И словно тушью *нарисован*... Бензина запах и сирени... Он снова *тронул*...» — «*Звенела* музыка... *пахли* морем... Он мне *сказал*... Лишь смех в глазах его спокойных... А скорбных скрипок голоса *поют*...» Чрезвычайно характерны для этой формы цитаты фраз с типичными для прозаического рассказа пояснениями: «он мне *сказал*», «я *ответила*», «и *крикнул*», «я *сказала* обид-

чику», «мальчик сказал мне», «промолвил, войдя на закате в светлицу», «но сказала» и т. д. Даже собственные слова приводятся иногда в виде цитаты и снабжаются соответственным указанием:

Я так молилась: «Утоли
Глухую жажду песнопенья!»

— — —
Как невеста, получаю
Каждый вечер по письму,
Поздно ночью отвечаю
Другу моему:
«Я гощу у смерти белой
По дороге в тьму»

и т. д.

Стихотворение «Сжала руки» интересно как пример рассказа о событии третьему лицу, которое введено одной фразой:

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»...
— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Чаще Ахматова пользуется обращением ко второму лицу, которое либо ощущается присутствующим, либо мыслится как присутствующее. Многие стихотворения начинаются прямо с «ты» или с соответствующей глагольной формы: «Как соломинкой, *пьешь* мою душу», «Мне с *тобою* пьяным весело», «*Ты поверь*, не змеиное острое жало», «*Не любишь, не хочешь* смотреть», «*Здравствуй!* Легкий шелест *слышишь*», «*Ты* знаешь, я томлюсь в неволе», «*Помолись* о нищей, о потерянной», «*Ты* пришел меня утешить, милый», «*Ты* письмо мое, милый, не комкай», «*Твой* белый дом и тихий сад оставлю», «А! это снова *ты*», «Как *ты* можешь смотреть на Неву», «Целый год *ты* со мной неразлучен», «О тебе вспоминаю я редко», «Зачем притворяешься *ты*», «Высокомерьем дух *твой* помрачен», «Из памяти *твоей* я выну этот день» и т. д. Иногда это «ты» появляется не сразу — ему предшествуют вступительные строки, часто имеющие характер вводной сентенции (тоже типичный для прозы прием):

Любовь покоряет обманно
Напевом простым, неискусным.
Еще так недавно странно
Ты не был седым и грустным.

Сердце к сердцу не приковано,
Если хочешь — *уходи*

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем. И она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.

Сладок запах синих виноградин. . .
Дразнит опьяняющая даль.
Голос *твой* и глух и безотраден

У меня есть улыбка одна.
Так. Движение чуть видное губ.
Для *тебя* я ее берегу.

Самые темные дни в году
Светлыми стать должны.
Я для сравнения слов не найду —
Так *твои* губы нежны.

Широк и желт вечерний свет,
Нежна апрельская прохлада.
Ты опоздал на десять лет,
Но все-таки тебе я рада.

Иногда появление «ты» отодвинуто дальше — вводная часть расширена:

Столько просьб у любимой всегда,
У разлюбленной просьб не бывает. . .
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.

И я стану — Христос, помоги! —
На покров этот светлый и ломкий,
А ты письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки.

Иногда обращение ко второму лицу отодвинуто еще дальше (см. выше пример «Память о солнце в сердце слабеет») или наконец появляется совсем

неожиданно, в самом конце стихотворения, как заключительная *pointe*:

Отошел *ты*, и стало снова
На душе и пусто и ясно.

И если в дверь мою *ты* постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.

И как могла я ей простить
Восторг *твоей* хвалы влюбленной...
Смотри, ей весело грустить
Такой нарядно обнаженной.

Приведу один особенно резкий пример полностью:

Небывалая осень построила купол высокий,
Был приказ облакам этот купол собой не темнить,
И дивилися люди: проходят сентябрьские сроки,
А куда провалились ¹ студеные влажные дни? ..

Изумрудною стала вода замутненных каналов,
И крапива запахла, как розы, но только сильней,
Было душно от зорь нестерпимых, бесовских и алых,
Их запомним все мы до конца наших дней.

Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,
И осенняя осень ² так жадно ласкалась к нему,
Что казалось, сейчас забелеет прозрачный подснежник, —
Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему.

Кроме таких форм, мы имеем часто ясную форму письма (роман, который перебивается письмами) — недаром Ахматова так часто упоминает о письмах («Ты письмо мое, милый, не комкай», «Как невеста, каждый вечер получаю по письму» и т. д.). Таковы, например, стихотворения: «Покорно мне воображенье» («Четки», 19), «Милому» («Белая стая», 114), «Судьба ли так моя переменилась» («Белая стая», 116).

Эти постоянные обращения ко второму лицу делают присутствие рядом с героиней других лиц, связанных

¹ Характерный пример прозаизма в стихотворении высокого стиля.

² Интересный пример оксюморона (ср. «ей весело грустить»).

с нею теми или другими отношениями, очень ощутимым — является ощущение сюжета, хотя и не проясненного до фабулы. В центре стоит образ самой героини, который дан резкими чертами, возбуждающими определенное зрительное впечатление. Мы знаем ее наружность (стихотворение «На шее мелких четок ряд» в «Подорожнике»), ее одежду, ее движения, жесты, походку. Мы постепенно узнаем ее прошлое («Вижу выцветший флаг над таможенной», «В ремешках пенал и книги были» и др.), знаем места, где она жила и живет (Юг, Киев, Царское Село, Петербург), знаем, наконец, ее дом, ее комнаты. Недаром она почти никогда не говорит о своих чувствах прямо — эмоция передается описанием жеста или движения, то есть именно так, как это делается в новеллах и романах. Самое расположение стихотворений (особенно в двух первых сборниках) скрывает в себе намеки на развитие сюжета. Появление церковных и библейских мотивов было воспринято нами не как простое расширение лирических тем, а тоже как развитие сюжета — как дальнейшая судьба героини. Сюда же примыкает и обилие описаний — обстановка, пейзажи и т. д. Птицы, деревья, цветы, вещи — они всегда скрывают в себе у Ахматовой боковую, эмоциональный, а не прямо вещественный смысл, но, помимо этой своей стилистической роли, имеют и сюжетное значение, окружая героиню и ее жизнь некоторым бытом или воздухом. Что касается птиц, то здесь, помимо всего остального, сказывается как давняя литературная традиция, только подновленная, так и влияние фольклора — недаром мы находим такие образования, как «совенок» или «лебеденок» (ср. частушечное «миленок»). В более или менее явной форме дается параллелизм, обычный для фольклора. Фольклорный источник ясно чувствуется, например, в стихотворении «Милому», где характерны и названия животных, и творительные падежи (ср. в «Слове о полку Игореве»):

Серой белкой прыгну на ольху,
Ласочкой пугливой пробегу,
Лебедью тебя я стану звать.

Характерно, что традиционный соловей появляется у Ахматовой в остраниженной форме — «Только ты, соловей *безголосый*». ¹

В итоге всего этого перед нами встает яркий образ главной героини этого лирического романа. Но не надо думать, что образ этот дан в чертах устойчивых, неподвижных. Если даже в настоящем романе образы действующих лиц представляются текучими, меняющимися и только искусственно могут трактоваться как «типы» или как «индивидуальности», то в лирике эта текучесть и подвижность сказывается еще сильнее. Героиня Ахматовой, объединяющая собой всю цепь событий, сцен и ощущений, есть воплощенный «оксюморон». Лирический сюжет, в центре которого она стоит, движется антитезами, парадоксами, ускользает от психологических формулировок, остранижается невязкой душевных состояний. Образ делается загадочным, беспокоящим — двойится и множится. Трогательное и возвышенное оказывается рядом с жутким, земным, простота — со сложностью, искренность — с хитростью и кокетством, доброта — с гневом, монашеское смирение — со страстью и ревностью:

Моя рука, *закапанная воском,*
Дрожала, принимая поцелуй,
И пела кровь: *блаженная, ликуй!*

¹ Я глубоко не согласен с попыткой В. Виноградова (статья «О символике Анны Ахматовой» в «Литературной мысли», 1923, № 1) представить язык Ахматовой в виде ассоциативных «семантических гнезд», так что птицы связываются со словом «песня». Применение такого лингвистического метода (выделение отдельных слов в виде семантических центров, к которым стягиваются все остальные) к поэтическому языку кажется мне совершенно ошибочным, потому что обыкновенное «языковое сознание» и язык поэта, особо сформированный и подчиненный художественно-стилистическим законам и традициям, должны быть признаны явлениями различными по самой своей природе. Ошибочность метода сказалась на одном мелком, но характерном ляпсусе: «*Журавль* у ветхого колодца» очутился в числе тех журавлей, которые кричат «курлы, курлы» (стр. 102). Другое «гнездо» придумать для него было бы, пожалуй, нелегко, но к птицам он все же не имеет никакого отношения. Статья В. Виноградова лишний раз убеждает меня в принципиальном различии между лингвистикой как наукой о языке и поэтикой как наукой о словесных стилях.

Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом
Окаянной души не коснусь,
Но клянусь тебе *ангельским садом*,
Чудотворной иконой клянусь
И *ночей наших пламенным чадом* —
Я к тебе никогда не вернусь.

Так от стилистических парадоксов, придающих поэзии Ахматовой особую остроту, мы переходим к парадоксам психологическим и сюжетным. Перед нами — динамика лирического романа.

В образе ахматовской героини резко ощущаются автобиографические черты — хотя бы в том, что она часто говорит о себе как о поэтессе. Это породило в среде читателей и отчасти в критике особое отношение к поэзии Ахматовой — как к интимному дневнику, по которому можно узнать подробности личной жизни автора. Наличностью сюжетных связей как бы подтверждается возможность такого отношения. Но читатели такого рода не видят, что эти автобиографические намеки, попадая в поэзию, перестают быть личными и тем дальше отстоят от реальной душевной жизни, чем ближе ее касаются. Придать стихотворениям конкретно биографический и сюжетный характер — это художественный прием, контрастирующий с абстрактной лирикой символистов. Бальмонт, Брюсов, В. Иванов были далеки от этого приема — у Блока мы уже находим его. Лицо поэта в поэзии — маска. Чем меньше на нем грима, тем резче ощущение контраста. Получается особый, несколько жуткий, похожий на разрушение сценической иллюзии, прием. Но для настоящего зрителя сцена этим не уничтожается, а наоборот — укрепляется.

Несмотря на свое тяготение к сюжету, Ахматова пока не вышла за пределы малых форм. Ее поэма «У самого моря» (1915) — скорее свод ранней лирики, чем самостоятельный эпос. Недаром здесь повторяется целый ряд слов и стилистических деталей, знакомых нам по лирическим стихам «Вечера» и «Четок». Но кажется, что ее ожидает переход к более крупной фактуре.

Впрочем, я не берусь пророчествовать — так же, как, с другой стороны, я старался избежать такого анализа, при котором являлось бы ощущение, что поэзия ее осмыслена мною до конца. Многое осталось вне анализа, а то, что вошло, осмыслено лишь в связи с общими теоретическими вопросами, которые поднимаются при изучении ее стихов. Здесь больше беспокойных вопросов, чем решений. Такова, я думаю, и должна быть скромная роль критика.

1923

ОТ ВОЕННОЙ ОДЫ К «ГУСАРСКОЙ ПЕСНЕ»

1

«Бесперывные войны, веденные Россиею со шведами, турками, поляками, татарами и горцами Кавказа, преобразовали нашу нацию в военную», — писал Н. Любенков, вспоминая о Бородинском сражении. Ф. Булгарин, описывая канун Отечественной войны, утверждал: «В гвардии и армии офицеры и солдаты были тогда проникнуты каким-то необыкновенным воинским духом, и все с нетерпением ждали войны».

Это бряцание оружием особенно звонко откликлось в военно-патриотической оде. Певцы «блестящего века» Екатерины ожили и стали на все лады воспевать подвиги российских полководцев:

Гром победы раздавайся,
Веселися, храбрый Росс!

На самом деле «храбрый Росс» совсем не веселился и не рвался в бой. Положение внутри страны было очень напряженное и грозило серьезными конфликтами. Ни крестьяне, ни даже помещики вовсе не были охвачены тем «необыкновенным воинским духом», который померещился Булгарину. Нарастали крестьянские бунты, составлялись заговоры, рождались пораженческие настроения. Воинским духом была охвачена только придворная верхушка армии и высшие чиновные слои. Сам Булгарин признается: « Суще-

ствовали две партии: мирная и военная. Одни хотели нейтралитета и мира с Францией, другие желали союза с Англией и войны с Францией».

На самом деле партий было гораздо больше, и положение было гораздо более сложное. Страна, быстро шагавшая по пути завоеваний, явно отставала по всем другим линиям — по линии развития народного хозяйства, по линии технических усовершенствований, по линии, наконец, общей культуры. Неудивительно поэтому, что одновременно с бряцанием оружия, особенно звонким в одах, раздавались и совсем другие звуки — пацифистского характера. В 1803 году вышло, например, «Рассуждение о мире и войне», составленное по сочинению Бернардена де Сен-Пьера. Здесь между прочим говорится: «Привычка делает нас ко всему равнодушными. Ослепленны оною, мы не чувствуем всей лютости войны. . . Время нам оставить сие заблуждение и истребить зло, подкрепленное всего более невежеством». В «Северном вестнике» 1804 года книга эта была признана очень своевременной и полезной: «Привыкли мы к войне от невежества, отвыкнуть от нее должны с истинным просвещением».

Это был голос оппозиционно настроенной дворянской интеллигенции, в среде которой рождалась новая русская литература — будущие русские «классики». Здесь тема «храброго Росса» и самый жанр оды были признаны архаическими, отжившими свой век. В противовес оде выдвигались камерные, интимные жанры (элегия, послание), по самому своему существу враждебные всякой декламации, всякой агитационной и политической тематике. Поэзия объявлялась «свободной» от государственной службы — делом домашнего досуга, вдохновения. Декламационному, ораторскому стилю оды противопоставлялся язык интимных чувств — язык любви и дружбы, язык мирных дум и домашних занятий.

Но возобновившиеся войны требовали от литературы непосредственного участия в агитации — и в агитации самой примитивной, наполненной ложью, выдумкой и клеветой. Нужно было, помимо оды, создать популярную агитационную литературу для масс, чтобы

победить их равнодушие и недоверие к новым военным авантюрам. Так явилась на свет многообразная лубочная литература — от «афишек» Ростопчина до всевозможных «солдатских» песен и маршей отнюдь не солдатского сочинения. Таков, например, знаменитый «Марш Русской Гвардии» («Пойдем, братцы, за границу Бить отечества врагов»), сочиненный С. Н. Мариным в 1807 году. Следуя образцам оды, Марин ставит здесь в пример «славный век Екатерины» — с Суворовым, с Румянцевым, а в заключение обещает:

За французом мы дорогу
И к Парижу будем знать.
Там начальник, понемногу,
Каждому позволит брать.

Комментируя этот марш, Булгарин пишет: «Стихи эти удивительно характеризуют тогдашнюю эпоху». В таком же роде была «Солдатская песня», сочиненная И. А. Кованько и напечатанная в первой книжке «Сына Отечества» 1812 года («Хоть Москва в руках французов, Это, право, не беда»).¹ Н. Греч, напечатавший это произведение, чистосердечно признается: «Паркетные умники утверждали, что не хорошо хвастать так бесстыдно и хвалиться несбыточными мечтаниями. Они не видели, что не должно хвастать в счастье, а ободрять дух народа в беде можно всеми способами, только не ложью и не обманом».

2

Лубочная военно-агитационная поэзия не осталась без влияния и на «высокую» литературу. Имевшаяся у архаистов «народническая» тенденция, боровшаяся за «просторечие», по-своему реагировала на заказ эпохи. Федор Глинка, издавший для «поселян» сказку

¹ Оба эти произведения продолжали печататься еще в 70-х годах (см. «Боевые и народные песни 1812—1815 гг.», изд. 2. СПб., 1879).

про Луку да Марью, решил теперь сделать «Подарок русскому солдату» (1818), составив нечто вроде народной хрестоматии или календаря. В приложенной к сборнику объяснительной статье («Цель сей книжки») Глинка пишет: «Издав книжку для русских поселян, как усердный их соотечественник, я оставался еще в долгу у русских солдат, как почитающий их сослуживец... Чтоб угодить более читателям сей книжки, я старался, сколько мог, придерживаться *говорки солдатской*, которой наслышался в походах и в лагерях от самих же солдат. Сказку про *Луку да Марью* старался я написать *слогом народным*, эту же книжку — *солдатским слогом*. А кто первый сотворил у нас быстрый (как скорый марш), легкий, живой и сильный солдатский слог? Суворов, великий Суворов! — Его тактика написана именно солдатским слогом. Зато солдаты знали и твердили ее наизусть, как любимую сказку или песню».

Впрочем, «солдатскую говорку» и суворовский стиль Глинка употребляет только в небольшой прозаической части сборника, описывающей день солдата — с утра до вечера. В стихотворном отделе, состоящем, как сам Глинка определяет, из «военно-исторических песен или *романсов*», он следует другим образцам: «В Германии славились военные песни *Вейса*, и очень еще недавно молодой пиит и воин *Кернер* воспламенял *песнями* соотчичей к благородной смерти за священные права народа и милую свободу отечества». Вся книжка в целом составлена, по-видимому, по образцам немецких и швейцарских народных сборников (вроде «*Schatzkästlein*» Гебеля) и «календарей», очень распространенных в XVIII веке.

Стихотворная часть книжки очень любопытна как собрание самых разнообразных жанров, использованных для обработки военных и патриотических тем: здесь и оды, и марш («*Авангардская песня*» и «*Солдатская песня*», вошедшие потом в солдатские песенники), и романсы, и даже стихи балладного типа. Особенного внимания заслуживают ритмические вариации, которыми Глинка очень искусно пользуется в белых стихах. Такова, например, большая пьеса

вроде поэмы или рапсодии: «Картина ночи пред последним боем под стенами Смоленска и прощальная песнь русского воина»:

Затихал на ратном поле
Битвы грозный шум.
И Смоленска древни стены,
Гордых башен ряд,
Приоделись мраком ночи;
Бил полночный час. . .
.
И кругом в ночи краснеет
Море огненно. . .
Загорелась, запылала
Земля русская.

Финал («Прощальная песня») написан другим ритмом:

Друзья мои, товарищи, сподвижники в боях!
Настанет скоро страшный день, и битва загремит!
Застонет дол и темный бор от сечи роковой,
И ясну зорю утренню и солнца лик молодой
Затмит, поднявшись тучами, над смертным полем дым!

Вне всяких «народнических» и фольклорных тенденций, но тоже в ответ на агитационный заказ была написана рапсодия В. Жуковского — «Певец во стане русских воинов». В основе этого большого стихотворения лежит распространенный в ту эпоху жанр «застольной песни», образцы которого имеются и в немецкой военной и студенческой лирике.¹ Этот жанр развернут привычным для Жуковского балладным материалом. Получилась большая, несколько сборная лиро-эпическая рапсодия, сплетающая разнообразные стилевые и жанровые элементы. Агитационная задача облегчала этот эксперимент, освобождая от забот о сюжете, о герое и естественно организуя все движение на основе единой «застольной» интонации.

¹ Ср. стихотворение Т. Кернера «Trost (Ein Rundgesang)». См. также стихотворение Пушкина «Пирующие студенты» (1814) и пародию Батюшкова «Певец в беседе славянороссов» (1813) с характерным подзаголовком: «Эпико-лиро-комико-эпородический гимн».

«Певец» — вещь эклектическая и компромиссная. Ею не решался и даже не ставился вопрос о трактовке военной (и именно батальной) темы в поэзии, развивающейся за пределами агитационных жанров и в противовес традиционной оде. Между тем вопрос этот стоял очень остро, поскольку современность выдвигала военную тему и военный материал на первый план. Обсуждение этого вопроса и разнообразные попытки его решить — любопытный и важный момент в истории русской поэзии, связанный с именами Батюшкова, Пушкина и Дениса Давыдова.

3

Развитие новых жанров — элегии и послания — совпадает с возобновлением войн (1805—1811). Главный организатор этих жанров, Батюшков, сам участвует в войне с Швецией (1807). Военную службу он предпочитает штатской («чернила надоели», — пишет он Н. И. Гнедичу), но его поэтическая работа никак с военным делом не связана. В письме к Гнедичу (1807) он очень характерно описывает свое новое положение:

По чести мудрено в санях или верхом,
Когда кричат: «марш, марш, слушай» кругом,
Писать к тебе, мой друг, посланья...

.

Частенько, погрузясь в священну думу,
Не слыша барабанов шуму
И крику резкого осанистых стрелков,
Я крылья придаю моей ужасной кляче,
И — прямо на Парнас!

Стихи и военная служба оказываются в конфликте. В том же письме он сообщает: «Я не только Тасса с собою не взял, но даже нет ни одного полустушия. А сражение опишу верно мерою отца Трелиаковского и прямо буду бессмертен». Это прибавление свидетельствует о том, что батальная тема («сражение») представляется ему в этот момент совершенно архаической и не входящей в круг его поэтических интересов.

В другом письме того же времени (к А. Н. Оленину, 1807 г.) он уже прямо жалуется на свою долю, прося напомнить друзьям, что есть один поэт,

которого судьбы́ преме́ны
Заставили забыть источник Ипокрены,
Не лиру в руки брать, но саблю и ружье,
Не перушки чинить, но чистить лишь копые;
Заставили, приняв солдатский вид суровой,
Иттить нахмурившись прескучною дорогой,
Дорогой, где язык похож на крик зверей,
Дорогой грязною, что к горести моей
Не приведет меня во храм бессмертной славы,
А может быть в корчму, стоящу близ ворот.

Муза и война никак не могут поладить. В послании к другу И. А. Петину (1810) Батюшков шутливо вспоминает «Иденсальми страшну ночь»:

Ты на кивере почтенном
Лавры с миртом сочетал,
Я в углу уединенном
Незабудки собирал.
Помнишь ли, питомец славы,
Иденсальми страшну ночь?
Не люблю такой забавы, —
Молвил я, — и с музой прочь!
Между тем как ты штыками
Шведов за лес провожал,
Я геройскими руками...
Ужин вам приготовлял.

«С музой прочь!» — такова формула Батюшкова по отношению к войне. Но события 1812 года меняют смысл этой формулы. Общий патриотический подъем захватывает и его. Еще недавно иронически относившийся к деятельности С. Н. Глинки, он теперь восторгается его «Русским вестником». Эта перемена вызывает у него новое решение — временно совсем проститься с поэзией. На совет Д. В. Дашкова — продолжать интимную лирику — Батюшков отвечает большим посланием, в котором решительно заявляет:

Нет, нет, пока на поле чести
За древний град моих отцов
Не понесу я в жертву мести
И жизнь, и к родине любовь;
Пока с израненным героем,
Кому известен к славе путь,

Этот теоретический спор имеет интересное продолжение. Оставив дружеские послания, Батюшков стал писать элегии и баллады, связанные с темами войны («Пленный», «Тень друга», «На развалинах замка в Швеции»). Около этого же времени (1815) он встретился с Пушкиным и советовал ему оставить любовные темы и писать о войне. Пушкин, отказываясь от этого, написал ироническое послание:

А ты, певец забавы
И друг пермесских дев, —
Ты хочешь, чтобы, славы
Стезю полетев,
Простясь с Анакреоном,
Спешил я за Мароном
И пел, при звуках лир,
Войны кровавый пир.

Стихотворение кончается язвительной цитатой из послания Жуковского к Батюшкову: «Будь всякий при своем».

4

Как видно из этой переписки, батальная тема стала в это время предметом не столько поэтической обработки, сколько споров и размышлений о темах и жанрах. Малые жанры интимного стиля, конечно, не были приспособлены к описанию сражений, а большие жанры, за вычетом старой оды и эпоеи, не только стилистически, но и идеологически неприемлемых для новых поэтов, еще едва были намечены.

Элегии Батюшкова 1814 года — не решение проблемы: в них только попутно вплетены походные воспоминания. Батюшков колеблется и ищет. Среди записей 1817 года имеется одна очень показательная и непосредственно относящаяся к вопросу о батальных стихах: «Все, почти без исключения все гишпанские стихотворцы были воины, и, что всего удивительнее, посреди варварской войны Карла V, посреди опустошений, пожаров Европы и костров инквизиции они воспевали... эклоги. Нежные мысли, страстные мечтания и любовь как-то сливаются очень натурально

с шумною, мятежною, деятельною жизнью война. Гораций бросил щит свой при Филиппах. Тибулл был воин. Парни служил адъютантом. Сервантес потерял руку при Лепанте».

Эти размышления явились, очевидно, плодом некоторого разочарования в своих военных опытах. К числу этих опытов относится послание «К Н. М. Муравьеву» (того же 1817 г.), в котором Батюшков дал описание боя:

Когда по утренним росам
Коней раздастся первый топот
И ружей протяженный грохот
Пробудит эхо по горам,
Как весело перед строями
Летать на ухарском коне
И с первыми в дыму, в огне
Ударить с криком за врагами!

Характерно, что сборник своих стихотворений, изданный в 1817 году, Батюшков назвал именно «Опытами». В экземпляре этих «Опытов» Пушкин сделал приписку на полях послания к Н. М. Муравьеву: «Подражание старым трубадурам».

Итак, полемика продолжалась — и Пушкин был прав: в это время Батюшков занимался старой итальянской и провансальской поэзией. В 1815 году он написал статью «Ариост и Тасс», в которой возражал против упрека в изнеженности: «Сколько описаний битв в поэме Торквато!.. Желаете ли видеть поле сражения, покрытое нетерпеливыми воинами, — картину единственную, величественную. Солнце проливает лучи свои на долину; все сияет: и оружие разноцветное, и стальные доспехи, и шлемы, и щиты, и знамена. Слова поэта имеют нечто блестящее, торжественное, и мы невольно восклицаем с ним: «bello in si bella vista apso è l'oggoge!» Далее следует цитата из «Освобожденного Иерусалима», родство которой с посланием к Н. М. Муравьеву совершенно несомненно.

Эта «красота ужаса», это изображение битвы как веселого, красивого зрелища привлекло Батюшкова как возможное решение вопроса об обработке батальной темы. Пушкин, видимо, не согласился с этой по-

пыткой использовать тон и стиль Тасса, но сам по себе факт подобной стилизации очень характерен.

Баратынский следует примеру Батюшкова в посланиях к брату (1819) и к Лутковскому (1823). В первом он еще сильно пользуется военной одой:

Смотри! — сомкнулись в бранный строй;
Идут! — блестящей полосой
Горят их шлемы величавы, —
Идут. Вскипел кровавый бой!
.
И вот, под тению шатров,
Дружина ветреных героев
Поет за чашей славы боев
И стыд низложенных врагов.

Все это, конечно, восходит к оде — и замечательно, что в новой редакции послания (1826) именно эти явно архаические строки заменены другими, ироническими, меняющими весь тон:

Люблю я Марсовы шатры
(Хотя под ними, слава богу,
Не ночевал до сей поры).

Второе послание написано прямо по следам Батюшкова — с такой же интродукцией и в той же восклицательной системе:

Прекрасный вид! — в весельи диком
Вы мчитесь грозно — дым столбом!
Оружий блеск! оружий гром!
Разбитый край покрыт стыдом,
И страшный бой с победным кликом
Вы запиваете вином.

Итак, на смену оде жанром, впитавшим или приютившим у себя батальный материал, стало в эту эпоху «послание». Воодушевленные идеей «свободного» искусства и принципиально настроенные против всякой агитационной декламации, новые поэты пробуют поэтизировать войну как эстетическую, как пластическую тему, как «красоту ужаса». Их описания битв похожи на гравюры. Они — военные пейзажисты, пытающиеся описывать бой как явление природы, как

грозу, например. При этом они неизбежно попадают в плен стилизации — поскольку в этом эксперименте нет органической жизненной связи с русской действительностью, с русским бытом, с русской историей и политикой, наконец.

«Подражания старым трубадурам» могли быть только «опытами» — не больше. Мало того: послание не могло превратиться в военный жанр, а только вместить в себе описание боя — как сценку, как эпизод. Это пробовал делать и Пушкин — например, в «Послании к Юдину» (1815), как будто оправдывая на практике свой тезис: «Поэт! в твоей предметы воле»:

Огни во стане догорают:
Меж них, окутанный плащом,
С седым, усатым казаком
Лежу, — вдали штыки сверкают,
Лихие ржут, бразды кусают,
Да изредка грохочет гром,
Летя с высокого раската. . .

Но эта воображаемая сценка сразу сменяется другой, любовной, а переходом служат строки, написанные как бы нарочно для Батюшкова:

Военной славою забытый,
Спешу в смиренный мой приют:
Нашед на поле битв и чести
Одни болезни, костыли,
Навек оставил саблю мести. . .

5

Рядом с малыми лирическими жанрами, как прямое их развитие, начинали вырастать и большие, среди которых особенно характерным и плодотворным была поэма, или «повесть в стихах». Ею осуществлялась тенденция новой поэзии к психологическим и бытовым темам, к обрисовке человека, к сюжету, к герою. Элегии и послания как этюды подготавливали стилистический и лексический материал для поэм. Конструкция поэмы строилась на сплетении сюжетных и описательных линий с «лирическими отступлениями».

Такого рода «романтическая поэма» противостояла оде и эпосе как жанр гораздо более интимный, конкретный, не связанный ни с дидактикой, ни с декламацией. Понятно, что привычные и естественные для классической эпоса или оды темы и поводы (вступления на престол, победы, политические события и проч.) были совершенно неприемлемы для поэмы.

«Руслан и Людмила» Пушкина — пародия на эпоса, своего рода «вампука». Здесь спародированы штампы героической эпоса, спародирован высокий стиль оды, спародирована самая конструкция. Получился опереточный жанр, в котором самая серьезность тона оказывается комическим или пародийным приемом. Идя по следам эпоса, Пушкин между прочим вводит и подробное описание битвы между киевлянами и печенегами. Это — буффонада, шарж, почти карикатура на военные оды и эпоса.

От пародии на эпоса Пушкин переходит к построению «романтических поэм». Первый опыт — «Кавказский пленник»: «неудачный опыт характера», как говорит сам Пушкин. «Неудачный» — потому что характер оказался бледным, а «большую и лучшую часть» поэмы заняло описание черкесов — «истинный *hors d'oeuvre*». Поэма получилась эклектическая, восходящая частично к описательным одам Державина, частично — к посланиям Жуковского. В эпилоге, который должен был бы замыкать цепь лирических отступлений, звучат прямо отголоски военной оды:

Тебя я воспою, герой,
О Котляревский, бич Кавказа!
Куда ни мчался ты грозой, —
Твой ход, как черная зараза,
Губил, ничтожил племена. . .

.
Но се — Восток подымлет вой! . .
Поникни снежною главой,
Смирись, Кавказ, — идет Ермолов!

Эта декламация была настолько неожиданной, что вызвала недоумение даже у близких друзей Пушкина. Вяземский писал А. И. Тургеневу 27 сентября 1822 го-

да: «Мне жаль, что Пушкин окровавил последние стихи своей повести. Что за герой Котляревский, Ермолов? Что тут хорошего, что он *Как черная зараза губил, ничтожил племена?* От такой славы кровь стынет в жилах и волосы дыбом становятся. Если мы просвещали бы племена, то было бы что воспеть. Поэзия — не союзница палачей: политике они могут быть нужны, — и тогда суду истории решить, можно ли ее оправдывать или нет; но гимны поэта никогда не должны быть славословием резни. Мне досадно на Пушкина: такой восторг — настоящий анахронизм».

Можно быть уверенным, что высказанные здесь воззрения, типичные для либерального слоя новой дворянской интеллигенции, разделялись и Пушкиным. Эпилог «Кавказского пленника» был написан с дипломатическим расчетом — подействовать на власти и подготовить возможность возвращения из ссылки. Нигде не высказанная прямо, связь эта довольно явно сквозит, например, в письме к брату (от 21 июля 1822 г.): «Что Пленник? радость моя, хочется мне с вами увидеться; мне в П. Б. дела есть». Я думаю поэтому, что эпилог «Кавказского пленника» надо рассматривать как намеренную стилизацию («анахронизм», по Вяземскому), вызванную политическими соображениями и рассчитанную на определенный эффект. Надо принять еще во внимание, что эпилог этот, в сущности, остается несколько двусмысленным. Выражение, процитированное Вяземским, звучит как прямое осуждение — оно обезврежено только окружающим контекстом, который, однако, тоже не вполне прозрачен.

Но так или иначе — «Кавказский пленник» стоит в стороне от проблемы военных жанров. Его воинственность соответствует духу тогдашней колониальной политики, его этнографизм характерен для эпохи завоевания Кавказа, но спор о батальной теме, о военной поэзии здесь никак не отражен. Гораздо показательнее и острее в этом смысле «Полтава» с ее знаменитой картиной Полтавского боя.

«Полтава» была написана в 1828 году, когда положение Пушкина было гораздо труднее и запутаннее,

чем в 1821. За каждым его шагом, за каждым его словом следят и доносят Бенкендорфу. Он в полном плену у Николая I. В августе 1828 года ему грозит новая опала из-за «Гавриилиады». Несомненно, что «Полтава» была написана тоже не без расчета, не без «посторонних» соображений. Характерны, хотя и несколько загадочны, слова самого Пушкина: «Полтаву написал я в несколько дней, далее не мог бы ею заниматься и бросил бы все». Слова эти, по-видимому, намекают на то, что писание поэмы было не столько внутренней необходимостью, сколько вынужденным ответом на какой-то заказ.

Заказом была империалистическая политика Николая I на Востоке (персидская и турецкая кампании). От Пушкина ждали и требовали, чтобы он воспел наконец «войны кровавый пир». Пушкин вышел из положения, пустив в ход свой метод «семантической двупланности». Об этом методе, и именно по поводу «Полтавы», писал Ю. Н. Тынянов: «Историческая поэма Пушкина двупланна: современность сделана в ней точкой зрения на исторический материал. . . Аналогия «Николай I — Петр», данная уже Пушкиным в знаменитых «Стансах» («В надежде славы и добра. . .»), была еще в полной силе». ¹ Здесь же Тынянов дает общую характеристику поэмы: «она является смешанным, комбинированным жанром — «стиховая повесть», основанная на романтической фабуле, комбинируется с эпопеей, развернутой на основе оды».

Основа эта сказалась преимущественно (как и в «Руслане») в батальной картине. «Полтавский бой» восходит прямо к одам Ломоносова. ² Но здесь описание боя выглядит уже не сказочной буффонадой, а двусмысленной стилизацией или даже пародией. Метод пародии в данном случае — стилистическое и

¹ Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 273.

² См. статью Б. И. Коплана «Полтавский бой» Пушкина и оды Ломоносова» («Пушкин и его современники», вып. 38—39. Л., 1930).

ритмическое сгущение подлинника. Так, типичные для оды Ломоносова стихи —

Однако топчут, режут, рвут,
Гудят, терзают, грабят, жгут, —

даны Пушкиным в такой ритмико-синтаксической транскрипции, что производят совсем иное впечатление:

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет.

Ставши хрестоматийной, поэма эта (в том числе и описание боя) стала восприниматься как исключительно историческая, однопланная: ее пародийность и двусмысленность стусеивались. Но современники чувствовали ее иначе. Особенно интересен отзыв Надеждина, который, сопоставляя «Полтаву» с «Графом Нулиным», высказал замечательное суждение: «Поэзия Пушкина есть просто пародия. . . Пушкина можно назвать по всем правилам гением карикатуры»; «Полтаву» он назвал «Энеидой наизнанку».

Что касается самого Полтавского боя, то здесь слово взял Булгарин — как военный специалист и автор военных рассказов, а более всего как доносчик: «Жаль, что поэт никогда не был зрителем сражения, а потому и картина битвы наполнена невероятностями, которые заглушают всю прелесть поэзии». В этих словах дан довольно прозрачный и язвительный намек на то, что Пушкину следовало бы побывать на фронте и написать о современных подвигах русских на Кавказе, — намек, который в скором времени превратился в открытую травлю (по поводу «Путешествия в Арзрум»). Это была уже не литературная полемика (как раньше между Батюшковым и Пушкиным), а социальная и политическая борьба, для которой «Полтава» давала повод именно своей семантической двупланностью.

6

Итак, проблема батальной темы и военной поэзии вообще осталась нерешенной, а естественный заказ эпохи на эту поэзию — невыполненным. Но это

правильно только по отношению к той группе поэтов, на творчестве которых мы до сих пор останавливались. За пределами этой группы положение было несколько иное.

Инерционное движение старых военно-патриотических жанров продолжается в военной среде — совершенно в стороне от новаторских опытов Батюшкова, Пушкина, Баратынского и др. П. Свечин, например, пишет архаическую «Алекса́ндроиду» и в 1816 году издает сборник стихотворений («Дань величию Рос-сии»), где повторяет старые одописные штампы:

О Росс, могущественный род,
В перунах с славою рожденный!

К той же военно-профессиональной, наивно архаической линии относится и Николай Неведомский — тот самый Неведомский, о котором Пушкин написал в 1828 году:

Неведомский — поэт неведомый никем,
Печатает стихи неведомо зачем.

Неведомского соблазнил пример Теодора Кернера, с которым он был лично знаком. Сборник стихотворений «Воин-поэт» (1819) посвящен памяти Кернера, а в примечаниях, после биографии Кернера, Неведомский пишет: «Приятно видеть немку за фортепиано, поющую военные песни Кернера, Рейнгарда, Фукса. Русская словесность очень бедна в сем роде. Желательно, чтоб кто из любимых писателей дополнил сей недостаток; и кто без удовольствия будет слушать похвалы героям из уст женщины?»

Итак, стихи Неведомского обращены к дамам — его сборник состоит не из батальных, а из любовно-героических стихотворений. Этим романсам противостоят его «Отрывки из второй Россиады» — совершенно архаические и малограмотные. В позднейшие годы он пишет ряд военных поэм, стилистически непосредственно примыкающих к старым одам и эпопеям. На этом пути военная поэзия ничего не приобретала и ничем не обогащалась — особенно по сравнению с прозой, где были уже накоплены подробные описания по-

ходов, сражений, отдельных бытовых сцен и проч. (Лажечников, Булгарин, Ф. Глинка, С. Глинка, Марлинский и др.). Батальная тема в поэзии была, очевидно, исчерпана одой — послания и поэмы не могли соперничать с ней, поскольку метод декламационного прославления был для них невозможен и неприемлем (и идеологически и стилистически), а другие методы приводили к стилизации или даже к пародии.

Нужен был, очевидно, решительный ход в сторону: от батальных тем — к темам военно-бытовым, от абстрактно-героического тона — к созданию конкретной фигуры «воина-поэта», от высокого стиля — к стилю низкому, профессионально-бытовому. Логика эволюционного процесса требовала, чтобы военная тема оказалась в руках профессионала, самая поэтическая работа которого была бы связана с военным делом, с военным бытом не как специальное занятие литератора, а как результат досуга. Иначе говоря, военная поэзия должна была отъединиться, обособиться от «штатской», но вместе с тем освободиться и от одописных традиций, а пойти по линии тех же «домашних» жанров как их специфическая разновидность. Нужен был не батальный пейзаж в стиле Тасса, а реальный автопортрет военного героя. Нужна была личностная поза, нужны были личностные тон и голос: не «воспевание» героя, а рассказ самого героя о самом себе — и рассказ конкретный, бытовой, с деталями жизни и поведения. Сочетание «воина» и «поэта», не удавшееся Батюшкову, должно было явиться в ином аспекте — как сочетание военного профессионала, для которого война — привычное дело, неразрывно связанное с его личностью и биографией, и дилетанта-поэта, пишущего не для светских дам и даже якобы не для литературы, а для своей же братии. Нужен был, иначе говоря, интимный портрет военного героя, лирическая автобиография в духе новых бытовых жанров — с живыми интонациями, с профессионально-бытовым языком, с чертами определенной индивидуальности.

Именно это и было сделано в стихах Дениса Давыдова.

Давыдов продолжает линию малых жанров эпохи — альбомных, эпистолярных, застольных, но так, что они собираются в один биографический цикл, составляют своего рода военно-бытовую поэму, в центре которой — портрет самого автора: гусара-партизана, лихого рубаки, любителя войны. Этот образ развернут вширь: сюда замешаны и любовь, и кутежи, и приятели, и литература, и подвиги, и неудачи, и трубка, и даже «черно-бурый ус». В целом получается яркий, действующий на воображение портрет «воина-поэта». Сам Давыдов очень ясно понимал эту свою роль, когда в 1835 году просил своих друзей написать после его смерти солидную «некрологию»: *«Шутки в сторону и не в похвалу себе сказать, а я этого стою: не как воин и поэт исключительно, но как один из самых поэтических лиц русской армии»*. Не надеясь на друзей, Давыдов сам написал свою «некрологию», которая служит великолепной надписью к автопортрету.

Уже не раз указывалось на то, что этот автопортрет легендарен, что Давыдов «более выписал, чем вырубил себе славу храбреца» (Бестужев-Марлинский). Тем более характерен и значителен самый этот портрет — как творческое создание, как символ эпохи, как образ, а не копия. Все дело в том, что абстрактные идеологические темы и батальные описания заменены в стихах Давыдова личностной прозой, которая подчеркнута не только тематически, но и стилистически. Вместо пышной декламации — грубая военно-профессиональная речь, гусарская «говорка», выражаясь языком Ф. Глинки. Это — одна краска для автопортрета. Другая, контрастирующая с ней и потому хорошо дополняющая живой облик героя, — нежная, любовная, элегическая. А. Бестужев так и делит его поэзию на два рода: «нежный» и «гусарский», считая в последнем образцовыми «залетные послания и зачашные песни». Пользуясь этими красками для рисовки автопортрета, Давыдов обходит проблему батального пейзажа, над которой работал Батюшков: он не поэтизирует,

а эротизирует войну, воплощая ее в конкретной фигуре героя и изображая как предельный разгул чувств.

Для создания такого автопортрета очень важным обстоятельством было то, что Давыдов был не просто военным, а гусаром-партизаном. Партизанство этой эпохи — проявление военного либерализма, военной оппозиции; это — военная богема, воодушевленная презрением к официальному, бюрократическому духу армии. Профессионалы-фронтовики смотрели на партизан как на дилетантов и налетчиков, как на беспокойный элемент. Партизаны, с своей стороны, противопоставляли свои методы методам регулярной армии как искусство ремеслу, выдвигая принцип личной инициативы, предприимчивости, храбрости и пр.

Это противопоставление очень отчетливо выражено в статье того самого Неведомского, о котором была речь выше, — в статье, характерно озаглавленной «Поэзия партизанской войны». Неведомский говорит: «Байрон описал линейный корабль с его балконами, позолоченными через огонь, с яркой живописью на корме, с гербом могучего государства на флаге. Но описание холодно. Зато сколько жара и блеска в Байроновом описании разбойничьего корабля и быта под его парусами! . . . Поэтическое отношение между кораблями линейным и разбойничьим то же, что между армией и партизанами. К движениям и сражениям армии, однообразным до утомления, поэзия нейдет». Далее следует описание этих однообразных сражений армии, которому противопоставляется описание партизанской жизни: «Два поэта нашего времени, Кернер и Давыдов, отведали партизанской жизни. Первый назвал ее дикой и дерзкой охотой; а второй — строфою из Байрона. Эта жизнь походит на повесть странную, как сонные грезы больного. . . Несколько дней партизанской жизни полнее происшествиями многих месяцев, проведенных в колоннах армии и на ее биваках. . . Воспоминания о партизанской жизни срывают с моей молодости туманы годов».

Сам Давыдов неоднократно выступал с критикой, направленной против военного начальства и общей постановки военного дела, называя генералов «бездар-

ными невеждами, истыми любителями изящной ремешковой службы», которые «полагают в премудрости своей, что война, ослабляя приобретенные войском в мирное время фронтовые сведения, вредна лишь для него». Этот военный партизанский «либерализм» освещает всю поэзию Давыдова как поэзию не только воинственную, но и воинствующую, полемическую. В этом смысле он примыкает к архаической дворянской фронде, обманутой в своих надеждах на новую правительственную политику. В письме к П. Д. Киселеву (1819) он возражает против поведения своего приятеля, декабриста М. Ф. Орлова («Михаил идеолог»), потому что уже равнодушен к вопросу о свержении абсолютизма в России.

Стихи Давыдова, таким образом, и идеологически и стилистически входят в общую систему поэзии, развивавшейся в противовес оде и эпосе. Личностная поза Давыдова, снимая противоположности военной оды и батального послания, организует новый жанр военно-бытовой лирики — «гусарскую песню». Этот жанр сам Давыдов называл *гусарщиной*: «Вся гусарщина моя хороша, — писал он Вяземскому в 1832 году, — но элегии слишком пахнут старинной выделкой, задавленной эпитетами». Этой «гусарщиной» естественно и закономерно завершается процесс эволюции военной тематики и стилистики в поэзии первого тридцатилетия.

Военно-бытовая лирика продолжала свое существование и после Давыдова (К. Бахтурин), но уже редко выходила за пределы военной среды — как литература узкого круга, как поэзия офицерских собраний и вечеринок. Через прозу Марлинского и стихи Полежаева военная тематика (в том числе и батальная) вошла потом в литературу в новой трактовке — не исключительно бытовой, но и философской, и политической, и социально-психологической. Это уже характерно для периода сороковых годов — для эпохи дворянского кризиса и оскудения, на пороге которого стоит поэзия Лермонтова.

О ЗАМЫСЛЕ «ГРАФА НУЛИНА»

1

«Граф Нулин» — несомненный и совершенно определенный этап в эволюции Пушкина, в его борьбе против условностей традиционной романтической поэмы. Это первое, но уже совершенно решительное движение к реалистическому стилю и жанру. Отсюда ведут свое происхождение и «Домик в Коломне» и «Повести Белкина» — демонстративные выступления Пушкина против ходульности и условности в изображении людей, чувств, событий. В «Графе Нулине», помимо подчеркнутых бытовых деталей, противостоящих обычному кодексу тогдашней поэмы, помимо резких разговорных интонаций, придающих стиху характер обыкновенной прозаической речи, намечен поворот к сюжетной пародийной новелле с неожиданной концовкой.

Однако происхождение замысла этой «повести», а тем самым и внутренний ее смысл остаются несколько загадочными. Неясен логический ход, приведший Пушкина именно в это время к работе над такой поэмой. Известно, что «Граф Нулин» написан в два утра — 13 и 14 декабря 1825 года, в Михайловском.¹ Незадолго до этого, в ноябре 1825 года, Пушкин закончил сво-

¹ С. Гессен заподозрил правильность второй даты («Пушкин накануне декабрьских событий 1825 года». — «Временник Пушкинской комиссии», II, 1936, стр. 381); но до сих пор была известна только черновая рукопись «Графа Нулина», датированная 13 декабря; белой автограф (Пушкинский Дом) писался, очевидно, именно 14 декабря.

его «Бориса Годунова», а кроме того продолжал работу над четвертой и пятой главами «Евгения Онегина» («Деревня» и «Именины»). Несомненно, что между этими работами и замыслом «Графа Нулина» должна быть та или иная логическая связь. Если психология творчества — область темная и вряд ли полезная для литературоведения, то логика творчества, устанавливающая реальную связь, реальное движение от одного замысла к другому, — проблема, совершенно необходимая для понимания как процесса эволюции, так и внутреннего смысла самих произведений.

«Граф Нулин» вовсе не принадлежит к числу таких пустячков, которые можно считать случайными эпизодами. Рукопись этой «повести» показывает, что над ее текстом была произведена обычная для Пушкина тщательная работа. Появление повести под одной обложкой с поэмой Баратынского «Бал» («Две повести в стихах», 1828 г.) подтверждает принципиальность и неслучайность ее создания. Наконец, в позднейшей заметке о «Графе Нулине» и в ответе критикам Пушкин говорит о своей повести с полной серьезностью как о вещи, написанной вовсе не мимоходом. А если так, то какая-то логическая связь между «Графом Нулиным» и «Борисом Годуновым», с одной стороны, и между «Графом Нулиным» и «Евгением Онегиным», с другой, — могла быть и была.

Неизвестно, каково было назначение набросанной Пушкиным заметки о «Графе Нулине» («В конце 1825 года находился я в деревне» и т. д.). Сомнительно, однако, что заметка писалась для печати; вряд ли Пушкин сообщал бы в этом случае, что подобное происшествие случилось недавно в его соседстве, в Новоржевском уезде; вряд ли говорил бы он и о том, что повесть писалась именно 13 и 14 декабря 1825 года. Запись обрывается несколько загадочными словами: «Бывают странные сближения». Возможно, что Пушкин начал писать эту заметку в ответ на критические статьи, но потом увлекся комментированием своего замысла и вышел за пределы возможного и нужного для печати. Заметка эта тем более должна привлекать внимание и внушать к себе полное доверие.

Пушкин здесь сам называет один из литературных источников своей повести: «Лукрецию» — «довольно слабую поэму Шекспира» («*Tarquin and Lucrece*»). Действительно, как сюжет «Графа Нулина», так и некоторые отдельные места повести восходят к поэме Шекспира. Литературоведы и без специального указания Пушкина, вероятно, добрались бы до этого источника: строки «К Лукреции Тарквиний новый» и «Она Тарквинию с размаха» достаточны для такого сопоставления. Впрочем, литературоведы могли ограничиться ссылкой на Тита Ливия и Овидия. Итак, в основе «Графа Нулина» лежит, оказывается, сочетание римской исторической легенды с Шекспиром. Это сочетание подчеркнуто и в заметке Пушкина: «Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению».

На этом «*двойном искушении*» и следует прежде всего остановиться.

2

Само по себе перечитывание Шекспира совершенно естественно для Пушкина 1825 года. Ведь это был как раз период глубокого увлечения его трагедиями. Имя Шекспира в это время то и дело упоминается Пушкиным. Даже по поводу следствия над декабристами Пушкин пишет Дельвигу (в феврале 1826 г.): «взглянем на трагедию взглядом Шекспира». Но это серьезный и глубокомысленный Шекспир — автор исторических трагедий, которые Пушкин изучал для «Бориса Годунова». Поэма «Лукреция» — это совсем другой Шекспир. Зачем понадобилось или почему захотелось Пушкину перечитать эту «довольно слабую поэму»?

Дело в том, что годы создания «Бориса Годунова» и ближайшие к нему — годы особенно напряженного интереса Пушкина к проблемам истории: исторического процесса, исторической логики, исторической причинности. Совершенно несомненно, что эти занятия историей (как и создание «Бориса Годунова») были связаны с злободневными политическими вопросами: Пушкин изучает историю как человек, глубоко заинте-

ресованный вопросом о судьбах русского самодержавия и дворянства, как друг декабристов, осведомленный об их намерениях и планах. Именно поэтому он с особенным вниманием останавливается на моментах политических кризисов.

Среди исторических занятий Пушкина видное место занимала римская история, тогда очень популярная. Имена римских императоров и героев были в ту пору обычными символами — и в поэзии, и в драме, и в ораторских речах. Но для Пушкина они имели более реальное, более историческое содержание. Летом 1825 года Пушкин читает «Анналы» Тацита и с особенным вниманием останавливается на Тиберии, явно сопоставляя эту эпоху римской истории и самую фигуру Тиберия с Александром I. 23 июля 1825 года он пишет Дельвигу: «Некто Вибий Серен, по доносу своего сына, был присужден Римским сенатом к заточению на каком-то безводном острове. Тиберий воспротивился сему решению, говоря, что человека, коему дарована жизнь, не должно лишать способов к поддержанию жизни. Слова, достойные ума светлого и человеколюбивого. — Чем более читаю Тацита, тем более мирюсь с Тиберием. Он был один из величайших государственных умов древности». Здесь совершенно ясно виден метод исторического чтения — примеривание к современности. «Мирюсь с Тиберием» — это значит «не мирюсь с Александром I». Тиберию же посвящены и замечания Пушкина на «Анналы» Тацита.

В записке «О народном воспитании» (1826) Пушкин специально останавливается на вопросе о преподавании римской истории как предмета, имеющего особо важное значение: «Можно будет с хладнокровием показать разницу духа народов, источника нужд и требований государственных; не хитрить; не искажать республиканских рассуждений, не позорить убийства Кесаря, превознесенного 2000 лет, но представить Брута защитником и мстителем коренных постановлений отечества, а Кесаря честолюбивым возмутителем».

Надо думать, что «Лукрецию» Пушкин перечитывал не только в связи с изучением Шекспира, но и в связи с занятиями римской историей. Недаром

чтение поэмы вызвало у него мысли именно исторического характера и привело к целому рассуждению о том, какова была бы история Рима и мира, если бы Лукреция дала пощечину Тарквинию: «Быть может, это охладило б его предприимчивость, и он со стыдом принужден был отступить? — Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история были бы не те. Итак, Республикою, Консулами, Диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию» и т. д.

В заметке Пушкина есть несколько вычеркнутых слов после фразы «Брут не изгнал бы царей». П. О. Морозов прочитал эти слова: «Цари под покровом».¹ Руководствуясь этим чтением, М. О. Гершензон писал в своей статье о «Графе Нулине»: «Из этой микроскопической случайности развился колоссальный ряд потрясений — изгнание царей из Рима, установление республики и т. д.; она, такая ничтожная, своими последствиями перевернула мир, можно сказать даже — поколебала самое небо: именно это, по-видимому, хотел сказать Пушкин в зачеркнутых словах: «Цари под покровом — богов».² На самом деле Пушкин «хотел сказать» совсем другое, потому что вычеркнутое читается не «Цари под покровом», а «Цари под кинжалом». Небо здесь ни при чем. Пушкин, очевидно, разумел расправу с царями.

Итак, замысел «Графа Нулина» скрывает в себе исторические размышления Пушкина над ролью случайности в истории — явные следы его работы над «Борисом Годуновым». Как исторические чтения, так и работа над этой исторической трагедией были, конечно, непосредственно связаны с злободневными событиями и вопросами. По поводу «Бориса Годунова» Пушкин писал: «Хоть она в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» В «Графе Нулине» эти «уши»,

¹ Сочинения А. Пушкина, т. IV. Изд-во Академии наук, 1916, стр. 230.

² «Граф Нулин», снимок с издания 1827 г. М., 1918, приложение, стр. 8.

конечно, не «торчат», но они существуют, поскольку в этой повести есть «пародирование истории» — пародирование исторического сюжета, связанного с крупными историческими последствиями. Метод пародирования у Пушкина всегда очень тонок и сложен, — не прямое высмеивание, а перелицовка. Тарквиний — Нулин и Лукреция — Наталья Павловна даны как пародии на исторические образы: новый Тарквиний (как и называлась первоначально повесть) оказывается в смешном и глупом положении, а новая Лукреция лишается главного своего ореола — супружеской верности.

Когда Пушкин писал эту повесть, он узнал о смерти Александра I и о вступлении на престол Константина (письмо Катенину от 4 декабря 1825 года, в котором Константин сравнивается с Генрихом V — тоже по Шекспиру!). Мало того: он знал, что смерть Александра I может послужить сигналом к восстанию декабристов. Понятно, что в этой обстановке вопрос о случайности в истории должен был тревожить его, а исторический сюжет, связанный с падением царей в Риме, должен был остановить на себе его внимание.

Таковы логические нити, связывающие «Графа Нулина» с работой над «Борисом Годуновым» и над вопросами истории.

3

Был у Пушкина и другой повод к перечитыванию Шекспира и к его «пародированию».¹

В письме к А. А. Бестужеву от 30 ноября 1825 года Пушкин делится с ним мыслями о романтизме: «Под романтизмом у нас разумеют Ламартина. Сколько я ни читал о романтизме, все не то; даже Кюхельбекер

¹ Пушкин употребляет слово «пародия» не совсем в том смысле, в каком употребляем его мы: «желание отличиться от Карамзина слишком явно в г-не Полевом, и, как заглавие его книги есть не что иное, как пустая пародия заглавия История Государства Российского, так и рассказ г-на Полевого слишком часто не что иное, как пародия рассказа историографа» (статья II об «Истории русского народа» Н. Полевого).

врет. Что такое его дѹхи? до сих пор я их не читал». ¹ Упомянутые здесь «духи» — это сочинение В. Кюхельбекера «Шекспировы духи». Драматическая шутка в двух действиях» (СПб., 1825, цензурное разрешение — 17 сентября 1825 г.). Пьеса посвящена «любезному другу Грибоедову».

Действие «Шекспировых дѹхов» происходит в имении. Юлия просит своего брата, поэта, написать стихи к именинам старшей сестры Алины, брат отказывается: «Писать для именин — какое униженье!» Он рассказывает Юлии о Шекспире и его дѹхах (Оберон, Пук, Ариель, Калибан) и заканчивает речь словами:

Уважь мои высокие труды;
Из области дѹхов, из области мечтанья,
Куда несусь душой, где зреют дарованья,
Не увлекай меня в пределы суеты!

Поэт надеется увидеть этих Шекспировых духов наяву. Сестра решает вылечить поэта от этих бредней и вместе с тем устроить дело так, чтобы он написал стихи к именинам. Она наряжает своих племянниц в одежды соответствующих персонажей Шекспира: Катю — Пуком (из «Сна в летнюю ночь»), Аннушку — Ариелем (из «Бури»), Лизу — Обероном (из «Сна»), а дядю Фрола Карпыча — Калибаном (из «Бури»). Поэт, погруженный в сочинение элегии (пародия на Жуковского), вдруг видит Пука и Оберона. Они приказывают ему написать стихи к именинам сестры. Поэт исполняет приказание, а затем появляются все духи вместе — и поэт узнает о проделке сестры. Пьеса заканчивается большим монологом, в котором уже совершенно серьезно Кюхельбекер оправдывает мечтательного юношу и развивает свою любимую тему о высоком призвании поэта и об его отношении к миру суеты.

В первых числах декабря Пушкин получил от Кюхельбекера экземпляр «Шекспировых дѹхов» ² и,

¹ А. С. Пушкин. Письма, т. I. М.—Л., ГИЗ, 1926, стр. 169. В дальнейшем ссылки даются в тексте.

² В библиотеке Пушкина (Пушкинский Дом) сохранился этот экземпляр «Шекспировых дѹхов» с надписью: «Другу Александру от Кюхельбекера».

прочитав, написал Плетневу: «Кюхел... духи — дрянь; стихов хороших очень мало, вымысла нет никакого. Предисловие одно порядочно. — Не говори этого ему — он огорчится» («Письма», I, 172).

Предисловие, о котором говорит Пушкин, рекомендует читателям «романтического» Шекспира — автора «Сна в летнюю ночь» и «Бури». Это небольшой, но совершенно принципиальный трактат. В нем Пушкин отметил карандашом два места. Первое: «Вполне чувствую недостатки безделки, которую предлагаю здесь снисходительному вниманию публики и в угоду гг. будущим моим критикам замечу некоторые. Герой моей комедии обрисован, может быть, слишком резко: кто же в наш просвещенный век верит существованию леших, домовых, привидений? — Но мир поэзии не есть мир существенный: поэту даны во власть одни призраки; мой мечтатель, конечно, есть увеличенное в зеркале фантазии изображение действительного мечтателя. Далее чувствую, что прочие лица представлены мною не довольно тщательно; впрочем, вся эта драматическая шутка набросана слегка для домашнего только театра; вся она единственно начерк, а не полная картина: и никогда бы не решился я напечатать ее, если бы не желал хотя несколько познакомить русских читателей с Шекспировым романтическим баснословием». Второе: «Романтическая мифология, особенно сказания о *стихийных* (элементарных) духах, еще мало разработана: тем не менее она заслуживает внимание поэтов, ибо ближе к европейским народным преданиям, повериям, обычаям, чем богатое, веселое, но чуждое нам греческое баснословие».

Итак, «драматическая шутка» Кюхельбекера представляет собой поход против «греческого баснословия», против традиций классицизма, против образов античной поэтики и мифологии; вместо этого читателям предлагается мифология «романтическая», мотивированная тем, что «мир поэзии не есть мир существенный», что «поэту даны во власть одни призраки». Пушкин заинтересовался этим предисловием, но, конечно, не согласился ни с общими взглядами Кюхельбекера на поэзию, ни с его отношением к Шекспиру.

Вспомним цитированную выше фразу Пушкина: «Сколько я ни читал о романтизме, все не то; даже Кюхельбекер врет».

Это были годы принципиальной полемики между Пушкиным и Кюхельбекером,¹ которая оставила свой след в четвертой главе «Евгения Онегина». В строфах XXXII—XXXIII Пушкин отвечает на статью Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии» («Мнемозина», ч. II, 1824). Прочитав «Шекспировых духов», Пушкин пишет Кюхельбекеру письмо, в котором видны следы их разногласий: «Нужна ли тебе моя критика? Нет! не правда ли? все равно; критикую: ты знаешь, что характер поэта неправдоподобен; сознание похвальное, но надобно бы сию неправдоподобность оправдать, извинить в самой комедии, а не в предисловии. Поэт мог бы сам совеститься, стыдиться своего суеверия: отसेле новые, комические черты». Начальные слова этой цитаты указывают на резкое разногласие друзей: Пушкин понимает, что его критика *не нужна* Кюхельбекеру, потому что они держатся слишком разных взглядов на поэзию. И действительно: критика Пушкина идет мимо всей системы Кюхельбекера и, между прочим, мимо его предисловия. Пушкин говорит о «неправдоподобии» *характера* поэта — о задаче, которая, как видно и по предисловию и по заключительному монологу, совершенно не входила в намерения автора. Кюхельбекер менее всего заботился о психологическом правдоподобии, тогда как для Пушкина правдоподобная рисовка характера была в это время главной принципиальной задачей — и задача эта явилась у него именно в связи с чтением Шекспира, «романтизм» которого он понимал иначе, чем Кюхельбекер. Совет Пушкина — сделать так, чтобы поэт «совестился, стыдился своего суеверия», — идет мимо всей комедии Кюхельбекера, противореча основным тезисам предисловия («поэту даны во власть одни призраки» и т. д.).

«Граф Нулин» был написан через несколько дней

¹ См. в статье Ю. Тынянова «Пушкин и Кюхельбекер» («Литературное наследство», т. 16—18, 1934).

после прочтения комедии Кюхельбекера. Между этими двумя фактами есть несомненная связь. «Граф Нулин» — своего рода ответ или возражение Кюхельбекеру. Никакой «романтической мифологии», никакого «Шекспирова романтического баснословия», никаких «стихийных духов» у Пушкина нет. Он берет у Шекспира если не греческий, то римский баснословно-исторический сюжет и превращает его в веселую бытовую поэму, лишенную всяких «призраков» и построенную исключительно на «существенности». Баратынский писал в это же время Пушкину: «Духов Кюхельбекера читал. Веселость его не весела, а поэзия бедна и косноязычна»¹. Таково же было и мнение Пушкина — и он ответил на «косноязычную»,² невеселую, «неправдоподобную» и тенденциозную «драматическую шутку» Кюхельбекера своей «повестью в стихах», в которой «пародировал» Шекспира так, как считал это нужным.

4

Связь между «Графом Нулиным» и пьесой Кюхельбекера служит мостиком, ведущим к четвертой и пятой главам «Евгения Онегина». В указанных выше строфах четвертой главы Пушкин открыто полемизирует со строгим критиком, который велит бросить элегии и писать оды:

Одни торжественные оды?
И, полно, друг; не все ль равно?
Припомни, что сказал сатирик!
Чужого толка хитрый лирик
Ужели для тебя сносней
Унылых наших рифмачей?

¹ А. С. Пушкин. Переписка, т. I. СПб., Академия наук, 1906, стр. 309.

² Пушкин писал Кюхельбекеру: «О стихосложении скажу, что оно небрежно, не всегда натурально, выражения не всегда точно русские». В письме к Плетневу он иронически употребляет одно выражение из пьесы Кюхельбекера: «слушай в оба уха» («Письма», I, 172).

Заметив в «Шекспировых духах» пародию на элегии Жуковского, Пушкин написал Кюхельбекеру: «Не понимаю, что у тебя за охота пародировать Жуковского. Это простительно Цертелеву, а не тебе. Ты скажешь, что насмешка падает на подражателей, а не на него самого. Милый, вспомни, что ты, если пишешь для нас, то печатаешь для черни; она принимает вещи буквально. Видит твое неуважение к Ж. и рада».

Если верно, что в образе Ленского «была воплощена трактовка поэта, которую проповедовал Кюхельбекер», что в рисовку этого образа «вошли некоторые реальные черты Кюхельбекера и, наконец, — реальные отношения Пушкина и Кюхельбекера» (Ю. Тынянов), то между работой над «Евгением Онегиным» и «Графом Нулиным» оказывается естественная и интересная связь: «Граф Нулин» — пародийный ответ на выступление Кюхельбекера, рекомендующего не реалистического Шекспира, не автора исторических хроник и психологических трагедий, а Шекспира «романтического» и «мифологического».

Между «Евгением Онегиным» и «Графом Нулиным» есть связь и более прямая. Действие четвертой главы «Евгения Онегина», как и «Графа Нулина», происходит в деревне, осенью. Есть совсем сходные строки и детали. В строфе XLIII Пушкин пишет:

В глуши что делать в эту пору?
Гулять? Деревня той порой
Невольно докучает взору
Однообразной наготой.

.....
Сиди под кровлею пустынной,
Читай: вот Прадт, вот W. Scott.

Почти теми же словами говорится о деревне в «Графе Нулине»:

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)
В деревне скучно: грязь, ненастье
и т. д.

В черновом тексте упомянут тот же Прадт: «С брошюрой Прадта и Гизота».

Помимо этих внешних деталей, есть, по-видимому, родство и более внутреннее. В пятой главе романа (строфа XX) есть элементы, подготовляющие сюжет «Графа Нулина».

Из лирического романа рождается новелла, сюжет которой органически вырастает из первоначального замысла.

Чтение «Шекспировых духов» Кюхельбекера, перечитывание «Лукреции» Шекспира, мысли о роли случайности — все это соединилось вместе и образовало почву, в которой могло созреть уже зародившееся семя.

1937

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ЛЕРМОНТОВА

1

Исторический смысл творчества Лермонтова прояснен еще очень недостаточно. Указывались всевозможные влияния и заимствования, разнообразно истолковывались личность и мирозерцание Лермонтова, но самое дело его, самое творчество и процесс его развития не становились от этого исторически более ясными. Даже такие существенные для исторического понимания Лермонтова проблемы, как его «байронизм», как его отношение к Пушкину или взаимоотношения с Белинским, не ставились широко и принципиально, а потому и не приводили к достаточно плодотворным и важным выводам. В этом отношении литература о Лермонтове была до сих пор очень бедна и поверхностна. Между тем наступило время, когда от исторического осмысления Лермонтова зависит правильное понимание не только его творчества, но и всего развития русской литературы второй половины XIX века. Становится все яснее, что историческая роль Лермонтова огромна и что без ее глубокого и принципиального осмысления многое в дальнейшем процессе должно остаться непонятым.

Общие, но очень важные суждения о творчестве Лермонтова были высказаны еще Белинским и Герценом; к этим суждениям надо вернуться — как к самым

достоверным и ценным первоисточникам. Говоря об особенностях поэзии Лермонтова, Белинский писал в статье 1840 года: «Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что Лермонтов поэт совсем другой эпохи и что его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества». О том же, в сущности, писал Герцен в своей брошюре «О развитии революционных идей в России» (1851), связывая творчество Лермонтова с последекабристской эпохой: «Мы все, наше поколение, были слишком юны, чтобы принимать участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы видели только казни и ссылки. Принужденные к молчанию, сдерживая слезы, мы выучились сосредоточиваться, скрывать свои думы — и какие думы! То не были уже идеи цивилизующего либерализма, идеи прогресса, то были сомнения, отрицания, злобные мысли. Привыкший к этим чувствам, Лермонтов не мог спастись в лиризме, как Пушкин... Мужественная, грустная мысль никогда не покидала его чела, — она пробивается во всех его стихотворениях. То не была отвлеченная мысль, стремившаяся украсить цветами поэзии: нет, рефлексия Лермонтова — это его поэзия, его мучение, его сила». Принципиально очень важно, что Герцен безоговорочно причисляет Лермонтова к своему «поколению» — не в смысле возраста, конечно, а в смысле идейного, исторического родства: к поколению последекабристской оппозиции, переходившей от идей «цивилизующего либерализма» к идеям революционным, к «злобным мыслям».

Идейная связь Лермонтова с декабризмом несомненна и более или менее выяснена: выяснены даже пути, по которым декабристские идеи и настроения могли дойти до Лермонтова в самой ранней юности — через Столыпиных, теснейшим образом связанных с декабризмом. Но установление этой связи само по себе еще недостаточно для понимания творчества Лермонтова: оно определяет только некоторую общую социальную базу его мирозерцания и общественного поведения. Конкретные проблемы лермонтовского

творчества не могут быть сведены к этой общей базе, и Герцен намекал, по-видимому, именно на это, говоря, что «рефлексия» Лермонтова — не просто «отвлеченная мысль», а нечто более сложное, более органическое и более значительное. В другом месте той же брошюры он дает конкретную характеристику той исторической атмосферы, в которой вырос Лермонтов; говоря о ранней гибели Веневитинова, Герцен далее пишет: «Нужен был другой закал, чтобы вынести воздух этой мрачной эпохи; нужно было с детства привыкнуть к этому резкому и непрерывному холодному ветру; надо было приспособиться к неразрешимым сомнениям, горчайшим истинам, к собственной немогущности, к постоянным оскорблениям каждого дня; надо было с самого нежного детства приобрести навык скрывать все, что волнует душу, и не растерять того, что хоронилось в ее недрах, — наоборот, надо было дать вызреть в немом гневе всему, что ложилось на сердце. Надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из-за гуманности; надо было обладать беспредельной гордостью, чтобы высоко держать голову, имея цепи на руках и ногах». Так изображал Герцен Лермонтова, употребляя характерные для его поэзии контрастные выражения и почти цитируя «Демона»:

Всегда жалеть и не жалеть,
Все знать, все чувствовать, все видеть,
Стараться все возненавидеть
И все на свете презирать.

Очень важны слова Герцена о *гордости* — как о характерной и необходимой черте нового «поколения». Эта черта пронизывает все творчество и все поведение Лермонтова — не как простая черта характера, а как принцип, как позиция. П. В. Анненков, наблюдавший Лермонтова в 1839—1840 годах, отметил эту черту: «Выдержка у Лермонтова была замечательная: он не сказал никогда ни одного слова, которое не отражало бы черту его личности, сложившейся, по стечению обстоятельств, очень своеобразно; он шел прямо и не обнаруживал никакого намерения изменить свои горделивые, презрительные, а подчас и жестокие отноше-

ния к явлениям жизни на какое-либо другое, более справедливое и гуманное представление их». ¹ Этой гордостью Лермонтова, этим его презрением А. И. Васильчиков старался в свое время оправдать Мартынова, считая, что «печальный исход был почти неизбежен при строптивом, беспокойном его (Лермонтова) нраве и при том непомерном самолюбии или *преувеличенном чувстве чести* (point d'honneur), которое удерживало его от всякого шага к примирению». Признание Васильчикова ясно показывает, до какой степени этот посмертный «друг» Лермонтова не понимал и не способен был понять его. Гордость Лермонтова не была офицерской или дворянской «гордостью» («честь мундира»), которая в нужных случаях легко превращалась в низкопоклонство; это было нечто совсем другое, непонятное и несвойственное Васильчиковым и Мартыновым: ненависть из любви, презрение из-за гуманности.

Самое важное в суждениях Белинского и Герцена о Лермонтове — это то, что они оба считали его своим, несмотря на то что фактически Лермонтов развивался и действовал, в сущности, в стороне от них и не искал сближения с ними. Оба они видят в нем выразителя дум и настроений последекабристской и послепушкинской поры, человека новой эпохи и создателя новой поэзии. И Белинский и Герцен отмечают решительную, принципиальную разницу между поэзией Лермонтова и Пушкина, хотя вместе с тем Белинский связывает Лермонтова именно с Пушкиным: «Мне кажется (писал он в 1840 г. В. Боткину), что в этом юноше готовится третий русский поэт и что Пушкин умер не без наследника». Здесь нет, однако, никакого противоречия: наследник, но не подражатель, не эпигон, — ученик, но идущий своим, новым путем и во многом несогласный с учителем. Зависимость от Пушкина видна у Лермонтова с самого начала, но с самого же начала видна и борьба с ним — смелые попытки обойти его традиции, найти новые принципы и методы художественного выражения. Это сказывается достаточно

¹ Литературные воспоминания, СПб., 1909, стр. 207.

ясно уже в юношеском творчестве, которого не знали ни Белинский, ни Герцен. Уже в самых ранних стихах Лермонтова видно его нежелание следовать образцам «легкой» поэзии — той самой поэзии, против которой с таким гневом восстал Веневитинов, предлагавший вовсе прекратить на время писание стихотворений — с тем, чтобы после некоторого перерыва начать поэтическую работу на совершенно новых началах: поэзия, с его точки зрения, должна быть теснейшим образом связана с философией. Юный Лермонтов, ученик Раича, усердный читатель «Московского вестника» (журнала, следовавшего заветам Веневитинова), в некоторой степени уже посвященный в тайны «любомудрия», осуществляет эти принципы: он переводит Шиллера и пишет философские монологи, он увлекается Байроном, видя в нем (как и Веневитинов) поэта-философа, превратившего поэзию в страстную исповедь глубочайших человеческих дум. Характерно для юного Лермонтова самое это сочетание Шиллера с Байроном, совершенно невозможное для Пушкина, но вполне органичное, например, для Веневитинова, для молодого Шевырева или Тютчева. Скоро к этому присоединяется увлечение новой французской литературой (Ламартин, Гюго, А. де Виньи), к которой Пушкин относился с недоверием и даже с некоторым презрением.

Обычно вызывает удивление тот факт, что Лермонтов вступил в полосу «байронизма» после того, как Пушкин отошел от него. Дело в том, что Пушкин только встретился с Байроном и, отдав должное его таланту, пошел своей дорогой, между тем как для Лермонтова Байрон был школой, которой он не находил в русской литературе. Надо вообще иметь в виду, что в юности Лермонтов учится гораздо больше на западной, чем на русской литературе: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать», — записывает он в 1830 году. Основным источником его литературного образования была, конечно, Франция, но не одна французская литература, которая в этот период сама черпала материал и идеи у английских и германских писателей. Известно, какую громадную роль в истории французского романтизма сыграли

В. Скотт, Байрон, Шиллер, Гёте;¹ немецкий Sturm und Drang, отодвинутый на родине в сторону развитием романтизма (Тик, Новалис, Арним и пр.), нашел себе новый приют во Франции и оказал явное воздействие на зарождение «неистой» словесности. Если Шиллер в Германии — уже классик, то во Франции он — романтик, как Байрон, как В. Скотт. Культ Байрона у юного Лермонтова идет не только от Пушкина, но и из французской литературы: отсюда — такие сочетания, как Байрон и Ламартин, Байрон и Гюго; отсюда же — культ Шиллера и Шекспира. Характерно, что ни Тик, ни Новалис, ни Кольридж, Шелли или Китс (писатели, не имевшие значения для французского романтизма) не входят в круг лермонтовского чтения и влияния — лишнее доказательство того, что этот круг определялся французским романтизмом и его источниками. Понятным становится, почему в драматургии Лермонтова («Испанцы», «Menschen und Leidenschaften») ясно звучат темы и мотивы Sturm und Drang'a, почему в «Странном человеке» использована основная ситуация «Вертера», почему в «Вадиме», рядом с В. Скоттом, ясно видно влияние французской «неистой» школы, почему, наконец, в раннем «Демоне» Ламартин и А. де Виньи оказываются рядом с «Каином» Байрона, из которого Лермонтов берет эпитафию. П. В. Анненков был совершенно прав, когда писал, что многое в поэзии Лермонтова было знакомо и понятно Белинскому как отголосок французского байронизма.

2

До сих пор казалось, что Лермонтов никак не связан с русским шеллингианством, это изолировало его от тех умственных течений, с которыми он должен был соприкасаться и без влияния которых история его идейного развития остается непонятной. Декабризм сам по себе и в этом случае — недостаточная база, уже

¹ См. L. Reynaud. Le Romantisme. Ses origines anglo-germaniques. Paris, 1926.

по одному тому, что он — явление составное и включающее в себя разные общественные и философские теории. Декабристские влияния могли, конечно, удерживать Лермонтова от увлечений германской мистикой и повысить для него значение французской литературы, но конкретные философские проблемы, так ясно выступающие в его юношеских произведениях, должны были иметь свой определенный философский источник.

Характерен в этом смысле разговор отца Волина с бабушкой (в трагедии «Menschen und Leidenschaften») о предстоящей поездке Юрия в Германию для занятий философией; бабушка называет немцев «дураками» и хочет, чтобы Юрий ехал во Францию, а отец восклицает: «Неужто Кант был дурак?» и говорит: «Немцы хотя в просвещении общественном и отстали от французов, но зато глубокомысленнее французов, и многие науки у них более усовершенствованы. . . У них философия преподается лучше, нежели где-нибудь». Так в сознании юного Лермонтова намечается возможность и необходимость сочетания французской культуры («общественное просвещение») с немецкой.

Достаточно прочитать хотя бы стихотворение «1831-го июня 11 дня» («Моя душа, я помню, с детских лет чудесного искала»), чтобы убедиться, что в эти годы Лермонтов был очень серьезно занят философскими вопросами — и именно вопросами конкретной философии: вопросами морали, проблемой добра и зла, проблемой нравственного совершенствования, свободы воли и пр. При таком направлении ума и творчества немецкая философия должна была входить в круг его интересов и чтений. На это указывает и самый язык его юношеских произведений, насыщенный такими выражениями, как «желание блаженства», «сумерки души», «ноша бытия», или такими формулами, как: «Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга».

Русское шеллингианство и «любомудрие» имело (как и последующее гегельянство) разные оттенки и направления; говоря общо, у него было левое и правое

крыло. Правое ценило мистические стороны Шеллингова учения и в самой натурфилософии выдвигало религиозные, «богооткровенные» элементы; отсюда вышли и Тютчев и Хомяков. Представители левого шеллингианства (как профессор физики М. Г. Павлов) искали в натурфилософии Шеллинга обоснования новым, передовым учениям физики и химии, а в его философии истории, этике и эстетике — обоснования передовым общественным, политическим, нравственным и художественным воззрениям (как Веневитинов, Кошелев, Кюхельбекер, как Станкевич, молодой Белинский, Надеждин). Очень ясно определил Герцен свое отношение к философии Шеллинга: «Ты сделался шеллингистом (писал он Огареву в 1833 г.) . . . Шеллинг — поэт высокий, он понял требование века и создал не бездушный эклектизм, но живую философию, основанную на одном начале, из коего она стройно развертывается. . . Но нашему брату надлежит идти далее, модифицировать его учение, отбрасывать *ipse dixit* и принимать не более его методы».

Учение Шеллинга вовсе не исчерпывается натурфилософией и эстетикой — у него есть и своя этика, изложенная в основном сочинении первого периода (1809): «Философские исследования о сущности человеческой свободы». Значительная часть этой книги уделена проблеме добра и зла — вопросу о возможности и действительности зла. Шеллинг утверждает, что вопрос этот должен ставиться диалектически, а не догматически:¹ «Если бы в теле не было корня холода, невозможно было бы ощущение тепла. Ни силу притяжения, ни силу отталкивания нельзя мыслить чем-то обособленным, ибо на что действовала бы сила отталкивания, если бы притягивающее начало не давало ей такого объекта, и точно так же, на что действовало бы притягивающее начало, если бы оно не имело в самом себе некоторого отталкивающего элемента? Вполне верно поэтому диалектическое утверждение: добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон, или еще: зло в себе, то есть рассматриваемое

¹ Цит. по переводу Л. Мееровича (СПб., 1908).

в своей тождественности, есть добро, как и, наоборот, добро, рассматриваемое в своей раздвоенности и не-тождественности, есть зло. Поэтому же вполне справедливо и то утверждение, что тот, в ком нет ни сил, ни материала для зла, бессилен и для добра... Страсти, которым объявляет войну наша отрицательная мораль, суть силы, каждая из которых имеет общий корень с соответствующей ей добродетелью. *Душа всякой ненависти — любовь*, и в самом яростном гневе проявляется лишь затронутое и задетое в сокровеннейшем средоточии спокойствие». ¹

Шеллинг оспаривает мнения Августина и Лейбница — что зло есть чисто отрицательное понятие недостатка или отсутствия добра: «Уже то простое соображение, что из всех видимых тварей к злу способен один человек, то есть совершеннейшая из них, показывает, что основа зла отнюдь не может заключаться в недостатке или лишении. Дьявол был, согласно христианскому воззрению, не наиболее, а, напротив, наименее ограниченною из тварей. Несовершенства (в общем метафизическом смысле) не могут считаться обычным признаком зла, ибо зло часто сочетается с совершенством отдельных сил, гораздо реже сопровождающим добро. Основа зла должна, таким образом, содержаться не в чем-то положительном вообще, но скорее в высшем положительном, какое имеется в природе». Опровергая Лейбница, Шеллинг пишет: «Объяснения, подобные изложенному объяснению Лейбница, основаны вообще на безжизненном понятии положительно-го — понятии, согласно которому положительному может быть противопоставляемо лишь его уничтожение. Но существует еще некоторое среднее понятие, образующее реальную противоположность положительному и весьма отличное от понятия отрицательного. Оно возникает из отношения целого к единичному, единства к множеству и т. п. — какие бы выражения ни употребить здесь. Положительное всегда есть целое или единство; противостоящее ему есть разделение целого, дисгармония, нестроение сил. В разделенном целом содер-

¹ Ср. слова Герцена о «ненависти из любви».

жаты те же элементы, что были в едином целом; материальная сторона в обоих тождественна (с этой стороны зло не более ограничено и не более дурно, чем добро), но формальная сторона совершенно различна в обоих, и именно она вытекает из сущности или положительного. . . Представления нашей эпохи, столь легкомысленной в этом вопросе и доводящей свой филантропизм до отрицания зла, не имеют хотя бы и самой отдаленной близости к таким идеям. Согласно этим представлениям единственная основа зла — в чувственности, животности, земном начале: небу противопоставляется здесь не ад, как следовало бы, а земля. Такое представление есть естественное следствие учения, согласно которому свобода состоит исключительно в господстве духовного начала над чувственными желаниями и склонностями, добро же имеет источником чистый разум; с такой точки зрения, понятно, для зла не может быть никакой свободы (ибо здесь преобладают чувственные склонности); вернее же — здесь совершенно уничтожается зло. Ибо слабость или недейственность разумного начала может быть основой лишь недостатка добрых и сообразных с добродетелью дел, но отнюдь не основой положительно-злых и противных добродетели действий».

Достаточно этих цитат, чтобы увидеть, как близка к учению Шеллинга художественная проблематика юного Лермонтова. Приведенная выше цитата из «Вадима» («Что такое величайшее добро и зло?» и т. д.) кажется взятой из Шеллинга; а вот другие формулы из того же «Вадима»: «Разве ангел и демон произошли не от одного начала? . . . Как знать? — может быть, чувства святейшие — одна привычка, и если б зло было так же редко, как добро, а последнее наоборот, то наши преступления считались бы величайшими подвидами добродетели человеческой». Проблема добра и зла, ангела и демона, рая и ада составляет идейный и языковый центр юношеского творчества Лермонтова. О человеке он говорит словами Шеллинга: «Лишь в человеке встретиться могло священное с порочным. Все его мученья происходят оттого» («1831-го июня 11 дня»). Шеллинг пишет: «В человеке содержится вся

мощь темного начала, и в нем же содержится и вся сила света. В нем — оба средоточия: и крайняя глубь бездны и высший предел неба».

Учение Шеллинга можно было понять и использовать как принцип борьбы не только с буржуазной моралью вообще, но и с общественно-политическим укладом, опирающимся на будто бы твердые понятия «законности» и «порядка». Из этого учения можно было почерпнуть идейные силы для борьбы не только с так называемой «добродетелью», лишенной энтузиазма, и тем самым с «небом», но и с политической тиранией и реакцией. Отсюда — возможность и естественность таких сочетаний, как Шеллинг — и декабризм,¹ Шеллинг — и Sturm und Drang (Шиллер), Шеллинг — и Байрон. Именно эти сочетания характерны для юного Лермонтова.

Учение Шеллинга о зле, содержащее в себе как будто скрытую тенденцию к его оправданию, прямо соприкасалось с такими вещами, как «Каин» Байрона, как статьи Шиллера о трагическом или его же «Разбойники» (с фигурой благородного разбойника Карла Моора). Люцифер говорит Каину о боге: «Он, как победитель, называет побежденное *злом*; но что такое это его *добро*? Если бы победил я, его деянья считались бы злыми». Эту мысль развивает и Лермонтов, применяя к ней судьбу Наполеона:

Поверь: великое — земное
Различно с мыслями людей.
Сверши с успехом дело злое —
Велик; не удалось — злодей.

В стихотворении «1831-го июня 11 дня» эта мысль о природе зла углублена:

Под ношей бытия не устает
И не хладеет гордая душа;
Судьба ее так скоро не убьет,

¹ В. Кюхельбекер, прочитав в 1835 году указанное сочинение Шеллинга, записал в дневнике: «Начало этого творения удивительно: какая глубина и вместе какая ясность! Преклоняю колени пред великим мыслителем и прошу у него прощения, что было понял его криво!» («Прибой», 1929, стр. 230).

А лишь взбунтует; мщением дыша
Против непобедимой, много зла
Она свершить готова, хоть могла
Составить счастье тысячи людей:
С такой душой ты бог или злодей. . .

Важно отметить, что Лермонтов не снимает проблемы зла и не смотрит на него как на проявление недостатка или лишения; как и для Шеллинга, зло для Лермонтова — активная сила, развивающаяся часто именно в ответ на бессилие добра. Повторяя выражение Шеллинга, можно сказать, что Лермонтов ценит *«энтузиазм зла»* как проявление силы и гордости («гордая душа»). Это не декадентство, не парадоксальное оправдание зла вообще, не «цветы зла» Бодлера. Зло Лермонтова есть порождение именно стремления к совершенству, *«желания блаженства»*. Желание или «хотение» Шеллинг считает основой всего: «В последнем и высшем счете нет иного бытия, кроме хотения. Хотение есть первобытие, и только к хотению приложимы все предикаты первобытия: безопасность, вечность, независимость от времени, самоутверждение. Вся философия стремится лишь к отысканию этого высшего выражения бытия». Развивая ту же мысль, Лермонтов говорит в «Вадиме»: «Воля заключает в себе всю душу, хотеть — значит ненавидеть, любить, сожалеть, развиваться — жить, одним словом; воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию или разрушению чего-нибудь, отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса».

3

Характерно, что в ранних произведениях Лермонтова высокое, философское зло отделено от обыкновенного человеческого зла или порока: в «Испанцах», в «Menschen und Leidenschaften», в «Странном человеке» порочным и злым персонажам противопоставлен благородный герой; высокое зло воплощено в отвлеченном сверхчеловеческом образе Демона, вызывающем сострадание. Но в «Вадиме», и особенно в «Ма-

скараде», положение уже меняется: высокое зло сведено на землю, благородный герой ликвидирован. Здесь, кроме Шеллинга и Байрона, сыграл роль, вероятно, и Шиллер — тем более что дело касается главным образом драматургии, особенно обостряющей проблему добра и зла. Надо полагать, что Лермонтов, внимательно изучавший Шиллера, читал его теоретические статьи: «О трагическом искусстве», «О патетическом», «О возвышенном». Шиллер ищет здесь выхода из старых правил и традиций — античной трагедии, трагедии Шекспира и французской классической трагедии. Он не рекомендует прежде всего строить трагедию на вине героя или на злой воле его врага. В первом случае наше сострадание (а в нем — суть трагедии) ослабляется раздражением, потому что несчастный «гибнет по собственной и непростительной вине или по слабости рассудка и по малодушию не сумел избежать гибели, хотя мог это сделать»; в пример Шиллер приводит «Короля Лира» Шекспира: допущенное Лиром в начале трагедии легкомыслие вредит нашему состраданию. Во втором случае раздражение является потому, что «виновник несчастья, жертвы которого должны быть предметом нашего сострадания, возбуждает в нас отвращение». Осуждая свою собственную прежнюю неумелость построить трагедию без злодея, Шиллер говорит: «Неумение трагического поэта обойтись без злодея или необходимость измерять величие страдания размерами злодея не неизменно отражается на совершенстве его творения». Подтверждение этой мысли — Яго и леди Макбет у Шекспира, Клеопатра в «Родогюне» Корнеля, Франц Моор в «Разбойниках». Шиллер ищет такого построения трагедии, при котором предметом сострадания «оказывается не только тот, кто испытывает страдания, но и тот, кто причиняет их. Это имеет место лишь тогда, когда последний не возбуждает в нас ни ненависти, ни презрения, но стал виновником несчастья помимо своей воли». Шиллера не интересует психология героя — он строит трагедию на философских тезисах, на логике событий, на законах природы и истории. Принцип двойного сострадания, который он считает

необходимым для трагедии, связывается у него с идеей «нравственной целесообразности», сталкивающейся с «нецелесообразностью природы», почему и несчастье должно быть результатом слепой случайности («помимо своей воли»). В дальнейшем он уже отвергает идею «нравственной целесообразности» (по крайней мере, в отношении к трагедии) и выдвигает *принцип силы*. Здесь начинается сходство с учением Шеллинга.

Поэт, по мнению Шиллера, вовсе не должен брать своих героев непременно из категории хороших характеров, потому что «весьма часто для последовательности в зле нужна та же самая мера силы, как для добра». Шиллер заявляет: «До какой степени в эстетических суждениях для нас более важна *сила*, чем ее направление, и *свобода* — более, чем законосообразность, становится очевидным хотя бы из того, что мы охотнее наблюдаем проявление силы и свободы за счет законосообразности, чем соблюдение законосообразности в ущерб силе и свободе. Порочный человек начинает нас интересовать, коль скоро ему приходится рисковать счастьем или жизнью для осуществления своих злых целей; напротив того, внимание наше к добродетельному ослабевает в той самой пропорции, в какой он остается добродетельным благодаря своему благополучию». В дальнейшем Шиллер переходит от эстетической постановки вопроса к рассуждению по существу. Он объявляет человека существом *хотящим* («*der Mensch ist das Wesen, welches will*»), уже прямо соприкасаясь с учением Шеллинга. Исходя из этого Шиллер (в статье «О возвышенном») не считает нужным строить трагедию так, чтобы конец знаменовал собой «телеологическую картину мира, возвышенный порядок, благодетельную волю» и чтобы «отдельно прозвучавший диссонанс» разрешался «в великой гармонии целого». Наоборот, он говорит о прелести хаоса в природе и решительно заявляет: «Конечно, тот, кто освещает великое домоводство природы тусклым фонарем рассудка и постоянно стремится к тому, чтобы смелый беспорядок природы превратить в гармонию, — тот не может чувствовать себя хорошо в мире, в котором правит безумная случайность, а не разумный план, и в

котором в большинстве случаев заслуга и счастье стоят друг с другом в противоречии. Отбросим ложно понятую снисходительность и слабый изнеженный вкус, который набрасывает покрывало на серьезный лик необходимости и, желая подольститься к чувствам, сочиняет какую-то гармонию благополучия и благого образа действий, между тем как в действительном мире нет и следа чего-либо подобного». Трагедия должна представлять нашим взорам подражание «патетическим картинам борьбы, которую ведет человечество с судьбою, картинам неудержимо исчезающего счастья, обманутой безопасности, торжествующей несправедливости и побежденной невинности, которых так много в истории». Принцип силы, выдвинутый Шиллером вместо принципа «нравственной целесообразности», дает основание для деления жизненных путей человека на два типа: реалистический и идеалистический. Первый определяется как противопоставление силе силы же; второй — как преодоление самого понятия насилия добровольным подчинением ему. Материалом для трагедии, понимаемой в духе Шиллера, может быть, очевидно, только первый путь.

Интересно, что в своих ранних трагедиях Лермонтов брал основных героев из категории «хороших характеров» (Фернандо, Юрий Волин, Владимир Арбенин) и противопоставлял им дурных, порочных людей; однако Арбенин в «Странном человеке» изображен не просто как благородный характер, а как человек, несущий с детства «тяжелую ношу самопознания», несогласный с окружающим его укладом жизни, наделенный мятежным духом: «Природа вооружается против меня; я ношу в себе семя зла; я создан, чтобы разрушать естественный порядок», — говорит он о себе. Как бы следуя советам Шиллера, Лермонтов создает здесь сложную мотивировку катастрофы, при которой, с одной стороны, отсутствует мотив вины героя (а тем самым — и наказания), а с другой — нет никакого злодея, который губил бы невинного и благородного героя. Мало того: трагедия не кончается «телеологической картиной мира», гармонией целого; никакого «катарсиса» нет — добро гибнет. Вместе с тем зло вовсе не

торжествует: катастрофа захватывает самих виновников гибели (никто в трагедии не радуется и не выигрывает от гибели Арбенина), гибель оказывается результатом не простого злодейства, а самого устройства человеческой жизни, при котором борьба страстей и интересов неизбежно губит лучшего.

«Маскарад» написан уже с ясным осознанием и углублением проблемы зла и с учетом теории Шиллера. Драма построена на принципах силы и оправдания зла (как рожденного из одного корня с добром) и на двойном сострадании — не только к жертве (Нина), но и к виновнику ее гибели (Арбенин). В основу драмы Лермонтов кладет жизненный путь человека, который Шиллер называет «реалистическим». Этот путь соответствует мировоззрению и поведению самого Лермонтова: мужественное и гордое противопоставление силе силы же. Через обличение благополучного в своей «веселости» светского общества и «блестящего, но ничтожного» века Лермонтов поднимается до высоких трагических тем и мотивов: «отбрасывает ложно понятую снисходительность и слабый, изнеженный вкус». Буря, которую производит Арбенин в светском обществе, вырастает до пределов бунта против всего устройства человеческой жизни, против бога и морали: «Преграда рушена между добром и злом!» — торжествующе кричит Арбенин Звездичу. Зло оказывается здесь вынужденной демонстрацией против бессилия или пассивности добра, — явлением не столько природы, сколько истории. «Маскарад», конечно, трагедия не психологическая (и в этом смысле не шекспировская), а общественно-философская: трагедия не личности, а идеи, воплощенной в личность. Она построена на принципах и идеях, выводящих читателя или зрителя из морального равновесия и вынуждающих признать зло положительной силой. В этом противоречивом требовании двойного сострадания скрывается вся философская, диалектическая глубина и «Демона» и «Маскарада» — вся жизненная правда, сила и острота лермонтовского искусства.

Арбенин — никак не мелодраматический злодей, которого в конце должна постигнуть кара: четвертый

акт, отсутствовавший в первой редакции, представляет собою, конечно, уступку цензуре, не без основания увидевшей в пьесе «прославление порока». Монологи Арбенина насыщены трагическим пафосом, сближающим «Маскарад» с «Демоном»:

Но я люблю иначе, я все видел,
Все почувствовал, все понял, все узнал,
Любил я часто, чаще ненавидел
И более всего страдал!
Сначала все хотел, потом все презирал я,
То сам себя не понимал я,
То мир меня не понимал.
На жизни я своей узнал печать проклятья
И холодно закрыл объятья
Для чувств и счастья земли.

Это язык Демона — вплоть до странного в устах Арбенина выражения: «Для чувств и счастья *земли*». Далее Арбенин говорит Нине, опять повторяя слова Демона: «И я воскрес для жизни и добра». Самый сюжет «Маскарада», построенный на гибели невинной Нины от руки страдальца Арбенина, ищущего добра и именно поэтому обреченного на зло, начинает восприниматься как своего рода вариант «Демона». Первая редакция пьесы кончалась, вероятно, так же, как кончались ранние редакции поэмы. Для Арбенина закрыт «потерянный рай», он обречен на зло, потому что проклят богом, с которым вел борьбу. Гибель Нины — последний акт богоборчества, перенесенный с неба на землю. Арбенин говорит умирающей Нине:

Да, ты умрешь, а я останусь тут
Один, один. . . года пройдут,
Умру — и буду все один! Ужасно!

Это же звучит в последней редакции «Демона»:

И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упования и любви! . .

В намерения Лермонтова, очевидно, не входило кончать пьесу «гармонией мира», приведением в поря-

док моральных устоев — введением темы возмездия. Трагический «катарсис», который, как и для Шиллера, не был обязателен для Лермонтова, должен был в «Маскараде» ограничиться, по-видимому, тем, что гибель Нины представляет собой катастрофу и для Арбенина — гибель всех его надежд и порывов к добру. Характерно, что «Демон» 1833 года (и даже 1838 года) кончается не так, как позднейшая редакция, приспособленная для чтения при дворе и для печати. Здесь нет торжествующего ангела («Но час суда теперь настал, и благо божие решенье» — ср. слова Неизвестного в «Маскараде», вставленные, очевидно, для цензуры, как и вся фигура Неизвестного) и нет побежденного, наказанного Демона, проклинающего «мечты безумные свои».

Проблема оправдания зла, подсказанная Лермонтову Шеллингом и Байроном («Каин»), укрепленная французской «неистовой» словесностью (Гюго) и развернутая в драматургии по следам Шиллера и Sturm und Drang'a, прошла последовательный художественный путь от раннего «Демона» через лирику и «Вадима» к «Маскараду». Нарисованная в «Вадиме» страшная картина крестьянского восстания представляет собой социально-политический аспект этой философии; очень характерен в этом смысле комментарий самого Лермонтова к «пугачевщине», выдвигающий принцип силы: «Русский народ, этот сторукий исполин, скорее перенесет жестокость и надменность своего повелителя, чем слабость его; он желает быть наказываем, но справедливо; он согласен служить — но хочет гордиться своим рабством, хочет поднимать голову, чтоб смотреть на своего господина, и простит в нем скорее излишество пороков, чем недостаток добродетелей!» Последние слова звучат совершенно в духе тех взглядов на добро и зло, которые развернуты у Шеллинга и у Шиллера. Революцию Лермонтов приветствует как проявление силы («ягненок превращается в тигра»), как обнаружение того высокого зла («настанет год, России *черный* год»), которое родилось из одного источника с добром и обличает его бессилие. Это то зло, которое рождено «желанием блаженства» и

оборачивается, в конце концов, добром, потому что оно представляет собой демонстрацию против недостаточности добра, против его пассивности. Рядом с Шеллингом и Шиллером здесь стоит, конечно, Байрон — и прежде всего его Каин, возмущенный неполнотой добра и счастья, отпущенных всемогущим богом человеку.

Так художественная проблематика юного Лермонтова связывается, с одной стороны, с русским шеллингианством, а с другой — с декабризмом. В основе этой проблематики стоят вопросы истории и нравственного совершенствования. Пессимизм и индивидуализм обоснованы высокими моральными требованиями и нормами, которые, в свою очередь, порождены уверенностью в свободе человека, строящего свою историческую жизнь. В 1831 году Лермонтов пишет стихотворение, представляющее собою своего рода философский трактат на эту тему и вскрывающее смысл человеческого «хотения»:

Когда б в покорности незнания
Нас жить создатель осудил,
Неисполнимые желанья
Он в нашу душу б не вложил.
Он не позволил бы стремиться
К тому, что не должно свершиться,
Он не позволил бы искать
В себе и в мире совершенства,
Когда б нам полного блаженства
Не должно вечно было знать.

Интересно, что аналогичную мысль развивает В. Одоевский в «Русских ночах»: «Если существует влечение, то должен быть и предмет привлекающий... Потребность полного блаженства свидетельствует о существовании сего блаженства... Желание жизни полной свидетельствует о возможности такой жизни». Оба эти рассуждения восходят к принципам Шеллинга — к его «философии тождества». Стихотворение Лермонтова — сознательный опыт связать поэзию с философией, противостоящий традициям «легкой поэзии».

Когда говорят о «байронизме» Лермонтова, то обычно упускают из виду, что этот байронизм ограничивается юношеским периодом. Мало того: как видно из изложенного выше, байронизм этого школьного периода представляет собою сложное сочетание, в котором рядом с Байроном оказываются и Шиллер с *Sturm und Drang*'ом, и Шеллинг, и французская «неистовая» словесность. Творчество второго периода (1837—1841) имеет уже иной характер: оно не так философично и не так связано с западной литературой. Белинский, не знавший юношеских произведений Лермонтова, не говорит в своих статьях о байронизме и видит в его творчестве, несмотря на всевозможные связи и влияния, полную и глубокую оригинальность: «По глубине мысли, роскоши поэтических образов, увлекательной, неотразимой силе поэтического обаяния, полноте жизни и типической оригинальности, по избытку силы, бьющей огненным фонтаном, его создания напоминают собою создания великих поэтов. . . Пока еще не назовем мы его ни Байроном, ни Гёте, ни Пушкиным и не скажем, чтоб из него со временем вышел Байрон, Гёте или Пушкин, ибо мы убеждены, что из него выйдет ни тот, ни другой, ни третий, а выйдет — Лермонтов».

Лермонтов сам очень точно определил разницу между своей юношеской поэзией и позднейшим творчеством. В 1831 году он характеризовал особенности своей поэзии следующими словами:

. . . все образы мои,
Предметы мнимой злобы иль любви,
Не походили на существ земных.
О, нет! все было ад иль небо в них.

После 1836—1837 годов образы Лермонтова начинают походить на земных существ. Уже Арбенин в «Маскараде» — попытка свести образ Демона на землю и найти для него место в светском кругу. В «Княгине Лиговской» появляется *ирония* — очень важный и характерный для творчества Лермонтова последних лет элемент, раньше отсутствовавший; кроме того,

персонажи этого романа получают совершенно реальную общественную и бытовую биографию и восходят к определенным прототипам (например — Горшенко, списанный с известного в петербургском обществе Тарасенко-Отрешкова). «Тамбовская казначейша» представляет собою нечто вроде пародии на собственные юношеские поэмы — с решительным отказом от них. «Сашка» — опыт новой поэмы: здесь уже царят шутка и ирония, которые часто обращены на собственное мирозерцание и творчество юношеских лет.

В строфе LXII Лермонтов говорит о жизни:

К чему, куда ведет нас жизнь, о том
Не с нашим бедным толковать умом;
Но, исключая два-три дня да детство,
Она, бесспорно, скверное наследство.

Это новые интонации и новый язык. Лермонтов смеется над человеком: «Искусством завладевший землей и морем, всем, чем только мог, не в силах он прожить три дня не евши». В строфе LXXIII он прямо пародирует собственный ранний стиль: «О, если б мог он» (говорит он о своем герое)

В глуши степей дышать со всей природой
Одним дыханьем, жить ее свободой!
О, если б мог он, в молнию одет,
Одним ударом весь разрушить свет!
(Но, к счастью для вас, читатель милый,
Он не был одарен подобной силой).

В «Вадиме» Лермонтов так описывал душевное состояние своего демонического горбуна: «Его душа расширялась, хотела бы вырваться, обнять всю природу и потом сокрушить ее, — если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца». Юношеский пафос в стиле французской «пействовый» школы превращен в пародию.

В тексте «Сашки» есть важные признания, комментирующие происшедший перелом и самый ход душевной и умственной эволюции. Вслед за приведенными выше словами о человеческой жизни Лермонтов пишет:

Бывало, этой думой удручен,
Я прежде много плакал и слезами
Я жег бумагу. Детский глупый сон
Прошел давно, как туча над степями;
Но пылкий дух мой не был освежен,
В нем родилися бури, как в пустыне,
Но скоро улеглись они, и ныне
Осталось сердцу вместо слез, бурь тех,
Один лишь отзыв — звучный, горький смех...

Дополнительные признания, слегка напоминающие монолог Александра в пьесе «Два брата», имеются в строфе СХL:

Я для добра был прежде гибнуть рад,
Но за добро платили мне презреньем;
Я пробежал пороков длинный ряд
И пресыщен был горьким наслажденьем...
Тогда я хладно посмотрел назад:
Как с свежего рисунка, сгладил краску
С картины прошлых дней, вздохнул и маску
Надел и буйным смехом заглушил
Слова глупцов и дерзко их казнил
И, грубо пробуждая их беспечность,
Насмешливо указывал на вечность.

В «Сказке для детей» уже решительно и демонстративно проведена черта между художественными образами юношеского периода и нового:

Кипя огнем и силой юных лет,
Я прежде пел про демона иного:
То был безумный, страстный, детский бред.
.....
Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ. Меж иных видений
Как царь, немой и гордый, он сиял
Такой волшебной-сладкой красотой,
Что было страшно... и душа тоскою
Сжималась — и этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет...
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами.

Совершенно ясно, что «Демон» 1838 года (в сущности — последняя редакция поэмы, переноси́мая ее действие на Кавказ и придающая всему сюжету характер народной легенды) и «Мцыри» 1839 года (последняя обработка юношеского замысла) — это не новые вещи,

а итоги юношеского романтизма, итоги шеллингианства и «байронизма»: «детский бред», от которого окончательно «отделяется» Лермонтов, чтобы перейти к новому стилю, к новой проблематике. В стихотворении 1841 года, написанном в альбоме С. Н. Карамзиной (по-видимому — в связи с каким-то разговором о поэзии и романтизме), этот переход сформулирован совершенно точно:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

Безобразная красота и оглушающий язык — это точные определения той «неистойвой» поэтики, которая легла в основу французского романтизма, впитав в себя поэтику Sturm und Drang'a и Байрона. Лермонтов нового периода идет в сторону от этой поэтики, наложившей отпечаток на все его юношеское творчество: от романтического пафоса он переходит к иронии, пользуясь такими литературными источниками, как сатиры Барбье, новеллы Мериме, стихотворения Гейне.

Отныне ирония становится важным художественным средством Лермонтова. Тем самым отпадает патетический морализм юношеских произведений, направленный против ходячих представлений о добре и зле. В «Сашке» ирония коснулась и учения Шеллинга:

К тому же я совсем не моралист —
Ни блага в зле, ни зла в добре не вижу.

Кстати, это одно из признаний, подтверждающее (хотя и в отрицательной форме) знакомство Лермонтова с философией Шеллинга — и именно с его учением о добре и зле. Новая позиция объявлена еще решительнее в предисловии к «Герою нашего времени»: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не пони-

мает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана. Она еще не знает, что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места; что современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое и тем не менее смертельное, которое, под одежду лести, наносит неотразимый и верный удар». ¹ Особенно интересна заключительная часть предисловия: «Довольно людей кормили сладостями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!»

Лермонтов отказывается не от морализма вообще (его ирония предполагает стоящие за нею моральные принципы), а только от прямого учительства: он ставит диагноз, а лечение болезни считает «невежеством». В стихотворении «Журналист, читатель и писатель» эта позиция раскрыта еще глубже и определеннее; здесь писатель называет себя не только моралистом, пером которого водит «сердитый ум», а диктует совесть, но прямо судьей («Судья безвестный и случайный»). Это стихотворение было написано перед самым выходом в свет «Героя нашего времени» (в первом издании, без предисловия) и может рассматриваться как своего рода предисловие или комментарий к роману. Лермонтов, оказывается, вовсе не отвергает моральных оценок и пафоса негодования; наоборот, его творчество исходит именно из этих оценок, но он отвергает самую позицию моралиста, считая ее наивной. В «Журналисте, читателе и писателе» он называет это

¹ Ср. похожую формулировку в «Сашке» (строфа LXXXIV): «И с той поры я облил свой язык тем самым ядом и по праву мести стал унижать толпу под видом лести».

«преступною мечтою», в предисловии к «Герою нашего времени» — «гордою мечтою». Дело, очевидно, в своеобразной тактике, подсказанной общественным опытом и сделанными из него теоретическими выводами: «нужны горькие лекарства, едкие истины», а не прямое негодование и тем более не моральные нравоучения. Стихотворение «Пророк» — своего рода иллюстрация к тезисам предисловия: провозглашать «любви и правды чистые ученья» наивно и бесполезно; мечтать о том, чтобы сделаться «исправителем людских пороков», — это либо невежество, либо излишняя гордость; «будет и того, что болезнь указана». Такова природа лермонтовской иронии, которую он покидает только в интимной лирике или в таких гражданских сатирах, как «Последнее новоселье», где дана полная свобода пафосу негодования («Негодованию и чувству дав свободу»).

Это совсем не та «романтическая ирония», о которой столько говорили немецкие романтики; это ирония другого состава и качества, имеющая некоторое сродство с иронией Гоголя; это та ирония, которая, при известных обстоятельствах и условиях, может превратиться в свою противоположность — в моральную проповедь, в позицию учителя жизни. История так и поступила: по законам ее логики и диалектики лермонтовская ирония, скрывавшая в себе высокие моральные и социальные нормы, обернулась потом проповедью Льва Толстого, который взял на себя роль «пророка» и стал провозглашать «любви и правды чистые ученья». Восклицание Лермонтова — «Боже его избави от такого невежества!» — получает в этой перспективе глубочайший исторический смысл. Толстой — последнее звено в истории декабристской идеологии, прошедшей все фазы своего развития: от Пушкина и декабристов — к Лермонтову, от Лермонтова — к Толстому. «Родина» Лермонтова («Люблю отчизну я, но странною любовью») уже намечает обращение к крестьянской тематике, как «Бородино», по признанию самого Толстого, явилось зародышем «Войны и мира», как, наконец, от стихотворения о сражении при Валерике пошли военные рассказы Толстого. Очерк Лер-

монтова «Кавказец» (1841) кажется написанным молодым Толстым — как этюд к «Набегу», к «Рубке леса» или к «Казакам». Набрасывая биографию своего «кавказца», Лермонтов развенчивает романтику Марлинского и создает схему для будущих рассказов Толстого: «Наконец он явился в свой полк, который расположен на зиму в какой-то станице, тут влюбился как следует в казачку пока до экспедиции; все прекрасно! Сколько поэзии! Вот пошли в экспедицию; наш юноша кидался всюду, где только провизжала одна пуля. Он думает поймать руками десятка два горцев, ему снятся страшные битвы, реки крови и генеральские эполеты. Он во сне совершает рыцарские подвиги — мечта, вздор, неприятеля не видеть, схватки редки, и, к его великой печали, горцы не выдерживают штыков, в плен не сдаются, тела свои уносят. Между тем жары изнурительны летом, а осенью слякоть и холода».

5

При таком осмыслении творчества Лермонтова и его эволюции вопрос об отношении к нему Белинского приобретает сугубое историческое и принципиальное значение. Белинский — представитель иной среды, иных традиций: человек, уже не связанный прямо и непосредственно с декабризмом (как хотя бы Герцен), зачинатель новых общественных идей и движений, для которых декабризм — пройденная историческая фаза. Понятно, что Лермонтов был для Белинского очень важным явлением, — и вместе с тем многое в самом Лермонтове и в его произведениях должно было вызывать у Белинского, рядом с восторгом, возражения и недовольство. П. В. Анненков говорит в своих воспоминаниях (достойных полного доверия), что отношения, образовавшиеся в 1840 году между Белинским и Лермонтовым, составляют «крупную психическую подробность в жизни нашего критика». ¹ В специальной главе, посвященной характеристике этих отношений и

¹ Литературные воспоминания, стр. 201.

написанной, очевидно, на основе не только собственных наблюдений, но и признаний самого Белинского, Анненков высказывает чрезвычайно важные соображения: «Белинский, так сказать, овладевал им (Лермонтовым) и входил в его созерцание медленно, постепенно, с насилием над собой... Несмотря на то что характер лермонтовской поэзии противоречил временному настроению критика, молодой поэт, по силе таланта и смелости выражения, не переставал волновать, вызывать и дразнить критика. Лермонтов втягивал Белинского в борьбу с собою, которая и происходила на наших глазах». Эти соображения подтверждаются воспоминаниями И. И. Панаева, который рассказывает о вечерах у В. П. Боткина осенью 1839 года, в Москве, перед переездом Белинского в Петербург — в разгар его увлечения правым гегельянством и «примирением с действительностью»: «Разговор был постоянно одушевленный, горячий. Предметом его были толки об искусстве с точки зрения Гегеля: с этой точки строго разбирали Пушкина и других современных поэтов. Лермонтов с своим демоническим и байроническим направлением никак не покорялся этому новому воззрению. Белинского это ужасно мучило... Он видел, что начинающий поэт обнаруживает громадные поэтические силы; каждое новое его стихотворение в «Отечественных записках» приводило Белинского в экстаз, — а между тем в этих стихотворениях *примирения* не было и тени! Лермонтова оправдывали, впрочем, тем, что он молод, что он только что начинает, несколько успокаивались тем, что он владеет всеми данными для того, чтобы сделаться со временем полным, великим художником и достигнуть венца творчества — художественного спокойствия и объективности».¹

Действительно, Белинский восхищается в это время таким, по его мнению, «объективным» стихотворением Лермонтова, как «Три пальмы», а «Думу» называет «энергическим, могучим по форме, хотя и прекраснодушным несколько по содержанию». Приводя

¹ И. И. Панаев. Литературные воспоминания. Л., «Academia», 1928, стр. 311.

это мнение, Анненков добавляет: «Известно, что выражал эпитет «прекраснодушный» в нашем философском кружке». Белинский в это время относился отрицательно ко всякому проявлению рефлексии или субъективизма в поэзии. В статье о Бородинской годовщине он утверждал, что человек «должен отрешиться от своей субъективной личности, признав ее ложью и призраком, должен смириться перед мировым, общим, признав только его истиною и действительностью». Понятно, что позиция протестующего индивидуализма, занятая Лермонтовым и выражавшаяся как в иронии, так и в негодовании, не могла вызывать сочувствия у Белинского.

После переезда в Петербург Белинский вступил в новую полосу сомнений, исканий и противоречий, но по отношению к искусству он еще отстаивает некоторое время свои прежние взгляды. В статье о «Горе от ума» он пишет: «Грибоедов принадлежит к самым могучим проявлениям русского духа. В «Горе от ума» он является еще пылким юношею, но обещающим сильное и глубокое мужество. . . Разумный опыт жизни и благодетельная сила лет уравновесили бы волнования кипучей природы, погас бы ее огонь и исчезло бы его пламя, а остались бы теплота и свет, взор прояснился бы и возвысился до спокойного и объективного созерцания жизни, в которой все необходимо и разумно — и тогда поэт явился бы художником и завещал бы потомству не лирические порывы своей субъективности, а стройные создания, объективные воспроизведения явлений жизни». Эта же мысль повторяется в статье о «Герое нашего времени». Важно учесть, что статья эта была написана непосредственно после свидания Белинского с Лермонтовым в Ордонанс-гаузе (в апреле 1840 г.) — центрального события в истории их отношений, как это видно по письму Белинского к В. Боткину и по воспоминаниям И. Панаева. О беседе с Лермонтовым, продолжавшейся целых четыре часа, Белинский писал: «Недавно был я у него в заточении и в первый раз поразговорился с ним от души. . . Печорин — это он сам, как есть. Я с ним спорил, и мне отраднo было видеть в его рассудочном, охлажденном

и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему — он улыбнулся и сказал: дай бог». ¹ Воспоминания Панаева дополняют это сообщение интересными признаниями Белинского: «Ну, батюшка, в первый раз я видел этого человека настоящим человеком!! . Вы знаете мою светскость и ловкость: я взошел к нему и сконфузился, по обыкновению. Думаю себе: ну зачем меня принесла нелегкая? Мы едва знакомы, общих интересов у нас никаких, я буду его женировать, он меня. . . Что еще связывает нас немного, так это любовь к искусству, но он не поддается на серьезные разговоры. Я, признаюсь, досадовал на себя и решил пробить у него не больше четверти часа». Надо еще прибавить, что в том же письме к Боткину Белинский, несмотря на свой восторг от «глубокого и могучего духа» Лермонтова, называет его «салонным человеком», огорчается ограниченностью его «субъективно-салонного взгляда на жизнь» и восклицает: «Боже мой, как он ниже меня по своим понятиям и как я бесконечно ниже его в моем перед ним превосходстве».

Весь этот материал, относящийся к историческому свиданию Белинского с Лермонтовым, заслуживает отдельного исследования, выводы которого должны быть особенно важны и интересны для понимания Белинского этих лет. Нам здесь важны только некоторые детали. Белинский *спорил* с Лермонтовым — и, насколько можно понять по тексту письма, спор шел о взгляде на жизнь и людей, о «достоинстве» того и другого, о субъективной, рассудочной и озлобленной оценке действительности. Белинский, очевидно, восставал против «рефлексии», которую он считал тогда «ядом» для поэзии, и против субъективизма, против иронии. Спор, как видно, не привел к полному согласию («дай бог!»), но очень взволновал Белинского. Я уже приводил выше слова Анненкова о замечательной «выдержке» Лермонтова, не обнаруживавшего никакого намерения «изменить свои горделивые, презрительные, а подчас и жестокие отношения к явлениям жизни»; вслед за

¹ Письма, т. II. СПб., «Огни», 1929, стр. 108.

этим Анненков утверждает: «Продолжительное наблюдение этой личности, вместе с другими, родственными ей по духу на Западе, забросили в душу Белинского первые семена того позднейшего учения, которое признавало, что время чистой лирической поэзии, светлых наслаждений образами, психическими откровениями и фантазиями творчества миновало и что единственная поэзия, свойственная нашему веку, есть та, которая отражает его разорванность, его духовные немощи, плачевное состояние его совести и духа. *Лермонтов был первым человеком на Руси, который навел Белинского на это созерцание*, впрочем уже подготовленное и самым психическим состоянием критика. Оно пустило обильные ростки впоследствии».

Все это приводит к выводу, что статья Белинского о «Герое нашего времени» представляет собою не только критическую статью о романе, но и некоторый итог впечатлений от беседы с Лермонтовым — продолжение спора с ним и своего рода мемуар, в котором Белинский, в форме характеристики Печорина, дает характеристику самого Лермонтова. Основанием для этого смешения автора с героем служат слова Белинского в письме к Боткину: «Печорин — это он сам, как есть». Эта мысль проведена и в статье: «Вообще, хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого Печорину, но он сильно симпатизирует с ним, и в их взгляде на вещи — удивительное сходство». Находя, что изображение Печорина «не совсем художественно», Белинский видит причину этого именно в том, что «изображаемый им характер, как мы уже слегка и намекнули, так близок к нему, что он не в силах был отделиться от него и объективировать его». Совершенно естественно, что при такой точке зрения Белинский, говоря о Печорине, говорил, в сущности, о Лермонтове — и защищая его от нападений со стороны филистеров и нападая на него за «рефлексию», иронию и субъективизм. Не к Печорину только, но и к Лермонтову обращены слова Белинского о том, что «рефлексия» — неизбежный и плодотворный этап в развитии духа, но что есть другая, более высокая стадия этого развития, к которой и надо стремиться, — стадия

«разумного сознания»; к Лермонтову же обращен упрек в том, что он, презирая свои старые опыты, все-таки по ним судит о жизни и потому видит в действительности «то оптический обман, то бессмысленное мелькание китайских теней». В этом упреке Белинский прямо намекает на то, что он назвал в письмах к Боткину «субъективно-салонным взглядом на жизнь». Этот вопрос был, вероятно, главной темой спора при свидании с Лермонтовым в Ордонанс-гаузе — и он составляет главную тему той части статьи, в которой говорится о Печорине.

Статья о «Герое нашего времени» была написана Белинским не только для публики, но и для Лермонтова — как продолжение спора. Лермонтов понял это — и, отвечая на суждения критики в предисловии, написанном для второго издания (1841), ответил, по-видимому, и Белинскому. Сожаление Лермонтова о том, что его книга испытала на себе «несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов», имеет связь со статьей Белинского. Не без связи с этой статьей и с самым свиданием написаны, вероятно, и заключительные фразы предисловия, о которых я уже говорил. Спор, таким образом, продолжался: Лермонтов отстаивал свое право на позицию протестующего индивидуализма, на иронию и «рефлексию» — право преподносить людям «горькие лекарства и едкие истины», не становясь в позу учителя жизни, не доходя до стадии «разумного сознания», при которой вся действительность оказывается оправданной или понятной. Во второй статье о «Герое нашего времени» (после гибели Лермонтова) Белинский уже не говорит о сходстве автора с Печориным и не возражает против того, что роман построен на скрытой иронии. Уже в письме к Боткину от 12 августа 1840 года Белинский утверждает, что в лице Печорина Лермонтов объективировал современного человека, а в статье настаивает только на том, что «Княжна Мери» — «менее удовлетворяет в смысле объективной художественности». Правда, вслед за этим Белинский высказывает мысль, которая до некоторой степени является повторением прежнего его

взгляда — не на роман, а на положение самого Лермонтова: «Решая слишком близкие сердцу вопросы, автор не совсем успел освободиться от них и, так сказать, нередко в них путался, но это дает повести новый интерес и новую прелесть, как самый животрепещущий вопрос современности, для удовлетворительного решения которого нужен был великий перелом в жизни автора». Это явный намек на то, о чем Белинский писал и прежде: что, презирая старые опыты жизни, Лермонтов не обзавелся новыми, что у него «салонно-субъективный взгляд на жизнь» и т. д. Употребление слова «салонный» указывает на то, что Белинский считал вредным и ограничивающим мирозерцание самый круг, в котором Лермонтов вращался и с которым был тесно связан. В той же статье Белинский дальше говорит очень ясно о необходимости перелома: «Беспечный характер, пылкая молодость, жадная впечатлений бытия, самый род жизни — отвлекали его от мирных кабинетных занятий, от уединенной думы, столь любезной музам; но уже кипучая натура его начала устаиваться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые».

Предисловие Лермонтова не вызвало со стороны Белинского никаких возражений: «Читая строки, читаешь и между строками; понимая ясно все, сказанное автором, понимаешь и то, чего он не хотел говорить, опасаясь быть многоречивым». Этими словами Белинский как будто выразил свое согласие и с тем важным местом предисловия, где говорится о несчастной доверчивости «к буквальному значению слов». Лермонтов намекнул этим на некоторый иносказательный, обобщающий смысл романа — на то, что самое заглавие романа надо понимать не прямо, а иронически, и что в фигуре Печорина скрывается не личная, а общественно-историческая проблема: проблема подлинной героинки. Белинский понял этот намек, сделанный «между строками»: именно эту проблему он и назвал «самым животрепещущим вопросом современности».

Анненков был прав, говоря о влиянии Лермонтова на Белинского, но влияние это не следует преувеличивать: некоторая историческая и социальная граница, разделявшая их, осталась до конца. В творчестве и в поведении Лермонтова слишком многое было связано с декабризмом, с трагедией дворянских революционеров, переживавших в тридцатых годах крах всех своих иллюзий и искавших новой опоры; Белинскому эти состояния были чужды и даже враждебны. Недаром беседа в Ордонанс-гаузе привела Белинского к утверждению, что Лермонтов ниже его по своим «понятиям» и что у него «субъективно-салонный» взгляд на жизнь. Стихотворение «Спор», скрывающее в себе характерное для декабризма двойственное отношение к проблеме завоевания Кавказа, оставило Белинского холодным, а «Последнее новоселье», содержащее последние отзвуки наполеоновской романтики, возмутило его (впоследствии им возмущался и Чернышевский). Характерно, что эти две важные для Лермонтова и проходящие через все его творчество темы последовательно перешли потом именно к Л. Толстому, получив новую историческую окраску, но остались совершенно вне поля зрения у других писателей, формировавшихся вне проблем и традиций декабристской эпохи. Исторический водораздел, образовавшийся между «новыми людьми», ведущими свое литературное происхождение от Гоголя и Белинского, и людьми, разбуженными (по выражению Герцена) великим днем декабрьского восстания, литературным отцом которых оставался Пушкин, сказался на всем творчестве и на всей жизни Лермонтова. Отсюда и позиция протестующего индивидуализма, и отказ от учительства, и несогласие с нарождавшейся новой интеллигенцией («спор» с Белинским), и эволюция от шеллингианства и французского романтизма (с Шиллером и Байроном) к иронии, смешанной с негодованием, и, наконец, «Родина» и «Пророк» — стихотворения, которыми предначертан исторический путь Л. Толстого.

Для нашего времени, преодолевшего все эти социальные и идеологические противоречия XIX века и вступившего в полосу совсем новых противоречий,

творчество Лермонтова получает особое значение — и как исторический памятник пережитых Россией тридцатых годов бурь и исканий, и как воплощение подлинной национальной героики, самый трагизм которой является обнаружением силы и смелости. «Да, я не изменюсь и буду тверд душой, как ты, как ты, мой друг железный» — эти замечательные слова звучат и ныне как героический лозунг.

1939

ПЯТЬ РЕДАКЦИЙ «МАСКАРАДА»

1

Моя статья должна привести к освещению двух вопросов: 1) вопроса об истолковании «Маскарада» (и прежде всего фигуры Арбенина) и 2) вопроса о сценическом тексте «Маскарада». Путь к освещению этих двух важных вопросов должен быть пройден при помощи анализа разных редакций этой пьесы Лермонтова.

Обращаюсь к фактам.

До последнего времени были известны две редакции «Маскарада»: 1) четырехактная («каноническая»), которая всегда идет на сцене, и 2) пятиактная, которая никогда не ставится, потому что является плодом цензурного нажима. Несколько лет назад нашлась еще одна рукопись «Маскарада»,¹ содержащая два слоя: писарской и авторский. Авторский слой этой рукописи настолько значителен и по количеству и по качеству изменений, что текст рукописи распадается на две редакции: переписанный с не дошедшего до нас автографа первоначальный текст (писарской слой)

¹ Хранится в рукописном отделе Государственного исторического музея; впервые опубликована в четвертом томе Полного собрания сочинений Лермонтова («Academia», 1937).

образует первую, а получившийся в результате авторских изменений — вторую. Таким образом, мы имеем уже не две, а четыре редакции пьесы. Кроме того, известно, что цензор Ольдекоп читал рукопись «Маскарада», до нас не дошедшую (во всяком случае — до сих пор не обнаруженную); по изложенному в отзыве содержанию (коротко, но и за то спасибо) видно, что эта представленная Лермонтовым в цензуру редакция пьесы отличается от всех нам известных, хотя в некоторых отношениях (как это будет видно ниже) сходна с текстом новонайденной рукописи. Итак, получается *пять* редакций «Маскарада», из которых дошли до нас четыре.

Какова же последовательность этих редакций? Из сличения фактов и текстов эта последовательность устанавливается с полной бесспорностью

Самая ранняя из этих редакций — писарской слой новонайденной рукописи; за ней, естественно, следует та, которая добывается из той же рукописи при учете авторских изменений. Эта рукопись в целом содержит тексты «Маскарада», *предшествующие* читанной Ольдекопом редакции. Далее следует описанная Ольдекопом, затем хорошо известная всем четырехактная и, наконец, пятиактная.

Перехожу к сравнительной характеристике этих редакций.

Наиболее существенное и важное отличие первых трех редакций от четвертой («канонической») заключается в том, что они кончаются гибелью Нины. Именно в этом отношении текст новонайденной рукописи сходен с текстом, о котором писал Ольдекоп. Из его отзыва видно, что читанная им первоначальная редакция драмы состояла из трех актов; содержание последнего акта — «Арбенин отравляет жену». Этим же кончаются обе редакции новонайденной рукописи. Будущее Арбенина остается неизвестным: нет никакого «возмездия» и нет фигуры Неизвестного.

Трехактная редакция «Маскарада» была 8 ноября 1835 года возвращена Лермонтову — «для нужных перемен». Третье отделение (в лице Бенкендорфа) усмотрело в драме «прославление порока» и выразило

желание «об изменении пьесы таким образом, чтобы она кончалась примирением между господином и госпожей Арбениными».¹

В декабре 1835 года, перед отъездом в Тарханы, Лермонтов представил в театральную цензуру новую редакцию «Маскарада» — четырехактную. Недавно найденное (Л. Б. Модзалевским) письмо Лермонтова к директору императорских театров А. М. Геденову начинается словами: «Милостивый государь Александр Михайлович. Возвращенную цензурою мою пьесу «Маскарад» я пополнил четвертым актом, с которым, надеюсь, будет одобрена цензором». Из этих слов следует, что никакой особой переработке три первых акта не подвергались. Это подтверждается словами того же Ольдекопа, написавшего во втором своем отзыве: «Автор очень хотел прибавить другой конец, но не тот, который был ему назначен. Арбенин отравляет свою жену. Какой-то незнакомец присутствует при этой сцене. Мадам Арбенина умирает. *Ее смертью кончалась пьеса в первом издании. Теперь автор прибавил еще один акт.* Неизвестный и князь находятся у Арбенина. Неизвестный говорит Арбенину, что 7 лет тому назад он обыграл его в карты и что с тех пор он поклялся отомстить. Князь обвиняет Арбенина в отравлении жены и объявляет, что она была невинна. Князь вызывает Арбенина на дуэль, но последний, пораженный новостью, что жена его невинна, сходит с ума».

Итак, после запрещения драмы «в первом издании» (то есть в трехактной редакции) Лермонтов прибавил четвертый акт и ввел новое лицо — Неизвестного. Отметим, кстати, что обработка эта была сделана в очень короткий срок: между 8 ноября и 20 декабря 1835 года.

Из приведенных фактов следует, что четвертый акт «канонической» редакции был написан *после* запрещения трехактной редакции и *в связи* с этим запрещением — в надежде, что в таком виде пьеса пройдет через цензуру, потому что порок более или менее

¹ «Ежегодник имп. театров», 1911, вып. V.

наказан. «Примирить» Арбениных Лермонтов, конечно, не мог — это значило бы написать другую пьесу; он пошел путем компромисса, дорожа тем, чтобы сохранить основной материал пьесы. Следует подчеркнуть, что трехактная редакция «Маскарада» не была просто первоначальным замыслом или черновым наброском: она была предложена в театр как *законченная* драма. Это обязывает отнестись к ней с особым вниманием. Можно сказать заранее, что, если бы рукопись этой редакции была найдена или если бы вновь найденная рукопись вполне совпадала с изложенным в первом отзыве Ольдекопа содержанием, наши театры были бы поставлены перед очень серьезным вопросом: не отказаться ли от постановки «канонической» редакции в пользу первоначальной, трехактной, свободной от цензурного нажима? В изданиях классиков мы делаем все усилия и употребляем все средства (вплоть до использования черновики), чтобы освободить текст от цензурных искажений — даже если эти искажения сделаны самим автором в предвидении цензурных осложнений; для театра эта задача не менее важна.

Четырехактная редакция «Маскарада» была тоже запрещена. В марте 1836 года Лермонтов приступил к новой переработке пьесы. Ясно было, что сохранить отравление Нины мужем невозможно. Лермонтов пишет драму заново, меняя самый сюжет, вводя новых персонажей (воспитанницу Оленьку) и снимая прежних (баронессу Штраль); действительное отравление Нины заменено мистификацией, а сумасшествие Арбенина — его отъездом и разрывом с Ниной. Более того: Лермонтов сделал теперь Нину виноватой, сняв с Арбенина всякий налет «злодейства» и превратив его в совершенно «положительного» героя.

Из указанных фактов можно сделать один вывод: принужденный уступать цензуре, Лермонтов удалял из текста все, что могло встретить возражения и без чего пьеса все-таки сохраняла свое основное значение. Иначе говоря: по последней редакции видно, что было в пьесе наиболее важным, неприкосновенным для Лермонтова. Неизвестный, которого не было до «канони-

ческой» редакции, снят; он, очевидно, не был для автора принципиально необходимым персонажем. Его удаление достойно сугубого внимания, потому что цензура не возражала против него. Зато все основные монологи Арбенина сохранены.

Отметим, что над последней редакцией «Маскарада» Лермонтов работал с марта по октябрь 1836 года: со времени представления в цензуру первоначальной (трехактной) редакции прошел целый год. За это время Лермонтов успел написать новую пьесу — «Два брата», построенную на принципе психологического анализа и подготавливающую, в этом смысле, переход к «Герою нашего времени». Последняя редакция «Маскарада», помимо вынужденных изменений, продиктованных цензурой, содержит явные признаки пережитой Лермонтовым литературной эволюции — от абстрактно-философских тем и образов к конкретно-психологическим темам; образ воспитанницы Оленьки достаточно в этом смысле показателен. Работа над последней редакцией «Маскарада» шла, конечно, по двум направлениям: по линии цензурных требований и в то же время по линии художественных изменений. Полное игнорирование последней редакции как произведения насквозь подцензурного и потому лишенного всяких художественных достоинств несправедливо и неправильно.

Каков же итог предварительного сопоставления редакций? Положение оказывается исключительно сложным и неблагоприятным. Рассуждая формально, надо признать окончательной редакцией «Маскарада» *последнюю* (пятиактную); рассуждая по существу, надо признать настоящей авторской редакцией — *трехактную*, запрещенную и пропавшую. В самом деле: если мы отвергаем последнюю редакцию на том основании, что она явилась плодом цензурного нажима, то «каноническая» редакция от этого тоже несвободна. Как ни нравится некоторым актерам и режиссерам четвертый акт (сумасшествие Арбенина), однако с фактами приходится считаться серьезнее, чем со вкусами, а факты налицо: четвертый акт написан после запрещения трехактной редакции и в связи с ним.

У нас, оказывается, нет такого текста «Маскарада», который можно было бы назвать *каноническим*, авторским. Этот итог поддерживается еще некоторыми соображениями и фактами.

Сопоставляя первые три акта «канонической» редакции с текстом новонайденной редакции, мы находим в нем интересные варианты, вынутые, может быть, тоже по цензурным причинам еще до представления пьесы Ольдекопу. Фигура Казарина, например, гораздо крупнее и интереснее в этом тексте, чем в тексте «каноническом». Приведу один пример. Казарин говорит игрокам, надеясь заново втянуть Арбенина в игру:

Да, я почуял издали,
Что скоро нам он будет нужен —
Союз наш стал не слишком дружен,
И годы тяжкие пришли.
За то, что прежде, как нелепость,
Сходило с рук не в счет бедам,
Теперь Сибирь грозится нам
И Петропавловская крепость.
В такие страшные года,
Когда всё общество готово
Вдруг разорваться навсегда,
Нужней нам боле, чем когда,
Товарищ умный, господя,
С огнем в груди и силой слова.

Баронесса Штраль, признаваясь князю Звездичу в том, что на маскараде была она, произносит не одну короткую фразу («Вы все обмануты!.. та маска это я!»), а целую тираду, содержащую важные детали:

Вы все обмануты!.. та маска, что недавно
Преследовала вас любовью своей,
Которая на вашу грудь так явно
Упала грудью своей,
За хладный поцелуй бесстыдно вам платила
Сто поцелуев пламенных, всё, всё,
Что может женщина забыть, для вас забыла,
Та маска... что же, вы нашли ее!
Уж не жена ль Арбенина... напрасно
Подозревали вы — она дитя.
Она еще не любит страстно
И будет век любить шутя...

Та женщина была бесстыднее, смелее,
Умела всё сказать, свой голос утая,
Та маска... о подите прочь скорее!
Я знаю, вам досадно будет...
(облокотясь, почти упадая)
это я!

Возникает естественный вопрос: не использовать ли такого рода варианты первой редакции для сценического текста?

И наконец: серьезным драматургическим дефектом «канонической» редакции является то, что роль Казарина неожиданно прерывается в начале IV акта («Прощай же, до другого дня») и передается Неизвестному. Единая, по существу, роль мстителя, ведущего интригу, раздваивается и от этого значительно теряет. В последней редакции этот дефект исправлен — и это составляет одно из ее драматургических достоинств: Неизвестный уничтожен, и его речи переданы Казарину и перенесены в начало пьесы, образуя главный элемент экспозиции и завязывающейся интриги. Это наблюдение является лишним доказательством того, что Неизвестный — вовсе уж не такой органический для Лермонтова и для «Маскарада» персонаж, как об этом часто говорят. Это довольно обычный для французского романтического театра (особенно для мелодрамы) l'incognito, наскоро использованный Лермонтовым для того, чтобы удовлетворить цензуру, — «наказать порок». Напомним опять-таки факт, с которым надо считаться: в трехактной редакции Неизвестного не было.

Появление Неизвестного и темы «возмездия» до некоторой степени аналогично тому, что произошло с «Демоном». В редакциях 1833 и 1838 годов (в сущности, последней) нет торжествующего ангела («Но час суда теперь настал, и благо божие решенье») и нет побежденного Демона, проклинающего «мечты безумные свои». Здесь роль ангела очень скромная: он только молится за душу «грешницы молодой», а гордый Демон пронесется мимо, «взор пронзительный кидая». Тема «возмездия» появилась в тексте 1841 года, когда зашла речь о печатании поэмы и когда ее потребовали ко двору для прочтения.

Все эти факты и соображения заставляют очень серьезно задуматься над вопросом о сценическом тексте «Маскарада». Но чтобы показать всю серьезность и важность этого вопроса, надо предварительно остановиться на самом истолковании «Маскарада» и фигуры Арбенина.

2

«Маскарад» представляет собой в известном смысле итог юношеского творчества Лермонтова, впитывающий в себя всю основную тематику и стилистику этого периода. В юношеской лирике, образующей своего рода дневник, недавно отзвучала трагическая тема неразделенной любви; написаны прощальные стихи изменившей девушке («Я не унижусь пред тобою»), написан «Парус» — и в лирике наступила пауза. Наступает пауза и в поэмах после законченного в 1833 году юношеского «Демона». Начатый в 1833—1834 годах исторический роман из эпохи Пугачевщины («Вадим»), в котором поэтика «безобразной красоты» нашла свое предельное выражение и герой которого соединяет в себе величайшее добро и величайшее зло, прерван. От прозы, требующей детальных бытовых и психологических мотивировок, Лермонтов возвращается к стиху; от лирики и поэм он обращается к драме, дающей простор для изображения конфликтов с обществом и естественно циклизующей накопившийся эмоциональный и идейный материал.

Драматургические и театральные вкусы Лермонтова воспитывались, с одной стороны, на Шиллере и Sturm und Drang'e, на Шекспире, с другой — на французской романтической драме и мелодраме, господствовавшей в русском театральном репертуаре двадцатых — тридцатых годов. К этому надо прибавить традицию русской стиховой комедии. «Маскарад» — пьеса смешанного жанра: она то превращается в отличительную комедию типа «Горя от ума» (вся роль Шприха), то возвышается до лирической трагедии (в монологах Арбенина). Это трагедия не психологи-

ческая, а общественно-философская; в этом смысле она написана скорее по следам Шиллера, чем Шекспира. Фигура Арбенина органически связана с образом раннего Демона и с Вадимом: это их драматургический вариант. Психология здесь ни при чем: на этом пути образ Арбенина ни понять, ни раскрыть нельзя. Основа «Маскарада» — не психология, не страсти сами по себе, не построение и разработка характеров, а философия поведения: проблема соотношения добра и зла.

В «Вадиме» Лермонтов уже ставил эту важную, центральную для него нравственную и социальную проблему. Борцом за добро он сделал страшного горбуна — мстителя, живущего чувствами ненависти и презрения к людям. Это противоречивое сочетание комментируется здесь самим автором: «Его душа расширялась, хотела бы вырваться, обнять всю природу и потом сокрушить ее; если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца. Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга. . . Разве ангел и демон не произошли от одного начала?»

В поэтике Лермонтова господствует тема мести, зла и демонстративно отсутствуют темы наказания, возмездия или прямого нравоучения. Этих тем нет ни в «Вадиме», ни в «Демоне», ни в «Двух братьях», ни в «Герое нашего времени», где в предисловии недаром сказано: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения». В «Княжне Мери» Печорин говорит о себе характерную фразу, вскрывающую явную антипатию Лермонтова к нравоучительным пьесам с финальным «возмездием»: «Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя». Неизвестный в IV акте «Маскарада» — именно эта «жалкая роль», явно не входившая в первоначальный план Лермонтова.

Образ Арбенина органически связан с образом Демона, исключаяющую всякую мысль о каре или возмездии. Монологи Арбенина, то и дело заставляющие вспоминать текст «Демона», вносят в «Маскарад»

глубокий иносказательный смысл, уводящий далеко за пределы самого сюжета и обнаруживающий подлинный замысел автора: показать трагедию человеческого общества, устроенного так, что настоящее, деятельное стремление к добру, насыщенное мыслью и волей, неизбежно должно принять форму зла — ненависти, мести. И гибнуть жертвой этого зла должна именно невинность — чистая, детская душа: Тамара в «Демоне», Ольга в «Вадиме», Нина в «Маскараде». Зритель, прислушивающийся к монологам Арбенина (если они не искажаются ложным «психологическим» истолкованием актера), должен испытывать сложную борьбу сочувствий: естественное сочувствие к Нине вступает в борьбу с философским сочувствием к Арбенину — как к страдальцу, потерявшему единственную надежду на спасение. Это то самое сложное сочувствие, которого требует Лермонтов и к своему Демону, погубившему Тамару, и к своему Вадиму, разрушающему счастье Ольги, и к своему порочному Александру («Два брата»). Тут, в этом двойном и как бы противоречивом сочувствии, выводящем зрителя из морального равновесия, заключена вся философская, диалектическая глубина «Маскарада» — вся правда, сила и острота лермонтовского искусства.

Характерно, что драма «Два брата», как и первоначальные редакции «Маскарада», лишена этого «необходимого лица пятого акта», приносящего с собою возмездие, хотя злой Александр губит своими поступками и отца, и ни в чем не повинного брата Юрия, и Веру. Монологи Александра явно соприкасаются с монологами Арбенина — как будто Лермонтов, потерпев неудачу с «Маскарадом», изображающим светское общество, решил сжать свою тему до пределов узкосемейной трагедии (отчасти это было сделано и в последней редакции «Маскарада»). «Я был готов любить весь мир — меня никто не любил — и я выучился ненавидеть», — говорит Александр; это психологизованный вариант слов Арбенина: «Но я люблю иначе, я все видел, все перечувствовал, все понял, все узнал, любил я часто, чаще ненавидел и более всего страдал!»

Я привожу эту цитату не для того, конечно, чтобы поставить знак равенства между Александром и Арбениным, а только для того, чтобы установить некоторое тематическое и драматургическое родство между этими пьесами. Мне важно то, что проблема зла и мести, центральная для «Маскарада», возобновляется с новой силой в «Двух братьях», и то, что драма эта заканчивается без «жалкой роли палача или предателя», как без него заканчивалась и первоначальная редакция «Маскарада» (до предъявления цензурных требований). Лермонтов, значит, считал не только возможным, но и нужным заканчивать так свои драмы. Его Арбенин (как и Александр) — не простой злодей, которого надо наказать, а «великий безумец» — как Демон, как Вадим. Зло, воплощенное в лице Арбенина, — не недостаток добра, а сила, рожденная из одного с ним начала (как это сказано в «Вадиме» об ангеле и Демоне) и потому являющаяся скорее поневоле искаженным добром, чем простым злом. Лермонтовское зло оказывается проявлением богоборчества — упреком небу, а иногда и презрительной насмешкой над ним. Арбенин обращается к умирающей Нине с совершенно демоническими словами, которые (кстати сказать) решительно противоречат психологической трактовке этого образа и требуют от актера выработки совсем иного стиля игры:

Но ты не бойся: мир прекрасный
Тебе откроется, и ангелы возьмут
Тебя в небесный свой приют.

Трагедия Арбенина (как и Демона) — в том, что для него опять и навсегда закрыт «потерянный рай»:

Да, ты умрешь — а я останусь тут
Один, один... Года пройдут,
Умру — и буду все один! Ужасно!

Это говорит муж, убивший из ревности свою жену?
Нет, конечно; это говорит Демон:

И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во Вселенной
Без упования и любви!

Теперь я должен сделать некоторое отступление в сторону от «Маскарада», чтобы вернуться к нему со свежими силами и с некоторым специальным подкреплением.

Для изучения Лермонтова и, в частности, его драматургии надо привлекать не только указанные мною выше источники (трагедии Шиллера, Шекспира, французскую романтическую драму и мелодраму), но и некоторые другие. Прежде всего, конечно, Байрона — в особенности его мистерию «Каин», построенную на проблеме добра и зла. Из этой мистерии Лермонтов взял эпиграф к своему юношескому «Демону», она же откликается и в «Вадиме» и в лирике. Но этого мало: Лермонтов, как это ясно видно и по «Вадиму», и по лирике, и по поэмам, увлекался философией. Недаром Юрий Волин (в юношеской трагедии «Menschen und Leidenschaften») собирается ехать в Германию для занятий философией, а отец говорит бабушке: «Немцы хотя в просвещении общественном и отстали от французов, но зато глубокомысленнее французов... У них философия преподается лучше, чем где-нибудь». Лермонтов, очевидно, не прошел мимо философии Шеллинга, которой тогда увлекались его сверстники.

Проблеме добра и зла посвящена одна из основных работ молодого Шеллинга — «Философские исследования о сущности человеческой свободы». Шеллинг утверждает здесь, что вопрос о добре и зле должен ставиться диалектически, а не догматически, и что добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон: «Вполне справедливо утверждение, что в ком нет ни сил, ни материала для зла, бессилен и для добра. Страсти, которым объявляет войну наша отрицательная мораль, суть силы, каждая из которых имеет общий корень с соответствующей добродетелью. Душа всякой ненависти — любовь, и в самом яростном гневе проявляется лишь затронутое и задетое в сокровеннейшем средоточии спокойствие... Уже то простое соображение, что из всех видимых тварей к злу способен один человек, то есть совершеннейшая из них,

показывает, что основа зла отнюдь не может заключаться в недостатке или лишении. Дьявол был, согласно христианскому воззрению, не наиболее, а, напротив, наименее ограниченной из тварей. Несовершенства (в общем метафизическом смысле) не могут считаться обычным признаком зла, ибо зло часто сочетается с совершенством отдельных сил, гораздо реже сопровождающим добро. Основа зла должна, таким образом, содержаться не в чем-то положительном вообще, но скорее в высшем положительном, какое имеется в природе».

Не буду цитировать дальше: достаточно ясно, как близка к этому учению Шеллинга художественная проблематика Лермонтова в таких вещах, как «Демон», «Вадим», «Маскарад», «Два брата». Но это еще не все. Можно быть уверенным, что, работая над своими драмами, Лермонтов читал не только трагедии Шиллера, но и его знаменитые теоретические трактаты: «О трагическом в искусстве», «О патетическом», «О возвышенном». Шиллер ищет выхода из старых правил и традиций (античной трагедии, трагедии Шекспира и французской классической трагедии) и не рекомендует строить трагедию на вине героя или на злой воле его врага, на злодее. Он ищет такого построения, при котором предметом сострадания оказывается не только тот, кто испытывает страдания, но и тот, кто их причиняет. Это имеет место лишь тогда, когда последний не возбуждает в нас ни ненависти, ни презрения, но стал виновником несчастья *«помимо своей воли»*. Это уже очень близко к тому, как разрешена проблема трагического в «Маскараде» и в «Двух братьях». Отвергая, далее, принцип нравственной целесообразности как основу трагедии, Шиллер выдвигает *принцип силы* и приходит к выводу: поэт вовсе не должен брать своих героев непременно из категории хороших характеров, потому что «весьма часто для последовательности в зле нужна та же самая мера силы, как для добра... Порочный человек начинает нас интересовать, коль скоро ему приходится рисковать счастьем и жизнью для осуществления своих злых целей; напротив того, внимание наше к доброде-

тельному ослабевает в той самой пропорции, в которой он остается добродетельным благодаря своему благополучию». Шиллер объявляет человека существом *хотящим* и не считает нужным строить трагедию так, чтобы конец знаменовал собой «телеологическую гармонию мира, возвышенный порядок, благостную Волю». Он говорит о прелести хаоса в природе и заявляет: «Конечно, тот, кто освещает великое домоводство природы факелом рассудка и постоянно стремится к тому, чтобы смелый беспорядок природы превратить в гармонию, — тот не может чувствовать себя хорошо в мире, в котором правит безумная случайность, а не разумный план, и в котором в большинстве случаев заслуга и счастье стоят друг с другом в противоречии... Отбросим ложно понятую сострадательность и слабый изнеженный вкус, который набрасывает покрывало на серьезный лик необходимости и, желая подольститься к чувствам, сочиняет какую-то гармонию благополучия и благого образа действий, между тем как в действительном мире нет и следа чего-либо подобного».

Мы подошли вплотную к философским и драматургическим основам «Маскарада». Опираясь на статьи Шиллера о трагедии, Лермонтов строит «Маскарад» на принципе силы и на двойном сострадании. В основу трагедии он кладет жизненный путь человека, который Шиллер называет «реалистическим». Этот путь соответствует мировоззрению и поведению самого Лермонтова: мужественное и гордое противопоставление силе силы же. Арбенин отвергает всякие добродетельные мотивы и в ответ на благодарность князя заявляет: «И если я кому платил добром, то все не потому, чтоб был к нему привязан, а просто — видел пользу в том». Не найдя в себе достаточно силы, чтоб убить Звездича во время сна, Арбенин восклицает: «Тебя, как и других, прижал к земле наш век... О! жалко... право, жалко... изнемог и ты под гнетом просвещения!»

«Маскарад» — трагедия, построенная на отрицании всякой «гармонии мира» или «возвышенного порядка». Через обличение благополучного в своей «ве-

селости» светского общества и блестящего века («Век нынешний, блестящий, но ничтожный», — говорит баронесса князю) Лермонтов поднимается до высоких трагических тем и мотивов: «отбрасывает ложно понятую снисходительность и слабый, изнеженный вкус». Буря, которую производит Арбенин в светском кругу, вырастает до пределов бунта против всего устройства человеческой жизни, против бога и морали: «Преграда рушена между добром и злом», — торжествуя кричит он Звездичу. История с Ниной — только повод к этому бунту.

4

Вернемся к вопросу о редакциях «Маскарада». Я могу теперь уже решительно утверждать, что появление четвертого акта с Неизвестным подсказано было не художественными, не принципиально драматургическими соображениями, а иными. Недаром слова Неизвестного: «Казнит злодея провиденье!», противоречащие всему характеру и смыслу драмы, сопровождаются странной ремаркой, которая никогда не выполняется актером и не может быть выполнена: *«Подняв глаза к небу, лицемерно»*. Причем здесь вдруг лицемерие? Неизвестный — никак не Тартюф. Остается думать, что эта ремарка поставлена Лермонтовым, чтобы несколько изменить смысл этих принудительных, необходимых для цензуры, но слишком банальных, взятых напрокат из мелодрамы слов. Неизвестный, так сказать, пародирует собственную «жалкую роль палача», отводя ее провиденциальный, мистический смысл и внося в нее своего рода демонический оттенок: «провиденье» здесь, мол, ни при чем, как ни при чем добро; это просто месть, а не «возмездие». Однако зритель все равно (независимо от интонаций или мимики Неизвестного) воспринимает и должен воспринимать появление Неизвестного как подлинное «возмездие», посланное свыше. Ремарка остается литературным материалом, свидетельствующим о желании Лермонтова сохранить хотя бы частично свои

драматургические принципы и спасти свою пьесу от полного совпадения с мелодрамой.

Дело в том, что драматургия Лермонтова, как видно из приведенного выше материала, была по своим принципам новаторской, опирающейся на Байрона, Шиллера, на французскую романтическую драму (Гюго) и «неистовую» словесность. Как и драматургия Пушкина (но еще в большей степени), она боролась с прямой, элементарной нравоучительностью, с построением драмы на вине героя или на злодействе, требующем возмездия. Характерны в этом смысле такие произведения Пушкина, как «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери». Было, конечно, необычайной смелостью написать «маленькую трагедию» о злодейском поступке Сальери и закончить ее не возмездием, а вопросом:

Иль это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Сходно с этим восклицание Арбенина в конце III акта:

Но все черты спокойны, не видать
В них ни раскаянья, ни угрызений...
Ужель?

Весьма вероятно, что в таком виде (без IV акта) драма Лермонтова должна была бы смутить и тогдашних актеров и режиссеров — уже не по цензурным, а по чисто театральным соображениям. Нет сомнения, что IV акт делает пьесу более «сценичной» — более привлекательной или благодарной для актера, играющего роль Арбенина, и более привычной для зрителя, получающего, так сказать, моральное удовлетворение. Очень возможно (как думает К. Н. Ломунов), что Лермонтов написал IV акт не только в ответ на требования цензора Ольдекопа и Бенкендорфа (которые требовали иного конца), но и в ответ на пожелания актеров и, может быть, согласно их советам. Все это, вероятно, так и есть, но факт остается фактом: авторский замысел пьесы и ее первоначальная редакция, предложенная театру, были иными.

Я возвращаюсь к вопросу, поставленному в начале: как поступил бы театр, если бы нашлась эта рукопись пьесы (в трех актах), запрещенная цензурой? Руководствоваться нашему современному театру (особенно при постановках классиков) принципами только «сценичности», «театральности», «удобства», «привычности» и т. п. не очень к лицу. Мне скажут, однако, что поскольку этой рукописи нет, то все мои соображения и доказательства имеют чисто теоретический, литературоведческий характер, что я ломлюсь не в открытую дверь, а просто в стену, где никакой двери нет. Раз текста трехактной редакции нет, то нечего о нем и рассуждать — на практике все равно положение останется прежним: театры будут ставить четырехактную «каноническую» редакцию — с Неизвестным и с сумасшествием Арбенина. И еще скажут: сумасшествие Арбенина не ослабляет сострадания к нему («о котором вы так хлопочете», — скажут мне), а, наоборот, — усиливает, так что принцип двойного сострадания сохраняется и при четвертом акте. Так в чем же вопрос?

Я отвечаю сначала на последний довод. Вопрос не в самом сострадании, а в его *качестве*, в его составе, в его смысле. Сострадание к злодею, наказанному «провидением», — это не столько сострадание, сколько обыкновенная жалость, и притом в данном случае весьма умеренная, весьма элементарная. Совсем не о таком сострадании хлопотал Шиллер и не к такому состраданию стремился Лермонтов. «Маскарад» был написан не для того, чтобы придумать (в отличие от прочих мелодрам) такую казнь злодею, при которой у зрителя рядом с чувством морального удовлетворения («так ему и надо!») просыпалось бы и некоторое чувство жалости, — это, я полагаю, ясно из всего вышеизложенного. «Маскарад» — высокая лирическая трагедия, в которой сострадание должно иметь совсем другую цену.

Отвечу теперь на соображения о теории и практике. Я, действительно, не театровед и тем более не режиссер, но факты, мною приведенные, не теряют от этого своего объективного значения. Важно прежде

всего, чтобы эти факты вошли в сознание режиссеров и актеров и были ими учтены при постановке «Маскарада» даже «канонической» редакции. Ведь факты эти должны повлиять на самую интерпретацию роли Арбенина, на подачу его монологов, — а от этого зависят и стиль и смысл всего спектакля. И дело не только в Арбенине: роль Казарина тоже приобретает несколько иной масштаб, если учесть (или даже ввести в текст) материал из новонайденной рукописи. Во всяком случае, теория, если она (как в данном случае) прямо ведет к осмыслению пьесы, не должна игнорироваться режиссером и актером.

Наконец — вопрос о практике. Мы не имеем рукописи трехактной редакции, представленной в цензуру, но у нас есть отзыв Ольдекопа на четырехактную редакцию и письмо Лермонтова к Гедеонову; эти документы приводят к тому выводу, что первые три акта остались при переделке нетронутыми. Лермонтов пишет, что он «пополнил» пьесу четвертым актом, а Ольдекоп сообщает, что «автор прибавил еще один акт». Из этого не следует, конечно, что текст первых трех актов не подвергся *никаким* изменениям, но их, очевидно, немного: вставлены появления Неизвестного в первом акте (сцена вторая) и в третьем (конец сцены первой), изменен, вероятно, конец третьего акта. Вывод, документированный отзывом Ольдекопа и письмом Лермонтова, заставляет все же поставить вопрос о возможности восстановления трехактной редакции — если не для основного текста в издании (для этого недостаточно имеющихся текстологических данных), то для создания сценической редакции, освобожденной от цензурных уступок и от театральные компромиссов. Тут может помочь новонайденная рукопись, предшествовавшая трехактной редакции и во многом с ней совпадающая: она кончается смертью Нины.

Я думаю, что театроведы и режиссеры должны произвести такой опыт реконструкции «Маскарада», опираясь, с одной стороны, на приведенные исторические факты и теоретические соображения, а с другой — на имеющийся текстовый материал: три первых акта

«канонической» редакции и текст новонайденной рукописи.

Но главная цель моей статьи — показать театроведам, режиссерам и актерам, что вопрос об интерпретации и постановке «Маскарада» — сложный и что еще сложнее вопрос о его сценическом тексте. Настоящей «канонической», авторской редакции, не искаженной никакими посторонними требованиями или пожеланиями, у нас, оказывается, нет. В истории нашей литературы и драматургии XIX века это, конечно, далеко не единичный случай. У нас нет, например, единого и несомненного («канонического») текста «Войны и мира», нам приходится делать сложнейшие текстологические операции над текстами Гоголя, Щедрина. «Маскарад» сложнее других только в том отношении, что текстология тут мало может помочь театру, пока не найдена рукопись трехактной редакции.

Итак, вопрос о сценическом тексте «Маскарада» должен решить сам театр. Эпоха совершенно вольных операций режиссеров над классической драматургией (так называемого «рукоприкладства») миновала, но не надо вдаваться в другую крайность, как мы это часто любим делать, и кричать: «Довольно нам этой возни с текстами! Будем играть, как напечатано, — и все». Это может привести не только к косности, но и просто к неверным решениям.

Моя основная цель была показать, что подлинный авторский текст «Маскарада» — проблема и что его четырехактная редакция противоречит философским и художественным (в данном случае драматургическим) принципам Лермонтова.

Я. П. ПОЛОНСКИЙ

1

Первые стихотворения Полонского появились в сороковых годах — в трудную для поэзии пору, когда не только «повести в стихах пришли в упадок» (по словам Лермонтова), но и голос лирики потерял прежнюю звучность. «Прошлый год был не богат стихами, а будущий — это можно сказать смело — будет еще беднее, — заявил Белинский в обзоре русской литературы за 1842 год. — Лермонтова уже нет, а другого Лермонтова не предвидится... хоть совсем не пиши стихов... И их, в самом деле, пишут или по крайней мере печатают меньше». Дело дошло до того, что журналы почти прекратили печатание стихотворений. «Как известно, — вспоминал М. Л. Михайлов о сороковых годах, — тогда вдруг ни с того ни с сего редакторы больших и толстых журналов вообразили, что всякая строчка с кадансом и рифмой в конце должна компрометировать их серьезность, — и стихам, каковы бы они ни были, совершенно был загражден вход в важные ежемесячные издания».¹ Белинский еще в 1835 году указывал на победу прозы над стихами («теперь вся наша литература превратилась в роман

¹ М. Л. Михайлов. Стихотворения А. Н. Плещеева. Сочинения, т. III. М., ГИХЛ, 1958, стр. 203.

и повесть»), а на вопрос о причинах этого «нового направления» ответил: «На этот раз нет виноватого: причина в духе времени, во всеобщем, можно сказать, всемирном направлении». ¹ Историческое чутье не обмануло Белинского: наступала действительно новая эпоха, которая требовала новой литературы.

Именно в это сложное для поэзии и «невыгодное для поэтов» (по выражению Некрасова) время в Москве появился юный Яков Петрович Полонский. Он приехал из Рязани летом 1838 года, ² чтобы поступить в университет. На экзамене его соседом оказался «весьма благообразный юноша с профилем, напоминавшим профиль Шиллера, с голубыми глазами и с какою-то тонко разлитой по всему лицу его восторженностью и меланхолией». Это был Аполлон Александрович Григорьев — будущий критик и поэт. «Я тотчас же с ним заговорил, — вспоминает далее Полонский, — и мы сошлись. Он признался мне, что пишет стихи; я признался, что пишу драму (совершенно мною позабытую) под заглавием «Вадим Новгородский, сын Марфы Посадницы». Полонский стал бывать у Григорьева и познакомился с его другом и сожителем — студентом Фетом.

У Ап. Григорьева собирался студенческий кружок, занимавшийся изучением Гегеля; в центре споров были проблемы разумности бытия и оправдания религии. «Голова работает, как паровая машина, скачет во всю прыть к оврагам и безднам, а сердце живет

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I. М.—Л., 1953, стр. 261.

² «Мои студенческие воспоминания» Полонского («Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива» на 1898 год», т. 3, № 12, стлб. 641) начинаются словами: «В 1839 или годом раньше (не помню уже в точности) я отправился в ямской телеге из Рязани в Москву» и т. д. По целому ряду признаков это было «годом раньше», т. е. в 1838 году — одновременно с поступлением в университет Ап. Григорьева и Фета. Полонскому шел тогда 19-й год — он родился 6/18 декабря 1819 г. Он окончил юридический факультет только в 1844 г.: на III курсе пробыл два года из-за римского права (см. там же, стлб. 670), а при окончании задержался из-за того же предмета (см. письмо к Н. М. Орлову от 18 ноября 1843 г. — «Новые пропилеи». М.-Пг., 1923, т. I, стр. 58).

только мечтательною, книжною, напускною жизнью», — вспоминал потом об этих годах Ап. Григорьев. Полонский не был расположен к философским занятиям, а «книжная» жизнь сердца была вовсе чужда ему. Занятиям философией он предпочел занятия поэзией. Фет вспоминает: «Я любил встречать его у нас наверху до прихода еще многочисленных и задорных спорщиков, так как надеялся услышать новое его стихотворение, которое читать в шумном собрании он не любил. Помню, в каком восторге я был, услышав в первый раз:

Мой костер в тумане светит,
Искры гаснут на лету...»¹

Товарищи по кружку упрекали Полонского в равнодушии к волновавшим их религиозным сомнениям и вопросам; Полонский ответил стихотворением «К демону». Как «сын времени» он тоже «был на пороге бытия встречаем демоном сомненья», но это осталось позади: «Установился шаткий ум и жаждет новых откровений». На месте разрушенного «молитвенного храма» выстроен другой:

Все Гении земного мира
И все, кому послушна лира,
Мой храм наполнили толпой;
Гомера, Данте и Шекспира
Я слышу голос вековой.

Поэзия вместо философии и религии: таков был один из итогов студенческого периода. Это, однако, не значит, что Полонский жил в стороне от действительности и от современных умственных течений.

Тогдашний Московский университет был не только «университетом таинственного гегелизма» (по выражению Ап. Григорьева), но и университетом либерализма — в лице таких профессоров, как П. Г. Редкин (энциклопедия права), Д. Л. Крюков (древняя история) и особенно Т. Н. Грановский (история средних веков), лекциями которых увлекался и Полонский.

¹ А. А. Фет. Ранние годы моей жизни. М., 1893, стр. 154.

«Мы все были идеалистами, то есть мечтали об освобождении крестьян», — говорит он в воспоминаниях о студенческих годах. Университетский либерализм находил себе опору и в тех знакомствах, которые завязал Полонский в эти годы. Особенно важную роль в его биографии сыграл дом М. Ф. Орлова — декабриста, избежавшего ссылки в Сибирь только «по вине» (по словам Герцена) его брата, известного николаевского жандарма А. Ф. Орлова. Полонский вспоминает: «Вся тогдашняя московская знать, вся московская интеллигенция как бы льнула к изгнаннику Орлову; его обаятельная личность всех к себе привлекала. (...) Там, в этом доме, впервые встретил я и Хомякова, и профессора Грановского, только что приехавшего из Германии, и Чаадаева, и даже молодого Ив. Сер. Тургенева». В поэме «Братья» Полонский говорит об Орлове, почти повторяя слова Герцена (в «Былом и думах»): «осужденный на бесполезность, словно пригвожденный к стенам Москвы титан». В доме Орлова Полонский увидел друзей Пушкина, помнивших 1812 год и переживших события 1825 года. Это было для него важнее философии Гегеля: перед ним встало героическое прошлое России — эпоха борьбы и подвигов, эпоха «титанов». О них он вспомнит в стихотворении «Спустя 15 лет»:

Новорожденные титаны,
Где ваши тени! — я один,
Поклонник ваш, скрывая раны,
Брожу, как тень, среди руин...

Кроме дома Орлова, Полонский часто бывал в салоне А. П. Елагиной (матери Киреевских). В романе-хронике «Дешевый город» он вспоминает: «Дом этот был замечательный. Мало того, что все тогдашние знаменитости его посещали, мало того, что его гостиная видела в стенах своих Жуковского, Гоголя, Хомякова, Чаадаева, Герцена, Аксакова, Грановского и других, — кабинет и спальня молодых Юматовых (т. е. студентов Елагиных) были чем-то вроде студенческого клуба, куда с утра до ночи голубые воротники с неуклюжими треугольными шляпами заходили

званные и незванные (...) Елатомский (т. е. Полонский) был в приятельских отношениях с одним из сыновей Юматовой (Н. А. Елагиным) и не раз приходил переписывать у него лекции, по той причине, что сам часто их пропускал, особенно в такие дни, когда в московских кондитерских появлялась новая книжка «Отечественных записок» с критической статьей Белинского или с рассуждениями о науке (т. е. «Дилетантизм в науке» Герцена)». ¹

В своих воспоминаниях Полонский неоднократно рассказывает, какую значительную роль играли в его жизни статьи Белинского: «Помню, как электризовали меня горячие статьи Белинского об игре Мочалова». Затем он напоминает: «О Белинском впервые услышал я от Николая Александровича Ровинского, который еженедельно посещал меня. Ровинский был близок к кружку Станкевича (...)»² Он хотел познакомиться меня с Белинским, но успел только познакомить меня с Иваном Петровичем Ключниковым, другом Белинского и учителем истории Юрия Самарина». На самом деле Полонский все-таки имел одну встречу с Белинским, но до того познакомился с Ключниковым. Это знакомство надо считать одним из важнейших фактов в жизни молодого Полонского — тем более что он сделал Ключникова героем целой поэмы или, вернее, романа в стихах. «Что такое был Ключников, — говорит Полонский, — вам может подсказать стихотворный незаконченный роман мой «Свежее преданье». Тут он был мною выведен под именем Камкова (...) Как я слышал, сам Ключников, доживший до глубокой старости где-то в Харьковской губернии, в этом романе узнал себя». ³

¹ Я. П. Полонский. Полное собрание сочинений, т. VII, СПб., 1886, стр. 34.

² Этот Ровинский был брат известного собирателя народных картинок и гравированных портретов Д. А. Ровинского (см.: Я. П. Полонский. Мои студенческие воспоминания. — «Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива» на 1898 год», т. 3, № 12, стлб. 648).

³ Там же, стлб. 649. И. П. Ключников родился в 1811 г., а умер в 1895 г.

Близкий друг Станкевича, Бакунина, Белинского, Ключников был очень своеобразной и сложной фигурой. По словам П. В. Анненкова, он играл между друзьями роль Мефистофеля, весьма зло и едко подсмеиваясь над их идеальными стремлениями.¹ К концу тридцатых годов его поведение изменилось: из едкого остроумца он превратился в ипохондрика. «Старинная мысль его, что всякий человек должен быть полезен обществу и что он не приносит ему никакой пользы, достигла в нем полного развития и превратилась в *idée fixe*», — писал М. А. Бакунин (13 мая 1839 г.), объясняя Н. В. Станкевичу «тяжелое состояние» Ключникова.² Атмосфера бесплодного абстрактного философствования стала Ключникову невыносимой, он рвался к жизни, к настоящему делу. Это-то и могло быть основанием для сближения с Полонским.³

В «Свежем преданье» Ключников рисуется как «образец души и мысли непреклонной»:

В среде холодной, дряблой, сонной
Он вырос, но глядел бойцом,
Когда его впервые встретил
Студент Белинский, и Камков,
Быть может, прежде всех заметил
В нем искру божью — и ответил
На первый пыл его идей
Живою дружбою своей.

Ключников имел огромное влияние и на Полонского, поддерживая в нем веру «в существованье иных, счастливых берегов».

Через Ключникова Полонский познакомился и с Белинским, но перед самым его отъездом — летом 1839 года. «Помню, я послал ему стихи и письмо. Помню, как (...) зашел к нему и как Белинский отнесся ко мне как к начинающему и мало подающему на-

¹ П. В. Анненков. Литературные воспоминания. СПб., 1909, стр. 424.

² М. А. Бакунин. Собрание сочинений и писем, т. II. М., 1934, стр. 244.

³ Тургенев воспользовался некоторыми чертами Ключникова в «Гамлете Щигровского уезда». В 1833 г. Ключников готовил Тургенева в университет по всеобщей истории.

дежд мальчику (я и был еще мальчик). Белинский был сам еще лет 25 или 27 юноша — худой, невзрачный, с серыми глазами навывкате... Комнатка была небольшая, бедная (если не ошибаюсь, он квартировал на Арбате). Я был так огорчен невниманием Белинского, что чуть не плакал — и, кажется, послал ему письмо, где уверял его, что никто на свете не разубедит меня в моем поэтическом таланте (...) — вероятно, письмо очень восторженное и глупое.¹

Белинский уехал в Петербург в октябре 1839 года, а через год, в октябрьской книге «Отечественных записок», появилось первое печатное стихотворение Полонского «Священный благовест торжественно звучит...». Вероятно, появлению этого стихотворения в печати помог именно Ключников. В годы 1841—1843 Полонский печатал свои стихи главным образом в «Москвитяине». Это не значит, что он сблизился со славянофилами; М. Л. Михайлов говорит в статье о Плещееве (которую мы цитировали вначале), что в этом журнале «был единственный приют для даровитых молодых поэтов, за которыми признавались достоинства и теми журналами, которые отказывались печатать их стихи. Фета, Полонского только и можно было встретить, что в «Москвитяине». В 1842 году был издан студенческий сборник «Подземные ключи»; Полонский вспоминает: «там под буквою П были и мои еще крайне незрелые стихотворения».²

Так началась литературная деятельность Полонского. Печатать стихи в журналах было трудно — возник вопрос об отдельной книжке. В доме барона Шеппинга Полонский познакомился с сыном

¹ Архив Полонского (Пушкинский Дом). На Арбате Белинский жил летом 1839 г. «Мы жили на Арбате, — вспоминает А. Я. Панаева. — (...) Белинский нанял себе комнату от жильцов — против нашего дома во дворе (...) Комната была у него в одно окно, очень плохо меблированная» (Воспоминания. М., 1948, стр. 77. Ср. «Литературное наследство», т. 57, 1951, стр. 383 и 397).

² Сборник был высмеян в «Литературной газете» (по-видимому, Некрасовым), но не за стихи Полонского (см. Н. А. Некрасов. Полное собрание сочинений и писем, т. IX. М., 1950, стр. 612).

актера М. С. Щепкина (будущим издателем), который посоветовал издать его стихи по подписке: «соберем человек сто подписчиков по рублю за экземпляр и издадим». Деньги были собраны — и осенью 1844 года вышла книжка под названием «Гаммы». Посылая ее П. Н. Кудрявцеву (в те времена близкому к Белинскому), Полонский писал: «Когда я был у вас, мне как-то совестно было признаться вам, что я отдельной книжкой печатаю стихи мои; на это издание я смотрю как на проступок, извиняемый, быть может, обстоятельствами и крайней необходимостью в деньгах» (архив Полонского).

Заглавие сборника Полонского намекает на то, что это — первые поэтические упражнения. И в самом деле — это еще не найденный путь или метод, а только поиски его. Здесь есть вещи совершенно ученические — вариации старых жанров с некоторыми добавочными эффектами в духе Бенедиктова («Статуя», «Диамея»). Но рядом с этим в «Гаммах» была и несомненная «свежесть лиризма» (по выражению Гоголя). Это особенно сказалось в стихотворениях романского типа, как «Пришли и стали тени ночи...», «Ночь холодная мутно глядит...». Природа сделана соучастницей душевной жизни человека — его страстей, тревог и настроений. В колыбельной «Солнце и Месяц» это послужило основой для сказочного сюжета: «Солнце спит, а Месяц ходит, сторожит земли покой».

С другой стороны, в сборнике есть вещи совершенно реалистического стиля, своего рода бытовые новеллы: «В гостиной», «Встреча». Стихотворение «Уже над ельником...» — рассказ о женщине в духе ранних тургеневских повестей. Тургенев видел в нем присутствие «особого оригинального оборота, особого лада стихов»; это впечатление создается благодаря необычному сочетанию лирики с повествованием — характерная черта Полонского, часто пользующегося прозаическими оборотами и интонациями.

В октябрьском номере «Отечественных записок» (1844) появилась рецензия П. Н. Кудрявцева на сборник Полонского. Он отозвался о «Гаммах» с большой похвалой, потому что усмотрел в них связь с умствен-

ным движением нового времени: «Если это не сама поэзия, то прекрасные надежды на нее». Отзыв Белинского («Русская литература в 1844 году») был гораздо более сдержанным и ставил вопрос о поэзии иначе: «Полонский обладает в некоторой степени тем, что можно назвать чистым элементом поэзии и без чего никакие умные и глубокие мысли, никакая ученость не сделает человека поэтом. Но и одного этого также еще слишком мало, чтобы в наше время заставить говорить о себе как о поэте (...): главное и трудное дело состоит не в том, чтобы иметь направление и идеи, а в том, чтоб не выбор, не усилие, не стремление, а прежде всего сама натура поэта была непосредственным источником его направления и его идей».

Успех «Гамм», казалось бы, должен был укрепить материальное положение Полонского; на деле случилось иначе: «Мои «Гаммы», несмотря на благоприятный для них отзыв газет и журналов, не приносили мне ни малейшей выгоды, — говорит Полонский в воспоминаниях. — Их или не раскупали, или книгопродавцы умышленно говорили мне, что никто не покупает их, в надежде, что я продам их по пяти копеек за экземпляр». Еще до окончания университета у Полонского явилась мысль уехать на Юг; в 1843 году он писал своему приятелю (сыну декабриста) Н. М. Орлову, уехавшему в Крым: «Если на Крымском полуострове где-нибудь в приморском городе ты найдешь для меня место — я буду тебе весьма благодарен. Москва мне страшно надоела. Я желал бы вдали от нее вздохнуть свободнее посреди такой роскошной природы». ¹ К этому присоединились еще какие-то сложные личные отношения: «Боже мой! Если бы ты знал, — писал он тому же Орлову, — какие про меня сплетни ходят по Москве! Если бы ты знал, как все вооружено против меня!.. И притом ужасный денежный недостаток».

В ноябре 1844 года Полонский выехал из Москвы в Одессу — «без цели, без плана ускакал из Москвы», как он писал впоследствии в одном письме.

¹ «Новые пропилеи», т. I, стр. 52.

О жизни в Одессе Полонский сам подробно рассказал в своем романе-хронике «Дешевый город» (1879): «Это вернейшая копия с Одессы и одесского общества в 1845—1846 годах», — писал он А. П. Чехову.¹ Одесса — «практический, коммерческий город», но в то же время «страшнейший любитель стихов», говорится в этом романе. «Стихи никому не мешают здесь обделывать дела свои. Надеюсь, что и мои идеалы не помешают мне стать на практическую точку зрения», — пишет герой романа Елатомский (т. е. сам Полонский) одному из московских друзей. Благодаря рекомендательным письмам Полонский быстро завел интересные знакомства: с братом Пушкина Львом Сергеевичем, с поэтом Н. Ф. Щербиной, с шелководом Н. А. Райко, славившимся тем, что в молодости сражался за независимость Греции, с австрийским консулом Л. Л. Гутмансталем.² Встретился он и со своим товарищем по университету Александром Бакуниным (в романе — Бавин), братом Михаила, преподавателем энциклопедии права в одесском Ришельевском лицее. Они поселились вместе: «У меня живет Полонский, что несколько меня стесняет в моих финансах, но не в быту моей жизни, — писал Бакунин брату Павлу. — Странно, как можно иногда человека охудать по одной физиономии. Он и в самом деле обладает поэтическим талантом».³ Полонский дружил с Бакуниным, но их взгляды и стремления были разными: Бакунин, страстный «гегелист», был погружен в философские занятия и писал сочинение, которое, по ироническому замечанию Полонского, должно было содержать «предчувствие феноменологии для будущей философии».⁴

¹ «Слово», сборник 2. М., 1914, стр. 233.

² Женой консула была М. Е. Зонтаг, двоюродная сестра Н. А. Елагина, дочь детской писательницы А. П. Зонтаг (Елагиной).

³ А. А. Корнилов. Годы странствий М. Бакунина. М., 1925, стр. 314.

⁴ В «Дешевом городе» личность и жизнь Александра Бакунина описаны очень подробно.

Жизнь Полонского в Одессе не привела ни к какому «практическому» результату. Что касается стихов, то «дешевый город» не оправдал его надежд. Н. А. Елагин был прав, когда написал А. Бакунину осенью 1845 года: «Полонскому кланяюсь и с нетерпением жду новых его стихотворений. Вообще, кажется, одесский климат усыпительно действует на его музу, а это жаль». ¹ В 1845 году кто-то из одесских «недальновидных приятелей» Полонского (по его собственному выражению) издал книжечку его новых стихотворений («Стихотворения 1845 года»). Этот сборник был гораздо слабее «Гамм» — и Белинский отозвался о нем сурово: он увидел в этих стихах «ни с чем не связанный, чисто внешний талант» — термин, который он применял прежде в отношении к стихам Бенедиктова. «Заглавие «Стихотворения 1845 года» обещает нам длинный ряд небольших книжек, — писал далее Белинский, — обещание несколько не утешительное. Стихотворения 1845 года уже хуже стихотворений, изданных в 1844 году... Это плохой признак». ² Называя талант Полонского «чисто внешним», Белинский имел в виду, конечно, отсутствие в его стихах философского и общественного мировоззрения — то самое, что действительно было характерно для юношеских стихотворений Полонского и что сближало его не с Лермонтовым, а с Бенедиктовым. Впоследствии Полонский с благодарностью вспоминал об этом отзыве Белинского: «Его отзыв отрезвил меня (...) и по крайней мере три четверти из моих тогдашних стихотворений не поступило в полное собрание моих стихотворений». ³ Не так, конечно, отнесся Полонский к отзыву Белинского в момент его появления в печати. Это было страшным жизненным ударом для него; слова Белинского заставили его задуматься над своим будущим и принять новые решения.

Еще в первые дни по приезде в Одессу Полонский

¹ А. А. Корнилов. Годы странствий М. Бакунина, стр. 323.

² «Отечественные записки», 1846, т. 45, № 4, стр. 57.

³ «Венок Белинскому». М., 1924, стр. 241. Из 22 стихотворений сборника 1845 г. в издание 1896 г. не включено 13.

узнал, что одесский генерал-губернатор М С Воронцов назначается наместником на Кавказ. «Вся Одесса в волнении, — писал он Н. М. Орлову 1 января 1846 года, — все здешнее народонаселение движется за ним, как за колонновожатым. Одесса пустеет — и вряд ли я останусь здесь. Хочется быть на Кавказе и увидеть природу лицом к лицу». ¹ «Ради бога, перетащите меня туда, где вы, — писал герой «Дешевого города» уехавшим на Кавказ приятелям, — где борьба, где кипит новая жизнь и где, как видно, еще не умерла поэзия. Если не будет места в Тифлисе, я поступлю в юнкера».

Друзья выхлопотали Полонскому место в канцелярии наместника, и в июне 1846 года он уехал из Одессы в Тифлис.

«Когда, поступив на службу, я в первый раз проходил через канцелярию наместника в кабинет директора Сафонова, — вспоминает Полонский, — я чувствовал такое к себе презрение — такое гадливое к себе чувство при виде чиновников наполнило мою душу, что смешно вспомнить... Мне казалось, что я уже не прежний, свободный, как ветер, независимый, самостоятельный юноша. Слово *начальник* было мне невыносимо... Но спасибо Белинскому! — не разбрани он меня, не решился я навсегда покинуть свои стихотворные или поэтические затеи, я бы, кажется, ни за что не поступил на службу — и если бы та же судьба меня озлобила, я бы погиб. Моя поэтическая деятельность никакой материальной поддержки, никаких средств к жизни не давала мне — особенно в первое время, в конце николаевского царствования, когда цензура не пропускала моей прозы. Только служба да уроки и могли спасти меня от нищеты». Явилась было даже мысль — бросить все и вернуться в Рязань, «где в продолжение десяти лет не прибавилось ни одного домика, ни одной лавчонки, ни одного фонаря». В тифлисской тетради записано четверостишие, порожденное, вероятно, этим тяжелым настроением:

¹ «Новые пропилеи», т. I, стр. 66.

Бесплодный жар любви тая в своей груди,
Я, не рожденный для поклонов,
Уйду, заеду в глушь, исчезну посреди
Шестидесяти миллионов!

Прошло некоторое время, и настроение изменилось к лучшему. В канцелярии наместника Полонскому было поручено составить статистику города Тифлиса и всего уезда; это требовало разъездов для собирания материала — трудная, но живая работа: «Я не вставал с лошади в 1848 г. (если не ошибаюсь) ¹ с 11 апреля по 16 сентября, — вспоминает Полонский, — ездил на своем англинском седле и на переменных лошадях». Кроме того, Полонский получил должность помощника редактора в официальной тифлисской газете «Закавказский вестник». Правда, от этого назначения было мало радости: «В Закавказском вестнике вы не найдете ни одной моей статьи, — писал Полонский Гутмансталам 15 августа 1846 года, — потому что мне сказано: — Пусть Закавказский вестник остается таким же, как он есть, — формат его казенный, изменять его невозможно — итак, все, что могу я делать, и все, что делаю, — это исправляю, сокращаю те безграмотные статьи, которыми снабжают редакцию». Впрочем, позднее (в годы 1848—1850) Полонский печатал в этой газете очерки и статьи («Климат в Тифлисском уезде», «Тифлис налицо и наизнанку» и др.). «В это время писал я статейки и о сухоходольном сарацинском пшене, и о шелкомотальных станках — и уж не помню о чем», — говорит он в черновых воспоминаниях. Этим дело не ограничилось: в «Закавказском вестнике» 1848 года появилось несколько стихотворений Полонского, а в 1849 году в Тифлисе вышел его сборник «Сазандар». Большую роль в этом возвращении к стихам сам Полонский приписывает людям, которые собрались в эти годы в Тифлисе в связи с культурно-просветительными, художественными и научными проектами русского правительства. Полонский познакомился

¹ На самом деле эти поездки были не в 1848, а в 1847 г. О поручении составить статистику Тифлиса Полонский сообщил в письме к Л. Л. Гутмансталу от 15 июля 1846 г.

здесь с писателем В. А. Сологубом, с художником Г. Г. Гагариным, с востоковедом Н. В. Ханыковым, с актерами русского театра и др. Надо особо отметить его знакомство с художником А. Е. Бейдемманом — другом П. А. Федотова, близким приятелем петрашевца А. П. Баласогло.¹ Сам Полонский с благодарностью вспоминал о встречах с ссыльным польским поэтом Заблоцким.² «В Тифлисе познакомился я с польским поэтом Лада-Заблоцким. Он стал посещать меня, читать книги, переводить мне стихи свои — и опять зажег во мне неодолимую жажду высказываться стихами». Интересно, что Тадеуш Лада-Заблоцкий был университетским товарищем Белинского и участником «Литературного общества 11 нумера»;³ эти обстоятельства, вероятно, сыграли немаловажную роль в истории знакомства Полонского с Заблоцким.

Надо прибавить, что Полонский завязал знакомство с грузинскими и азербайджанскими поэтами, учеными. Приехав в Тифлис, он вступил в тот круг, из которого судьба только что вырвала Лермонтова, в котором хорошо помнили и любили Пушкина, где хранили память о Грибоедове. «Я познакомился с m-me Грибоедовой», — сообщил Полонский одесским друзьям в 1846 году. Ее отец, поэт Александр Герсеванович Чавчавадзе, умер незадолго до приезда Полонского в Тифлис, но с братом Н. А. Грибоедовой Давидом он был знаком и бывал у них в доме. Полонский был хорошо знаком и с Ю. Ф. Ахвердовым, пасынком известной П. Н. Ахвердовой, которая была близким другом Грибоедова и Кюхельбекера.⁴ В ар-

¹ В тифлисском альбоме Полонского есть два карандашных портрета Полонского работы А. Бейдеммана (воспроизведены в изд. «Библиотеки поэта», 1935).

² См.: Я. П. Полонский. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1954 («Библиотека поэта»), стр. 501—502.

³ См.: М. Поляков. Студенческие годы Белинского. — «Литературное наследство», т. 56. М., 1950, стр. 375 и след.

⁴ См.: Я. П. Полонский. Стихотворения, стр. 501—507. О П. Н. Ахвердовой см.: И. Андроников. Лермонтов. М., 1951. Укажем, кстати, что Егор Ахвердов и Ю. Ф. Ахвердов, которых автор считает разными лицами (стр. 303), — несомненно, одно и то же лицо (Егор — Юрий).

хиве Полонского есть материалы, свидетельствующие о его серьезном интересе к азербайджанскому фольклору: записи народных песен, пословиц, отдельных выражений и слов. Есть перевод «Песни Захры Ханум», сделанный (как предполагает М. Рафили) с помощью азербайджанского поэта и ученого Бакиханова (Абас-Кули-Хана);¹ по его же подстрочному переводу Полонский написал «Татарскую песню». Наконец, Полонский был хорошо знаком с крупнейшим азербайджанским писателем и ученым Мирза Фатали Ахундовым, проживавшим в это время в Тифлисе и служившим в той же канцелярии наместника. Таким образом Полонский вошел в близкие отношения с деятелями грузинской и азербайджанской литературы и широко познакомился с культурой кавказских народов. Недаром появились у него такие стихотворения, как «В Имеретии» («Царя Вахтанга ветхие страницы»), «Над развалинами в Имеретии», «Тамара и певец ее Шота Руставель», и недаром он написал историческую драму в стихах «Дареджана, царица Имеретинская» (из XVII в.).²

Кавказские стихотворения Полонского образуют особый цикл, резко отличающийся от всего, что он написал в прежние годы. Изучение кавказского края и местных нравов сказалось присутствием исторических, этнографических и политических тем. Поэтический горизонт Полонского сильно расширился. Казалось бы, после Пушкина и Лермонтова Кавказ стал для русской литературы запретной зоной, тем более для литературы пятидесятых годов, простившейся с романтизмом. На деле получилось иначе: разница между литературой двадцатых годов и потребностями нового времени уже настолько определилась, что стало возможным и даже необходимым вернуться к старым темам заново. Что касается Кавказа, то этого требовала

¹ М. Рафили. Мирза Фатали Ахундов. Баку, 1939, стр. 102

² Была запрещена к постановке III Отделением (см. подробности у Н. Барсукова — «Жизнь и труды М. П. Погодина», т. XI). В изуродованном цензурой виде напечатана в «Москвитянине», 1852, т. 63, № 7, стр. 101—244. Отрывок — в книге «Русские писатели о Грузии», т. I. Тбилиси, 1948 (составил Ваню Шадури).

сама жизнь, сама история: не случайно почти одновременно с Полонским Лев Толстой начал писать «Казак» — с тем чтобы «взамен погибших возникли новые образы, которые бы были ближе к действительности и не менее поэтичны».¹

Работа Полонского шла в том же направлении. Среди его кавказских стихотворений есть описательные очерки в духе «натуральной школы». Таково, например, стихотворение «Выбор уста-баша» — демонстративное соревнование с прозой; такова же «Прогулка по Тифлису», насыщенная перечислением вещей, профессий, сцен — с точным наименованием, с использованием местных слов. При этом характерна социальная окраска всего описания:

Я знаю, что нужда не в силах разделять
Ни чувств насыщенных, ни развитых понятий,
Что наша связь давно разорвана с толпой,
Что лучшие мечты² — источники страданья —
Для благородных душ остались мечтой. . .
Итак, чтоб не входить в бесплодные мечтанья,
Я поскорей примусь за описанье.

Собственно поэтическая основа этих очерков сосредоточена в авторской интонации; подробное описание Тифлиса мотивируется тем, что автору «весело» наблюдать эти картины,

пока не стосковалась
Душа по тем степям, которых вид один
Бывало наводил тоску и даже сплин.

Так создается психологический фон, на котором все описательные подробности и перечисления получают дополнительную лирическую окраску. Она сказывается еще яснее в таких стихотворениях, как «Грузинка», «Горная дорога в Грузии», «Грузинская ночь»,

¹ Л. Н. Толстой. Юбилейное издание, т. 3. М., 1932, стр. 216.

² Слово «мечты» имеет в языке Полонского социальный смысл — ср. в «Свежем преданье» о Камкове («Он понял суть моих страданий И обновил мои мечты») и в стихотворении «Неизвестность» («Мечты мечтами заменил»).

«Ночь», «Старый сазандар». Герой этих стихотворений не простой путешественник и наблюдатель, он — поэт, в душе которого новые впечатления переплетаются с воспоминаниями и грустными думами о «родном крае». Лирика приобретает патетический характер, в то же время сохраняя точность местного колорита и связь с фольклором. Восторженное описание ночи («Грузинская ночь — я твоим упиваюсь дыханием!») заканчивается грустным вопросом: «А вы, мои думы! (...) ужель суждено вам носиться бесплодно над этою чудной страной?» Описание народного праздника, на котором плясала Майко («После праздника»), сменяется описанием следующего дня («веселый пир народный прошел, как сон»), а в эту тему вплетается другая:

Так некогда любовь
Моя прошла — пыл сердца благородный
Простыл, давно простыл; — но не простыла кровь!

В заключительных строках стихотворения «Горная дорога в Грузии» («Вижу, как тяжек мой путь, как бесполезен мой повод!») вдруг звучит голос «далекого друга», придающий всей картине иносказательный смысл:

— Друг мой! зачем ты желаешь
Лучших путей? путь один...

Знаменитая «Ночь» («Отчего я люблю тебя, светлая ночь»), представляющая собою поток патетических интонаций, заканчивается внезапной и очень многозначительной фразой, заново осмысляющей все предшествующее: «Оттого, может быть, что далек мой покой». Надо отметить еще одну деталь, которая вносит в тему этого стихотворения особую психологическую сложность: «Так люблю, что *страдаю любуюсь* тобой!» Одной этой фразой стихотворение уведено далеко за пределы простого пейзажа.

Таким образом, стихотворения кавказского цикла объединены не только местом действия, но и личностью героя — поэта, судьба которого составляет их сюжетную основу. Особо важно в этой лирической

сюите стихотворение «Старый сазандар», имеющее программный характер: беседа двух поэтов («сазандарей») о своем деле и о своих судьбах.

Вот, медных струн перстом касаясь,
Поет он, словно песнь его
Способна, дико оживляясь,
Быть эхом сердца моего!

На самом деле их судьбы разные: старик — народный поэт («званный гость на божий пир»), которого в раю ждет милая; его собеседник лишен этих даров:

Ему былое время снится. . .
А мне? . . Я не скажу ему,
Что сердце гостя не стремится
За эти горы ни к кому;

.

Что песен дар меня тревожит,
А песням некому внимать,
И что на старости, быть может,
Меня в раю не будут ждать!

Следует особо отметить стихотворение «Имеретин» (первоначально — «Дума имеретина»), в котором Полонский развил тему благотворного влияния России на грузинскую культуру:

Единоверному народу
Вручили мы свою судьбу,
Он дал нам полную свободу
Начать бескровную борьбу —

Борьбу с сохой, борьбу с лопатой,
С шелкомотальным колесом. . .
И стал богат наш дом дощатый
Мотками шелку и вином.

Кавказский цикл заканчивается стихотворением «На пути из-за Кавказа», состоящим из двух контрастирующих частей. Главная тема первой —

Душу, к битвам житейским готовую,
Я за снежный несущу перевал.

Вторая часть — интимная:

Но боюсь — если путь мой протянется
Из родимых полей в край чужой —
Одинокое сердце оглянется
И сожмется знакомой тоской.

Полонский приехал в Рязань, но не остался там: его путь «протянулся» из родимых рязанских полей в Москву, а отсюда — в Петербург.

3

За те пять лет, которые Полонский прожил на Кавказе, положение в «родном краю» не стало лучше: доносы, аресты, цензурные запреты — все это еще усилилось после революции 1848 года. Стоит вспомнить слова Некрасова в его стихотворном мемуаре «Недавнее время»:

Взволновался Париж беспокойный,
Наступили февральские дни,
Сам ты знаешь, читатель достойный,
Как у нас отразились они.

Полонский впоследствии вспоминал: «Писать в последние годы царствования Николая I было невозможно; цензура разоряла вконец; мои невинные повести: «Статуя Весны», «Груня» и др. были цензурой запрещены; стихи вычеркивались; надо было бороться с цензором из-за каждого слова. Получить место я не мог — писатели были в загоне. (...) На Погодина, на Хомякова, Краевского, Самарина были доносы, они тоже были под подозрением, — словом, страшное, тяжелое время я прожил в эти пятидесятые годы». ¹ Первым в защиту поэзии выступил Некрасов: в статье «Русские второстепенные поэты» ² он восстал против того «дружного осуждения», которому подвергались стихи со стороны журналистики. «В применении к *пред-*

¹ «Литературно-художественный кружок им. Я. П. Полонского за 1905—1906 и 1906—1907 гг.». СПб., 1908, стр. 17.

² «Современник», 1850, № 1.

шествовавшей стихотворной эпохе, когда люди без таланта и призвания угрожали наводнить всю литературу плохими стихами, это было хорошо, даже необходимо. Но нам кажется, что теперь, когда дело уже сделано, нужно более снисхождения, более внимания к появляющимся поэтам». Статья написана как своего рода декларация прав поэзии: «Между любителями чтения всегда есть люди (и мы имеем слабость принадлежать к числу их), которым не довольно одних романов и повестей, как бы они ни были хороши», — заявил здесь Некрасов. И дальше: «Итак, потребность стихов в читателях существует несомненно. Если есть потребность, то невозможно, чтоб не было и средств удовлетворить ее». В подтверждение Некрасов тут же опубликовал 9 стихотворений из числа полученных редакцией «Современника», чтобы «загладить тем несколько долгое непомещение стихов» в журнале и показать накопившиеся в редакции «поэтические богатства».

Больше того, Некрасов расширяет круг поэтических имен и объявляет, что «еще недавно поэтов с истинным талантом у нас являлось гораздо более, чем привыкли считать», и что к обычным пяти поэтическим именам «последнего периода» (Пушкин, Жуковский, Крылов, Лермонтов, Кольцов) надо прибавить, во всяком случае, еще одно. Это имя — Ф. Т., то есть Тютчев, стихотворения которого печатались в «Современнике» в годы 1836—1840: «С 1841 года мы уже не встречали этого имени в «Современнике», — говорит Некрасов, — в других журналах оно также не появлялось, и можно сказать, что с того времени оно вовсе исчезло из русской литературы». Некрасов не ограничился этим и сделал совершенно необычный, смелый и неслыханный в летописях журналистики ход: перепечатал из старого «Современника» 24 стихотворения Тютчева, сопровождая их восторженными замечаниями и особенно подчеркивая, что имя Тютчева следует поставить рядом с именем Лермонтова.

Так началась (употребляя выражение Некрасова) новая «стихотворная эпоха». В критических статьях

«Современника» от поэзии требуют теперь верной передачи разных состояний души. Стихи Огарева хвалят за то, что в них явления жизни и картины природы сливаются с душевными ощущениями: на первый план выдвигаются «вопросы сердца». Идейной основой для этой лирики служили те социальные искания, которые в сороковых годах охватили русскую передовую интеллигенцию. Уже петрашевцы выдвинули рядом с общей проблемой создания нового экономического строя вопрос об удовлетворении «страстей». Изучение природы человека во всей сложности, изображение самих душевных процессов (а не только результатов) во всей их противоречивости — таковы были новые художественные задачи.

Воцарившийся в русской литературе пятидесятых годов психологизм был органическим порождением социально-утопических идей и стремлений — поисков новых путей к счастью и благосостоянию человечества. Недаром Чернышевский так решительно и взволнованно приветствовал «диалектику души» в первых повестях Толстого: он видел в этом проявление «чистейшего нравственного чувства» — борьбу за нового человека. Однако в дальнейшем положение изменилось — в том смысле, что психологизм стал своего рода орудием дворянской литературы в ее борьбе с революционными демократами. «Природа человека» оказалась оторванной от социальной основы, от «форм общежития»; психологический анализ превратился как бы в самоцель и потерял свое прежнее значение.

Все это сказалось и на лирике Полонского, колебавшегося между «тревогами сердца» и «гражданственными тревогами» (по его же выражению). Среди стихотворений кавказского периода уже есть такие, в которых намечен путь к художественной разработке душевных состояний и страстей. Таково, например, характерное «Не мои ли страсти...», процитированное Добролюбовым в статье о Полонском (1859). Традиционный (фольклорный по происхождению) параллелизм душевной жизни и жизни природы доведен здесь до того, что у поэта является вопрос: «Не мои ли страсти поднимают бурю?» И значит: «С бурями бороться

не в моей ли власти?» Ответ дан в виде вопроса, тоже очень характерного:

Или у природы,
Как у сердца в жизни,
Есть своя улыбка
И свои невзгоды?

Другой пример — «Качка в бурю», где есть слова, с юности запомнившиеся Блоку: «От зари *роскошный холод* проникает в сад». Сам Полонский говорил на старости лет, что теперь он бы «не решился обмолвиться таким эпитетом — написал бы *вечерний холод* — и было бы хуже». ¹ В этом стихотворении жизнь сердца протекает во сне, превращая явления природы в воспоминания: буря качает корабль — «качает няня колыбель мою». Сон — психологическая мотивировка (как это часто у Полонского) сюжета.

Полонский не ограничился лирикой: он писал и поэмы, и повести, и очерки, и романы (с заметной ориентацией на Тургенева). ² Добролюбов обратил внимание на то, что в своих рассказах Полонский «не удаляется от того характера, который мы находим господствующим в его стихотворениях (...); в них всегда рисуется перед нами — или какая-нибудь оригинальная личность, или странное явление душевной жизни, или, наконец, придается какая-нибудь таинственность внешней обстановке. Один из рассказов, «Статуя Весны», особенно близко подходит к характеру стихотворений г. Полонского». ³ Это очень верное и тонкое наблюдение можно несколько расширить:

¹ Письмо к Л. И. Поливанову, 1892. — «Жизнь», 1922, № 2, стр. 148.

² О поэмах пятидесятых и шестидесятых годов («Кузнечик-музыкант», «Братья») см. мои комментарии в кн.: Я. П. Полонский. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1954; позднейшие поэмы («Мими», «Келиот», «Анна Галдина» и др.) представляют интерес только при детальном, монографическом изучении Полонского. Его повести («Статуя Весны», «Груня», «Шатков» и др.) и романы («Признания Сергея Чалыгина», «Дешевый город», «Крутые горки») интересны как своего рода мемуары или как попытки перейти от психологической лирики к психологической прозе.

³ Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений в шести томах, т. II. М., 1935, стр. 490.

иной раз стихотворения Полонского соотносятся не с его собственной прозой, а с прозой Лермонтова, Тургенева и др. Это особенно сказывается в тех стихотворениях, которые имеют характер новелл или баллад. Таково, например, стихотворение 1852 года «Финский берег» — ироническая парафраза на «Тамань» Лермонтова. Основная ситуация та же: бедный домик у моря, загадочная дочь хозяйки, которая «с усмешкой настезь двери отворяет». К ней обращается рассказчик с коварными вопросами (совсем как Печорин к «ундине»):

А скажи-ка, помнишь, ночью,
Как погода бушевала,
Из сеней укравши весла,
Ты куда от нас пропала?

В эту пору над заливом
Что мелькало? не платок ли?
И зачем, когда вернулась,
Башмаки твои подмокли?

Как и Печорин, рассказчик «пристыжен», но тем, что никакой загадки нет: «А зачем костер? — на это каждый вам рыбак ответит». ¹

Стиховая парафраза Полонского на новеллу Лермонтова была одним из первых его опытов в области лирического сюжета. Следующим опытом было стихотворение «Весна». Оно начинается более чем традиционно: «Воротилась весна, воротилась! Под окном я встречаю весну». Во второй строфе раскрывается неожиданная сюжетная ситуация, меняющая смысл и интонацию первой строфы:

И напрасно черемухи запах
Мне приносит ночной ветерок;
Я сижу и тружусь; сердце плачет,
А нужда задает мне урок.

¹ Характерно, что это стихотворение обратило на себя внимание В. М. Жемчужникова: пародия на него («Разочарование. Баллада») появилась в «Свистке» 1860 г. за подписью Козьмы Пруткова. В пародии подчеркнута прозаичность интонаций.

В пейзаж врывается социальная тема: весна — и бедность. Но почему «сердце плачет»? Ответ — в третьей строфе:

Ты, любовь — праздной жизни подруга, —
Не сумела ужиться с трудом. . .
Со слезами со мной ты простилась —
И другим улыбнулась тайком. . .

Замечательно, что в первопечатном тексте («Современник», 1853, № 3) была еще четвертая строфа, содержащая бытовые подробности:

И лукаво подмазавши петли
У дверей, что нескромно скрипят,
Для других засветила лампаду
И окно занавесила в сад.

В издании 1869 года Полонский снял эту строфу, и, вероятно, не столько потому, что она «нескромная», сколько потому, что она превращает лирический сюжет в повествовательный, прозаический — переводит все стихотворение в другой интонационный план. Лирический сюжет — узор, а не рисунок.

У Полонского есть подлинные лирические новеллы, еще несколько наивные по структуре, но уже совершенно определенные по поставленной в них художественной задаче: «Письмо» и «Воспоминание». В первом (он, в разлуке с ней, пишет ей письмо, но она — «среди степных невежд»: «Пропустят ли они нераспечатанным мое письмо к ней в руки?») сущность конфликта сжато сформулирована в конце: «Нужда — невежество — родные и любви!» Знаменательно, что психологическая ситуация опять осложнена социально-бытовой стороной жизни («нужда»).

Из этих опытов или этюдов вырастает стихотворение «Колокольчик», на которое современники всегда указывали как на своего рода шедевр. В «Униженных и оскорбленных» Достоевского этим стихотворением восхищается Наташа Ихменева; в ее уста вложена интересная оценка: «Какие это мучительные стихи, Ваня! и какая фантастическая, раздающаяся картина. *Канва одна, и только намечен узор, — вышивай что хочешь*» (ч. 1, гл. XV). Это и в самом деле было

замечательным художественным открытием Полонского, давшим ему возможность развернуть в пятидесятых годах целую лирическую сюиту: «В глуши», «Свет восходящих звезд — вся ночь, когда она...», «Моя судьба, старуха, нянька злая...», «Нет, нет! не оттого признаться медлю я...». Сюда же относится и необыкновенная по решению задачи «Смерть малютки» — стихотворение, смысловой узор которого поражает своей многозначностью.

Лирика Полонского пятидесятых годов не исчерпывается этой психологической сюитой: гражданские мотивы, врывавшиеся в качестве побочных тем в стихотворения с психологическим сюжетом, начинают звучать и самостоятельно, отражая события 1854—1856 годов (Крымская война, смерть Николая I, общественное движение). Первым появляется стихотворение «Времени» — монолог в стиле лермонтовской «Думы», написанный в очень скорбном тоне. Для нынешнего поколения никаких надежд нет:

Другому поколенью
Ты наши лучшие надежды передашь,
Твердя ему в урок удел печальный наш.

После 1855 года в стихотворениях Полонского появляются мотивы отчаяния и безнадежности. Он изображает свою судьбу в виде безобразной, глупой и злой старухи няньки, которая весь день следит за ним и мешает ему своей болтовней:

Уединясь, мечтаю ли о славе,
Она, как мальчика, придет меня дразнить.
И болен я — и нет мне сил подняться,
И слышу я: старуха, головой
Качая, говорит, что вряд ли мне дождаться
Когда-нибудь судьбы иной.

Каждое его стихотворение наполнено жалобами, упреками, сознанием безысходности, обреченности. Описывая петербургский туман, он с острой болью говорит о жизни, согнутой «под ярмом». Добролюбов отметил характерную черту поэзии Полонского — его «недовольство окружающей действительностью», протест против нее и в то же время уход в «свою особен-

ную действительность» от житейской пошлости, угнетения и обмана. Полонский все больше и больше погружается в мир своего воображения — в ту «действительность», которая ему мерещится. Тема снов, бреда и галлюцинаций все чаще и чаще появляется в его стихотворениях. Он пишет целую серию стихотворений под заглавием «Сны». Но наряду с этими мотивами Полонский обращается и к темам политической современности. Типично стихотворение «На корабле», целиком процитированное Добролюбовым в статье 1859 года. Оно разделено на две половины. В первой говорится о ночи — и строка «Еще вчерашняя гроза не унялась» служит рефреном; вторая начинается возгласом: «Заря! . . . друзья, заря!» и имеет явно иносказательный смысл. Добролюбов отметил, что это стихотворение Полонского отчасти отзывается «дидактизмом, столь несвойственным его таланту»: «Итак, — продолжает Добролюбов, — мы видим, что поэт не прочь от надежд, не прочь от общественных интересов». Это подтверждается и такими стихотворениями 1855—1856 годов, как «На Черном море», «На пути из гостей», «И. С. Аксакову».

В 1855 году вышло собрание стихотворений Полонского. В те же годы появился сборник стихотворений Тютчева (1854), а в 1856 году сборники Некрасова, Огарева, Фета, Никитина. Полонский мог чувствовать себя удовлетворенным: он стал постоянным сотрудником «Современника» и был признан одним из лучших поэтов послепушкинского периода. В «Современнике» 1855 года появилась рецензия Некрасова (без подписи), в которой было сказано, что при таланте Полонский «обладает еще другим очень замечательным качеством: с течением времени он не подается с большей или меньшей стремительностью назад, как весьма часто случается с отечественными талантами, но хотя медленным, но твердым и верным шагом идет вперед — совершенствуется». Мало того: Некрасов еще прибавил, что произведения Полонского, «кроме достоинства литературного, постоянно запечатлены колоритом симпатичной и благородной личности», а это, как сказано в той же рецензии, необходимо

писателю, «чтоб достойно проходить литературное поприще».¹ У Полонского завязываются дружеские отношения с И. С. Тургеневым, М. Л. Михайловым, с семьей петербургского архитектора А. И. Штакеншнейдера,² с А. Н. Майковым, Л. П. Шелгуновой и др.

Однако материальная сторона жизни оставалась необеспеченной: Полонскому приходилось зарабатывать деньги по-прежнему частными уроками. В 1855 году он принял предложение некогда известной своей дружбой с Пушкиным, Гоголем и Лермонтовым А. О. Смирновой — поселиться у них для воспитания ее сына. «Состояние духа моего в беспрестанном колебании, — писал он Некрасову, — то я доволен и даже рад, что живу у Смирновых, то дуюсь на самого себя и браню себя на чем свет стоит за то, что поступил. (...) Благодарю вас за присылку 5 рублей. Надо вам сказать, что у Смирнова денег я брать пока не намерен — ради поддержания своего собственного достоинства, а потому и благодарен вам за всякую сумму».³

Весной 1857 года Полонский в качестве «гувернера» Смирновых поехал с ними за границу. Он вспоминал потом, что с радостью вступил на пароход и чувствовал «прилив новой бодрости, новой свежести». Однако жизнь за границей не оправдала его надежд:

¹ Н. А. Некрасов. Полное собрание сочинений и писем, т. IX, стр. 273. В комментарии к этой статье сказано, что Некрасов обращается к Полонскому «с призывом отказаться от служения «чистому искусству»: «В этом смысл комментируемой рецензии» (стр. 742). Это совершенно неверно. Достаточно прочитать рецензию Некрасова, чтобы увидеть нечто обратное: Некрасов *противопоставляет* Полонского как поэта, обладающего «живым пониманием благородных стремлений своего времени» (и именно потому развивающего свой талант), тем, которые «закрывают глаза на совершающееся вокруг нас».

² Много интересных записей о Полонском — у дочери архитектора, Е. А. Штакеншнейдер («Дневник и записки». М., 1934). Ср. комментарий к стихотворению «Ползет ночная тишина» в кн.: Я. П. Полонский. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1954, («Библиотека поэта»).

³ «Некрасов по неизданным материалам Пушкинского Дома», Пг., 1922, стр. 271.

в письмах из Баден-Бадена (к М. Ф. Штакеншнейдер и Л. П. Шелгуновой) он жалуется и на пустоту окружающего общества, и на нравы, и на капризы А. О. Смирновой. «Славная канва для комедии самой едкой — этот Баден-Баден!» — восклицает он и называет этот город «Вавилончиком».¹

Полонский расстался с Смирновыми, однако решил остаться на некоторое время за границей: «Воротиться на зиму в Россию нет ни моральных, ни физических средств», — сообщал он М. Ф. Штакеншнейдер. У него возник фантастический проект: «15 августа нового стиля еду я в Женеву, — пишет он ей же, — и там поселяюсь на всю осень, живу на каком-нибудь чердаке, знакомлюсь с Герасси и Калямом² и учусь живописи днем, вечера и ночи пишу (совершенно отстранившись от всякого общества). Если увижу, что у меня есть талант, останусь на целый год и буду работать». В архиве Полонского сохранился интересный отрывок мемуара о жизни в Женеве — под заглавием: «Дидэ³ и Калям». Полонский вспоминает: «Пребывание в Женеве с августа по октябрь в 1857 году было самое счастливое время моей жизни. <...> Живопись — или пристрастие к кистям и палитре спасло меня и от учительства и от вынужденного нуждой гувернерства». Мечты Полонского не осуществились: Калям отказался принять его в число своих учеников. Не оставляя надежд на живопись, Полонский поехал в конце 1857 года в Рим. Там он встретился с Г. А. Кушелевым-Безбородко, который задумал издавать журнал «Русское слово». «Он просит меня быть постоянным помощником его в деле издания его», — сообщил Полонский Л. П. Шелгуновой в январе 1858 года. Полонский колебался, принять ли ему предложение, и про-

¹ См.: «Голос минувшего», 1919, №№ 1—4: письма к Л. П. Шелгуновой — в газете «Русская земля», 1904, № 3. Ср. стихотворное послание «А. Н. Майкову».

² Герасси (вернее — Эрасси) Михаил Спиридонович — русский художник-пейзажист (1823—1898), ученик известного швейцарского пейзажиста Александра Каляма (Calame, 1810—1864).

³ Франсуа Дидэ (Diday) — швейцарский живописец (1802—1877), учитель Каляма.

сил совета М. Л. Михайлова: «Моя нерешительность проистекает (...) из желания остаться в Риме надолго и учиться рисовать». Михайлов посоветовал принять: «Благодарю друга Михайлова, — писал Полонский Шелгуновой в марте 1858 года, — (...) за совет принять предложение Кушелева, я принял его не потому, что тянет в литературную журнальную кабалу, а принял потому, что нельзя было не принять, у меня оставалось в кармане несколько франков и за последним из них уже зияла черная бездна. (...) Я мог бы в Риме рано или поздно умереть хотя и честной, но голодной смертью». Письмо кончается интересными словами, подводящими итог заграничным впечатлениям: «Как ни дурно в России, а, право, судя по тем слухам и письмам, которые ко мне со всех сторон стекаются, только Русь и шевелится, только у нас что-то и шевелится во имя прогресса. Европа спит мертвым сном (на вулкане), — выплывают наружу какие-то допотопные теории и предрассудки: Франция хлопочет о восстановлении аристократии, Италия теряет веру в будущее и тонет в невежестве — литература ее ничем не лучше упражнений наших гимназистов, — у всех слава назади, у нас одних она светит в далеком будущем. Вы этого, живя в России, не видите и не чувствуете, а нас всякая малость радует, даже и то, что в Петербурге будки сломали, — правда ли это?»

Из Рима Полонский поехал в Париж и там женился на дочери псаломщика при русской церкви — Елене Васильевне Устюжской. «Роковая встреча с нею и, вообще, все это дело, мною начатое, — писал он Л. П. Шелгуновой, — подняли со дна души моей все, что чуть не с детства покоилось в ней. Все хорошие и дурные стороны моего характера, все выступили наружу, и я борюсь то со своим самолюбием, то с испугом за будущее, то с невольной боязнью взять на свою ответственность новое для меня существование, не имея под ногами у себя прочной почвы».

В августе 1858 года Полонский приехал в Петербург и взялся за редакторскую работу в журнале Кушелева «Русское слово».

Годы 1856—1858 были временем больших перемен как в общественно-политической жизни, так и в литературе — и особенно в журналистике. Определившаяся после Крымской войны революционная ситуация привела к обострению классово-борьбы и к уточнению идеологических позиций. Развернулась «обличительная» литература, закипела журнальная полемика: «появилось столько журналов, что, казалось, все названия были исчерпаны», — писал Л. Толстой об этих годах (в первой главе «Декабристов»). Прежняя форма редакционных «коалиций», при которой в одном и том же журнале могли сотрудничать люди очень разных взглядов (как это было, например, в «Современнике» до 1857 г.), стала теперь невозможной. Революционные демократы, во главе с Чернышевским, решительно отделились от дворян-либералов, в свою очередь объединившихся в обновленной «Библиотеке для чтения» (около А. В. Дружинина) и в «Русском вестнике» — новом московском журнале М. Н. Каткова.

Предпринятый Г. А. Кушелевым журнал «Русское слово» не имел ни серьезной общественной опоры, ни определенного направления. Полонский понимал это, он принял предложение Кушелева главным образом по материальным соображениям: оно, по его собственным словам, обеспечивало ему спокойное возвращение в Россию. В письме к Л. П. Шелгуновой (1858) он признается: «Мысль об этом издании заранее меня сокрушает; на материалы, собранные графом, надежда плоха, а будет плох журнал — я не вынесу». В следующем письме Полонский умоляет М. Л. Михайлова не покидать его «на скользком и проклятом журнальном поприще» и сообщает: «Граф вполне сознался наконец, что для журнала еще ничего не сделано, что окружали его не литераторы, а литературная тля, что из приобретенных им рукописей более трех третей — дрянь никуда не годная». Здесь же Полонский просит Михайлова найти для журнала «хорошего и с бойким пером критика», заранее отводя кандидатуру Аполлона Григорьева.

Полонский сделал ошибку, приняв предложение Кушелева. «Положение Полонского шатко, — записала в дневнике Е. А. Штакеншнейдер. — Что такое журнал графа Кушелева, на что он ему? Сегодня вздумал издавать, завтра раздумает... А если он и не бросит журнала, то Полонского все же может бросить во всякое время». ¹ Она была права: Кушелев очень скоро бросил и журнал (передал его Г. Е. Благосветлову) и Полонского.

В 1860—1861 годах в «Русском слове» появились новые сотрудники (Д. И. Писарев, Д. Д. Минаев), придавшие журналу радикально-демократическое направление. Положение Полонского стало трудным. Политический и эстетический радикализм Д. И. Писарева и Д. Д. Минаева был неприемлем для него: его демократизм был всегда расплывчат, а в полемике он не раз склонялся к либеральной позиции. В 1861 году он ушел из «Русского слова» и стал печататься во «Времени». Ему грозила опасность оказаться в лагере «чистого искусства» и быть использованным теми критиками, которые (во главе с Дружининым) объявили себя борцами за восстановление «пушкинских» традиций — против «дидактического» или «гоголевского» направления, то есть против учеников и последователей Белинского, против Чернышевского, Некрасова и других революционных демократов. Дружинин еще в 1856 году выдвигал Полонского. В годы 1861—1864 Полонский печатал свои стихи и поэмы в журналах «Время» и «Эпоха», продолживших традиции славянофилов. Здесь он выступил против Минаева и противопоставлял свою поэзию стихам Некрасова («Поэту-гражданину»).

Между тем традиции «чистой поэзии» все больше и больше уходили в прошлое или становились лозунгом реакционеров, с которыми Полонскому было не по пути. Не по пути ему стало и с его старым другом Фетом, занявшим открыто реакционные позиции в литературе. Время вынуждало Полонского обратиться к гражданским темам. В обстановке жестокой классово-

¹ Е. А. Штакеншнейдер. Дневник и записки, стр. 223.

вой борьбы, определившей собою литературные направления шестидесятых и семидесятых годов, Полонский занял ту самую позицию либерала, которую так беспощадно и зло высмеивал Салтыков-Щедрин. Эта позиция явилась в большой мере плодом растерянности, результатом безвыходности. Поэтому в ней нет ясности, определенности, программности, отличавшей последовательных либеральных деятелей. Полонский мечется между Тургеневым и Некрасовым: ища защиты у первого, он в то же время просит второго принять его в число сотрудников «Отечественных записок». В ответ на отказ напечатать поэму «Келиот» он пишет Некрасову: «Вы толкаете меня в объятия ваших же врагов».

Полонского могла ждать историческая участь Фета, в шестидесятых годах потерявшего всякую связь с живой современностью и передовой литературой; его спасло то, что он не был заражен «дворянским инстинктом», который болезненно развился у Фета. Полонский страдал от неопределенности своего социального и экономического положения, он должен был давать уроки и служить, но никогда не соблазнялся дворянскими или буржуазными идеалами. Его поэзия всегда оставалась поэзией душевной и гражданской тревоги («Тревоги духа, а не скуку делил я с музой молодой», «Там даже сон любви — больной, тревожный сон» и т. д.), и это резко отличает его как от Фета, для которого поэзия была преодолением тревог, эстетическим выходом из них, так и от Майкова; он ближе, с одной стороны, к Тютчеву, с другой — к Некрасову. О связях его с теорией «чистого искусства» можно говорить только очень условно и только в отношении начала шестидесятых годов; в дальнейшем эти связи совершенно оборвались.

В 1859 году вышел новый сборник стихотворений Полонского. Добролюбов сочувственно отметил основную черту его поэзии — «внутреннее слияние явлений действительности с образами его фантазии и с порывами его сердца», но выразил досаду, что Полонский не умеет проклинать, что он «находит в себе силы только грустить о господстве зла, но не решается

выходить на борьбу с ним. Самые дикие, бесчеловечные отношения житейские вызывают на его губы только грустную улыбку, а не проклятие, исторгают из глаз его слезу, но не зажигают их огнем негодования и мщения». В пример Добролюбов приводит стихотворение «На устах ее — улыбка»,¹ которое считает «одним из замечательных стихотворений» Полонского, но удивляется его незлобivosti: «Тема этого стихотворения — нелепый общественный обычай, по которому женщина любящая и любимая гибнет в общем мнении, как скоро она отдается своему чувству вопреки некоторым официальностям, тогда как мужчина, бывший виною ее падения, преспокойно может обмануть ее и удалиться, извиняясь тем, что страсть его потухла. Вопль негодования мог бы вырваться у другого поэта, взявшего подобную тему; мрачная, возмутительная картина могла бы нарисоваться из таких отношений человеческого сердца к нелепым требованиям общества. Но вот какие стихи вышли у г. Полонского».²

Полонский, конечно, не мог согласиться с Добролюбовым, но надолго запомнил его упрек: «Когда покойный Добролюбов, говоря о моем стихотворении «На устах ее — улыбка», жалел, зачем я не прихожу в негодование при мысли, что любя можно губить, я невольно подумал: вдумываться в явления жизни, воспроизведенные искусством, и приходить в негодование — это уж ваше дело, гг. критики».³ Расхождение очень характерное: Добролюбов увидел в этом стихотворении гражданскую тему («нелепый общественный обычай» и проч.), а Полонский смотрел на него как на чисто психологическое («любя можно губить»), близкое к тютчевскому — «О, как убийственно мы любим!» Однако слова Добролюбова очень задели

¹ См. стихотворение «Подойди ко мне, старушка»; в сборнике 1859 г. оно было напечатано без первых 16 строк и без первоначального заглавия («Гаданье») — характерный прием отказа от подробностей, превращения рисунка в узор.

² Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, стр. 495.

³ «Отечественные записки», 1867, т. 171, № 2, стр. 720 (статья Полонского против Писарева: «Прозаические цветы поэтических семян»).

его, потому что коснулись большого вопроса о «гражданственных тревогах» — о борьбе с социальным злом. Новая эпоха требовала, чтобы литература перешла (как выразился Салтыков-Щедрин, говоря о задачах сатиры) «с почвы психологической на почву общественную». Таков был путь Некрасова. В сознании Полонского зло было явлением не столько социальным, сколько морально-психологическим; поэтому позиция поэта-борца была для него невозможна — дальше «нервического плача» («Муза») он пойти не мог.

Добролюбов упомянул о стихотворении «Сумасшедший», напечатанном в «Современнике» 1859 года. Это была одна из первых попыток Полонского «откликнуться» на то, что он сам называл «веяньями времени»,¹ — попытка очень характерная, поскольку социальная тема дана в психологическом облике. Утопическая идея всеобщего счастья вложена в уста «сумасшедшего», который (как новый Поприщин) объявляет, что «разрешил задачу»:

Да, господа! мир обновлен. — Века
К благословенному придвинули нас веку.
Вам скажет всякая приказная строка,
Что счастье нужно человеку.

Это, конечно, не значит, что Полонский считает эти мечты безумием, — он сам жил ими. Первая фраза — «Кто говорит, что я с ума сошел?!» — кажется цитатой из «Горя от ума» («Что это? слышал ли моими я ушами!» и т. д.), и не даром: смысл стихотворения раскрывается в заключительной строфе, звучавшей когда-то агитационным призывом («Ликуйте! вечную приветствуйте весну!» и т. д.). Несколько сходная ситуация — в одном из «Снов» (частый мотив в лирике Полонского):

Уж утро! — но боже мой, где я?
Заснул я как будто в тюрьме,
Проснулся как будто свободный, —
В своем ли я нынче уме?

¹ «Веянья времени колебали меня во все стороны», — писал он Фету в 1890 г. (архив Полонского).

В шестидесятых и семидесятых годах Полонский все чаще и все энергичнее откликается на общественно-политические события и вопросы, но его гражданская лирика остается лирикой «гражданственных тревог» и не переходит в лирику «негодования». Горькое раздумье, жалобы, недоумение, грусть, досада, страх за будущее человечества — таковы главные эмоциональные тона его лирики. «Откликнитесь, где вы, счастливые, где?» — спрашивает он без надежды на ответ. В «злой современности» он не видит никаких путей к добру (ср. стихотворение «Среди хаоса»), а потому живет жаждой «пересилить время — уйти в пророческие сны» («Муза», 1866). Таково, например, стихотворение «Неизвестность» (1865), написанное по следам грозных событий последних лет (в том числе — арест и гражданская казнь Чернышевского, польское восстание, расправа Австрии и Пруссии с Данией). Это уже не иносказание и не психологический этюд, а политический монолог, состоящий из ряда вопросов, раздумье о настоящем и будущем, содержащее предчувствие грядущих социальных катастроф и преобразований. Характерно, что Полонский возлагает свои надежды не на силы народа, не на исторический процесс, а на то, что придет гений («пророк-фанатик вдохновенный или практический мудрец»), который «заставит очнуться нас от тяжких снов». В последних строках говорится о «предтече», который, может быть,

Уже проселками шагает,
Глубоко верит и не знает,
Где ночевать, что есть и пить...

Это заставляет вспомнить лермонтовского пророка («Из городов бежал я нищий»); однако признаки, перечисленные Полонским, имеют более конкретный, бытовой характер и как будто намекают на то, что этот предтеча — ссыльный беглец:

Кто знает, может быть, случайно
Он и к тебе уж заходил,
Мечты мечтами заменил
И в молодую душу тайно
Иные думы заронил.

Слово «мечты» имеет здесь, конечно, не прежний романтический, а социальный смысл.

Рядом с «Неизвестностью» можно поставить стихотворение «Откуда?!», написанное накануне франко-прусской войны (ср. «Вложи свой меч») и Парижской коммуны. Оно начинается почти так же, как «Неизвестность» («Откуда же взойдет та новая заря») и состоит тоже из целой системы вопросов, но уже не о том, «кто этот гений», а о том, чья культура принесет истинную свободу. Вопросы прерываются неожиданным и, по-видимому, полемическим (в адрес неославянофилов) заявлением: «Мне, как поэту, дела нет, откуда будет свет, лишь был бы это свет».

Надо сказать, что поэтическая индивидуальность и лирическая сила Полонского нашли свое выражение не в такого рода ораторских монологах, а в более характерной для него сюжетно-психологической лирике — в таких стихотворениях, как «Миазм» («Дом стоит близ Мойки»), «Простая быль», «Что с ней?», «Ночная дума», «Слепой тапер», «Узница» («Что мне она! — не жена, не любовница»). Особенно популярна была последняя вещь — и не только благодаря самой теме, но и потому, что тема эта развернута в форме взволнованной авторской речи, за которой скрывается сложный душевный процесс. Черновой автограф этого стихотворения насыщен большим количеством бытовых подробностей; кроме того, есть строки, которые не могли быть пропущены цензурой: «Словно зовет меня, в зле неповинного, в суд отвечать за нее» или — о «свете», в котором «кишат лицемерные плуты — развратник иль вор». Здесь Полонский подошел почти вплотную к Некрасову — и это не случайно: поэзия Некрасова стала в эту пору для Полонского своего рода лирической темой — одной из его «гражданственных тревог». Он то спорит с Некрасовым, то преклоняется перед ним. Еще в 1860 году появилось стихотворение «Для немногих» («Мне не дал бог бича сатиры»), в котором Полонский противопоставляет свою музу некрасовской: «Я не взываю к дальним братьям (...) В моей душе проклятий нет». К 1864 году относится стихотворение «Поэту-гражданину», в котором

есть связь с лермонтовским «Не верь себе»: «мечтателем» оказывается теперь Некрасов — «гражданин с душой наивной» (ср. в «Братьях» о М. Ф. Орлове: «Спи мирно в гробе, наивный гражданин!»):

Боюсь, твой грозный стих судьбы не пошатнет.
Толпа угрюмая, на голос твой призывный
Не откликаясь, идет,

И к поэтическим страданиям не привыкнет,
Привыкнув иначе страдать.

В стихотворении «О Некрасове» он защищает поэта от клеветы и сплетен. Полонский вспоминает, как больной Некрасов учил «гражданству», и называет его «вещим певцом страданий и труда».

К концу шестидесятых годов Полонский формулирует свою позицию либерального поэта. В стихотворении «Одному из усталых» он уговаривает своего старого товарища не бежать от современности в уединение:

О! я б и сам желал уединиться,
Но, друг, мы и в глуши не перестанем злиться
И к злой толпе воротимся опять.

И ничего не сделает природа
С таким отшельником, которому нужна
Для счастья законная свобода,
А для свободы — вольная страна.

Тогда же было написано стихотворение, которое начинается словами: «Писатель — если только он волна»; требование «свободы» заявлено здесь еще решительнее.

5

В 1869—1870 годах вышло первое собрание сочинений Полонского (4 тома), включавшее стихи и прозу за тридцать лет. Рядом с сочувственными и одобрительными отзывами появились и иные, очень взволновавшие Полонского. Так, в народническом журнале «Библиограф» говорилось: «Делается очевидным, что г. Полонскому, уподобившемуся старой нянюшке, перезабывшей свои колыбельные песни, не о чем больше

разговаривать с своим недалеким прошлым, и ежели он может еще в настоящую минуту сделать что-нибудь хорошее, так это одно только, именно: с добродушной, сочувственной улыбкой проводить до могилы отжившее, так долго услаждавшееся им общество; а самому приободриться как-нибудь, — по принудить свое «сердце забыть бледные образы» и поискать снова

У жизни, чувством бедной,
Подобья прежних дней.

Мы от души желаем грациозной и добросердечной музе г. Полонского полнейшего освобождения от уродливых галлюцинаций, в которых она, благодаря своей наивности, так долго видела действительные жизненные явления».

Но особенно взволновала Полонского рецензия, появившаяся в «Отечественных записках» (1869, № 9) и принадлежавшая М. Е. Салтыкову-Щедрину. Здесь Полонский характеризуется как поэт второстепенный и как типичный эклектик, который «берет дань со всех литературных школ, не увлекаясь их действительно характеристическими сторонами, а ограничиваясь сферами средними, в которых всякое направление утрачивает свои резкие особенности... Г. Полонский очень мало известен публике, и это, как нам кажется, совсем не потому, что он писатель только второстепенный, а потому что он, благодаря своей скромности, записал себя в число литературных эклектиков. С именем каждого писателя (или почти каждого) соединяется в глазах публики представление о какой-нибудь физиономии, хорошей или плохой; с именем г. Полонского не сопрягается ничего определенного. Во внутреннем содержании его сочинений нет ничего, что поражало бы дикостью; напротив того, он любит науки и привязан к добродетели, он стоит почти всегда на стороне прогресса, и все это, однако ж, не только не ставится ему в заслугу, но просто-напросто совсем не примечается».

Под впечатлением этой рецензии Полонский написал Тургеневу, жалуясь на свою судьбу и на положение поэзии в России. Тургенев ответил обычным своим

советом: «Продолжай делать свое, не спеши и не волнуясь», а сам написал письмо в редакцию «Петербургских ведомостей», в котором выступил на защиту Полонского. В этом письме Тургенев возражал Салтыкову: «Определение Полонского как писателя несамобытного, эклектика неверно в высшей степени. Если про кого должно сказать, что он не эклектик, не поет с чужого голоса, что он, по выражению А. де Мюссе, пьет хотя из маленького, но из своего стакана, так это про Полонского. Худо ли, хорошо ли он поет, но поет уж точно по-своему... Талант его представляет особенную, ему лишь одному свойственную, смесь простодушной грации, свободной образности языка, на котором еще лежит отблеск пушкинского изящества и какой-то иногда неловкой, но всегда любезной честности и правдивости». Письмо кончалось резким отзывом о стихах Некрасова.

Редакция газеты сделала характерное примечание, в котором объясняла причины равнодушия и охлаждения публики к стихам Полонского: «Это охлаждение не случайно, оно создано не измышлением того или другого критика и вовсе не есть особенность русской критики и публики (...). Общественные задачи повсюду отвлекают внимание от так называемой чистой, точнее — личной поэзии. Талант г. Полонского, сам по себе не очень сильный, преимущественно почерпает свое содержание в сфере личных, лирических ощущений, лучшее время которых пережито обществом и прошло».

Прочитав защитительное письмо Тургенева, Полонский написал Некрасову: «Из этого письма я увидел ясно, что одна несправедливость в литературе вызывает другую, еще большую несправедливость. Отзыв И. С. Тургенева о стихах ваших глубоко огорчил меня». ¹ Однако поправить дело было уже невозможно. Воспользовавшись появлением нового сборника стихотворений Полонского («Сноп», 1871), Салтыков-Щедрин напечатал еще более резкую рецензию,

¹ «Некрасов по неизданным материалам Пушкинского Дома», стр. 278.

в которой утверждал, что основной недостаток поэзии Полонского — неясность мирозерцания.

Все дело было в том, что Полонский не мог перейти «с почвы психологической на почву общественную», как это гениально сделал Некрасов. И произошло это, разумеется, не только потому, что Полонский не был поэтом гениальным, но прежде всего потому, что у него не было той жизненной опоры для творчества, которой в полной мере владел Некрасов: опоры на народ, на крестьянство — на его социальное сознание, быт, искусство, язык, нравы, на его прошлое и будущее. Без этой опоры в шестидесятых годах не могло быть подлинной идейной и творческой силы, подлинного творческого развития и настоящего художественного воздействия. Полонский сам понимал эту свою социальную и поэтическую неполноценность; его «Жалобы музы» — очередной «нервический плач», кончающийся воплем музы к поэту:

Куда я пойду теперь? — темен мой путь. . .
Кличь музу иную — меня позабудь!

В этом стихотворении есть очень важные строки:

Ни свет ни заря вышел пахарь; за ним,
За плугом его я пошла полосой;
Помочь не могла ему слабой рукой.
Хотела помочь ему пеньем моим,
Но пахарь и слушать меня не хотел,
По-прежнему песню степную он пел. . .
Сама я заслушалась песни родной —
И в город ушла за рабочей толпой.

Из этих нескольких строк выросло потом большое стихотворение «В степи», сюжетом которого служит встреча поэта с «босоногим мужиком», пашущим землю со своей клячей.

«Бог тебе в помощь, земляк!» — вымолвил я и подумал:
Ум мой и руки мои, видно, не в помощь тебе!

Поэт предлагает мужику обменять его клячу на Пегаса: «Конь — что ни в сказке сказать, ни пером описать, — конь крылатый». Мужик подозревает, что перед ним колдун:

«Нет, не колдун, у меня есть другое, старинное прозвище: Люди меня обзывают *поэтом*. Слышал ли ты это Громкое слово: поэт?» — «Не слышал, милый! сроду не слыхивал».

Поэт спрашивает, куда бы он полетел на Пегасе; мужик говорит, что «обрубил бы чертовы крылья анафеме, да и запряг бы в телегу»:

«Ну, дядя, вряд ли нам выгодно будет меняться.
Ты на Пегасе моем далеко не уедешь, а я
С ключей твоей не спашу и одной десятины...»

В рукописной редакции после этого были еще две важные строки:

Оба привыкли мы к горю, но я твоего не стащу,
А ты моего не запьешь никакою сивухой — прощай!

Некрасов умел говорить с крестьянами на иные темы и иным языком; они понимали друг друга и могли друг другу помочь. У Полонского этого не было: его поэтическим делом было создание лирики сердечных тревог и гражданственных жалоб, лирики постоянных «опасений» и тяжелых «ночных дум»:

Как больной, я раскрываю очи,
Ночь, как море темное, кругом.
И один, на дне осенней ночи,
Я лежу, как червь на дне морском.

В стихотворениях Полонского последних лет (он умер в 1898 г.) общественные темы почти исчезают — он возвращается к интимной лирике, разрабатывая преимущественно мотивы старости и смерти. В ответ на старческий сборник Фета «Вечерние огни» он выпускает свой — «Вечерний звон»; здесь есть образы и темы, прямо восходящие к ранним стихам и замыслам. Те самые «тени ночи», которые были в «Гаммах», появились заново, хотя и в иной роли:

Я свечи загасил, и сразу тени ночи,
Нахлынув, темною толпой ко мне влетели.

Они шепчутся, разглядывая старика: «Глядите, как при нас, во сне, он свеж и молод!» (ср. в стихотворении «Качка в бурю» 1850 г.: «Снится мне: я свеж и молод»). Старик поднялся — и тени «к окнам хлынули и на пороге стали» (ср. «Пришли и стали тени ночи на страже у моих дверей»). В 1888 году Полонский послал А. П. Чехову стихотворение «У двери», — его первый набросок имеется в тетради 1851 года. Это возвращение к своей ранней лирике Полонский мотивировал тем, что в восьмидесятых годах поэзия вообще перестала быть насущной необходимостью: «Спросите теперь любого молодого студента или юношу, какой его любимый поэт, — писал он Л. И. Поливанову в 1892 году. — Он удивится. Молодежь — и в том числе и мой сын — прямо заявляют мне, что в поэзии не находят они ничего дурного, но она мало их занимает — она отошла уже на последний план или уступила место иным вопросам — вопросам политики и социологии. Я даже и понять не могу, откуда такое множество стихов и новых стихотворений! Их в журналах пропускают даже сентиментальные барышни. (...) Припоминая сороковые годы, когда стихи не только читались, но и запоминались, невольно скажешь — нет, теперь другой дует ветер (...)».¹ Однако именно в девяностых годах Александру Блоку запомнилось стихотворение «Качка в бурю» и имя его автора (см. в «Автобиографии»); в ранних стихах Блока неоднократно встречаются цитаты из Полонского, а в дневнике 1920 года выписаны стихотворения Полонского пятидесятых годов, появившиеся в альманахе «Творчество» (1918).² Наконец, в поэме «Возмездие» есть лаконичский, но выразительный портрет Полонского, декламирующего на вечерах у Анны Вревской:

С простертой дланью вдохновенно
Полонский здесь читал стихи.

В предисловии к сборнику «Сноп» (1871) Полонский с грустью говорил: «Невелика моя нива, невесела

¹ «Жизнь», 1922, № 2, стр. 148.

² «Дневник Ал. Блока. 1917—1921». Л., 1928, стр. 169.

моя жатва (...) Пожинаю то, что посеяно во мне самим обществом; не все семена, им брошенные, принесли плоды свои и, быть может, много лебеды при мешалось к ним; но — не то беда, что во ржи лебеда, говорит русская пословица, а то беда, коли ни ржи, ни лебеды». Здесь же он выразил надежду, что когда-нибудь «трудолюбивая критика» выбьет из снопов его поэзии хоть одну горсть пригодных зерен «и высыплет их на общую потребу, в одну из наиболее скудных житниц нам родной литературы. Авось и солома на что-нибудь пригодится», — прибавил он.

Читатели сами сделали отбор этих пригодных зерен: такие стихотворения Полонского, как «Солнце и Месяц» («Ночью в колыбель младенца»), «Зимний путь» («Ночь холодная мутно глядит»), «Затворница» («В одной знакомой улице»), «Ночь» («Отчего я люблю тебя, светлая ночь»), «Песня цыганки» («Мой костер в тумане светит»), давно вошли в песенный и декламационный репертуар очень широкого круга, а некоторые из них существуют даже в качестве народных песен. Отбор этот очень характерен; он идет главным образом по романсной линии и почти не выходит за пределы молодости Полонского — сороковых и пятидесятих годов. Широкий читатель знает и помнит Полонского именно как одного из создателей русского популярного романса. Думается, что сейчас настало время и для правильной исторической оценки «гражданственных тревог» Полонского, поскольку ими окрашена значительная часть его стихотворений и поскольку своеобразие его лирики заключается именно в соотношении этих тревог с «тревогами сердца».

«ИСПАНЦЫ» ЛЕРМОНТОВА КАК ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Среди стихотворений Лермонтова 1830 года есть большой гражданский цикл, состоящий из откликов и на революционные движения на Западе, и на крестьянские восстания в России, и на известия о сосланных декабристах, и на кавказскую войну, и на многое другое. Эти стихи с полной ясностью свидетельствуют о том, что Лермонтов-студент жил в том же кругу идей и стремлений, в каком жили тогда Герцен, Огарев, Белинский. Герцен говорит, что от мещанского быта и от всякой житейской пошлости их спасало в юности то, что «диапазон был слишком поднят», «была вера в призвание»: «Общие вопросы, гражданская экзальтация спасали нас; и не только они, но сильно научный и художественный интерес».¹ Так было и у Лермонтова. Достаточно прочитать стихотворение «Отрывок» (1830), чтобы убедиться в том, что «гражданская экзальтация» составляла основу его мыслей и надежд и что утопические идеи века были ему так же близки и дороги, как Герцену и Огареву.

Близкий друг Герцена и Огарева Т. П. Пассек вспоминала, как многие из пылких юношей возмуща-

¹ «Былое и думы», т. I, гл. VII.

лись противоречием между своими лучшими стремлениями и господствовавшим порядком вещей: «Все искали чего-то. Попавшиеся им в руки проповеди и брошюры сенсимонистов раскинули перед ними целый мир новых идей и новых отношений. В первом брожении умов не было возможности определить различия направлений, которые под влиянием новых учений приняли молодые люди этого круга. Впоследствии же они ярко выразились. Одни (...) бросились на изучение России и ее истории; другие отдались немецкой философии; в основу жизни иных лег сенсимонизм».¹ Все это относится и к Лермонтову; его социальные и философские увлечения сказались не только в лирике, но и в драматургии.

В тетради 1830 года записан «сюжет трагедии», подтверждающий внимание юного Лермонтова к гражданским темам: «В Америке (дикие, угнетенные испанцами. Из романа французского Аталá)».² Для русской литературы эта тема не новая: ею издавна пользовались в тех случаях, когда речь заходила о положении крепостного крестьянства. В «Путешествии» Радищева (глава «Хотилов») говорится о том, что крепостные лишены всех прав так же, как негры в Америке; поселившиеся там европейцы, «заклав индейцев», занялись «хладнокровным убийством порабощения». Отзвуки этой главы в дальнейшей литературе очень обильны — вплоть до известного стихотворения Н. И. Гнедича «Перуанец к испанцу» (1805), написанного в связи с восстаниями южноамериканских колоний против испанского владычества.³ Вспыхнувшая в двадцатых годах война этих колоний с Испанией вызвала в России чрезвычайный интерес; у всех на устах было имя Боливара, возглавлявшего эту героическую борьбу. Испания и Соединенные Штаты Америки стали фигури-

¹ Воспоминания Т. П. Пассек («Из дальних лет»), т. I, изд. 2, СПб., 1905, стр. 431. Ср. о том же в «Былом и думах», т. I, гл. VII.

² М. Ю. Лермонтов. Сочинения, т. VI. М.—Л., АН СССР, 1957, стр. 374.

³ См.: Вл. Орлов. Русские просветители 1790—1800-х годов. Изд. 2. М., 1953, стр. 297—299 и 529—530.

ровать в литературе как рабовладельческие страны. В 1828 году ученики Сен-Симона организовали в Париже цикл лекций, доказывавших необходимость социальных преобразований; в первой из них приводились примеры жестокого эгоизма, который «одинаково царит среди наций, как и среди индивидов»: «Некоторые части Южной Америки хотели сбросить с себя испанское иго, еще тяготеющее над ними. Что же, Соединенные Штаты, преисполненные горьких воспоминаний о своей метрополии, — Соединенные Штаты, где звучит еще лязг недавно разбитых цепей, способствовали ли они в чем-либо освобождению своих соотечественников? Нет (...). Этот свободный народ, будто бы стряхнувший с себя все предрассудки старой Европы, этот народ, идущий впереди всех народов по пути цивилизации, заявил протест против существования народа, отпущенного на волю, против нации негров». В примечании сказано: «Седьмая часть американского населения возделывает в качестве рабов эту страну свободы».¹

Вот каков идейный контекст и каковы жизненные источники лермонтовской записи о диких, угнетенных испанцами. Интересно, что вслед за нею есть другая, дополнительная, прямо сопоставляющая (как у Радищева) положение крепостных с неграми: «Прежде от матерей и отцов продавали дочерей казакам на ярмарках, как негров. Это в трагедии поместить». В какой трагедии — неясно: уж не задумывал ли Лермонтов написать трагедию из русской жизни? Надо прибавить, что в сознании Лермонтова тема колониального рабства тесно связывалась с вопросом о национальном угнетении, как это было характерно для передовой литературы двадцатых годов. «Дикие, угнетенные испанцами», естественно, ассоциировались с кавказскими племенами, которые покоряло и уничтожало царское правительство. В той же середниковской тетради есть стихотворение «Кавказу», в котором Лермонтов скорбит о судьбе этого «жилища вольности»:

¹ «Изложение учения Сен-Симона», М.—Л., 1947, стр. 133—134.

И ты несчастьями полна
И окровавлена войной! . .
Ужель пещеры и скалы
Под дикой пеленою мглы
Услышат также крик страстей,
Звон славы, злата и цепей? . .

Запись сюжета о диких заканчивается словами: «Из романа французского Аталá». Речь идет, очевидно, о знаменитой повести Шатобриана («Atala»), в которой рассказана история любви и бедствий индейца Шактас и индианки Аталá; однако эта повесть не имеет ничего общего с замыслом Лермонтова — начиная с того, что ее действие происходит не в Южной Америке, а в Северной, и кончая тем, что в ней нет испанцев, кроме одного «благодетеля», который воспитывал индейца Шактас. Повесть Шатобриана (первоначально включенная в его книгу «Гений христианства») построена на религиозной основе — на той мысли, что человек должен подавлять свои желания и страсти, что настоящее утешение он может найти только в религии, в церкви. Лермонтов был далек от такого рода идей; в антиклерикальной поэме «Исповедь», написанной им в том же году (ранний вариант «Мцыри»), испанский монах, приговоренный к смертной казни за любовь к девушке, говорит:

Пусть монастырский ваш закон
Рукою неба утвержден;
— Но в этом сердце есть другой,
Ему не менее святой.

Это звучит как прямая полемика с Шатобрианом — в духе той «реабилитации плоти», которую Герцен с Огаревым открыли в сенсимонизме: «Религия жизни шла на смену религии смерти, религия красоты — на смену религии бичевания и худобы от поста и молитвы». ¹ Надо думать, что приписка о «французском романе» была сделана по чьему-нибудь совету для памяти до знакомства с произведением Шатобриана, иначе Лермонтов вряд ли назвал бы эту небольшую повесть «романом», без имени автора и с несколько искаженным заглавием.

¹ «Былое и думы», т. I, гл. VII.

Настольной книгой у русской передовой молодежи тех лет было сочинение Анри Сен-Симона «Новое христианство» (1825). Здесь прямо сказано, что католическая религия есть не что иное, как «христианское лжеучение», «некоторая часть выродившегося христианства», что главная задача духовенства заключается в том, чтобы «устранить из кругозора христиан *великую земную цель*, которую они должны себе ставить (...), то есть возможно более быстрое улучшение морального и физического благосостояния бедного класса». Автор заявляет: «Я обвиняю всех пап и всех кардиналов начиная с XV столетия в ереси (...). Я обвиняю их прежде всего в том, что они дали согласие на образование двух институтов, диаметрально противоположных духу христианства, а именно: *инквизиции* и *ордена иезуитов* (...). Приговоры, вынесенные инквизицией, всегда мотивировались только мнимыми прегрешениями против догмы или против культа (...). Эти приговоры всегда имели целью сделать католическое духовенство всемогущим путем принесения бедного класса в жертву богатым и облеченным властью светским людям».¹

Влияние этой книги, доказывавшей необходимость решительной борьбы с пережитками средневековья и создания нового социального учения, выходило далеко за пределы Франции; русская молодежь, подавленная декабрьской катастрофой и наступившей после нее реакцией, встретила эту книгу и последовавшие за ней проповеди «предтеч социализма» (слова Герцена) с особенным восторгом. «Новый мир толкался в дверь, — вспоминал потом Герцен, — наши души, наши сердца растворялись ему. Сен-симонизм лег в основу наших убеждений и неизменно остался в существенном».²

¹ Сен-Симон. Избранные сочинения, т. 2. М.—Л., 1948, стр. 383—384.

² «Былое и думы», т. 1, гл. VII («Сен-симонизм и Н. Полевой»). Говоря о «новом мире», Герцен имел в виду не только наступление новой эпохи, но и знаменитую книгу Ш. Фурье «Новый хозяйственный и социалитарный мир». К вопросу о сен-симонизме у Лермонтова, поднятом еще до войны, см. в кн. Н. Л. Бродского «М. Ю. Лермонтов. Биография». М., 1945, стр. 261 и след.

Лермонтов следил за всем, что было живого и нового в литературе; недаром его товарищи запомнили, как он ответил профессору словесности Победоносцеву: «Я пользуюсь источниками из своей собственной библиотеки, снабженной всем современным». ¹ Настоящим руководителем Лермонтова в эти годы был его друг и советчик С. А. Раевский — «экономо-политический мечтатель», как его впоследствии назвал Лермонтов (в письме 1838 г.). Н. Бродский справедливо говорит, что это название доказывает особый интерес Раевского к социально-экономическим проблемам: «Раевский разделял идеи утопического социализма, был одним из ранних поклонников в русском обществе идей Фурье». ² Поколение, к которому принадлежал Лермонтов, отличалось широтой интересов и чрезвычайной начитанностью; это была черта времени, порожденная острым сознанием исторической ответственности, «верой в призвание». У Лермонтова она доходила до веры в избранничество, побуждавшей его к напряженной деятельности, к страстным поискам истины.

Книга Сен-Симона могла натолкнуть Лермонтова на мысль написать трагедию не о «диких, угнетенных испанцами», а о самой Испании, с тем, конечно, чтобы Испания служила политическим шифром. Это было тем более естественно, что в двадцатых годах именно Испания стала воплощением деспотизма: борьба Фердинанда VII за власть, казнь Риго, восстановление инквизиции в качестве орудия борьбы с революционным движением ³ — все это было широко известно. «Испанские дела» стали так популярны, что Гоголь счел возможным ввести их в «Записки сумасшедшего» без всяких пояснений. К этому надо прибавить богатую литературную традицию, связанную с историей Испании: «Дон-Карлос» Шиллера, «Эгмонт» Гёте,

¹ П. Вистенгоф. Из моих воспоминаний. — «Исторический вестник», 1884, № 1, стр. 334.

² «Литературное наследство», т. 45-46, 1948, стр. 310.

³ См. статью «Инквизиция» в «Большой советской энциклопедии», т. 18 (изд. 2).

«Монах» Льюиса, «Мельмот Скиталец» Матюрена (с главами об испанской инквизиции), комедии Мери-ме и проч. В феврале 1830 года в Париже была с большим успехом поставлена драма Гюго «Эрнани». «Этот шум откликнулся и в Петербурге, — вспоминал впоследствии П. А. Вяземский, — (...) Стихи из нового произведения переходили из уст в уста».¹ Весной 1830 года Лермонтов записал в тетради (вслед за двумя стихотворениями о Наполеоне — «Дума» и «Эпитафия»): «Сюжет. В Испании² у матери дочь увез в дурной дом обманщик, хотя служащий при инквизиции, который хочет после обмануть и другую сестру. Любовник первой, за которого не хотели отдать, ибо у него нет многих благородных предков, узнает происшествие, когда сидит с друзьями». Такова завязка. Далее этот «любовник» находит злодея, но злодей не отдает ему девушки; тогда он убивает ее и уносит: «злодей идет к матери. Приносит тот свою любезную мертвую. Его схватывают, спрашивают, полиция. Входит злодей. Обвиняемый бросается к нему на шею, целует и кинжалом колет в сердце. Его ведут казнить».

Так намечен сюжет будущих «Испанцев». Из сделанных здесь же набросков видно, что основу задуманной Лермонтовым трагедии составляет проблема социального и имущественного неравенства. Молодой испанец говорит отцу любимой девушки: «Благородные для того не сближаются с простым народом, что боятся, дабы не увидели, что они еще хуже его»; далее он рассуждает: «Что такое золото, которое может составить мое счастье, ибо без него не могу обладать любезной? Металл, как другой». Интересно, что сразу после слов испанца о «благородных» записан сюжет трагедии из современной русской жизни: «Молодой человек в России, который недворянского происхождения, отвергаем обществом, любовью,

¹ «Литературное наследство», т. 31-32, 1938, стр. 785.

² Сначала было написано «в Парме» — ясный признак того, что Лермонтов выбирал для трагедии такое государство, которое могло бы служить символом политической тирании и религиозного гнета.

унижаем начальниками. (Он был из поповичей или из мещан, учился в университете и вояжировал на казенный счет.) — Он застреливается». Эта запись может служить своего рода комментарием к испанскому сюжету: молодой человек недворянского происхождения соответствует молодому испанцу, не имеющему «благородных предков». Но почему этот молодой человек «отвергаем» обществом, почему он «унижаем» начальством? Недворянское происхождение само по себе не может быть основанием для такого преследования. Объяснение скрывается в словах — «вояжировал на казенный счет»: они означают — «был сослан». Речь идет, очевидно, о студенте-разночине, пострадавшем за свои политические убеждения, — тема, подсказанная самой жизнью.¹ В записи Лермонтова зафиксировано начало процесса, в результате которого идейное руководство русской общественной жизнью перешло к «новым людям» — к революционным демократам. Лермонтовский «молодой человек недворянского происхождения» — чуть ли не первый намек на этот образ, чуть ли не первый литературный силуэт разночинного интеллигента, вступившего в конфликт с дворянским обществом. Напрасно эту запись Лермонтова (и написанную потом драму «Странный человек») сопоставляют с драмой Белинского «Дмитрий Калинин». Белинский изобразил трагическую судьбу крепостного интеллигента — тема очень важная и злободневная, но не новая: сюжет «Дмитрия Калинина» восходит к рассказу рекрута в «Путешествии» Радищева (в главе «Городня»). Тема и сюжет лермонтовской записи относятся к другому общественному явлению, к другой социальной проблеме, возникшей только после декабрьской катастрофы. Между юношескими драмами Лермонтова («Люди и страсти», «Странный

¹ Вполне возможно, что на мысль о таком сюжете Лермонтова навели беседы с С. А. Раевским; возможно также, что здесь сказалось влияние бесед с семинаристом Орловым, который жил в качестве учителя у Столыпиных в Середникове (см. у Н. Л. Бродского — «М. Ю. Лермонтов. Биография», стр. 223 и след.).

человек») и драмой Белинского есть некоторое стилистическое сходство — естественное следствие одинаковых чтений, вкусов и традиций.

Приступив к работе над «Испанцами», Лермонтов был далек от мысли писать историческую трагедию — хотя бы даже такого условного стиля, как «Дон-Карлос» Шиллера или «Эрнани» Гюго. Испания понадобилась Лермонтову только как исторический символ и политический шифр, при помощи которого можно было высказать свои мысли о положении на родине. Ему не нужны ни короли, ни герцоги; ему не нужна даже хронология. Действие «Испанцев» происходит в Кастилии (как указано в ремарке), но когда — неизвестно: на это нет никаких прямых указаний — ни в ремарках, ни в тексте. Комментаторы избегают ставить этот вопрос — и не случайно.¹ Принято считать, что действие этой трагедии происходит в XVI веке, но достаточных и ясных оснований для такой датировки в пьесе нет. При попытках использовать косвенные признаки получаются противоречивые выводы. Так, старик Алварес, показывая на стенах портреты предков, говорит: «Вот этот, здесь, *мой первый предок*, жил при Карле Первом, при дворе (...) второй при инквизиции священной был не в малых людях (...) Вот третий здесь, в военном одеянье, с пером на шляпе, красным, и с усами: вторым служил на флоте он — и утонул в сражении против англичан проклятых. *Еще ж пятнадцать прадедов моих ты видишь*». Карл I был испанским королем в XVI веке, а знаменитое сражение «непобедимой армады» с английским флотом произошло в 1588 году; итак, три первых предка благополучно

¹ И. Андроников говорит осторожно: «Неограниченное господство инквизиции и могущество ордена иезуитов падает на конец XVI — первую половину XVII столетия. Что касается преследования евреев, то оно относится к концу XV века» (в кн.: М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений, т. 3. М., «Правда», 1953, стр. 142). В. А. Мануйлов решительно утверждает: «Действие трагедии происходит в Кастилии в XVI веке» (В. А. Мануйлов. М. Ю. Лермонтов. М., «Искусство», 1950, стр. 42). Позднейшая литература об «Испанцах» мною здесь не учитывается, так как работа о драмах Лермонтова, из которой взята эта глава, была написана и сдана в издательство в 1955 г.

укладываются в пределах XVI века, но как же быть с остальными пятнадцатью «прадедами»? Даже если речь идет не об одной линии, а о родословном древе — все равно надо отсчитать от первого предка хоть триста лет, чтобы иметь право назвать свой род (как это делает Алварец) «семейством очень древним». Значит, действие «Испанцев» происходит чуть ли не в XIX веке? Однако в конце трагедии доминиканец говорит приговоренному к смерти Фернандо: «Ты обвинен, что веришь Лютеру и всем еретикам», а это ведет обратно к XVI веку. Мало того: в «Испанцах» открыто действует еврейская семья, а между тем известно, что евреи были изгнаны из Испании в конце XV века. Трудно допустить, чтобы Лермонтов, достаточно знакомый с историей Испании, не знал этого события — тем более что в журнале «Атеней» (1830, ч. 1, март) была напечатана статья «О состоянии еврейского народа с XV века до наших дней», переведенная близким другом Лермонтова Н. Шеншиным (ему посвящена поэма «Последний сын вольности»). В статье говорится: «Фердинанд и Изабелла, покорив Гренаду, в марте 1492 года повелели всем евреям оставить Испанию и Сицилию». Итак, действие «Испанцев» происходит то в XIX веке, то в XVI, а то и в XV.

Естественный вывод из этих противоречий тот, что историческая хронология не входила в замысел автора. «Испанцы» — не драма-хроника, а нечто вроде драматизированной романтической поэмы, в которой века и события сгущены. Это тот морально-политический историзм, который так типичен для декабристов («Аргияне» Кюхельбекера, «Думы» и поэмы Рылеева) и при котором анахронизмы не только допустимы, но принципиально необходимы. О связи «Испанцев» с декабристской поэзией свидетельствует и стих этой трагедии. В одном из набросков предисловия к «Борису Годунову» Пушкин говорит: «Стих, употребленный мною <пятистопный ямб>, принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы, кажется, в «Аргиянах»; А. Жандр в отрывке своей прекрасной трагедии <«Венцеслав»>, писанной стихами вольными, преимущественно употребляет

его». ¹ Далее Пушкин жалеет, что сохранил цезуру на второй стопе — «и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия». Трагедия Лермонтова написана совершенно свободным пятистопным ямбом — часто без цезур, иногда с дактилическими окончаниями строк («Я, слыша речь ее, расплакался»), а иногда с переходом в четырехстопный ямб.

«Испанцы» стоят в ряду агитационных пьес, создававшихся в мрачной обстановке последекабристского политического гнета. Эта тема звучит в стихотворении Лермонтова «Новгород» (1830):

Сыны снегов, сыны славян,
Зачем вы мужеством упали?
Зачем? .. Погибнет ваш тиран,
Как все тираны погибали! ..

О том же говорится в поэме «Последний сын вольности»: «дерзостный варяг богов славянских победил», но

Отчизны верные сыны
Еще надеждою полны.

В «Испанцах» эта тема вложена в уста Ноэми: «Гонимый всеми, всеми презираем, наш род скитается по свету. {...} Но час придет, когда и мы восстанем! .. Так говорит писанье, так я верю».

Еврейская тема в «Испанцах» — такое же романтическое («внеисторическое») обобщение, как Испания, и оно так же подготовлено литературной традицией. С конца XVIII века библия наряду с кораном получила значение героического эпоса, хранящего высокие гражданские идеалы: таков был исторический смысл переложения псалмов и обработки библейских сюжетов. «Восточный стиль» вообще был в истории русского гражданского романтизма символом освободительной героики, а стиль библейской поэзии в особенности: ветхозаветный Израиль стал трагическим символом

¹ Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. 7. М.—Л., АН СССР, 1947, стр. 165—166.

национальной героики.¹ Вот почему библейские мотивы получили такое распространение и развитие в декабристской поэзии (Грибоедов, Кюхельбекер, Ф. Глинка) — вплоть до Пушкина («Пророк», отрывок о Юдифи). «Библейская тема, как и историческая, приобретала в творчестве декабристских поэтов современное звучание, — говорит В. Н. Орлов. — (...) Язык библии, язык ветхозаветных пророков был широко использован декабристами в агитационных целях и при этом вводил в заблуждение цензуру и власти».² Таков, например, «Плач пленных иудеев» Ф. Глинки: «это стихотворение воспринималось современниками как гневное выступление против самовластия и народного бесправия».³ Такова же идейная сущность и историческая природа еврейской темы в «Испанцах» Лермонтова. Органическая связь еврейских персонажей «Испанцев» с библейской темой и с декабристской поэзией ясно видна во второй сцене III акта, где служанки и слуги Моисея поют «еврейскую мелодию»: «Плачь, Израиль! о плачь! — твой Солим опустел» и т. д. Это типичное подражание псалмам — и в то же время эти слова звучат как обращение к сосланным декабристам: «Какой печальный голос! — говорит Фернандо. — Эти люди поют об родине далеко от нее».

Евреи в «Испанцах» Лермонтова — такой же романтический анахронизм, как и все прочие персонажи: связь с действительностью и современностью сказывается в этой трагедии не в лицах и событиях, а в темах, в идеях, в языке. Замысел «Испанцев» подсказан той «гражданской экзальтацией», о которой говорил Герцен. В посвящении Лермонтов говорит, что он здесь выразил небрежно

Души непобедимый жар
И дикой страсти пыл мятежный.

¹ См. об этом в статье Г. А. Гуковского «Пушкин и поэтика русского романтизма» («Известия Отделения литературы и языка АН СССР», № 2, 1940). Это же относится и к знаменитому циклу «Еврейских мелодий» Байрона.

² «Декабристы. Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика». Составил Вл. Орлов. М.—Л., 1951, стр. 16.

³ Там же, стр. 619.

Речь идет, конечно, не о любовной страсти, а о «любви к свободе человечества», о мятежных идеалах «вольности», «земного братства» и проч. В одном из монологов Фернандо говорит о тех «злодействах», которые царят в человеческом обществе:

У них и рай и ад, всё на весах,
И деньги сей земли владеют счастьем неба,
И люди заставляют демонов краснеть
Коварством и любовью к злу! ..
У них отец торгует дочерьми,
Жена торгует мужем и собою,
Король народом, а народ свободой.

Это говорит не испанец Фернандо, а русский ученик Сен-Симона и Фурье — один из тех юношей, о которых потом вспоминает Огарев: «Мы — дети декабристов и мира нового ученики, ученики Фурье и Сен-Симона» («Исповедь лишнего человека»).

«Испанцы» — трагедия политическая, и было бы неуместно рассматривать действующих в ней лиц с психологической точки зрения — как характеры; но есть одна существенная особенность, отличающая ее от пьес, построенных на конфликте добра и зла, благородства и злодейства: в ней нет обычного «злодея». Патер Соррини, из-за которого гибнут Фернандо и Эмилия, сделан циником, оправдывающим свое поведение отсутствием моральных устоев и мстящим за то, что его в юности насильно постригли в монахи. «Пускай, пускай они за все ответят, что сделал я, — восклицает он, — пускай в аду горят они, — и тут же прибавляет: — Но что такое ад и рай, когда металл, в земле отрытый, может спасти от первого, купить другой?» Весь монолог Соррини, которым открывается четвертое действие, написан для того, чтобы превратить роль злодея в роль философа-циника. Соррини рассуждает:

Я сотворен, чтоб жить и наслаждаться,
И всеми средствами я должен достигать
Предположенной цели. Я достиг —
И умный человек. Не удалось — глупец!
Так судят люди большей частью.

Это не прирожденное злодейство, а порочность, созданная духом века; это не зло, противостоящее добру, а *искажение добра*. Соррини говорит словами Лермонтова из стихотворения «К***» («Не говори: одним высоким»):

Поверь: великое — земное
Различно с мыслями людей.
Сверши с успехом дело злое —
Велик; не удалось — злодей.

Итак, Соррини — порождение общества, в котором нет ничего великого, ничего святого; он по-своему прав, предъявляя этому лицемерному обществу и им же выдуманному богу счет за свои грехи и преступления. Из вспомогательного персонажа он превращается в главный, оттесняя благородного Фернандо на второй план. Политическая трагедия перерастает в философскую — характерная особенность последекабристской литературы. Центральной проблемой становится проблема общественной морали, проблема добра и зла.

1955

II

ТРУБНЫЙ ГЛАС

Кажется, теперь уже никого не испугаешь и не ввергнешь в глубокий обморок, если скажешь просто: Владимир Маяковский — настоящий, большой поэт. «Обывателя» теперь нет — порода вымершая. Значит, искать «наслаждения» в поэзии некому. Кому теперь придет в голову читать стихи? Сытых мало, а на тощий желудок кто же, кроме безумцев, вздумает развернуть книгу стихов? Итак, Маяковский имеет теперь право быть безумцем, потому что читать его будут только безумцы. Итак — я сам безумец и пишу для безумцев. Какое веселое чувство освобождения! Маяковский уже не воскликнет подобно пушкинскому поэту:

Ах, лира, лира! что же ты
Мое безумство разгласила?

Нет, он громогласно крикнет — так, что стены задрожат:

Это не лира вам!

Вы скажете — не поэт? Пусть — «крикогубый Заратустра». Но признаемся — поэзией «лиры» мы можем любоваться, но жить ею, дышать ею уже не можем. Необычайное явление — Блок, тихий поэт «лиры»,

пишет громкую, кричащую и гудящую поэму «Двенадцать», в которой учится у Маяковского.

Маяковский никогда не касался лиры — куда она ему! У него руки не так сделаны. Она сломалась бы при первом его прикосновении. Он громкогласен от природы. И вот это — самое важное. Говорят, что стихи когда-то только пелись и сопровождались пляской. Потом они стали говориться. А вот настало время, когда поэт мыслит себя громогласно кричащим их в тысячеголовую толпу. Где уж тут думать о тонкостях ритма, звуковых сочетаний, о законченности фраз и точности рифм! Надо, чтобы долетало в самый конец этого огромного зала, в котором мыслит себя поэт.

Это очень важно. Это — переворот. Другой стих, другая поэтика, другой словарь — все заново. Посмотрите. Того, что мы привыкли называть стихотворным ритмом, нет. Что же — не умеет Маяковский? Нет, не хочет — не нужен ему этот ритм, а надобен другой. И вот — новая *запись* стихов: не по строкам, а по дыханию, потому, что каждое слово надо кричать полной грудью. Местами можно немножко стихнуть, тогда растягиваются и строки. Так, в начале поэмы («вещи») «Человек»:

«Священнослужителя мира, отпустителя всех грехов — солнца ладонь на голове моей.

Благочестивейшей из монашествующих — ночи облачение на плечах моих».

А вот — полный голос, частая мена дыхания:

Куда я,
Зачем я?
Улицей сотой
мечусь,
человечьим
разжужженным ульем.

Это — ритм голоса, ритм дыхания. Поэтому даже более плавные, построенные по типу обычного ритма, строки располагаются не по схеме, а по произношению:

Погибнет все,
сойдет на нет,
и тот,
кто жизнью движет,

последний луч
над тьмой планет
из солнц последних выжжет.

Ведь это — совсем «хорошие», совсем «нормальные» стихи — стóбит только расположить их по обычной схеме:

Погибнет все. Сойдет на нет.
И тот, кто жизнью движет,
последний луч над тьмой планет
из солнц последних выжжет.

Таков ритм — такова и рифма. Она появляется у Маяковского там только, где нужна, где должна быть слышна. И природа ее — новая. Она вся в ударном слоге, потому что только этот слог и долетает до последнего уха последнего слушателя, а Маяковский — всегда перед толпой, никогда не в кабинете. Он рифмует «грязь вы» и «разве», «напрасно вам» и «праздновать». Не умеет? Нет, не хочет, потому что старая комнатная рифма ему не нужна. Из уст его, громко зывающих к толпе, вылетают с напряженной силой ударные гласные — на них вся его динамика; остальные звуки все равно теряются, заглушаются, комкаются — было бы странным педантизмом «выкипачивать» их до конца.

Нет и той тонкой, «лирной» инструментовки, которая свойственна стиху говорному. Она была бы смешна у Маяковского — ведь не для забавы же это делать! Отсюда — резкая звучность его стиха, сообщающая ему силу громовую: ведь стих этот должен пролететь через тысячную толпу, ударить в барабанную перепонку каждого и раскатным эхом вернуться обратно. Поэтому — «в ковчеге *ночи новый Ной*». Это *н* долетит до конца — оно не затушевано и закреплено тройным ударом.

Все в стихе Маяковского — от этого нового пафоса: пафоса не лиры, а трубы. Поистине — поэт нашего времени, наших дней, вышедший на улицу, вмешавшийся в толпу и оглушающий ее своим громовым голосом. Не поэт, а воин? Да, и воин, и поэт. Как же иначе в наши дни? Надо иметь богатырскую грудь и бога-

тырский голос, чтобы сказать сейчас новое слово и чтобы его услышали. Маяковский это знает:

«О-го-го» могу —
зальется высоко, высоко.
«О-го-го» могу —
и — охоты поэта сокол —
голос
мягко сойдет на низы.

Был такой самодовольный литератор, который принял Маяковского за себя и написал в 1916 году рецензию — я спрятал ее и хочу теперь посмеяться: «Через все изделия его музыки, — писал этот литератор, — проходит настроение учителя из «Трех сестер», который всем доволен. А самодовольство Маяковского — жирное, грузное, как-то по-особенному выпирающее из него». Ну как не заподозрить этого самого литератора в склонности к некоторому самодовольству, если из всего сборника Маяковского («Простое, как мычание») он сумел усвоить себе именно это? Однако литератор этот — не без чутья, только напрасно он рассердился на Маяковского! Если бы не этот гнев — вышла бы недурная рецензия: «Зычное гиканье «Царя ламп» наполняет уши, поражает барабанную перепонку, действует на мозг», — пишет тот же литератор. Да ведь это то самое, что и я говорю? Но литератору это не нравится — это не «поэзия», это «зык»; он привык «наслаждаться» (кто же самодоволен?), а тут его беспокоят — действуют ему прямо «на мозг».

Ну, теперь, вероятно, и этот литератор сказал бы иначе. Мы, во всяком случае, благодарны ему за основную мысль, которую, правда немного исказив, положили в основание этой заметки.

ПОЭТ-ЖУРНАЛИСТ

1

Девятнадцатый век с трудом примирился с поэзией Некрасова. Вокруг его имени шли шумные споры. Трудно было примирить обычное для XIX века «высокое» представление о поэте-жреце, на которого нисходит вдохновение, с обликом поэта-журналиста, который пишет стихи в промежутки между чтением корректур. Особенно трудно входила поэзия Некрасова в литературный круг. Даже Чернышевский, сообщая Некрасову о восторге, с которым встретила публика издание его стихотворений (1856), пишет: «Не думайте, что мне легко или приятно признать ваше превосходство над другими поэтами, — я старовер, по влечению моей натуры, и признаю новое, только вынуждаемый решительною невозможностью отрицать его... я чужд всякого пристрастия к вам — напротив, ваши достоинства признаются мною почти против воли, — по крайней мере с некоторой неприятностью для меня».

Русская литература, в противоположность западной, долго держалась аристократических привычек. Переход Пушкина к журналу встречен был негодованием. Призыв Белинского к «беллетристике» (1845) казался многим кощунством, как кощунством казалось развитие водевиля за счет высоких театральных жанров. Это держится более или менее прочно на протяжении всего XIX века, но только в теории — на практике положение оказывается иным.

Уже с конца тридцатых годов литература выходит из сфер интимного дилетантизма «на оный путь — журнальный путь». Идет коренная перестройка самого понятия «словесности». Писатель оказывается в положении профессионала — в положении, зависимом от редактора, от читателя. Литературу поглотил журнал, писатель стал журналистом. Одновременно с Белинским, признавшим необходимость широкого развития «беллетристики» (теперь мы сказали бы — «чтива»), Н. Киреевский, с некоторым страхом за будущее, писал: «В наше время изящную словесность заменила словесность журнальная. И не надобно думать, чтобы характер журнализма принадлежал одним периодическим изданиям: он распространяется на все формы словесности, с весьма немногими исключениями. . . Роман превратился в статистику нравов; поэзия — в стихи на случай».

Все стало называться «статьей» — и рассказ, и стихотворение. Так называет Толстой свои вещи в письмах к Некрасову, так Герцен называет в письме к Тургеневу «Поэт и гражданин» Некрасова. В этой мелкой черточке чувствуется власть журнала, победившего эпоху альманахов. Кстати, слова Герцена о Некрасове очень характерны: «Первая статья (то есть «Поэт и гражданин») — сумбур какой-то, не оригинальный, а Пушкино-Гёте-Лермонтовский, и как-то Некрасову вовсе не идут слова «Муза», «Парнас». Где это у него классическая трагедия? Да и что за чин «поэт». . . пора и это к черту. . .»

К середине пятидесятых годов новое положение совершенно определилось — разрыв с прошлым был неизбежен. Новые условия самого бытования литературы ставили новый вопрос — как быть писателем? От этого вопроса не ушел никто из начавших свою деятельность раньше. Тургенев сначала раздражился, произнес свое горделивое «довольно» и писал

В. Боткину: «Я удаляюсь; как писателя с тенденциями заменит меня г. Щедрин (публике теперь нужны вещи пряные и грубые), а поэтические и полные натуры, вроде Толстого, dokonчат и представят ясно и полно то, на что я только намекал»; Салтыков-Щедрин решительно вступил «на оный путь»; Толстой — иначе, чем Тургенев, — занял резко-полемическую позицию, отвернувшись от журнала и журнализма: он, единственный, обеспечил себе независимость, остался «писателем», но тем самым обрек себя на трагедию, которой не знали другие, — трагедию отречения от самого себя.

При этом повороте особенно пострадала и должна была пострадать поэзия. Ей, более всего привыкшей к аристократизму, труднее всего было жить при новых условиях. Создается болезненный контраст, свидетельствующий о неблагоприятном положении, — контраст водевильных куплетов, царящих на эстраде, и высокой, но тихой, уединенной лирики, сознающей свою неприспособленность, обреченность.

В журнале стихи стали выглядеть инородным телом, анахронизмом — и вот они исчезают вовсе с журнальных страниц. В 1854 году Некрасов пишет им ироническую эпитафию «Мне жаль, что нет теперь поэтов»:

И нам от лир их сладкострунных
Осталась память лишь одна...

Вместо стихов — поток пародий «Нового поэта» (И. Панаева), который доказывает, что написать гладкое лирическое стихотвореньице ничего не стоит. «Вдохновение» изображено у него так: «Однажды ночь была бурная и дождливая. Проигравшись в пух, я пешком приплелся домой, схватил перо и начал писать стихи. Я писал то, чего никогда не чувствовал, о чем никогда не думал, чего никогда со мной не случилось... Рука не останавливалась, перо повиновалось руке, слова ложились на бумагу послушно и четко, из слов выходили стихи... Я писал долго, и когда перестал, очутился автором десяти стихотворений».

Поэзию надо было делать заново, организовать заново. Надо было сцепить ее с журналом — с фельетоном, со статьей. Надо было повернуть стих так, чтобы он зазвучал не просто как новый стих (этого было мало), а как заново приобретенный инструмент — с неожиданным и незнакомым тембром. Нужна была новая интонация, новый голос. Самый тембр стихового голоса должен был измениться так, чтобы его снова заметили, чтобы казалось, будто никаких связей с прошлым нет.

И это нужно было и можно было сделать, конечно, только поэту, для которого стих дорог своими особенностями и возможностями. Надо было доказать, что стих не только имеет право, но и должен оставаться *стихом* — что в нем, при всех возможных переменах голоса и тона, есть свои *стиховые* ценности, которые хранит человеческий язык.

Из водевильных куплетов, из пародий, фельетонов и всяческой юмористики вытащил их Некрасов — сам мастер на куплеты, пародии и юмористику. «Муза» продолжала жить в стихах Фета, Майкова, Полонского, Ап. Григорьева — и многое из этого откликнулось потом в поэзии символистов. Но эпоха не могла жить только этой поэзией — ей нужен был Некрасов. История должна была создать его таким, каким она его создала. Он нужен был для самой поэзии. Иначе мы должны были бы признать, что можно, действительно, обойтись и без стиха. Некрасов оправдал самую необходимость поэзии, показал *насущность стиховой речи*, которая взята была тогда под подозрение. Мы теперь знаем, что потребность в стихе так же насущна, как и потребность в речи вообще.

О МАЯКОВСКОМ

Маяковский был признан не сразу: ему как новатору пришлось пройти через долгий искус читательского непонимания. Сборник «Простое, как мычание» (1916), уже содержащий стихи о войне и поэму «Облако в штанах», вызвал у многих критиков не только недоумение, но и злобу, негодование. Мне запомнилась одна статья, автор которой решительно заявлял, что в стихах Маяковского нет ничего, кроме «самодовольства», и с возмущением жаловался, что они «поражают барабанную перепонку, действуют на мозг».

В 1918 году, после появления поэм «Война и мир» и «Человек», я напечатал в одном маленьком журнальчике статью о Маяковском — «Трубный глас»; она начиналась словами: «Кажется, теперь уже никого не испугаешь и не свергнешь в обморок, если скажешь просто: Владимир Маяковский — настоящий, большой поэт». Это не значило, что Маяковский понят и признан; эти слова были иронической выходкой против «обывателя», которому было тогда не до поэзии и не до Маяковского. Я цитировал возглас Маяковского: «Это не лира вам!» и писал: «Вы скажете — не поэт? Пусть «крикогубый Заратустра». Но признаемся — поэзией «лиры» мы можем любоваться, но жить ею, дышать ею уже не можем».

Около этого времени я познакомился с Маяковским: он придавал большое значение новой разработке поэтики и внимательно следил за беседами и спорами в нашем теоретическом кружке. Выпады критики, конечно, мало действовали на него — он знал им цену; но вопрос о дальнейшем пути и тем самым о читательском понимании тревожил его. Он нуждался в читателе — в широкой творческой опоре, потому что поэзия была для него делом жизни, а не способом «эпатирования». Он был «футуристом» скорее всего в том смысле, что смотрел не столько в настоящее, сколько в будущее. «Я, обсмеянный у сегодняшнего племени, как длинный скабресный анекдот, вижу идущего через горы времени, которого не видит никто» («Облако в штанах»).

История поставила перед Маяковским задачу огромной важности и трудности. Он должен был изменить не только поэзию, но и самое представление о ней и о поэте, что было, пожалуй, еще труднее.

В числе всевозможных противоречий, накопленных русской жизнью и культурой XIX века, было одно очень болезненное, дожившее до революции: противоречие «гражданской» и «чистой» поэзии, противоречие поэта-гражданина и поэта-жреца. Исторический конфликт вождей «Современника» (Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, Щедрина) с представителями «чистого искусства» возник не случайно: он был выражением глубоких социальных противоречий, определившихся к концу пятидесятых годов. Знаменитая формула Некрасова: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» — достаточно характерна в этом смысле. Еще характернее слова Тургенева о стихах Некрасова — что «поэзия в них и не ночевала». Рядом с понятием «поэзии» явилось понятие «поэтичности» как отбора особых тем и слов, противостоящих злобе дня.

Усилия Некрасова были направлены на преодоление в собственном творчестве противоречия между «гражданской» и интимной тематикой. Социальная тема вместе с «злойбой дня» вошла в интимный мир поэта — в мир его личных страданий и радостей. В та-

ких вещах, как «Рыцарь на час» или «Балет», явилось не только новое слово, но и новое Я поэта. В «Балете» заложено много взрывчатого поэтического материала — и отсюда, из этих смелых ходов и резких контрастов, должна была явиться в будущем новая поэтическая система. Но Некрасов не мог снять противоречие в понимании поэзии вообще, уничтожить самую почву, породившую конфликт, — этому мешала действительность, история. Вместе с обострением социальных противоречий этот исторический конфликт рос и углублялся: эпоха символизма подтвердила его наличие. Гражданские стихи символистов (Брюсова, Сологуба) были крахом их поэтической системы — и только Блок мучительно искал выхода из этого исторического тупика. Поэма «Двенадцать» была взрывом собственной системы, трагичным для символизма и для самого поэта.

Революция должна была снять это противоречие — и история поручила это ответственное и трудное дело Маяковскому. Он должен был избавить русскую поэзию от затяжной душевной болезни, принявшей хронический характер. Он не боялся трудных положений и задач, хотя бы они грозили катастрофой. «Это время трудновато для пера, но скажите вы, калеки и калекши, где, когда, какой великий выбирал путь, чтобы протоптанней и легче?»

Маяковский с самого начала вступил в решительную борьбу с традицией поэтичности: «Из любвей и соловьев какое-то варево» («Облако в штанах»). Ода и элегия вступили в новый бой, но вопрос шел уже не о жанре, а о самом понятии лирики и лирического Я поэта:

«Нами лирика в штыки неоднократно атакована, ищем речи точной и нагой» («Юбилейное»).

В «Юбилейном» Маяковский связывает с собой и со своим поэтическим делом два имени, которые казались прежде несоединимыми: Пушкина и Некрасова. Это очень знаменательно. Он берет из всего XIX века две цельные системы, в которых вмещается весь мир — без разделения на «высокое» и «низкое»: «Евгений Онегин», «Домик в Коломне» и «Медный

всадник» — это преодоление всякой поэтической условности.

Маяковский — вовсе не «гражданский» поэт в узком смысле слова: он создатель новой поэтической личности, нового поэтического Я, ведущего к Пушкину и Некрасову и снимающего их историческую противоположность, которая была положена в основу деления на «гражданскую» и «чистую» поэзию. Маяковским снята самая эта противоположность.

Его Я грандиозно, но не романтической грандиозностью, при которой высокое Я противопоставлено низкому миру действительности, а иной грандиозностью, вмещающей в себя весь этот мир и ответственной за него.

Ответственность за мир порождает у Маяковского замечательную тему, на которую не обращено должного внимания: тему «должника»:

Поэт
 всегда
 должник вселенной,
Платящий
 на горе
 проценты и пени.
Я
 в долгу
 перед Бродвейской лампией,
Перед вами,
 багдадские небеса,
Перед Красной Армией,
 перед вишнями Японии —
Перед всем,
 про что
 не успел написать.

Отсюда — страстный морализм, отсюда же — страшная сила гнева и насмешки, отсюда же — сложность личной, интимной темы: «Но я себя смирял, становясь на горло собственной песне». Это уже не просто борьба оды с элегией, а борьба за новое понимание поэзии и поэта. С этой точки зрения соотношение Маяковского и Есенина имеет глубочайший исторический смысл.

Советская поэзия после Маяковского — трудная проблема не потому, что идет вопрос о ямбе или не о ямбе: не в этом дело. Вопрос идет о новом Я, о новой индивидуальности поэта — так же как после Пушкина Лермонтов. К этому вопросу присоединяется вопрос о роли поэзии, об ее положении.

В поэме «Облако в штанах» Маяковский восклицал: «Слушайте! Проповедует, мечась и стенья, сегоднешнего дня крикогубый Заратустра!» Это был уже вызов традиции: *крикогубый* Заратустра — это «про-рок», но не жрец и тем более не «демиург» символистов. Проходят годы — и Маяковский начинает неустанно твердить всюду и всегда, что «поэзия — производство: труднейшее, сложнейшее, но производство». Он заявляет от лица своих единомышленников, поэтов и теоретиков: «Мы — единственные, которые не хотят творчество спекулятивно окружить художественно-религиозным поклонением» («Как делать стихи»).

Это была принципиальная позиция, и позиция рискованная. История ставит перед нами сложные алгебраические задачи со многими неизвестными, а мы часто пытаемся решить их арифметическими правилами. Тезис Маяковского мог приводить ко всякого рода упрощениям и извращениям: философия могла подменяться логикой. Если поэзия — производство, то она должна не «создавать» или «изобретать», а выделять вещи, которые требуются; если поэт — профессионал, как и всякий другой, то его дело — обслуживать повседневность и быстро исполнять очередные «заказы». Эта, казалось бы, неопровержимая логика могла опутать человека, решившего порвать с традициями и противоречиями XIX века.

Но опутать Маяковского было не так просто: он работал методами высшей математики, а не правилами арифметики. Эта аналогия взята мною у Маяковского: «Человек, впервые формулировавший, что «два и два четыре», — великий математик, если даже он получил эту истину из складывания двух окурков с двумя окурками. Все дальнейшие люди, хотя бы они складывали неизмеримо большие вещи, например,

паровоз с паровозом, все эти люди — не математики... Не надо отчетность по ремонту паровозов посылать в математическое общество и требовать, чтоб она рассматривалась наряду с геометрией Лобачевского» («Как делать стихи»).

Маяковский всегда искал открытия *новых* истин в поэзии, хотя бы они получались из материала самой простой, «грубой» действительности, из языка РОСТА или фининспектора. Поэзия была для него «производством» только в том смысле, в каком всякое производство опирается на открытия и изобретения, не только удовлетворяя привычные потребности, но и создавая новые потребности и вещи. Для производства радиоаппаратуры надо было сначала изобрести беспроводный телеграф. Маяковский работал «на производстве», но как изобретатель, как математик, а не как чернорабочий. «Это утверждение, — как говорил Маяковский, сравнивая поэта с математиком, — отнюдь не умаляет труда человека, складывающего паровозы». Те, кто, пользуясь словом «производство», хотели превратить его в чернорабочего, или не понимали, с кем имеют дело, или сознательно старались остановить его бурную изобретательскую деятельность, боясь ее последствий для себя.

Маяковский открыл новые смысловые возможности для поэзии и создал новую поэтическую *систему* образов, ритма, языка, звучания и интонации. Когда-то Лев Толстой писал о Пушкине: «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства». Маяковский перешагнул через этот «камень преткновения», доказав, кстати, что ничего «предвечного» в распределении предметов поэзии нет и что «известная иерархия» — дело истории и традиции. В его системе, вместившей самую актуальную «злобу дня», все «низкое» стало высоким.

Система Маяковского, как убедительный факт,

решила поставленную историей задачу: старое противоречие русской поэзии было снято. Отныне спор о «гражданской» и «чистой» поэзии, о «вечном» и «злободневном», о «низком» и «высоком» стал архаическим. Это не значит, конечно, что на месте этого противоречия не возникли другие, порожденные новой действительностью. Но дело, порученное историей и революцией Маяковскому, было им сделано.

1940

«А. БЛОК и М. ЛЕРМОНТОВ»

В 1908 году Блок написал статью «Три вопроса». Речь шла об искусстве — о трех сменяющих друг друга вопросах: «как», «что» и «зачем». Блок говорит о прошлом русской поэзии: «Вопросы формы были огненными и трудными вопросами, трудными настолько, что лишь глубокая мысль и глубокое переживание искали достойной себя оправы, совершенной формы». Потом «форма стала легкой и общедоступной, ничего уже не стоило дать красивую оправу стеклу вместо бриллианта для смеха, забав, кощунства и наживы». Тогда стал второй вопрос: «вопрос о содержании, вопрос, «что» имеется за душой у новейших художников, которые подозрительно легко овладели формами». И вот — «загоготала тысячью голосов сама площадь»: «сотни юношей вмиг стали художниками (заметьте: почти исключительно *лирическими поэтами*: ведь это всего легче и всего менее ответственно; с поэта, по нынешним временам, «взятки гладки»). И что же? Форма дана — шаблон выработан, и формальному вопросу «как» способен удовлетворить любой гимназист. Но и на вопрос «что» гимназист ответит по крайней мере удовлетворительно: он — яростный поклонник нового искусства, он считает представителей его своими учителями, он заразился их «настроениями», он видит в городе «дьявола», а в природе — «прозрачность» и

«тишину». Вот вам — удовлетворительное содержание». И вот возникает третий, «самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос: «зачем»? Вопрос о необходимости и полезности художественных произведений». Блок решительно и мужественно заявляет: «Подлинному художнику не опасен публицистический вопрос «зачем», и всякий публицистический вопрос приобретает под пером истинного художника широкую и чуждую тенденции окраску».

Эти три вопроса стояли и перед Лермонтовым, определяя характер его раздумий над темой поэта и самую эволюцию творчества. Вопрос «как», впрочем, не мучил его — это был «огненный и трудный» вопрос Пушкинской эпохи; но вопрос «что» (вопрос о теме, о содержании, о «поэзии мысли») был коренным для всей юности Лермонтова. Потом возник «самый русский вопрос»: зачем? Об этом говорят такие вещи, как «Поэт», «Не верь себе», «Журналист, читатель и писатель». Блок понимал Лермонтова, как никто в его время, потому что чувствовал в нем свою собственную историческую борьбу за подлинное искусство. В примечании к словам о юношах, ставших лирическими поэтами, Блок говорит замечательные слова, прямо подсказанные Лермонтовым. Он возражает Д. Философову: «Не только выше для меня «звание человека», чем звание поэта, но источником доброй половины моих тем служит *ненависть к лирике*, родной и близкой для меня стихии. О, если бы она оставалась по-прежнему в уединенной области творческих сновидений художника!.. К современной лирике подходит много незнающих — и просят хлеба, и получают камень (ведь лирикой проникнута вся современная литература). *Принимают отравленное питье за здоровое и прохладное*». За этими словами стоит лермонтовское «Не верь себе», написанное на вопрос «зачем» (поэт и народ) и обращенное к тем самым «сотням юношей», о которых говорит Блок:

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы, бойся вдохновенья. . .
Оно — тяжелый бред души твоей больной
Иль пленной мысли раздраженье.

И дальше:

Скорее жизнь свою в заботах истоши, разлей
Отравленный напиток!

Глубокий исторический смысл этого стихотворения, центрального и поворотного в творческой эволюции Лермонтова, раскрывается через статью Блока, рвавшегося из плена лирики к жизни, к миру.

«Не верь себе» (рядом с «Думой» и «Поэтом») было написано в тот период, когда Лермонтов работал над «Героем нашего времени» и открывал путь к своей лирике 1840—1841 годов. В предисловии к «Герою нашего времени» (1841), возмущенный грубой и пошлой критикой, он говорил: «Довольно людей кормили сладостями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества!» Почти одновременно с этим написан «Пророк»: «Провозглашать я стал любви и правды чистые ученья». Такова замечательная диалектика лермонтовского «зачем?» («К чему толпы неблагодарной мне злость и ненависть навлечь») — такова диалектика истории, приведшая от Лермонтова к Льву Толстому (с его «невежеством») и к Достоевскому, а от них — к Александру Блоку с его заново поставленными «Тремя вопросами».

1940 (?)

ЖИВОЙ ОБРАЗ ЛЕРМОНТОВА

Изучение и истолкование Лермонтова — одна из очередных задач советского литературоведения, под-сказанная не только приближением юбилейных дат (125 лет со дня рождения и 100 лет со дня гибели), но и самым положением вопроса. С каждым днем становится все яснее, что роль Лермонтова в истории русской литературы и общественной жизни оценена еще очень недостаточно и что без ее нового и глубокого осмысления многое в эпохе тридцатых — сороковых годов и в дальнейшем процессе остается и должно оставаться непонятым.

Но дело не только в осмыслении этой исторической роли. Когда речь идет о гениальном человеке, прошлое соприкасается с современностью. Лермонтов для нас — не только историческая фигура, связанная со своей эпохой, но и живой образ, продолжающий действовать на нас и своим творчеством и своей жизнью. Читатель хочет понять не только его историческое значение, но и его жизнь и поведение — почувствовать и полюбить его как человека, думы и страдания которого сохраняют свой смысл и для нашего времени. Это совсем не пустое любопытство, а совершенно законная

и естественная потребность, растущая вместе с ростом и расширением культурных запросов.

Между тем литература о Лермонтове, при всем ее обилии и разнообразии (вот уж кого толковали, действительно, и вкривь и вкось!), лишена именно этого: нет живого, конкретного образа, нет настоящего человека, представление о котором оживляло бы исторические схемы, объединяло бы отдельные биографические факты и углубляло бы восприятие творчества. Отсутствие этого образа болезненно чувствуется и в литературоведческой и в читательской среде. Нет какого-то самого важного ключа к личности Лермонтова — и его биография распадается на подробности, а тем самым и творчество воспринимается отрывочно, частично. Одно из двух: либо образ Лермонтова получается слишком обобщенным (и это оставляет, конечно, читателя холодным), либо, наоборот, образ этот рисуется слишком мелкими, бытовыми чертами и лишается того глубокого и могучего содержания, которое присутствует в его произведениях.

При всей любви к Лермонтову его плохо знают и плохо понимают — даже многие из тех, кто берется писать о нем. Опошление Лермонтова стало, между прочим, довольно распространенным занятием беллетристов — с легкой руки П. П. Вяземского, сочинившего еще в восьмидесятых годах историю увлечения Лермонтова французской писательницей Оммер де Гелль. Мистификация Вяземского, страдавшего эротоманией, к счастью, разоблачена (см. статью П. Попова в «Новом мире», 1935, № 3), но это не произвело впечатления на наших беллетристов и драматургов (особенно женского пола): уже в наши дни появляются пьески, в которых Лермонтов пылко и красноречиво объясняется в любви этой самой Оммерше. Чувствительные авторши сочиняют длинные монологи, явно вообразив себя на месте французской поэтессы. Приближающийся юбилей грозит целым потоком такого рода беллетристики и драматургии, продолжающей опошлять благородный образ великого поэта.

Покончить с этой возмутительной кустарщиной и халтурой можно и нужно только одним способом: противопоставить этой невежественной и недобросовестной литературе подлинный, глубоко изученный, продуманный и прочувствованный образ Лермонтова — как это сделал, например, Ю. Н. Тынянов в отношении к Кюхельбекеру. К сожалению, сделать это в отношении к Лермонтову очень трудно и, может быть, преждевременно. Образ Лермонтова остается до сих пор предметом любительских фантазий и легкомысленного сочинительства, главным образом потому, что сохранившийся биографический материал крайне скуден и малосодержателен. Писем самого Лермонтова дошло до нас очень мало, писем к нему вовсе не сохранилось, воспоминания о нем бедны и поверхностны. Самые близкие друзья (С. А. Раевский, Столыпин-Монго и др.) не написали о нем ни слова. Биограф Лермонтова неизбежно попадает в сеть загадок, для решения которых нет достоверного материала. Получается положение, при котором (по старой поговорке) врать на Лермонтова можно как на покойника (что и начал делать Вяземский), а нарисовать подлинный его образ оказывается делом мудреным.

Однако задача эта должна быть поставлена, и к решению ее надо стремиться. Как ни скуден материал, рисующий нам Лермонтова, он все же достаточен хотя бы для того, чтобы опровергнуть ходячие, давно устаревшие представления и противопоставить им иные черты. Первое место среди этого материала занимают суждения Белинского и Герцена, имеющие двойную ценность и достоверность — как суждения крупнейших современников Лермонтова. Эти суждения достаточно выразительны и полновесны, чтобы класть их в основу понимания не только творчества, но и личности поэта. «Глубокий и могучий дух, — писал Белинский В. Боткину в 1840 году, после свидания с Лермонтовым в Ордонанс-гаузе. — Как он верно смотрит на искусство, какой глубокий и непосредственный вкус изящного!.. Чудная натура!» Далее Белинский сообщает, что по некоторым вопросам он спорил с Лермонтовым — «и мне отраднo было видеть в его рассудочном,

охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого». Особенно восторгается Белинский *натурой* Лермонтова, то есть именно той важной стороной его личности, о которой менее всего известно: «Каждое его слово — он сам, вся его натура во всей глубине и целостности своей. Я с ним робок, — меня давят такие целостные, полные натуры, я перед ними благоговею и смиряюсь в сознании своего ничтожества». Нашим беллетристам и драматургам, берущимся за изображение Лермонтова, не мешало бы вчитаться в эти взволнованные слова Белинского, чтобы несколько обуздать смелость и разудалость своего воображения. Человек, перед которым *робел* Белинский, требует со стороны изображающего его автора некоторых данных кроме смелости и ловкости рук или пера.

П. Анненков, на глазах которого складывались и определялись отношения между Лермонтовым и Белинским, писал: «Выдержка у Лермонтова была замечательная; он не сказал никогда ни одного слова, которое не отражало бы черту его личности, сложившейся, по стечению обстоятельств, очень своеобразно; он шел прямо и не обнаруживал никакого намерения изменить свои горделивые, презрительные, а подчас и жестокие отношения к явлениям жизни на какое-либо другое, более справедливое и гуманное представление их». Анненков утверждает тут же, что Лермонтов был первым человеком на Руси, который ускорил отход Белинского от «примирения с действительностью».

О горделивом и презрительном отношении Лермонтова к жизни и к людям говорили и писали многие, изображая его позером или наделяя его почетным званием «мятежного одиночки». И то и другое неверно. Анненков очень предусмотрительно связывает эти черты в поведении Лермонтова со «стечением обстоятельств», то есть с особенностями эпохи и положения в ней Лермонтова. Человеческая личность (особенно если речь идет о творческой или гениальной личности) складывается под непосредственным воздействием эпохи и отражает ее на себе. Понятие личности, харак-

тера, поведения — понятие вовсе не только психологическое или биологическое, но и историческое. Это прекрасно понимал Герцен, когда писал об этой самой гордости или «презрительности» Лермонтова следующие замечательные строки: «Веневитинов родился неспособным к жизни в новой русской атмосфере (т. е. после разгрома декабризма). Нужен был другой закал, чтобы вынести воздух этой мрачной эпохи; нужно было с детства привыкнуть к этому резкому и непрерывному ветру; надо было приспособиться к неразрешимым сомнениям, горчайшим истинам, к собственной немощности, к постоянным оскорблениям каждого дня; надо было с самого нежного детства приобрести навык скрывать все, что волнует душу, и не растерять того, что хоронилось в ее недрах, — наоборот, надо было дать вызреть в немом гневе всему, что ложилось на сердце. *Надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из гуманности; надо было обладать беспредельной гордостью, чтобы высоко держать голову, имея цепи на руках и ногах*». Вот прекрасный художественный эскиз, на основе которого следует рисовать подлинный живой образ Лермонтова. Психологические черты и особенности поведения здесь накрепко связаны с эпохой, с историей. «Презрительность» Лермонтова оказывается замаскированной гуманностью, а гордость — необходимой позицией (а не позой), способом самозащиты. Прав был Белинский, когда за охлажденными и озлобленными словами Лермонтова почувствовал «семена веры» в достоинство жизни и когда, рассказывая И. Панаеву о своем разговоре с Лермонтовым, восклицал: «В словах его было столько истины, глубины и простоты!.. Какая нежная и тонкая поэтическая душа в нем!»

Пора раз навсегда покончить не только с любовными мистификациями в стиле П. Вяземского, но и с пресловутым гусарским «позерством» Лермонтова и с представлением о нем как о замкнутом в себе индивидуалисте, как об «одиночке». Все это — дурная традиция, ведущая свое происхождение от эпохи восьмидесятых годов и по странности удержавшаяся в литературе о Лермонтове до наших дней. Мы,

кажется, приобрели достаточное количество исторического опыта, чтобы разбираться в явлениях жизни глубже, чем это делали люди восьмидесятых годов.

Презрительная гордость была, действительно, одной из основных черт в поведении Лермонтова, которой он наделял и своих героев (Демон, Арбенин, Печорин); но это была не простая черта характера, а исторически выработанный принцип, высказанный еще Пушкиным, по натуре своей совсем не склонным к мизантропии: «кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей». Этой гордостью Лермонтова, этим его презрением А. И. Васильчиков пытался в свое время оправдать Мартынова, утверждая, что «печальный исход был почти неизбежен при строптивом, беспокойном его (Лермонтова) нраве и при том непомерном самолюбии или *преувеличенном чувстве чести* (point d'honneur), которое удерживало его от всякого шага к примирению». Признание Васильчикова ясно показывает, до какой степени этот посмертный «друг» Лермонтова не понимал и не способен был понять его. Гордость Лермонтова не была офицерской или светской спесью («честь мундира»), которая в нужных случаях легко оборачивалась низкопоклонством; это было нечто совсем другое, непонятное и несвойственное Васильчиковым и Мартыновым: ненависть из любви, презрение из-за гуманности.

Пресловутый «индивидуализм» Лермонтова и его одиночество — вещи тоже гораздо более сложные, чем принято было думать раньше. Разве индивидуалист и одиночка мог бы написать такие стихотворения, как «Смерть поэта», «Дума», «Поэт» — стихотворения, открывшие новую страницу в истории русской политической лирики? Лермонтов всю жизнь был окружен близкими друзьями (как С. А. Раевский, А. А. Столыпин, С. В. Трубецкой, А. И. Одоевский), нежно любившими его благородную, мужественную и героическую натуру. Сам Лермонтов трогательно говорит о своих друзьях — хотя бы в стихотворении «Памяти А. И. Одоевского». Первая и главная его мысль на обратном

пути с Кавказа в Россию («Спеша на север изда-
лека»):

Найду ль там прежние объятья?
Старинный встречу ли привет?
Узнают ли друзья и братья
Страдальца после многих лет?

Разве это язык и чувства индивидуалиста или «оди-
ночки»? Нельзя смешивать общественно-историческую
позицию протестующего, революционного индивидуа-
лизма, принятого Лермонтовым, с индивидуализмом
вообще как мировоззрением.

Лермонтовский индивидуализм (как и его песси-
мизм) вырос на основе героики и высоких моральных
и общественных требований, на основе *положительных*
норм и идеалов, высказанных в целом ряде произве-
дений. Отсюда — характерный для Лермонтова пафос
негодования («Негодованию и чувству дав свободу»),
несовместимый с обыкновенным индивидуализмом и
пессимизмом. Хотя в «Предисловии» к «Герою нашего
времени» Лермонтов отказывается от «гордой мечты
сделаться исправителем людских пороков», но самый
этот отказ выдает его с головой: пусть он не лекарь
(«будет и того, что болезнь указана, а как ее изле-
чить — это уж бог знает!»), но зато он — моралист и
судья, а это еще значительнее и ответственнее. Так же
сложна и диалектична природа лермонтовского песси-
мизма. Для его настоящего понимания достаточно
вспомнить юношеское стихотворение «Когда б в покор-
ности незнания...», в котором утверждает смысл
стремления к совершенству и высказывается твердая
уверенность, что этого стремления не могло бы быть,
«когда б нам полного блаженства не должно вечно
было знать». Пессимизм и индивидуализм оказываю-
тся обоснованными высокими нормами, которые, в свою
очередь, порождены уверенностью в свободе человека,
строящего свою историческую жизнь. Юношеская ли-
рика Лермонтова обходится у нас обычно молчанием;
между тем в ней заложен богатый материал для пони-
мания его личности, соединяющей в себе трогательные
черты нежной души с порывами героической природы
(«могучего духа») и проявлениями глубокого ума.

Враги Лермонтова потратили в свое время много сил, чтобы передать потомству его искаженный, фальшивый образ, противоречащий всем действительным фактам. Пора наконец выбросить из биографии Лермонтова этот мусор и восстановить тот обаятельный своей простотой и вместе с тем величественный образ поэта, о котором с таким волнением писали Белинский и Герцен.

1940

Е. А. БАРАТЫНСКИЙ

Исполняется сто лет со дня смерти Баратынского — замечательного поэта, современника Пушкина, декабристов и Лермонтова. Вместе с ними, но по-своему, прошел он весь сложный исторический путь развития русской поэзии от двадцатых до сороковых годов прошлого столетия. Строгий и тонкий мастер, никогда не следовавший велениям моды и не искавший популярности, Баратынский долго оставался несколько в тени и не мог похвастать особым расположением критики.

Пушкин возмущался этой несправедливостью и писал: «Пора Баратынскому занять на русском Парнасе место, давно ему принадлежащее». При этом Пушкин дал необыкновенно точную и верную характеристику поэзии Баратынского: «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко».

Действительно, Баратынский поражает прежде всего редким сочетанием силы чувства и глубины мысли, пылкости воображения и точности анализа. Пушкин недаром сказал о правильности его мысли: Баратынский всегда глубок, логичен и убедителен, даже тогда, когда мы, может быть, не хотели бы согласиться с ним. Он сам говорил: «Истинные поэты потому именно ред-

ки, что им должно обладать в то же время свойствами, совершенно противоречащими друг другу: пламенем воображения творческого и холодом ума поверяющего». Этими свойствами поэзия Баратынского обладает в высшей степени.

Принято было смотреть на Баратынского как на поэта интимного, камерного, лишенного «гражданских» тем, замкнутого миром личных чувств и впечатлений. Это не совсем так. В стихах Баратынского, действительно, еще нет того прямого гражданского языка, каким заговорил Лермонтов, а после него Некрасов; но даже в самых интимных и личных его стихах звучит голос поколения, голос истории, а вовсе не отъединенной от мира личности. Он — человек мужественных, сильных, страстных чувств и глубоких дум о жизни. Он — скорее оратор, чем певец. Его поэтическая речь отличается мощностью и точностью выражения, сжатостью и ясностью построения. И характерно, что он рвался из круга традиционных для тогдашней поэзии личных тем, подготавливая их дальнейшее преодоление. Он писал Вяземскому: «Время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не настало». Эти слова свидетельствуют об остроте его исторического сознания и о том, что самая проблема другой поэзии перед ним стояла.

Поэзия Баратынского строится на трагическом сознании вынужденной замкнутости и ограниченности. Тем самым эта ограниченность преодолена уже внутри его поэзии — строем мысли, характером языка, а часто и выбором тем.

Голос Баратынского — мужественный и благородный голос подлинного большого поэта. Его творчество — одно из сокровищ нашего национального богатства.

〈О ПУШКИНЕ〉

Вступительное слово

Пушкин — одно из тех созданий истории, которые как бы поднимаются над нею, чтобы в самой текучести и изменчивости видно было нечто постоянное, вечное.

Он был рожден бурной эпохой революций и войн, когда

Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы,
И высились и падали цари,
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари.

Жизнь сосредоточилась в истории; она, по словам Бестужева, заняла место в памяти, в уме, на сердце у народов: «Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно; она пронизает в нас всеми чувствами».

История стала для Пушкина полной и единственной формой воплощения истины, ее средоточием, ее знаком. Эту высокую истину надо уметь видеть в самых фактах, в самых событиях, в самых судьбах людей

и народов. Путь к этой истине — через поэзию, через художественно-историческое мышление. История и поэзия в сознании Пушкина неразрывны. Именно так надо понимать ответ поэта другу-историку в конце стихотворения «Герой»:

Д р у г
Мечты поэта —
Историк строгий гонит вас!
.

П о э т
Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман. . .

«Возвышающий обман» — псевдоним высокой исторической истины, без которой нет и истории, а есть только низкая «правда», то есть полустина или ложь.

В Карамзине Пушкин недаром видел «последнего летописца» — своего рода Пимена: «Нравственные его размышления своею иноческою простотою дают его повествованию *всю неизъяснимую прелесть древней летописи*. Он их употреблял как краски, но не полагал в них никакой существенной важности». Дальше он сочувственно приводит слова из предисловия Карамзина: «Заметим, что сии апофегмы бывают для основательных умов или полустинами или весьма обыкновенными истинами, которые не имеют большой цены в истории, *где ищем действия и характеров*». И Пушкин настаивает: «Не должно видеть в отдельных размышлениях насильственного направления повествования к известной цели».

Идеал исторического повествования (без полустин и обыкновенных истин), построенного на основе «нас возвышающего обмана» (т. е. на подлинной высокой истине), — древняя летопись: «нечто младенческое и вместе мудрое», «совершенное отсутствие *суетности пристрастия*». Отсюда — монолог Пимена. Истина — не в истолковании, а в изумлении, в умении изумляться.

Эту основную черту в понимании Пушкиным жизни и истории удивительно почувствовал Гоголь. «Все становится у него *отдельною картиною*; все — предмет его; изо всего, как ничтожного, так и великого, он исторгает его высшую сторону, знакомую только поэту, не делая из нее никакого применения к жизни в потребность человеку... Как ему говорить было о чем-нибудь потребном современному обществу в его современную минуту, когда хотелось откликнуться на все, что ни есть в мире, и когда всякий предмет звал его?» О «Борисе Годунове» и «Полтаве» Гоголь говорит: «Он *изумился* только необычайности двух исторических событий и хотел, чтобы подобно ему изумились другие».

Гоголь смело и прямо спрашивает: «Зачем он дан был миру и что доказал собою?» И отвечает: «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт — что такое поэт, взятый не под влиянием какого-нибудь времени или обстоятельств и не под условием также собственного личного характера как человека, но в независимости от всего; чтобы, если захочет потом какой-нибудь высший душевный анатомик разъять и объяснить себе, что такое в существе своем поэт, то чтобы он удовлетворен был, увидев это в Пушкине».

Замечательно, что сам Пушкин, при всем своем историзме, отстаивал поэзию как нечто поднимающееся над историей. В 1830 году, в дни болдинского вдохновения, он написал набросок предисловия к последним главам «Евгения Онегина»: «Век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, — *но поэзия остается на одном месте*. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими, — произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны».

Так отстаивал Пушкин поэтическое (художественное) мышление и в этом сознании производил свою колоссальную работу.

Толстой увидел у Пушкина «гармоническую правильность распределения предметов», которые «предвечно распределены по известной иерархии» (высших и низших). Мир Пушкина — *система*, в которой все есть и все нашло свое точное место. Поэтому каждое его слово и точно и многозначительно («бездна пространства», по Гоголю).

Поэзия Пушкина — не красноречие и не «мечта», а метод утверждения смысла и истины жизни.

1946, 6 июня

III

МЕЛОДИКА РУССКОГО ЛИРИЧЕСКОГО СТИХА

Предисловие

Первый очерк этой работы был сделан еще весной 1918 года и тогда же прочитан в качестве пробной лекции в заседании историко-филологического факультета Петербургского университета, а затем — в виде доклада в заседании Неофилологического общества. Тогда я старался только установить самый факт существования мелодических приемов в лирике, подтверждая немногими примерами из Жуковского, в процессе изучения которого и возникла эта тема. Особенно поддержал меня тогда своими советами проф. Ф. А. Браун, сам живо заинтересованный этим вопросом. Пользуюсь случаем выразить ему свою признательность — тем более что именно благодаря его содействию мне удалось выступить в факультете с такой «нетрадиционной» темой. С большим вниманием и сочувствием к моей работе отнеслись тогда также проф. Л. В. Щерба и покойный акад. А. А. Шахматов, который предлагал мне напечатать ее в «Известиях II отд. Росс. Акад. наук».

По разным причинам статья осталась ненапечатанной, и я решил теперь вернуться к ней, чтобы развернуть работу на большем материале и сделать выводы ее более убедительными. Для этого я постарался исчерпать с точки зрения мелодики поэзию Жуковского и Фета, сопоставив с примерами из Пушкина, Тютчева и Лермонтова. Таким образом, получилось нечто вроде обзора мелодических приемов. Можно было бы значительно расширить материал, включив хотя бы поэтов последнего тридцатилетия. Но такое нагромождение материала не служило бы к уяснению основ-

ного теоретического вопроса, а целей историко-литературных я себе не ставил. Достаточно того, что попутно с теоретическим анализом намечается и процесс развития мелодических приемов в русской лирике XIX века.

Работу свою с дружеской благодарностью посвящаю «Обществу изучения теории поэтического языка» (Опояз).

Павловск

Лето 1921 г.

І. Методологические вопросы

При изучении стиха как такового обычно имеют в виду его ритмический и звуковой строй. Но ни то, ни другое не определяет особенностей стиля и не дает возможности установить принципы композиции. И ритм и звуковая «инструментовка» определяют собой стих вообще, его природу, и потому не могут служить основанием для изучения специфических отличий одного стиля от другого. Естественно поэтому, что различие по стилям делается на основе лексики как материала, меняющегося соответственно стилистическим принципам той или другой школы. Но тем самым мы отступаем от стиха как такового и имеем дело с поэтическим элементом вообще. Не хватает, очевидно, каких-то элементов, которые были бы характерны именно для стиха, то есть находились бы в тесной связи с ритмическим его строем и вместе с тем определяли бы отличия одного стиля от другого. Необходимо найти нечто, что было бы связано со стихотворной фразой и вместе с тем не уводило бы нас от стиха как такового, — что стояло бы на границе между фонетикой и семантикой.

Это «нечто» есть синтаксис. Стихотворный синтаксис строится в неразрывной связи с ритмом — со строкой и со строфой.¹ Это — синтаксис условный, де-

¹ Этот принцип впервые был установлен в ненапечатанной работе О. М. Брика «О ритмико-синтаксических фигурах», прочитанной в Опоязе. Он же в развитом виде положен в основу последней книги В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (Изд. «Опояз», Пб., 1921), где служит признаком для классификации.

формированный. Из простой грамматической формы он становится здесь формантой. Стихотворная фраза есть явление не синтаксическое вообще, а явление ритмико-синтаксическое. Более того — синтаксис в стихе есть явление не только фразеологическое, но и фонетическое: интонация, реализованная в синтаксисе, играет в стихе роль не менее важную, чем ритм и инструментовка, а иногда и более важную. Синтаксис, ее реализующий, членится в стихе не по смысловым делениям, а по ритмическим, то совпадая с ними (строка = фразе), то преодолевая их (enjambement). Таким образом, именно в синтаксисе, рассматриваемом как построение фразовой интонации, мы имеем дело с фактором, связующим язык с ритмом.

Попытки различения в лирике нескольких стилей уже не раз делались в науке. Р. М. Меуер указывает на разный характер рефренов в лирике песенной и в лирике живописной, образной.¹ В. М. Жирмунский определяет романтический стиль как «песенный», а классический — как «вещественно-логический» и указывает на различную стилистическую роль повторений и анафор в каждом из них.² Ю. Верховский делит лирику на три стиля — пластический, песенный и словесный, исходя из основной триады первобытного синкретизма: музыка — пластика — слово.³ Последнее деление уже очень близко к тем принципам, которые намечены мною выше. Но генетическая точка зрения, как всегда, сама по себе не объясняет явления: первобытный синкретизм есть явление историческое, которое тем самым не может служить основой для теории. Характерно поэтому, что, переходя от поэтов-пластиков к поэтам-певцам, Верховский отказывается от изу-

¹ «Die Formen des Refrains» (Euphorion, V, 1898).

² См. указанную выше книгу, а также статью «Преодолевшие символизм» («Русская мысль», 1916, № 12) и книгу «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (Пб., «Эльзевир», 1922).

³ Первоначально — в докладе, прочитанном 18 января 1912 года в «Обществе ревнителей художественного слова» (отчет в журн. «Труды и дни», 1912, № 2). Потом — во вступительной статье к сб. «Поэты Пушкинской поры» (М., изд. Сабашниковых, 1919).

чения специфически *песенных* элементов стиля и этим нарушает стройность своего деления: «Теоретические, формальные, «технические» рубрики, естественные при характеристике пластической поэтики, в других случаях затруднительны и, главное, менее характерны. Говоря о поэте-певце, мы предпочитаем группировку стихотворений по лирическим мотивам».¹ Под мотивами разумеются темы (удаль, похвальба, похмелье; гимн молодой любви и нежные любовные элегии; культ возвышенной дружбы; восторженное чувство природы и т. д.), которые сами по себе вовсе не определяют песенного стиля в отличие от других — почему бы не быть им и у поэта-пластика? Таким образом, понятие «песенности» метафоризируется — и «звук аккорда», которые «звучат» на лире поэта, оказываются не термином, а обычным иносказательным клише.

Основная цель этой работы — показать, что в лирике песенного типа самая *песенность* или напевность есть нечто совершенно специфическое и совершенно реальное, что можно наблюдать и изучать, не прибегая к метафорам. В связи с этим я меняю и общее деление, стремясь выдержать единство его принципа. С точки зрения чисто морфологической лирика отличается особым характером речевой интонации. Лирическое стихотворение может быть и описательным, и повествовательным, и диалогическим, но и от эпоса, и от драмы оно отличается наличием специальной «лирической» интонации. Эта лирическая интонация есть нечто совершенно определенное и чрезвычайно важное в семантическом отношении. Недаром профессионалам-декламаторам, воспитанным на драматической интонации, не удается произнесение чистой лирики.² По сравнению с интонацией эпической или специально сказовой лирическая интонация характеризуется большим разнообразием голосовых модуляций и большей

¹ «Поэты Пушкинской поры», стр. 33.

² Явление характерное и для западноевропейской декламации: см. статью R. Boehringer'a «Uber Hersagen von Gedichten» («Jahrbuch f. d. geistige Bewegung», 1911) и мою статью «О чтении стихов» («Жизнь искусства», 1920, № 290).

напевной выразительностью. По сравнению с интонацией драматической или ораторской — наоборот, большей монотонней или хроматизмом. Выдерживая интонационный принцип деления, я различаю в лирике следующие три типа: *декламативный* (риторический), *напевный* и *говорной*.

Лирическую интонацию самое по себе, как особый языковой факт (область эмоциональной интонации), надлежит изучать лингвистам — эту задачу я, естественно, оставляю в стороне. Сближение поэтики с лингвистикой, характерное для современной филологии, чрезвычайно плодотворно, но тем важнее не спутывать границы между ними. Я рассматриваю интонацию не как явление *языка*, а как явление поэтического *стиля*, и потому изучаю не фонетическую ее природу, а ее композиционную роль.

В каждом из указанных типов построение лирической интонации имеет существенное значение, но степень этого значения различна. Классическая русская ода ломоносовского типа имеет свою каноническую интонационную схему; в известных ее местах, например, являются характерные вопросительные предложения, в других — восклицания и т. д. Но интонация не выдвигается здесь на первый план — она как бы аккомпанирует канону логическому и лишь окрашивает собой его отвлеченные деления. В лирике говорного типа (например — стихотворения Ахматовой), которая обычно развивается на фоне падающей песенной лирики и противопоставляет себя ей, можно наблюдать разнообразие и подвижность интонации, отсутствие установки на систематическое ее единообразие, стремление приблизить ее к обыкновенной, разговорной и таким образом «снизить» ее напевное значение. Это входит в общую систему приемов, свойственных лирике такого типа, как художественный прозаизм. Характерно, что развитием этой лирики обычно подготавливается переход к расцвету прозы.

Художественная роль интонации как *форманты*, конечно, гораздо значительнее в лирике напевного типа. Здесь она — нечто гораздо большее, чем функция иных, более активных элементов фактуры. Я склонен

утверждать, что в лирике этого типа интонация действует как организующее начало композиции, так что в градации подчинения друг другу различных стилистических и фонетических моментов она занимает верховное место. Художественное произведение всегда — результат сложной борьбы различных формирующих элементов, всегда — своего рода компромисс. Элементы эти не просто сосуществуют и не просто «соответствуют» друг другу. В зависимости от общего характера стиля тот или другой элемент имеет значение организующей *доминанты*,¹ господствуя над остальными и подчиняя их себе. В лирике напевного типа такой доминантой и является интонация, которая реализуется в тех или других особенностях синтаксического строения. Мы здесь наблюдаем не простую *смену* речевых интонаций, а развернутую *систему интонирования*, которой композиция стихотворения определяется гораздо больше, чем словесными темами. По отношению к такой системе интонирования и уместно говорить о «мелодике» — термин, который обычно употребляется в расширенном и потому неопределенном смысле.

Часто под «музыкальностью» или «мелодичностью» стиха разумеют звучность вообще, независимо от того, создается ли она богатством звуковой инструментовки, ритмическим разнообразием или еще чем-либо. Между тем развитая интонационная система может придавать стиху действительную мелодичность, не соединяясь с эффектами инструментовки и ритма. Более того — богатство инструментовки встречается скорее в лирике иного типа, где артикуляция становится особенно ощутимой. Недаром А. Белый в своем подробном описании стихотворения Пушкина «Не пой, красавица, при мне» («Символизм») так много говорит об инструментовке и не чувствует необходимости говорить о мелодике. Ритмическая подвижность тоже скорее противоречит принципу мелодизации, чем помогает ему. Недаром в истории нашей лирики периоды разви-

¹ Термин Б. Христиансена — см. его книгу «Философия искусства» (русс. пер. Г. П. Федотова, СПб., 1911).

тия напевного стиля совпадают с расцветом трехдольных размеров, ритмическое разнообразие которых очень ограничено по сравнению с ямбом. Пушкин — мастер четырехстопного ямба, Фет — мастер анапеста и дактиля. Сошлюсь здесь на цитату из Аристотеля, которую приводит и Верховский: словесные искусства «производят подражание ритмом, словом и гармониею, и притом или *порознь* каждым из этих средств, или соединяя их одно с другим». Интересно при этом, что ямб определяется как «самый *разговорный* из всех метров». Несмотря на различие между античным стихосложением и нашим, качественная разница между ямбом и трехдольными размерами в отношении к мелодике остается той же. Ямб «Онегина» и «Графа Нулина» блещет своими прозаическими оборотами, своей разговорностью, от которой таким естественным кажется переход к «Повестям Белкина».

Итак, под *мелодикой* я разумею не звучность вообще и не всякую интонацию стиха (который всегда звучит «мелодичнее» разговорной речи, потому что развивается в плане эмоциональной интонации), а лишь развернутую *систему интонирования*, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т. д. В этом случае отдельные речевые интонации служат материалом для построения мелодических периодов. Наблюдая закономерность этих построений, можно говорить о *приемах мелодизации*.

Понимая так мелодику, я перевожу это понятие из области лингвистики в область поэтики, отступая, таким образом, от методов Э. Сиверса и его школы. Еще в девяностых годах Э. Сиверс выступил с новым лозунгом «слуховой» филологии (Ohrenphilologie) вместо филологии «зрительной» или «глазной» (Augenphilologie). Лозунг этот имел большой успех. К Сиверсу примкнул целый ряд филологов, немецких и американских: Saran, Reinhard; Luick, Eggert, Scripture, Jones и др. Почти все прямо ссылаются на Сиверса и в том или ином направлении продолжают работу, начатую им.

Основная точка зрения высказана Сиверсом очень

определенно:¹ «По обычаю поэтическое произведение оказывает свое действие в виде письменной передачи, но эта передача может служить только жалким суррогатом для живого слова. Чтобы действовать вполне, застывшее в письменной форме стихотворение должно быть вновь вызвано к жизни путем устной интерпретации, путем произнесения (Vortrag)... Ведь ритм и мелодия так же существенны для стиха произносимого (Sprechvers), как и для пения: они сообщают стиху особый характер. Только тогда можно считать стих (Sprechvers) вполне анализированным, когда верно схвачены его ритмические и мелодические движения... В наивной обыденной речи (Alltagsrede) связь между формой и содержанием такова, что содержимое занимает первое место, а формальная сторона — второе, так что и ритмико-мелодическая форма произносимого имеет вид безыскусственной, произвольной (unge-suchte) прибавки к желаемому содержанию. Дело меняется, когда речь ставит себе высшие цели».

На эти принципы Сиверса ссылается ученик его, известный исследователь немецкого и французского стиха Fr. Saran, когда говорит в предисловии к своей книге «Deutsche Verslehre» (1907): «Не глаз, а ухо есть инструмент того, кто хочет исследовать художественную форму стихотворения». E. Reinhard определяет разницу между новым и старым направлением филологической науки так: «Нынешние приемы исследования стихотворной формы развиваются в двух совершенно различных направлениях: старая школа кладет в основу исследования напечатанный текст, а новая, основанная Сиверсом, — текст произнесенный... Напечатанное стихотворение есть только знак для произнесения (Sprechangweisung); художественное произведение живет только тогда и до тех пор, когда и пока оно воспринимается. Совершенно таково же отношение между нотами и пением: первые дают тоже

¹ Статьи Э. Сиверса собраны в одну книжку: «Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge u. Aufsätze von E. Sievers». Germanische Bibliothek, hrsg. v. W. Streitberg. Zweite Abteilung. Bd. V. Heidelberg, K. Winter, 1912.

только указание, конечно более точное и определенное, так как пение нормировано строже, чем произнесение (Sprechvortrag)». ¹ То же сравнение повторяет J. Теппер, хотя и не вполне согласный со школой Сиверса: «Стихи надо читать так же, как музыкант читает партитуры: не одними глазами, но и ушами». ² На той же точке зрения стоит и E. Scripture: «Единственно настоящий стих есть тот, который исходит из уст поэта и достигает слуха публики; напечатанный текст есть только знак для устного произнесения. Очевидно, что единственный путь для научного исследования стиха — брать его таким, каким он произносится, и затем применять к нему методы анализа и измерения». ³

Последователи Сиверса так увлеклись принципом «слуховой» филологии, что даже как будто забыли о возможности воспринимать звучание стиха в мысленном представлении — именно так, как музыканты читают партитуры. Сиверс делает эту оговорку: «В произносимой речи речевые мелодии становятся слышными. Но само собой разумеется, что они также сохраняются и в непроизнесенном, а только мысленно осуществленном предложении». Дело, конечно, не в чтении вслух, а в самом слуховом принципе — в признании фонетических и, в данном случае, мелодических элементов стиха не механическим придатком к элементам смысловым в узком смысле слова, а началом действенным и иногда даже организующим художественное произведение.

Сиверс, как и большинство его последователей, — лингвисты. Для современной лингвистики характерно это тяготение к исследованию поэтического языка как своеобразного «диалекта»; с другой стороны, для со-

¹ E. Reinhard. Der Ausdruck von Lust und Unlust in der Lyrik. «Archiv f. d. ges. Psychologie», Bd. XII (1908). Отдельно — «Zur Wertung der rhythmisch-melodischen Factoren in der neuhochdeutschen Lyrik». Diss. Leipzig, 1908.

² J. Tenner. Über Versmelodie. «Ztschr. f. d. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft». 1913, Bd. VIII, Hefte 2—3.

³ E. Scripture. Researches in experimental Phonetics. The Study of Speech Curves. 1906.

временной поэтики характерно стремление использовать методы лингвистики, чтобы освободиться от субъективно-психологической интерпретации и сделать анализ поэтических текстов объективно-морфологическим. Лингвисты правы, когда упрекают теоретиков поэзии в наивности и утверждают, что наука о поэтическом языке «плетется доселе в хвосте лингвистики». ¹ Несомненно, что своим возрождением, наблюдаемым в наши дни, поэтика обязана больше всего лингвистике. В истории наук сближение разных, но соседних дисциплин — явление не менее прогрессивное, чем расчленение и дифференциация. Эти процессы совершаются одновременно как взаимно обусловленные. Так, современная история литературы, ища выхода из создавшегося тупика, старается выйти из подчинения тем наукам, с которыми она считала себя прежде неразрывно связанной (социология, психология), и сблизиться, в исторической своей части, с методами истории изобразительных искусств, а в теоретических основаниях — с лингвистикой.

Но сближение с соседней дисциплиной может быть действительно плодотворным только в том случае, если оно не превращается в новое подчинение. Вступая в союз с лингвистикой, поэтика должна отстаивать свою самостоятельность. Для лингвиста поэтическое произведение есть «явление языка», дающее интересный материал для изучения вопросов фонетики, синтаксиса, семантики. Лингвистические наблюдения над поэтическим языком обогащают науку о *языке вообще* новыми явлениями, редко встречающимися в обычной «практической» речи. Поэтический язык, таким образом, рассматривается не в своей специфической деятельности и не на *фоне* практического языка, а в *ряду* языковых явлений вообще. У теоретика поэзии, как бы ни были плодотворны для него методы лингвистики, постановка всех вопросов должна быть иной. Здесь ясно выступает разница между понятиями *языка* и *стиля*, *языкового явления* и *стилистического*

¹ Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. набросок первый (В. Хлебников). Прага, 1921, стр. 5.

приема. Лингвистика оказывается в ряду наук о природе, поэтика — в ряду наук о духе. Поэтический язык классифицируется лингвистикой как разновидность; различие по целям может пригодиться ей только для классификации языковых явлений как функций. Поэтика начинается с выделения поэтического языка из ряда языковых явлений вообще, как деятельности, направленной к особой цели. Пусть цель эта даже не может быть точно определена — достаточно ее признаков. Таким образом, поэтика строится на основе телеологического принципа и потому исходит из понятия *приема*; лингвистика же, как и все естествознание, имеет дело с категорией причинности и потому исходит из понятия *явления как такового*.¹

Это отступление необходимо было сделать, чтобы оправдать метод моей работы и объяснить, почему я отхожу от методов Сиверса и его школы. Самое понятие мелодики и мелодии у меня — иное. Сиверс не различает понятий интонации и мелодии. С его точки зрения в каждом стихотворении есть своя «мелодия», под которой он понимает *чередование* высоких и низких тонов. Он наблюдает самую фонетическую систему этого движения и старается в каждом отдельном случае верно уловить ее. Отсюда — необходимость проверки путем массового эксперимента, при котором все-таки невозможно избежать субъективности. Есть у него, правда, намек на разницу между двумя типами мелодического движения — свободным и связанным (*frei* и *gebunden*): «В первом случае тон следует за тоном, не руководясь иным законом, кроме того, что высота тона соответствует смыслу и настроению. Во втором случае тональные положения (*die Tonlagen*) располагаются планомерно». Здесь как бы намечена разница между речевой интонацией вообще, которая механически следует за смыслом, и мелодическим

¹ Вопрос этот был неоднократно предметом спора между московским Лингвистическим кружком и петербургским «Обществом изучения теории поэтического языка» (Опояз). Р. Якобсон, для точки зрения которого очень характерна цитированная выше работа, не раз вступал в спор с Викт. Шкловским и В. Жирмунским.

построением. Интересно, что и Reinhard в своих комментариях к отдельным стихотворениям указывает, что одни из них ярко окрашены мелодикой, а другие звучат разговорно, или просто констатирует: «mehr dynamisch als melodisch», «nur dynamische, keine melodische Differenzierung», «keine Melodie» и т. д. Но принципиальной важности этому различению не придают ни Сиверс, ни Reinhard, потому что для них не существует разницы между интонацией и мелодией. Самый вопрос об изучении мелодики стиха приобрел особый интерес для школы Сиверса в связи с вопросом о филологической критике старых текстов, а не в связи с вопросами поэтики.

При перенесении вопроса о мелодике стиха в специальную область поэтики постановка его должна быть изменена. Остается, в сущности, только общий принцип «слухового» метода. Нас интересует не изучение речевой интонации на стихотворном материале, а вопрос о приемах мелодизации как принципа лирической композиции. Мы исходим из гипотезы, что в стихотворениях напевного типа интонация служит основным фактором композиции и слагается в цельную *мелодическую систему*, строение которой можно наблюдать. Мы хотим ввести в круг обычно изучаемых стилистических и фонетических моментов еще один и показать, что в лирике определенного типа художественное значение его первостепенно. Вопросы голосового тембра, отношений между высотами гласных, установления интервалов и т. п., естественно, остаются в стороне, как вопросы чисто лингвистические. В отличие от Сиверса я разумею под мелодикой только *интонационную систему*, то есть *сочетание определенных интонационных фигур, реализованное в синтаксисе*.

Сиверса затруднял вопрос об объективном установлении мелодии в каждом отдельном случае. Он прибегал к массовому эксперименту, разделяя чтецов на два типа — Selbstleser (т. е. субъективно окрашивающие свое чтение) и Autorenleser (т. е. старающиеся воспроизвести замысел автора) — и отдавая предпочтение последним. Мы не видим нужды для своих

целей в такого рода экспериментах. Независимо от индивидуальных оттенков чтения, синтаксическое строение есть вещь совершенно объективная, а синтаксическая интонация, в тех пределах, в которых она нам нужна, общеобязательна. Интерпретация в музыке тоже субъективна, но лишь до известных пределов.¹

Наша задача — изучить мелодико-синтаксические фигуры. Гипотетичной остается предпосылка, что в лирике напевного типа синтаксическое строение и расположение фраз определяется мелодическим принципом и подчинено ему. Но, во-первых, гипотеза необходима для построения теории — на одних аксиомах наука развиваться не может; а во-вторых — гипотеза эта совершенно правдоподобна, если мы будем исходить из представления о различных типах лирики. Я предвижу возражение со стороны лингвистов: «вы изучаете не мелодику, а синтаксис». Да, факты я изучаю синтаксические, но они из фактов грамматических становятся фактами художественно значимыми именно потому, что я рассматриваю их с точки зрения их *мелодического значения*. Фактов самих по себе вообще нет. Или, вернее, — их слишком много, чтобы можно было заметить разницу между ними и выделить среди них ту или иную группу. Дайте право гипотезе и не смешивайте поэтику с лингвистикой. Если допустимо, что в лирике определенного стиля мелодическое использование речевой интонации является основным фактором композиции, то это должно сказаться прежде всего на синтаксисе; изучить эту основу можно только по синтаксическим данным, пользуясь ими как приблизительной записью, как своего рода иероглифами. Указание на то, что одно и то же стихотворение можно произнести разными способами, не имеет никакого

¹ Надо, вообще, сказать, что в науках о духе стремление к научной объективности часто вырождается в ложный, наивный скептицизм, разрушающий самую основу научного творчества. Начинают считать «субъективным» все, что связано с субъектом, хотя бы, по самому существу предмета, проведение через субъект было совершенно необходимо. «Субъективное» (т. е. требующее восприятия) не есть еще тем самым «субъективное».

отношения к поставленным здесь вопросам. Речь идет не о приемах *исполнения*, а о приемах *изучения* — прежде чем исполнять, надо уметь читать. Печатный текст — не факт, а проблема.

Еще одно замечание в связи с основными методологическими вопросами. В первых своих статьях Сиверс считает невозможным изучать мелодику вне ритма и потому, большею частью, говорит о ритмико-мелодических свойствах стиха. Однако в более поздних его статьях ритм отходит на второй план. Я тоже рассматриваю мелодическое строение синтаксиса в связи с фактами ритмического членения, то есть главным образом с отношением фразы и стихотворной строки или строфы. Более того — некоторые ритмические формы (например, строфа с чередованием четырехстопного и трехстопного анапеста) имеют свою как бы прирожденную им интонационную схему независимо от синтаксиса — своего рода априорный напев. Но эта отвлеченная схема не есть еще мелодическая система, она — лишь канва для того или другого мелодического рисунка. Таким образом, я различаю вопрос о связи мелодики с формами ритмического членения и вопрос о связи мелодии с формами того или другого размера. Первое чрезвычайно важно для изучения мелодики, так как строка и строфа есть одновременно членение и ритмическое, и синтаксическое, и мелодическое — следовательно, именно здесь можно наблюдать их соотношение. Второе я считаю маловажным и обращаю на него внимание только иногда.

Интонация обыкновенной практической речи меняется, когда становится материалом речи поэтической, а тем более — ритмической. Сиверс, различая певческий голос (*Singstimme*) и голос разговорный (*Sprechstimme*), мимоходом замечает, что поэт «более или менее связан естественными оттенками, которые дает ему в традиционно-готовом виде его языковой материал», но может их «смягчить или усилить». Можно говорить об особом стихотворном голосе (так сказать — *Versstimme*), который по самой своей установке и звучанию отличается как от певческого, так и от разговорного. Свойственное разговорной интонации

скольжение тонов (Gleiftönen) значительно сокращается, является характерная напевная монотония, а интервалы становятся гораздо более устойчивыми. Интонация приобретает особый характер, далеко отступая от обыкновенной смысловой. Это отражается и на синтаксисе. Синтаксическая инверсия в русской практической речи почти не ощущается — так свободна у нас расстановка слов; в речи поэтической, в связи с каноническими членениями на строки и строфы, расположение слов ощущается.¹ Синтаксис поэтической речи имеет свое условное строение, члены предложения имеют свои традиционные места, самое предложение связано рамками ритмических членений. Мы заранее предугадываем эти места, потому что в сознании нашем есть ритмико-синтаксическая схема строфы. Каждое отступление от этой схемы резко ощущается — отсюда действие enjambement. Scripture указывает, что, несмотря на противоположность между направлениями речевой интонации у северных и южных германцев (установленную Сиверсом), запись интонирования при чтении гейневского «Der Fichtenbaum steht einsam» дала одинаковые результаты: «Мелодия вообще изменяется в тот момент, когда говорящий переходит от разговора к рецитации».

Характерно, что большинство свидетельств о чтении самих поэтов особенно подчеркивают его монотонно-напевную форму.² Разница между традиционным чтением лирики декламаторами и чтением поэтов определилась в сознании слушающих именно тем, что поэты читают «монотонно» и подчеркивают ритм, пренебрегая смысловыми (в узком смысле слова) оттенками. Многие поэты не только читают, но и сочиняют как бы на заданный распев — особенно поэты, связанные с народным творчеством (Кольцов). А. Я. Головачева-Панаева рассказывает о Некрасове: «Некрасов писал прозу, сидя за письменным столом и даже лежа

¹ Ср. в указанной работе Р. Якобсона: «Порядок слов почти не является в русском языке носителем формального значения. Несколько иначе обстоит дело в поэзии, где деформирована интонация практической речи» (стр. 32).

² Ср. вышеуказанную статью R. Boehringer'a.

на диване; стихи же он сочинял, большею частью прохаживаясь по комнате, и вслух произносил их; когда он оканчивал все стихотворение, то записывал его на первом попавшемся под руку лоскутке бумаги... Если он сочинял длинное стихотворение, то по целым часам ходил по комнате и всё *вслух однообразным голосом* произносил стихи». Всем этим подтверждается, что природа стиха (особенно лирического) органически связана с произносительно-слуховыми моментами и что речевая интонация часто теряет здесь свою смысловую, логическую окраску, подвергаясь напевной деформации. Если бы какой-нибудь иностранец вздумал обучиться русской интонации по стихам и пользоваться ею в таком виде при обыкновенном разговоре, речь его производила бы необыкновенно комическое впечатление.

Вернемся к вопросу о напевной лирике. Термин «мелодика» вызывает ассоциацию с музыкой. Но если употреблять его не в расширенно-метафорическом смысле, то ассоциация эта оказывается совершенно законной. Искусства тоже не только дифференцируются, но и тяготеют попеременно друг к другу. Развитие напевной лирики естественно сопровождается культивированием «духа музыки». Для немецких романтиков, например, характерно отношение к музыке как к высшему языку: ценится отсутствие психологической четкости, «слияние противоречий», способность возбуждать многообразные и смутные чувства и поглощать их «в море звуков» (Ваккенродер в книге «Об искусстве и художниках»). Этот музыкальный синкретизм чувств ставится идеалом для поэзии (Тик¹, З. Вернер² и др.). Даже среди ученых распространяется мысль, что древние языки, особенно — язык древнеиндийских священных книг, были совершеннее, потому что «музыкальнее» наших современных языков. Новалис записывает

¹ Стихотворение «*Liebe denkt in süßen Tönen*».

² «Музыка потому выше других искусств, что в ней ничего не понять — она, так сказать, ставит нас в непосредственные отношения к мировой жизни (*Universum*); сущность нового искусства можно бы определить так: оно стремится облагородить поэзию до высоты музыки».

в «Фрагментах»: «О всеобщем п — языке музыки. Дух возбуждается свободно, неопределенно; ему становится от этого так хорошо, это кажется ему таким знакомым, таким отечественным, он чувствует себя в эти краткие мгновения на своей индийской родине. Все милое и доброе, все прошедшее и будущее пробуждается в нем — надежда и влечение. (Стихи, которые говорят музыкой.) Наш язык был вначале гораздо музыкальнее, и только постепенно стал таким прозаическим, таким обеззвученным (enttönt). Он стал теперь скорее звоном, звуком (Schallen, Laut), если можно так принизить это прекрасное слово. Он должен опять стать пением (Gesang)». Противопоставление Laut и Gesang указывает на то, что под «музыкальностью» Новалис понимает именно мелодическую напевность, а не звучность вообще. В полном соответствии с таким отношением к музыке как к высшему языку романтики ценят в слове то, что делает его намеком, нюансом. Пластика и логическая ясность, стройность синтаксиса и точность словоупотребления — не их идеалы. А. В. Шлегель писал о языке Тика: «Язык точно отказался от своей телесности и разрешился в дуновение; слово будто не произносится и звучит нежнее пения».

Это тяготение к идеалам музыки характерно и для русских романтиков: Жуковский, Козлов, В. Одоевский (сам хороший музыкант), Гоголь, Тютчев, Фет, Тургенев — все они объединяются особым культом музыки как высшего искусства. Достаточно вспомнить преклонение Одоевского перед Бахом, многие стихи Фета, явившиеся плодом музыкальных впечатлений («Quasi una fantasia», «Шопену» и др.), тургеневского Лемма и т. д. Жуковский восторгается мелодической музыкой Глюка и Вебера — «шумного» Маршнера он не одобряет. В письмах он так пишет о музыке: «Странное, непонятное очарование в звуках: они не имеют ничего существенного, но в них живет и воскресает прошедшее...¹ В звуках есть что-то бессмертное,

¹ Ср. у Новалиса — «все прошедшее и будущее пробуждается в нем».

хотя сами они бытия не имеют». Гоголь писал о музыке, сопоставляя ее с живописью и скульптурой (чрезвычайно распространенная тогда тема): «Она вся — порыв; она вдруг, за одним разом, отрывает человека от земли его, оглушает его громом могучих звуков и разом погружает его в свой мир... Невидимая, сладкогласная, она проникла весь мир, разлилась и дышит в тысяче разных образов» («Скульптура, живопись и музыка», 1831). Характерны также слова его в статье «О малороссийских песнях» (1833): «Песня сочиняется не с пером в руке, не на бумаге, не с строгим расчетом, но в вихре, в забвении, когда душа звучит и все члены, разрушая равнодушное, обыкновенное положение, становятся свободнее, руки вольно вскидываются на воздух и дикие волны веселья уносят его от всего... Оттого поэзия в песнях неуловима, очаровательна, грациозна, как музыка. Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков или, лучше сказать, поэзия поэзии». Книга Ваккенродера, целый отдел которой посвящен жизни и размышлениям музыканта Берглингера, выходит именно в это время (в 1826 г.) в русском переводе С. Шевырева, Н. Мельгунова и В. Титова.¹ Музыка определяется здесь как «единое искусство, которое сводит все противоречные движения души на одни стройные созвучия, коими живописует и радость, и скорбь, и отчаяние, и благоговение... Стихия музыки сама в себе уже носит зародыш небесного духа: чего не видим в других искусствах».

То же отношение к слову как к мелосу и тяготение к «духу музыки» находим мы и у символистов (Блок, Белый). Журнал символистов «Труды и дни» характерен соединением статей о поэзии и о музыке. По учению В. Иванова поэтическая тема должна стоять по ту сторону слова — как нечто «невыразимое», «несказанное». В стихотворении должны быть *«только намеки*, да еще очарование гармонии, могущей *внушить* слушающему переживание, подобное тому, для выра-

¹ «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком». Переиздано К. Ф. Красовым (1914), под ред. П. Н. Сакулна.

жения которого нет слов». Воздействие поэзии должно быть магическим, ее сила — в «магии слов». Содержа-ние стихотворения, как некогда формулировал А. Белый, — его «напевность». Законом стала формула Верлена:

De la musique avant toute chose
Car nous voulons la Nuance encore,
Pas la Couleur, rien que la Nuance!

Исходя из всего этого можно а priori ожидать, что в лирике, развивающейся на основе такой поэтики, мы должны встретиться с наличием интонационного или мелодического воздействия. Естественно также ожидать, что для этого использованы будут те речевые интонации, которые отличаются большей мелодичностью и потому обладают способностью, переходя в сферу поэтической речи, развиваться в напев. Иначе говоря, мы предполагаем, что в напевной лирике должно быть отдано преимущество некоторым избранным речевым интонациям или сочетаниям интонаций — именно тем, которые по своей фонетической природе оказываются более способными к мелодической деформации, к мелодическому развертыванию. С другой стороны, мы можем предвидеть, что вместо простых и сжатых фраз найдем периодизацию, построенную не на логическом подчинении частей, а на повторениях и на синтаксическом параллелизме, при котором одна синтаксическая фигура, развиваясь и варьируясь, объемлет ряд строф или все стихотворение. Таким образом, можно а priori утверждать два возможных приема мелодизации, которые, конечно, могут и соединяться: 1) использование некоторых избранных интонаций или их сочетаний и 2) построение периодов на основе синтаксического параллелизма.

Кроме того, исходя из представления о строфе как ритмико-мелодической единице можно предвидеть некоторые основные типы композиции. Здесь аналогия с основными музыкальными и, особенно, вокальными формами не только допустима, но и совершенно законна. Во-первых — многие музыкальные формы исто-

рически неразрывно связаны с формами поэтически-ми,¹ и следы этой связи сохраняются до сих пор; вторых — это не случайная, вызванная какими-нибудь внешними условиями и потому имеющая только генетический интерес связь, а органическое родство, которое периодически проявляется особенно ясно. Раз в основу лирической композиции кладется мелодика — мы должны ожидать действия тех же формальных законов, которые осуществляются в музыке, должны встретиться с явлениями мелодического нарастания, апогея, репризы, каданса и проч. Иначе говоря, в лирике напевного типа строфы должны вступать между собой в какие-то отношения не столько смыслового, сколько музыкально-мелодического характера. Самая простая форма — куплетная. Естественно, что для высокой лирики она неинтересна, как совершенно примитивная, не очерченная никакими архитектурическими пределами. Но ограничив ее принципом парности, мы получаем двухчастную форму, основанную на двукратном повторении одного и того же мелодического движения, причем либо повторное движение, с помощью тех или других вариаций, служит и кадансом, либо каданс занимает особое место. Далее, мы должны ожидать появления и трехчастных форм — с основной темой, которая возвращается в конце в качестве репризы, и перебойной или побочной в середине (тип АВА); здесь тоже каданс может либо совпадать с репризой, либо развиваться отдельно. Условно, по

¹ В этом отношении особенно интересно средневековье — здесь, взаимно влияя друг на друга, развиваются музыкальные и стихотворные формы. На это указывают как историки музыки, так и филологи (см. В. Ф. Шишмарев. Лирика и лирики средневековья. СПб., 1911. «Зап. ист.-фил. факультета СПб. университета», ч. СII). Процесс отделения словесного текста от музыки начинается в XIV в., когда обнаруживается тенденция к развитию говорной лирики — лирики «для чтения». В главе о балладе Шишмарев пишет: «Устранение музыкальной трактовки формы имело, конечно, главное, решающее значение. Оно было совершенно в порядке вещей: поэзия XIV и XV веков предназначалась прежде всего для чтения. Но от баллады привыкли все же требовать чего-то большего: музыкальности в широком смысле этого слова, особой лирической мягкости, певучести» (стр. 18).

аналогии с музыкальными терминами, эту форму можно назвать *песенной*.¹ Обе эти формы — строгие, определенные. Наряду с ними должны быть и более свободные формы, не укладывающиеся в точные схемы. Особенно естественно ожидать построений на основе непрерывно развивающегося одного мелодического движения, которое, достигнув апогея, переходит, без всякой репризы, в каданс, или самый апогей делается кадансом. Назовем эту форму совершенно условно — *романсной*, пользуясь тем, что и в музыке под этим термином (особенно на русской почве) принято разуметь нечто более свободное и притом связанное именно со словесным текстом.² Мы имеем на это тем более право, что стихотворения такого типа развились, по видимому, под непосредственным влиянием вокальной музыки.

Прибавим, что синтаксическая периодизация, осложненная системой повторений и параллелизмов, при которой строфы, не замыкаясь в себе, образуют сплошное нарастание, должна быть характерной для стихотворений романсного типа (Фет); наоборот —

¹ Г. Риман («Музыкальный словарь») дает следующее определение: «Под так называемую *форму песни* (применяемую также и в инструментальной музыке) подразумевают две темы, расположенные в таком порядке: I, II, I».

² В «Музыкальном словаре» Римана о романсе говорится: «В качестве инструментальной формы романс представляет собой нечто столь же неопределенное и растяжимое, как и баллада; впрочем, всем романсам, начиная с маленького для одного фортеп. (Шуман) и кончая большим для скрипки с оркестром (Бетховен), свойственно *преобладание мелодического элемента*. В русском языке под словом романс подразумевается художественно развитая песня, то, что немцы (а вслед за ними и французы) называют Lied. В романсе композитор глубже вникает в смысл стихотворения, чем в песне; он обыкновенно не ограничивается здесь куплетной формой, как там, но соответственно смыслу текста пишет для каждой строфы новую музыку (*durchkomponiertes Lied*), что дает возможность передать музыкой не только общее содержание стихотворения, но и входить в детали последнего, характеризовать, живописать. Если в новой строфе романса, с целью округления, и повторяется мелодия старой строфы, то обыкновенно в измененном (хотя бы в аккомпанементе) виде. В зависимости от этого и форма романса бывает гораздо более свободной, широко развитой, чем форма песни».

разработку определенных, очерченных в своем развитии интонационных фигур, замкнутых пределами строфы и повторяющихся, хотя бы и с вариациями, мы должны встретить в куплетных и песенных формах (Жуковский).

Остановим здесь априорное рассуждение и перейдем к материалу.

II. Жуковский

1

Рассуждая совершенно априорно, мы предвидим, что в напевной лирике найдем предпочтительный выбор некоторых речевых интонаций как материала для мелодической разработки. Естественно, что такими избранными интонациями должны оказаться те, которые характерны для эмоционально окрашенной речи, а не те, которые преобладают в речи деловой или чисто повествовательной. Иначе говоря — это должны быть интонации вопросительные и восклицательные или их сочетания. Мимоходом я уже упоминал о том, что для схемы классической оды характерно периодическое появление вопросов и восклицаний. Конечно, они имеют свое интонационное значение, связанное с декламативным стилем, но именно как декламативные — они не развиваются в цельную систему интонирования, а лишь отмечают собой разделы оды и носят риторический, а не напевный характер. Таковы же они, например, во французской классической трагедии. Юноша Жуковский, подражая в своих первых вещах Ломоносову и Державину, начинает именно так:

*Откуда тишина золотая
В блаженной северной стране?
Чьей мощною рукой покрыта,
Ликует в радости она?*

*И кто же сей — вещай, Россия!
Кто сей, творящий чудеса?*

«Благоденствие России», 1797

От традиционной оды, уже поколебленной Державиным, через медитативные элегии гревевского типа и через различные «послания», Жуковский приходит к новым для русской поэзии формам небольших «песен» и интимных элегий, развивая напевный тип лирики. Годы 1816—1825 являются годами расцвета этого стиля. Для зрелого Пушкина лирика Жуковского — уже материал для преодоления. В тридцатых годах мы наблюдаем характерное развитие говорной лирики, которая постепенно уступает свое место прозе. Переход Пушкина к прозе, развитие прозы у зрелого Лермонтова и, наконец, сознание исчерпанности стиха у Тургенева — явления не случайные. Некрасов воспитывается на Жуковском и сначала подражает ему, но, выйдя из ученичества, резко меняет свое направление и, сохранив напевность в народных формах, пишет стихотворные фельетоны.¹ Толстой любит стихи Тютчева и Фета и обнаруживает этим свой художественный вкус, но к стиху как к таковому относится с подозрением и даже с насмешкой, обнаруживая этим свою связь с определенной литературной эпохой. Русской лирике, прошедшей через стадии декламативного, напевного и говорного стилей, предстояло занять второе-степенное место и развиваться келейно вплоть до своего возрождения в девяностых годах.

Для переходной эпохи тридцатых годов очень характерна позиция некоторых критиков, оценивающих поэзию Жуковского и размышляющих о судьбах русского стиха. Русская историко-литературная наука, пренебрегавшая конкретными проблемами стиля, давно похоронила Жуковского под могильным камнем «сентиментализма», в одной ограде с Карамзиным. Книга акад. А. Н. Веселовского, который всегда тяготел к общим вопросам исторической поэтики, а Жуковским занялся случайно, не внесла ничего суще-

¹ Очень характерны для Некрасова слова его в письме к И. С. Тургеневу 1855 г.: «Я вообще азартно предаюсь чтению и обуреваем с некоторого времени жаждой узнать и того, и другого — да на русском ничего нет, особенно поэтов; а если и есть, то двадцатых — тридцатых годов. В этом отношении литература русская 20 лет назад была дельнее».

ственно нового. Несмотря на большую литературу (Зейдлиц, Загарин, Резанов), Жуковский ждет своего исследователя, который сумел бы подойти к его стиху и стилю так, как он этого заслуживает. Как это ни кажется парадоксальным, Жуковский — одна из самых сложных проблем в истории русской поэзии. Как всегда, современники острее и вернее чувствуют сущность явления, чем последующие поколения. Чтобы заново войти в сферу Жуковского, надо произвести большую подготовительную работу.

С точки зрения вопроса о мелодике кое-что в стиле Жуковского должно выясниться — и здесь у нас есть предшественник, суждение которого, хотя и выраженное не в терминах, а в метафорах, чрезвычайно близко к нашему. Это — Н. Полевой, который пишет о Жуковском в своих «Очерках русской литературы»: «Отличие от всех других поэтов — гармонический язык — так сказать, *музыка языка*, навсегда запечатлело стихи Жуковского (...). Он отделяет каждую ноту своей песни тщательно, верно, столько же дорожит *звуком*, сколько и *словом* (...). Жуковский играет на арфе: продолжительные переходы звуков предшествуют словам его и сопровождают его слова, тихо припеваемые поэтом только для пояснения того, что хочет он выразить звуками... Обратите лучше внимание на то, чем отличается Жуковский от всех других поэтов русских: это музыкальность стиха его, *певкость*, так сказать — мелодическое выражение, сладкозвучие. Нельзя назвать стихи Жуковского *гармоническими*: гармония требует диссонанса, противоположностей, фуг поэтических; ищите гармонию русского стиха у Пушкина: у него найдете булатный, закаленный в молнии стих и кипящие, как водопад горный, звуки, но не Жуковского это стихия. Его звуки — мелодия, тихое роптание ручейка, легкое веяние зефиром по струнам воздушной арфы».¹

Из всего контекста совершенно ясно, что под «музыкальностью» Полевой разумеет здесь именно инто-

¹ Н. Полевой. Очерки русской литературы, т. I. СПб., 1839, стр. 115, 123, 138.

национное воздействие¹ и в этом смысле противопоставляет «певкость» или «мелодическое выражение» и «гармонию». Под первым он понимает, очевидно, интонационную напевность, выражающуюся в особого рода синтаксических формах, под вторым — ритмическую подвижность и богатство выразительных аллитераций. Интересно и замечание о том, что «переходы звуков *предшествуют* словам его» и что слова *припеваются* «только для пояснения того, что хочет он выразить звуками». Тут намек на то доминирование мелодического начала, о котором говорилось в первой главе. Чрезвычайно верно намечена и разница между стихом Жуковского и стихом Пушкина.²

Полевой воспитан был на традициях немецкого романтизма — отсюда его чуткость по отношению к стилю Жуковского. Но и вне этой связи вопрос о природе стиха и, в частности, об его «музыкальности» стоит в это время очень остро. Сенковский — человек совсем других традиций: его сфера — Восток и Греция, он — тонкий знаток арабского языка и арабской поэзии. В своей прозе он — болтовник, каламбурист. Но в поэзии он признает и ценит только «кантилену» и с презрением относится к стиху, внутренне не связанному с музыкой, с пением. В своей сумбурной, но тем не менее замечательной статье о древнем гекзаметре (1841)³ он пробует положить на ноты начало «Илиады» и «Одиссеи», чтобы доказать, что «тут, кроме стихотворной гармонии,⁴ есть еще настоя-

¹ Некрасов на своем грубом языке выражал то же самое, когда в 1855 г. писал Тургеневу (вслед за приведенной выше цитатой из того же письма): «Перечел всего Жуковского (...) *воет, воет, воет*».

² Ср. в статье Гоголя «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» («Выбранные места из переписки с друзьями», гл. XXXI). В стихе Жуковского Гоголь находит «воздушную неопределенность», а у Пушкина находит «точность во всяком слове», способность окинуть все «иногда одним словом, одним чутко найденным и метко прибранным прилагательным именем».

³ О. Сенковский. Древний гекзаметр. Собрание сочинений, т. VII. СПб., 1859.

⁴ Очевидно — в том же смысле, как у Полевого.

щая мелодия, cantilena, композиция, словом истинная музыка (...). Но из этого неизбежно следует, что нет никакой возможности писать такие стихи, как греческие, не будучи вместе музыкантом и композитором. И действительно, все древние поэты были в то же время музыканты и композиторы. Эсхил, Софокл, Эврипид, Пиндар сами сочиняли музыку для своих поэм, и это было нетрудно, потому что музыкальный рисунок уже заключался в словах их поэм. Тогда-то стих, вещь однозначительная с музыкой и композицией, и был чем-то неземным; тогда-то поэзия, превращавшая грубый язык человеческий в воздушную мелодию, и могла по праву называться языком богов. Увы! что она теперь? (...) Поэзия и музыка, две родные и неразлучные сестры, при великом переломе в историческом и нравственном быту древнего мира расторгли свой природный союз и разошлись надолго. Музыка отделилась от поэзии, поэзия от музыки, и обе начали вновь свое воспитание. Обе захотели совершенствоваться независимо одна от другой. Что выиграли они в этом разводе? (...) Поэзия, стихотворство (...) искусство некогда столь удивительное, столь возвышенное, столь чудное, что не уступало в идеальном совершенстве самой даже скульптуре, перейдя в распоряжение людей чуждых всякого музыкального образования (...) сделалось самою антимузыкальною разладицею, жалкою пародией и безобразною карикатурой того знаменитого стопосложения, одного из чудеснейших изобретений человеческих, которому будто бы оно подражает».¹ На фоне того, что мы говорили в первой главе о периодическом тяготении поэзии то к идеалам музыки, то к идеалам живописи (гора-

¹ Эти же вопросы обсуждались в теоретической литературе XIV и XV веков — в эпоху перехода от напевной лирики к говорной. Об этом — у В. Шишмарева: «С течением времени поэзия все больше и больше расходится с музыкой, и живая связь обоих искусств становится предметом отвлеченных схоластических дебатов. Но и здесь Дешан, трактовавший, согласно учению Иоанна de Garlandia, версификацию как особую часть музыки, высказывает мнение меньшинства. Большинство поэтов и теоретиков XIV и XV веков связывало ее с риторикой» («Лирика и лирики позднего средневековья», стр. 239).

цианское «ut pictura poësis»), теория Сенковского особенно характерна. Самый тон его статьи обнаруживает, что вопрос этот был в это время не академическим, а злободневным, животрепещущим. И, как очень часто бывает, художественный «реакционер» Сенковский, перевозносивший Кукольника и ругавший Гоголя, острее чувствовал и тоньше понимал проблемы поэтического стиля, чем «передовые» критики этого времени. Своеобразное сочетание журнализма и филологической учености делает его исключительно интересной фигурой.

Для объяснения того, что он понимает под напевом, на который, по его мнению, сочинял «Илиаду» сам Гомер, Сенковский ссылается на восточных поэтов и сообщает интересные факты: «Вы вправе спросить меня: так вы думаете, что напев древних поэм сочинялся в одно время с их содержанием? Да! я так думаю; я убежден в этом. Я видел, как восточные поэты, настоящие поэты, стихотворцы и музыканты вместе, сочиняют свои метрические стихи: они сочиняют их не шепча, как мы, но *распевая*. Они подбирают слова к мелодии, рождающейся с первого метра, с первого такта, часто изменяют эту мелодию по словам, и стих является у них вместе со своим распевом. Аравитяне и теперь еще, при всем упадке у них музыки и стихотворного искусства, не понимают, что такое *читать* стихи по-нашему: дайте стихи в руки любому арабскому мальчику, ребенку, знающему грамоте, он тотчас начинает распевать их особенным речитативом, который свойствен только этой пиесе и уже не может повториться в другой; просите его не петь, а читать естественным голосом, он вам простодушно скажет, что это невозможно, что стихи *никак не читаются*, что их *можно только распевать*. И, вникнув в дело, вы сами вскоре с ним согласитесь, что метрические стихи точно «никак не читаются», а распеваются сами собою, потому что они — настоящая музыкальная композиция из слов, составленная по точным законам звуковой музыки и с помощью средств ее: совершенно так же у нас «никак не читаются» фразы звуковой композиции, изображенной нотами, а надобно напевать их.

Такие же понятия о стихах господствовали и у Греков; и если уж простой читатель не может «читать» метрических стихов, но должен распевать их, чтобы понять *весь их смысл*, смысл литературный и неразлучный с ним смысл музыкальный, то очевидно, что и поэту нельзя сочинять их, не распевая каждого метра, каждого слова. Будучи вместе и стихотворцем и музыкантом, и воспитанный в двух нераздельных искусствах, поэзии и музыке, метрический поэт по необходимости получает вдруг двойное вдохновение, поэтическое и музыкальное: он обрабатывает мысль свою нараспев, стих и мелодия выливаются у него вместе, и мелодия содержится уже в самом стихе». Здесь — интересное совпадение с принципами «слуховой» филологии, вплоть до сравнения с чтением нот. И это не случайность: среди европейских арабистов того времени Сенковский выделялся своим знанием *живого* арабского языка и владел им в совершенстве. Недаром он положил столько труда на то, чтобы добиться чистого произношения.¹

В конце статьи Сенковский возвращается к вопросу о современной европейской поэзии и музыке, с него-

¹ «С потом чела перетаскивал я свои книги с одной горы на другую — книги были все мое имущество — и рвал свое горло в глуши, сиюсья достигнуть чистого произношения арабского языка, которого звучность в устах Друза или Бедуина, похожая на серебряный голос колокольчика, заключенного в человеческой груди, пленяла мое ухо новостью и приводила в отчаяние своею неподражаемостью. Уединенные ущелья Кесревана, окружая меня колоннадою черных утесов, вторили моим усилиям: я нередко сам принужден был улыбнуться над своим тщеславием лингвиста при виде, как хамелеоны, весело пробегавшие по скалам, останавливались подле меня, раскрывали рот и дивились пронзительности гортанных звуков, которые с таким напряжением добывал я из глубины легких (...) я считал себя почти равным Аристотелю, когда Аравитяне, которые к своему языку проникнуты настоящим обожанием любовников и новые каламбуры, быть может весьма основательно, ценят так же высоко, как мы новые мысли, называли меня *фейлусуф*, философом за то, что я хорошо произносил их гортанные буквы, или спорили со мною, что я не Франк, а должен быть *ибн-эль-Араб*, арабский сын». (Воспоминания о Сирии. I. Затмение солнца. Собр. соч., т. I, стр. 191—192 и 196). Высокую оценку Сенковского как арабиста подтвердил проф. И. Ю. Крачковский в частном разговоре со мной.

дованием отворачиваясь от них: «те, которые в наше время терпеть не могут стихов и называют новейшую поэзию гадко исковерканною прозою, право не такие бесчувственные к истинно прекрасному, как кажется. Пока музыка и поэзия учились, жили и действовали вместе, никто не вооружался против их могущества; все благоговели перед ними. Музыка была в поэзии, поэзия в музыке: кто любил одну из них, тот должен был любить и другую. А теперь? Посмотрите, в каком жалком положении и поэзия и музыка: почти все великие новейшие поэты не могли терпеть музыки, и все вообще композиторы не терпят стихов!.. да и как человеку с музыкальным ухом терпеть такую дикую безладницу наудачу собранных звуков, в которых нет никакой мелодической последовательности? Только при нынешнем варварском состоянии стиха в Европе, когда хорошая проза бывает несравненно приятнее для слуха и музыкальнее лучших наших стихов, и могли до такой степени превратиться понятия о поэзии, что французы стали положительно уверять, будто их Фенелонов «Телемак» — *поэма* и будто *поэзия* может заключаться в прозе. Такой глупости наверное не сказали бы, даже и в шутку, ни древние Греки, ни древние Аравитяне; и теперь еще ни за что не скажут ее ни Персияне, ни Турки». ¹

Эта непримиримая, полемическая позиция Сенковского в вопросе о стихе чрезвычайно характерна для начала сороковых годов, когда прошел период расцвета русской поэзии, а проза оспаривала у стиха право на музыкальность и ритмичность, являясь во всем облачении ритмической периодизации и звуковой инструментовки у Марлинского, у Гоголя и, наконец, у Тургенева. Естественно, что при таких взглядах на поэзию Сенковский обращается назад и высоко ставит Жуковского. По поводу его перевода «Одиссеи»

¹ Сенковский много занимался акустикой и теорией музыки. См. его статьи: «Нынешнее состояние учения о звуке», «Основные понятия о музыке как искусстве, необходимые для всякого желающего судить о ее произведениях», «Руслан и Людмила, опера Глинки». Кроме того, он производил опыты над искусственным горлом и изобрел особый «Оркестрион».

Сенковский говорит: «Жуковский, со своим светлым словом, со своим пленительным русским стихом, Жуковский, поэт нынче более чем когда-либо, ¹ поэт, когда все перестали быть поэтами, Жуковский, *последний из поэтов*» и т. д. В связи со всем вышеприведенным эта оценка, очевидно, равносильна признанию в стихе Жуковского наличия музыкальных, мелодических свойств, то есть того самого, о чем говорил и Полевой.

Итак, своеобразие Жуковского ощущается его современниками именно в том, что стих его строится на мелодической основе. Возвращаясь к высказанным априорным суждениям о мелодике, посмотрим, какие именно приемы мелодизации имеются у Жуковского.

Разработка вопросительной интонации настолько характерна для лирики Жуковского, что ею определяется композиция почти всех значительных его стихотворений. Она здесь уже не играет роли риторических вступлений, а простирается на ряд строф, окрашивая собою все стихотворение и слагаясь в систему интонирования. Эти мелодические формы он развивает сначала на переводных вещах, следуя немецким и английским образцам. Так уже в раннем стихотворении 1805 года (переводном) — «К Нине». Здесь мы имеем случай наблюдать, как одна и та же мелодическая тема развивается и варьируется, вступая в различные отношения с ритмическими членениями строфы и образуя, таким образом, епѣтамент предложения, а интонационного периода. Стихотворение состоит из трех 10-строчных строф, причем четыре последние строки каждой строфы остаются неизменными и образуют рефрен. Система рифм такова, что ритмически строфа распадается на 4+6 (т. е. — a'ba'b + c'c'd, e'e'd), но мелодическое членение различно. В первой строфе ритмическая схема совершенно совпадает с мелодической — строфа делится на отчетливые ритмические и интонационные периоды [$I = I_2 + 2_2$, $II = I_3 + 2_3$]:

¹ Статья написана в 1849 г. («Одиссея и ее переводы». Собр. соч., т. VII, стр. 332).

- | | | | |
|----|---|----------------|---|
| I | { | 1 ₂ | { Простишься ли без сожаленья,
О Нина, с жизнью городской? |
| | | 2 ₂ | { Отдашь ли светски наслажденья
За счастье в хижине простой? |
| II | { | 1 _в | { Не украшаясь боле златом,
В уборе сельском небогатом,
Не вспомнишь ли тех красных дней, |
| | | 2 _в | { Когда тобою все дышало,
Когда ты город украшала
И милых всех была милей? |

Тут соблюдено строгое равновесие частей, своего рода слуховая симметрия: в двух начальных фразах, занимающих одинаковое пространство, вопросительная интонация повторяет одну и ту же нисходящую схему («простишь ли... отдашь ли...»); вторая половина распадается на две тоже одинаковые части, образуя в целом интонационную дугу с апогеем посередине («не вспомнишь ли»). При сохранении одной и той же вопросительной форомы (глагол+ли, или как усиление — не+глагол+ли) вторая половина строфы развертывает начальную интонацию, увеличивая ее амплитуду и образуя в седьмой строке («не вспомнишь ли») мелодический апогей всей строфы. Во второй строфе мы имеем мелодическую вариацию:

Палаты пышны покидая,
Не взглянешь ли на них с тоской?
О прежних радостях мечтая,
Снесешь ли хлад, снесешь ли зной
Под кровом мирным, но забвенным?
С твоим супругом восхищенным
Не вспомнишь ли...

и т. д.

Обратим внимание прежде всего на то, что собственно-вопросительные части начальных фраз (не взглянешь ли, снесешь ли) оказываются на вторых местах — им предшествуют оба раза придаточные предложения. На фоне первой строфы это ощущается как смещение, как инверсия; но она подготовлена второй половиной предыдущей строфы (не украшаясь — не вспомнишь ли). Таким образом, во второй строфе мы видим развитие именно этой половины. Изменено и мелодическое членение: вторая фраза («О прежних

радостях мечтая») захватывает три строки, а не две, не совпадая с ритмическим членением и нарушая первоначальное равновесие. Схема получается иная; пропадает ощущение симметрии, и строфа в мелодико-синтаксическом отношении распадается на три момента: $1_2 + 2_3 + 3_5$. Вступая в седьмой строке в рефрен, расштанная строфа как бы заново обретает прежнюю свою устойчивость. И действительно, в третьей строфе мы возвращаемся к первоначальному членению (4+6) — с той разницей, что в первой части ослаблено внутреннее деление на две группы, а во второй ослаблена непрерывность движения к апогею:

О Нина, любишь ли толь страстно,
Чтобы со мною скорбь делить;
Презреть убожество ужасно
И горе в сладость обратить?
Снесешь ли матери страданья,
И в час сердечного терзанья
Не вспомнишь ли. . .

Обращение («О Нина») тоже возвращает нас к первой строфе, но там оно находится внутри фразы и стоит в начале второй строки, а здесь им открывается фраза и строфа. Интонационное его действие этим усилено — вариация подготавливает нас к кадансу.

Стихотворение еще чрезвычайно наивное; по языку (светски, златом, пышны, хлад, толь и т. д.) и по характеру строфы оно еще не выходит за пределы традиций XVIII века и примыкает к державинской лирике; но знаменательна выдержанность мелодической системы с характерными интонационными вариациями. Для мелодического типа характерна самая *тройственность*, своего рода музыкальная диалектика. Здесь эта строфическая тройственность корреспондирует с тройственностью самых вопросов в каждой строфе (простишься ли — отдашь ли — не вспомнишь ли, не взглянешь ли — снесешь ли — не вспомнишь ли, любишь ли — снесешь ли — не вспомнишь ли).

Интересно, что в 1808 году Жуковский возвращает к этому стихотворению и дает его в новой редакции («К Нине»), переводя его из стиля любовной лирики XVIII века в новый стиль медитативных элегий. В свя-

зи с этим меняется вся конструкция: вместо четырех-
 стопного ямба — шестистопный, вместо 10-строчной
 строфы — 8-строчная (система рифм — a'ba'bc'c'dd), и
 строф не три, а четыре. Протяженность вопроситель-
 ной интонации или ее амплитуда, таким образом, ме-
 ханически увеличивается, развертываясь на 32 строки
 шестистопного ямба. Но кроме этого механического
 развертывания мы наблюдаем и специальные мелоди-
 ческие приемы, обнаруживающие уже гораздо более
 высокую степень мелодической техники. Ритмическое
 членение допускает довольно свободное расположение
 фраз — и Жуковский пользуется этим, чтобы сообщить
 разнообразие мелодическому движению. Первая стро-
 фа образует схему 2 + 6:

- | | | |
|----------------|---|---|
| 1 _a | { | О Нина, о мой друг! <i>ужель</i> без сожаленья
Покинешь для меня и свет и пышный град?
И в бедном шалаше, обители смиренья,
На сельский променяв блестящий свой наряд, |
| 2 _b | { | Не украшенная ни золотом, ни парчюю,
Сияя для пустынь невидимой красюю,
<i>Не вспомнишь</i> прежних лет, как в городе цвела
И несравненно в кругу Прелест слыла? |

Таким образом, вторая вопросительная фраза объем-
 лет собою 6 строк, причем сама вопросительная (вы-
 сокая) часть отнесена к концу. В следующих строфах
 членение иное: во второй — (2+2) + 4, в третьей —
 (1+1+2) + 4, в четвертой — 4 + (1+3) + 4.

Ужель, направля путь в далекую долину,
 Назад не обратишь очей своих с тоской?
Готова ль перенести убожества судьбину,
 Зимы жестокий хлад, палящий лета зной?
 О ты, рожденная быть прелестью природы!
Ужель, затворница, в весенни жизни годы
 Не вспомнишь сладких дней, как в городе цвела
 И несравненно в кругу Прелест слыла?

Ах! *будешь ли* в бедах мне верная подруга?
 Опасности со мной *дерзнешь ли* разделить?
 И в горький жизни час прискорбного супруга
 Усмешкою любви *придешь ли* оживить?
Ужель, во глубине души тая страданья,
 О Нина! в страшную минуту испытанья,
 Не вспомнишь прежних лет, как в городе цвела
 И несравненно в кругу Прелест слыла?

В последнее любви и радостей мгновенье,
Когда мой Нину взор уже не различит,
Утешит ли меня твое благословенье
И смертную мою постелю *усладит*?
Придешь ли украшать мой тихий гроб цветами?
Ужель, простертая на прах мой со слезами,
Не вспомнишь прежних лет, как в городе цвела
И несравненно в кругу Прелест слыла?

Последняя строфа, как кадансирующая, особенно выделяется своим мелодическим членением, создающим особую вариацию. Вариация эта создается не только членением, но и расположением вопросительных частей. В этом отношении характерна роль частицы «ужель» (частица, которую пользуется Жуковский именно в такого рода медитативных вещах) в каждой строфе. В первой она простирает свое действие на всю строфу: «ужель без сожаленья покинешь... и... не вспомнишь...?» Во второй она является в самом начале и вторично появляется в шестой строке, подготавливая переход к рефрену; пятая строка занята восклицательным обращением, которое корреспондирует с начальным («О Нина, о мой друг! ужель... О ты, рожденная быть прелестью природы! Ужель...»). В двух последних строфах положение частицы «ужель» иное: первые половины обеих строф разрабатывают знакомую нам по первой редакции форму — глагол буд. вр. + ли (будешь ли, дерзнешь ли, придешь ли, утешит ли); вторые возобновляют «ужель», причем в последней строфе оно сдвинуто в шестую строку, а пятая занята отдельной вопросительной фразой, продолжающей форму «будешь ли». Таким образом, первые две строфы развивают вопросительную интонацию с «ужель», а последние две комбинируют ее с другой, которая помещается в начале.

Интересно, что на основании всех этих особенностей, не только присутствующих на письме, но и реально воспринимаемых, мы можем проследить соотношение строф между собой. В первой редакции этого стихотворения в основу был положен, как мы видели, принцип троичности, так что средняя строфа, развивая вторую часть первой, служила переходом к повторному движению в последней (реприза). Здесь, при налич-

ности *четырёх* строф, в основу может быть положен другой принцип сцепления — принцип парности. И действительно — мы уже заметили несколько интонационно-синтаксических признаков, по которым все стихотворение естественно распадается на *две* половины, по *две* строфы в каждой. Самая постанова восклицательного обращения (сначала в первой строке, потом — в пятой, перед переходом к рефрену) сообщает мелодическому движению первых двух строф своего рода замкнутость, так что после второй строфы мы ощущаем сильную мелодическую паузу.

Третья и четвертая строфа объединяются соотношением форм «будешь ли» и «ужель». При этом интересно, что в первой из них форма с «ли» проходит трижды, занимая 4 строки:

Ах! будешь ли в бедах мне верная супруга?
Опасности со мной *дерзнешь ли* разделить?
И в горький жизни час прискорбного супруга
Усмешкою любви *придешь ли* оживить?

Троичность эта ощущается очень сильно не только потому, что именно на эти места падает главное мелодическое ударение, но еще и потому, что мы имеем здесь фигуру перемещения вопросительного сказуемого (хиазм), то есть высокой части интонации, при помощи чего достигается постепенное ее разрастание. В первой фразе оно стоит в самом начале, во второй — занимает среднее положение (после цезуры), а третья фраза занимает уже две строки, причем сказуемое находится в послецезурной части второй из них; таким образом, постепенно разрастается часть предложения, ведущая к вопросительному сказуемому, создавая все большую амплитуду для интонации. В четвертой строфе мы имеем тоже тройное повторение, но с интересной вариацией размещения:

В последнее любви и радостей мгновенье,
Когда мой Нину взор уже не различит,
Утешит ли меня твое благословенье
И смертную мою постелю *усладит*?
Придешь ли украшать мой тихий гроб цветами?
Ужель, простертая на прах мой со слезами,
Не вспомнишь. . .

и т. д.

Обратим внимание, во-первых, на то, что строфа не открывается вопросительным сказуемым — оно передвинуто к концу периода, после двух строк подготовительной части, и тут образует вместе со следующим типичный для напевного стиля хиазм с инверсией прямого дополнения (утешит ли меня — мою постелю усладит, т. е. *abba*). Ритмический период этими четырьмя строками закончен; в предыдущей строфе с этим совпадал конец и мелодического периода — в этой строфе мы наблюдаем своего рода мелодический *enjambement*: ожидаемый переход к «ужель», которое в предыдущей строфе является именно на пятой строке, открывая собою новый период, задержан тем, что пятая строка еще продолжает форму «придешь ли». Таким образом дополняется недостающее *третье* вопросительное сказуемое — вся эта часть корреспондирует с первым периодом предыдущей строфы. Заметим еще, что последняя фраза по месту сказуемого (а благодаря перемещению оно особенно ощущается) соответствует первой фразе предыдущей строфы, образуя как бы замыкание.

С другой стороны, появление «ужель» именно в шестой, а не в пятой строке (как в предыдущей строфе), характерное в данном случае для образования *каданса*, корреспондирует с таким же «ужель» во второй строфе, где его сдвинуто ослаблено тем, что пятая строка представляет собой не самостоятельную фразу, а восклицательное обращение, подготавливающее к вопросу.

Кроме парности, мы наблюдаем, таким образом, характерное при такой композиции явление *двойного каданса*: один — срединный (полукаданс), в конце второй строфы, другой — заключительный, полный, в конце стихотворения. Четвертая строфа одной своей частью корреспондирует с третьей (система вопросов с «ли»), другой — с концом второй строфы, чем укрепляется парное членение всей пьесы. Анализ соотношения между ритмическим и мелодическим членением дает возможность выяснить не только детали строения каждой строфы, но и общую основу композиции.

Вернемся к 1806 году. Жуковский пробует пере-

водить «Die Ideale» Шиллера, но бросает, не кончив («Отрывок»). Вступительная часть развивает вопросительную интонацию в комбинации с восклицательными обращениями:

О счастье дней моих! Куда, куда стремишься?
Златая, быстрая фантазия, стой!
Неумолимая! ужель не возвратишься?
Ужель навек? .. Летит, всё манит за собой!

.....
Где луч, которым озарялся
Путь юноши среди весенних пылких дней,
Где идеал святой, которым я пленялся?
О вы, творения фантазии моей!

Стихотворение не расчленено на строфы и вообще не разработано, представляя собой, очевидно, первоначальный черновой набросок перевода, сделанного целиком и в другой форме в 1812 году («Мечты»), когда Жуковский уже переходил от медитативных посланий и элегий к элегическим песням (характерно, что подзаголовок этого стихотворения в окончательной редакции, принадлежащий Жуковскому, а не Шиллеру, — «Песня»). Здесь — членение на строфы и в связи с этим — определенное расположение вопросительных частей:

Зачем так рано изменила?
С мечтами, радостью, тоской,
Куда полет свой устремила?
Неумолимая, стой!
О, дней моих весна златая,
Стой. .. тебе возврата нет...
Летит, молитве не внимая;
И все за ней помчалось вслед.

Опять характерное несовпадение ритмического членения с мелодическим: в первой половине строфы вместо 2+2 мы имеем 1+2+1, так что вместо двух повторных моментов мы имеем три различных, с главной высотой на третьей строке. Вторая строфа точно повторяет первую в том отношении, что в начале возобновляется вопросительная интонация, но здесь она расположена в полном соответствии с ритмическим членением и потому производит впечатление ослаблен-

ности, это подтверждается и тем, что вторая ее половина уже лишена восклицаний.

О! где ты, луч, путеводитель
Веселых юношеских дней?
Где ты, надежда, обольститель
Неопытной души моей?
Уж нет ее, сей веры милой
К твореньям пламенной мечты...
Добыча истине унылой
Призраков прежней красоты.

Повышенное интонирование третьей строки достигается тем, что вопросительная частица лежит на ритмически слабом месте (ср. первую строку, где этого нет), но в целом строфа эта не развивает, а ослабляет мелодическое движение предыдущей строфы и подготавливает переход к другим формам. Возвращение к вопросительной интонации мы находим только в предпоследней строфе, как переход к кадансу. Описанное построение этих двух строф характерно именно для Жуковского — у Шиллера иначе:

So willst du treulos von mir scheiden
Mit deinen holden Phantasien,
Mit deinen Schmerzen, deinen Freuden,
Mit allen unerbittlich fliehn?
Kann nichts dich, Fliehende, verweilen,
O meines Lebens goldne Zeit?
Vergebens, deine Wellen eilen
Hinab ins Meer der Ewigkeit.

Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt;
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunkne Herz geschwellt;
Er ist dahin, der süsse Glaube
An Wesen, die mein Traum gebar,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.

Как видим — вся интонационная система принадлежит Жуковскому и развита с обычными для него приемами. У Шиллера вторая строфа в мелодическом отношении совершенно не корреспондирует с первой — вопросительная интонация исчерпана в первой строфе.

Форма медитативной элегии особенно полно раз-

вита Жуковским в стихотворении «Вечер» (1806). Здесь можно наблюдать развернутое на большом пространстве (23 строфы, где 3 строки шестистопного ямба, а четвертая — четырехстопного) мелодическое движение, в котором определяющая роль принадлежит вопросительным и восклицательным интонациям, а между ними располагаются лирически окрашенные описательные периоды. Строфы сцепляются большей частью по две, иногда — по три, причем в вопросительной части стихотворения мы видим характерные строфические enjambements, благодаря которым интонация не прерывается вместе с окончанием строфы, а разрастается в целую систему. Стихотворение открывается рядом восклицаний.

Ручей, виющийся по светлому песку,
Как тихая твоя гармония приятна!
С каким сверканием катишься ты в реку!
Приди, о муза благодатна,
В венке из юных роз, с цевницею златой;
Склонись задумчиво на пенистые воды,
И, звуки оживив, туманный вечер пой
На лоне дремлющей природы.

Уже здесь — слияние двух строф воедино при помощи строфического enjambement. Дальше возобновляется восклицательное «как» (Как солнца за горой пленителен закат), которым непосредственно порождается большой описательный период (3 строфы), построенный на анафорических «когда» (в начале каждой строфы) и стоящих между ними анафорических «и». Для интонационного воздействия чрезвычайно характерно, что период этот движется *на фоне* восклицательной фразы, которая открывает его собою и вместе с тем продолжает начатую первыми строками восклицательную систему. Такое постпозитивное «когда» (*Как солнца за горой пленителен закат, когда... когда... когда...*) чрезвычайно ослаблено в своем чисто временном значении; период приобретает характер перечисления, интонационная схема движется не к восхождению, как при ином, чисто временном характере периода (достаточно переставить предложения так, чтобы главное оказалось после придаточных),

а к нисхождению. Это и характерно для всего мелодического движения этой части элегии. Начавшись высокими интонациями восклицаний, стихотворение постепенно переходит к низкой лирической интонации, которая и вступает в силу после пяти разобранных стрóf:

Уж вечер. . . облаков померкнули края;
Последний луч зари на башнях умирает;
Последняя в реке блестящая струя
С потухшим небом угасает.

Но здесь же начинается и новый подъем. Уже в этой стрóфе заметен прием интонационного нарастания: первая строка разбита на две фразы, вторая занята одной фразой, третья начинается с повторения (анафора), действующего как интонационное повышение, и при этом фраза развернута на две строки, с характерной для растущей интонации инверсией (последний луч зари на башнях — последняя в реке блестящая струя, т. е. abc — acb). Действительно, после примыкающей сюда следующей стрóфы мы возвращаемся к системе восклицаний:

Как слит с прохладой растений фимнам!
Как сладко в тишине у берега струй плесканье!
Как тихо веянье зефира по водам
И гибкой ивы трепетанье!

Отметим, что при разработке восклицательной мелодии Жуковский повышает ее к третьей строке, после чего, достигнув апогея, кадансирует. Образуется характерная мелодическая дуга, объемлющая всю стрóфу. Заметим здесь же (далее мы с этим встретимся еще не раз), что стремление сделать 4-стрóчную стрóфу мелодическим целым с апогеем на третьей строке характерно для поэтов напевного направления. Для лирики Пушкина, наоборот, гораздо характернее интонационное членение стрóфы на две параллельные части (т. е. совпадение с ритмическим членением при системе рифм abab).

Первая, восклицательная часть «Вечера» заканчивается двумя стрóфами, в которых наблюдается правильная повторность восхождения — этим, по-видимому, отмечается частичный каданс:

Луны ущербный лик встает из-за холмов. . .
 О тихое небес задумчивых светило,
 Как зыблется твой блеск на сумраке лесов,
 Как бледно брег ты озлатило!
 Сижу задумавшись; в душе моей мечты;
 К протекшим временам лечу воспоминаньем. . .
 О дней моих весна, как быстро скрылась ты
 С твоим блаженством и страданием!

В интонационном отношении здесь корреспондируют «О тихое небес» и «О дней моих весна» с последующими «как». Предыдущие фразы готовят этот подъем, причем характерно увеличение этой подготовительной части во второй строфе и, в связи с этим, перемещение восклицательного обращения со второй строки на третью. Получается постоянная у Жуковского мелодическая вариация.

Отсюда — переход к центральной вопросительной части, объемлющей шесть строф. Мы видим здесь систему сменяющихся форм: «где-ужель-иль», последовательность которых характерна для мелодических приемов Жуковского этого периода (потом форма с «ужель» совсем исчезает как архаизм не только лексический, но и мелодический). Строфы переплетаются между собой, так что первая строка новой строфы часто оказывается заключением фразы, начатой раньше, — ритмическое членение преодолевается движением разрастающейся мелодии.

*Где вы, мои друзья, вы, спутники мои?
 Ужели никогда не зреть соединенья?
 Ужель иссякнули всех радостей струи?
 О вы, погибши наслажденья!
 О братья! о друзья! где наш священный круг?
 Где песни пламенны и музам и свободе?
 Где вакхovy пиры при шуме зимних вьюг?
 Где клятвы, данные природе,
 { Хранить с огнем души нетленность братских уз?
 И где же вы, друзья? . . Иль всяк своей тропею,
 Лишенный спутников, влача сомнений груз,
 Разочарованный душою,
 { Тащиться осужден до бездны гробовой? . .
 Один — минутный цвет — почил, и непробудно,
 И гроб безвременный любовь кропит слезой.
 Другой. . . о небо правосудно!
 А мы. . . ужель дерзнем друг другу чужды быть?
 Ужель красавиц взор, иль почестей исканье,*

Иль суетная честь приятным в свете слыть
 { Заглядят в сердце вспоминанье
 О радостях души, о счастье юных дней,
 И дружбе, и любви, и музам посвященных?
 Нет, нет! пусть всяк идет вослед судьбе своей,
 Но в сердце любит незабвенных...

В первой из этих шести строф вопросительная система сконденсирована (сопоставлены обе формы: «где» и «ужель») и замкнута восклицанием. Дальше начинается развертывание каждой из этих форм. Вторая строфа сконцентрирована на вопросах с «где» и, при помощи строфического enjambement, переходит в следующую; здесь, на смену первой форме, является форма с «иль», которая, развиваясь, опять переходит из этой строфы в следующую, где замыкается восклицанием. Характерно для разработки вопросительной мелодии, что после первоначального движения интонации нисходящего типа (с частицами «где», «ужель» или другими) появляется движение обратного типа, где вопросительная вершина лежит не в начале, а в конце (с частицей «иль»). Получается как бы опрокинутая интонационная дуга — движение аналогичное тому, которое мы отмечали в примере синтаксического хиазма («Утешит ли меня твое благословенье...»).¹ Строфа пятая развивает форму с «ужель»,

¹ Каноничность такого построения вопросительной мелодии в русской лирике можно наблюдать на дилетантских опытах, естественно повторяющих установившиеся приемы. Любопытный пример — стихотворение П. И. Чайковского «Ландыши», написанное в стиле медитативной элегии («Прошлое русской музыки. Материалы и исследования. I. П. И. Чайковский». СПб., изд. «Огни», 1918, стр. 8—9). Здесь мы находим:

Скорее в лес!.. Бегу знакомою тропю.
 Ужель сбылись мечты, осуществились сны?..

 О ландыш, отчего так радуешь ты взоры?

 В чем тайна чар твоих? Что ты душе вещаешь?
 Чем манишь ты к себе и сердце веселишь?
 Иль радостей былых ты призрак воскрешаешь?
 Или блаженство нам грядущее сулишь?

Стихотворение сопровождается интересными авторскими признаниями, доказывающими, что он сам чувствовал себя связан-

причем вторая фраза так разрастается, что захватывает половину следующей строфы очень резким enjambement. Таким образом, построение всей этой вопросительной части совершенно уясняется. Она членится по мелодическим признакам на три момента: 1+3+2 (под цифрами на этот раз понимаются строфы).

После этой части стихотворение переходит к кадансу, возобновляя восклицательную интонацию, к которой, как и в начале, примыкает перечисление по форме: «Блажен, кому... кто...» Заключительная строфа образует каданс соединением вопросов и восклицаний:

Так, петь есть мой удел... но долго ль?.. Как узнать?..
Ах! скоро, может быть, с Минвною унылой
Придет сюда Альпин в час вечера мечтать
Над тихой юноши могилой!¹

Становится ясной и общая композиция всей этой большой пьесы. Она, как большинство лирических стихотворений Жуковского, построена на принципе троичности (частый формальный принцип и музыкальной композиции), причем средняя часть занята именно разработкой вопросительной мелодии, а крайние определяются развертыванием восклицательной интонации и в этом смысле корреспондируют друг с другом.

ным стихотворной формой: «Так как я не поэт, а только стихоплет, то, может быть, ошибаюсь, но мне кажется, что стихотворенье никогда не может быть вполне серьезно, вполне вылиться из души. Законы стихосложения, рифма (особенно рифма), обуславливают *деланность*. Поэтому я скажу, что музыка все-таки бесконечно выше поэзии». Несомненная наивная ошибка, но характерная — особенно для эпохи падения русского стиха (стихотворение написано в 1878 г.).

¹ Ср. характерный каданс у Чайковского:

Что будет там?.. Куда, в час смерти окрыленный,
Мой дух, вельню вняв, беззвучно воспарит?

.....
Нам радости земли так близки, так знакомы,
Зияющая пасть могилы так темна!

После всех этих примеров, иллюстрирующих методические приемы молодого Жуковского, нам покажется совершенно знакомым и уже каноничным для него начало послания «К Филалету» (1808—1809):

*Где ты, далекий друг? Когда прервем разлуку?
Когда прострешь ко мне ласкающую руку?
Когда мне встретить твой душе понятный взгляд
И сердцем отвечать на дружбы глас священной?
Где вы, дни радостей? Придешь ли ты назад,
О время прежнее, о время незабвенно?
Или веселие навеки отцвело,
И счастье мое с протекшим протекло? . .*

Отметим в этом стихотворении одно интересное место — своего рода элегический отрывок, — где разрабатывается иная, не вопросительная интонация. Оно особенно интересно тем, что является как бы прототипом построения «Стансов» Пушкина («Брожу ли я вдоль улиц шумных»):

*Смотрю ли, как заря с закатом угасает —
Так, мнится, юноша цветущий исчезает;
Внимаю ли рогам пастушьим за горой,
Иль ветра горного в дубраве трепетанью,
Иль тихому ручья в кустарнике журчанью,
Смотрю ль в туманну даль вечернею порой,
К клавиру ль преклонясь, гармонии внимаю —
Во всем печальных дней конец воображаю.*

Заметим прежде всего, что синтаксическая фигура этого типа (глагол наст. вр. + ли) использована Жуковским так, что интонация разрастается, образуя мелодическое восхождение. В самом деле, сначала она дана в сжатом виде: в двух первых строках дано восхождение и нисхождение. Следующие пять строк образуют непрерывную систему подъема с одним ответом лишь в шестой строке. Затем типично сохранение тех же слов, создающих фигуру лирических повторений. Наконец, отметим еще инверсии, создающие интонационные вариации: рогам пастушьим за горой — ветра горного в дубраве трепетанью — тихому ручья в кустарнике журчанью. С точки зрения интонационно-грамматической (а не логико-грамматической) мы

можем считать аналогами сочетания: пастушьим ро-гам, трепетанью горного ветра, журчанью ручья (носи-тели главных интонационных акцентов). Тогда инвер-сивность второй фразы по отношению к первой выра-зится в том, что сочетание это переставлено и разделено внедрением в середину обстоятельственного слова (в дубраве), то есть если обозначим соответственные члены буквами, то получим abc — bca. Третья фраза сохраняет это сочетание в том же виде (ручья в ку-старнике журчанью), но прибавляет новый член — эпитет к дополнению (тихому журчанью). Таким обра-зом, получается ощущение нарастания самого состава фраз, что вместе с инверсией дает нарастание инто-нации. Отметим еще одно интересное явление — отно-шение между интонацией и цезурой. В первой из этих строк цезура не противоречит интонации — после «ро-гам» пауза допустима; во второй — цезура метрически ослаблена (горного) и потому не мешает интонацион-ному движению; в третьей — цезура в чисто метриче-ском отношении сильная (Иль тихому ручья), но фраза расположена так, что получается своего рода внутренний, цезурный enjambement,¹ то есть — несо-падение метрического членения с интонационно-синтак-сическим, что в шестистопном ямбе ощущается очень сильно. Цезура не ослабляется, а преодолевается, чем достигается напряжение интонационной линии. При-меняются всевозможные средства, чтобы развернуть непрерывное интонационное движение на протяжении этих пяти строк.

Пушкин берет ту же синтаксическую схему (брожу ль, вхожу ль, сиюху ль, гляжу ль и т. д.), но развивает ее в виде стансов, где каждая строфа представляет собой замкнутое целое и где каждое восхождение имеет тут же свое нисхождение. Правда, в первой строфе восхождения сконденсированы, но характерно,

¹ Мы, таким образом, различаем три вида enjambement: цезурный, стиховой и строфный. Enjambement ритмического пе-риода (т. е. при четырехстрочной строфе типа abab членение не 2+2, а 3+1 или 1+3) можно считать частным случаем стихо-вого.

во-первых, разнообразие глаголов (брожу ль, вхожу ль, сию ль), которым на первый план выдвигается логическая сторона фраз, а не интонационная, и, во-вторых — конденсация эта компенсируется или разрезается второй строфой, в которой развит ответ (я предаюсь моим мечтам — я говорю). Инверсий такого типа, как мы нашли у Жуковского, здесь нет; лирические повторения избегаются. Мы видим, как одна и та же синтаксическая фигура оказывает разное стилистическое действие в зависимости от того, какому поэтическому стилю она служит.

2

Мелодические приемы Жуковского становятся особенно убедительными и интересными, когда он переходит от медитативных элегий и посланий к «песням» и элегиям чисто лирическим, освобождаясь от элементов медитативной оды в духе Грея. На переводах немецких и английских баллад (Шиллер, Уланд, Соути) Жуковский развил и укрепил свою технику. Вместо расплывчатых «посланий» — стройные, архитектурно обдуманые формы интимной лирики.¹

Остановимся прежде всего на стихотворении «Весеннее чувство» (1816). Оно являет нам чрезвычайно ясный пример песенной композиции. При анализе его интонационного движения композиция эта становится совершенно прозрачной. Стихотворение состоит из шести 4-строчных строф (система рифм — $ab'b'a$). Две первые явно связаны между собой разработкой вопросительной интонации:

¹ «Послания» Жуковского вообще интересны как переходная форма, вмещающая в себе, с одной стороны, вставные лирические отрывки (вроде вышеприведенного «Смотрю ли»), с другой — зародыши описательных поэм, как, например, в «Послании к Воейкову» описание Кавказа, на которое недаром ссылается Пушкин в примечаниях к «Кавказскому пленнику».

Легкий, легкий ветерок,
Что так сладко, тихо веешь?
Что играешь, что светлеешь,
Очарованный поток?

Чем опять душа полна?
Что опять в ней пробудилось?
Что с тобой к ней возвратилось,
Перелетная весна?

Третья строфа занимает особое, отдельное положение, вводя новую (побочную) интонационную тему:

Я смотрю на небеса...
Облака летя сияют
И сияя улетают
За далекие леса.

Четвертая строфа возобновляет вопросительную интонацию и неразрывно связана с пятой:

Иль опять от вышины
Весть знакомая несется?
Или снова раздается
Милый голос старины?

Или там, куда летит
Птичка, странник поднебесный,
Все еще сей неизвестный
Край желанного сокрыт?

Шестая строфа образует ясный каданс, соответственно этому видоизменяя характер интонации:

Кто ж к неведомым брегам
Путь неведомый укажет?
Ах! найдется ль, кто мне скажет,
Очарованное там?

Так, уже при беглом анализе стихотворение расчленяется на ясные мелодические периоды: $[(1+2) + 3 + (4+5)] + 6$. Как видим, в основе — опять троичность, характерная для песенной формы.

Присмотримся внимательнее к самым приемам мелодизации. Стихотворение написано четырехстопным хореем — размером традиционным для русской песенной лирики. Обращают при этом на себя внима-

ние настойчивые пэонические сочетания в заключающих строфы строках: «очарованный поток», «перелетная весна», «за далекие леса», «очарованное там». Из метрических особенностей важно еще отметить систему опоясывающих рифм, с мужскими по краям и женскими внутри. Эта метрическая система использована Жуковским для особого мелодического членения. В мелодическом отношении первая строфа образует правильную, симметрически построенную дугу, восхождение которой равно нисхождению. В самом деле, первые две строки составляют вопросительную фразу, высокая часть которой лежит на второй, после обращения; вторые две развивают обратное движение — вопрос, за которым обращение. Получается инверсивное расположение не слов, а долей предложения (ab—ba). Попробуем переставить две первые строки — так, чтобы получить систему рифм a'ba'b:

Что так сладко, тихо веешь,
Легкий, легкий ветерок?
Что играешь, что светлеешь,
Очарованный поток?

Строфа не только меняется, но звучит фальшиво, особенно в мелодическом отношении. Прежде всего пропадает ощущение *развития* интонации — строфа просто распадается на две параллельно движущиеся части, тогда как у Жуковского благодаря синтаксической обращенности и получившемуся таким образом *sosедству* высоких частей мы имеем указанное выше дуговое движение с апогеем в начале третьей строки, что характерно для напевной строфы. Обнаруживается и интонационная закономерность в самом составе фраз. При перестановке строк такие удвоения, как «легкий, легкий» и «сладко, тихо», действуют как ритмико-мелодический диссонанс, как ошибка.¹ Очевидно, при настоящем расположении эти удвоения

¹ Дело в том, что удвоения эти расположены в синтаксически-интонационной градации: эпитет в обращении, наречие, глагол (играешь — светлеешь). Важно и ритмическое их положение в каждой строке. При перестановке все это разрушается.

имеют определенное интонационное значение, связанное именно с построением мелодической дуги. Эксперимент этот показывает, насколько важным, организующим строфу фактором является интонационное ее движение.

Во второй строфе повторяется та же мелодическая система, но с характерными вариациями, которые усиливают (своего рода — *crescendo*) интонацию. Строфа членится иначе — первые две строки образуют самостоятельные предложения; но их связь в отношении к подъему интонации подчеркивается повторением слова «опять».

Подъем этот направляется к третьей строке, которая является апогеем уже потому, что не образует замкнутой фразы, а переходит к обращению; интонация, дважды повторенная двумя первыми строками, развернута на большем протяжении (увеличение амплитуды, с которым мы уже встречались раньше).

Пэоны последней строки (перелетная весна), как и весь синтаксический строй двух последних строк, подчеркивают повторность движения (очарованный поток).

После этого *crescendo* третья строфа дает монотонию, контрастирующую с напевными дугами первых двух и создающую перебой. Интересно, что здесь, при ослаблении интонационного движения, усилена роль тембра: является своего рода огласовка, которая сказывается в устойчивости «а»; заметны и аллитерации на *л*, *т* и *с*: «облака летя сияют и сияя улетают за далекие леса» (отметим положение *т* сначала в ударном слоге, потом в послеударном, затем снова в ударном, а *л* и *с* находятся сначала в предударных, а затем в ударных).

Вопросительная интонация следующих двух строф представляет обычную предкадансную форму (с частицей «иль»), развивая не нисходящее, а восходящее движение (ср. выше). Четвертая строфа опять членится на две части, напоминая первую. Это еще поддерживается инверсией: «от вышины весть знакомая несется — раздается милый голос старины» (полная обращенность: *dcba* — *abcd*). Со второй строфой кор-

респондируют слова «опять» и «снова». Пятая строфа, продолжая ту же систему «иль», отличается от всех предыдущих тем, что она развивает *одну* фразу, объемлющую все четыре строки. Мы имеем опять *сгес-сепдо* по сравнению с четвертой строфой: интонационная амплитуда сильно увеличена, а при этом движение интонации еще тормозится вставкой придаточного предложения (куда летит) и приложения (странник поднебесный), так что главное предложение с его членами отнесено к самому концу строфы. Таким образом, интонационный апогей третьей строки (*всѣ* еще) приобретает особую патетическую силу, подчеркивая предкадансное значение всей строфы.

Построение каданса — довольно сложное. Вопросительная интонация возвращается к своей первоначальной форме, с еще более полновесным вопросительным местоимением (кто ж). Строфа опять делится на две части, но вторая часть, во-первых, отмечена восклицательным «ах!», которым оттеняется завершительное движение интонации, и, во-вторых, осложнена вставкой, как бы в скобках, особого вопроса, поднимающегося над основным:

Ах! найдется ль (кто мне скажет?)
Очарованное там?

Получается вопрос внутри вопроса — прием, которым подчеркнуто кадансное движение мелодии. Последняя строка как пэоническими ходами, так и самым словом «очарованное» возвращает нас к последней строке первой строфы (очарованный поток), сообщая всей композиции кольцевой оттенок.

На принципе трюичности построена и известная «Песня» 1818 года («Минувших дней очарованье») — классический образец мелодических приемов Жуковского. Интересно, что она и написана для певицы, так что прямо связана с музыкальными впечатлениями, как видно из письма Жуковского к А. П. Елагиной: ¹ «En attendant вот вам стихи, произведение минуты,

¹ Ноябрь 1818 г. «Уткинский сборник» под ред. А. Е. Грузинского. М., 1904, стр. 28.

мимо пролетевшей, следовательно вам не должно выводить из этой песни никаких заключений. Она написана для Вадковской, которая и лицом, и голосом (когда поет) похожа на Анну Ивановну. Естественно, что с этим лицом и с этим голосом тесно связано прошлое».

Стихотворение состоит из трех 8-строчных строф четырехстопного ямба. Восьмистрочность строфы создается не метрическими приемами (система рифм обыкновенная — a'ba'b), а мелодическими — интонационным сцеплением, связующим воедино каждые 8 строк. Первая строфа ясно распадается на две части, из которых первая — вопросительная, вторая — повествовательно-лирическая:

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | { | Минувших дней очарованье,
Зачем опять воскресло ты?
Кто разбудил воспоминанье
И замолчавшие мечты? |
| 2 | { | Шепнул душе привет бывалой;
Душе блеснул знакомый взор:
И зримо ей минуту стало
Незримое с давнишних пор. |

Но замечательно, что вторая часть идет как бы под знаком вопроса — вопросительная интонация служит ей фоном и влияет на ее интонирование. За этими повествовательными фразами как бы сохраняется вопросительное «кто». Интонация как бы модулирует в близкую к вопросительной тональность. Аналогичный пример — у Тютчева:

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | { | О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?
Что значит странный голос твой,
То глухо-жалобный, то шумной? |
| 2 | { | Понятым сердцу языком
Твердишь о непонятной муке,
И ноешь, и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки! |

В каждой части этой первой строфы мы наблюдаем знакомое нам повышение на третьей строке, с харак-

терным во второй части «и» (имеющим временной оттенок).

Во второй строфе вопросительная интонация сконденсирована. Как и первая, она начинается с обращения, но вопросы не сменяются другими формами, а идут усиливаясь и развиваясь:

О милый гость, святое *прежде*,
Зачем в мою теснишься грудь?
Могу ль сказать: *живи*, надежде?
Скажу ль тому, что было, будь?
Могу ль узреть во блеске новом
Мечты увядшей красоты?
Могу ль опять одеть покровом
Знакомой жизни наготу?

Вся строфа является развитием вопросительной части первой строфы, повторяя вначале ту же частицу «зачем». Вопросительная интонация разворачивается, занимая во второй половине по две строки. Строфа не завершается кадансированием, явно требуя дальнейшего движения. Это подчеркивается отсутствием инверсий — вместо этого полный синтаксический параллелизм. Действительно, третья строфа как бы продолжает эту систему вопросов, возвращаясь вместе с тем к начальной форме с частицей «зачем». Но после первых двух строк вопросительная интонация прерывается:

Зачем душа в тот край стремится,
Где были дни, каких уж нет?
Пустынный край не населится,
Не узрит он минувших лет,
Там есть *один* жилец безгласный,
Свидетель милой старины;
Там вместе с ним все дни прекрасны
В единый гроб положены.

Строфа эта аналогична первой, но как кадансирующая она уже в первой половине подготавливает переход к завершительной интонации. Третья и четвертая строки идут еще на фоне вопроса, интонация имеет специфический оттенок этой связи (усиленная акцентировка сказуемых); следующие строки уже лишены этой окраски и образуют самостоятельный лирический каданс.

Среди стихотворений Жуковского 1819 года имеется интересный пример возвращения к медитативной элегии — «На кончину ее величества королевы Виртембергской». Через все стихотворение проходит разработка вопросительной интонации, но формы ранних медитативных вопросов (ужель — иль) оставлены. Вместо этого — типичная для его лирики этого времени форма (не + глагол или имя сущ. + ли):

Когда грустишь, о мать, одинока,
Скажи, тебе *не слышится ли* глас,
Призывное несущий издалека,
Из той страны, куда всё манит нас,
Где милое скрывается до срока,
Где возвратим отнятое на час?
Не сходит ли к душе благовеститель,
Земных утрат и неба изъяснитель?

И в горнее унынием влекома,
Не верю ль душа твоя полна?
Не мнится ль ей, что отческого дома
Лишь только вход земная сторона?
Что милая небесная знакома
И ждущего семьей населена?
Все тайное *не зрится ль* откровенным,
А бытие великим и священным?

Этим отрывком подготовлено написанное в том же году стихотворение — «К мимопролетевшему знакомому гению». Здесь вопросительная интонация этого типа (Не ты ли тот) развивается на протяжении шести 4-строчных строф; кроме того, имеется рамка — строфа вступительная и строфа предкадансная — и каданс (одна строфа без вопросов). По пространству, на котором развернута вопросительная система, это — самое большое из лирических стихотворений Жуковского. Лирическая тема этого стихотворения настолько связана с этой системой вопросов, что после него форма эта должна была всегда ощущаться как свойственная именно Жуковскому. Первая строфа определяет собой эту вопросительную тему:

Скажи, кто ты, пленитель безымянный,
С *каких* небес примчался ты ко мне?
Зачем опять влечешь к обетованной,
Давно, давно покинутой стране?

Форма вступления, знакомая нам хотя бы по предыдущему стихотворению. Знаком нам и прием развития интонации увеличением ее амплитуды (вторая половина строфы). Предкадансная строфа явно возвращает нас к вступительной (реприза), подготавливая вместе с тем каданс:

*Какую ж весть принес ты, мой пленитель,
Или опять мечтой лишь поманишь,
И, прежних дум напрасный пробудитель,¹
О счастья шепнешь и замолчишь?*

Первая строка повторяет форму вступления, усиливая интонацию (какую ж). Словом «пленитель» подчеркивается возвращение к начальной теме. Характерен после этого переход к форме с «иль» (ср. другие подобные случаи), причем фраза развернута, при помощи вставки приложения (прежних дум напрасный пробудитель), на три строки. Сходный с этим прием видели мы в предкадансной строфе «Песни»:

*Или там, куда летит
Птичка, странник поднебесный,
Всё еще сей неизвестный
Край желанного сокрыт?*

Между этими двумя корреспондирующими друг с другом строфами расположено шесть строф, которые распадаются на две группы: в первой вершина интонационной линии находится в самом начале каждой строфы, образуя постепенное нисхождение к концу; во второй вершина эта сдвинута на следующую строку, так что рисунок меняется.

- 1) *Не ты ли тот, который жизнь младую
Так сладостно мечтами усыплял
И в старину про гостью неземную —
Про милую надежду ей шептал?*

¹ Ср. в вышеприведенном отрывке — «благовеститель» и «изъяснитель», любимые образования Жуковского.

- 2) Поэзии священным вдохновеньем .
*Не ты ль с душой носился в высоту,
Пред ней горел божественным виденьем,
Разоблачал ей жизни красоту?*

Этой мелодической вариацией вносится разнообразие в монотонную повторность одной и той же вопросительной интонации. В шестой строфе интонационная вершина возвращается на прежнее место, причем окончание всего движения и переход к кадансу подчеркивается начальным «и»:

*И не тебе ль всегда она внимала
В чистейшие минуты бытия,
Когда судьбы святыню постигала,
Когда лишь бог свидетель был ея?*

Интересно еще, что все эти шесть строф не членятся вопросами внутри себя, а разворачивают каждый раз одну вопросительную фразу, расширяя ее несколькими сказуемыми или придаточными предложениями. Этим напевная монотония увеличивается — здесь Жуковский, по выражению Некрасова, «воет». Строфы, образующие рамку, строятся, как мы видели, иначе и отличаются этим от всей середины. В основе всей композиции — опять принцип троичности, с тем отличием от формы, например, «Весеннего чувства», что средняя часть не представляет собой «побочной» темы и не образует перебоя, а вступительная строфа и повторяющая ее предкадансная служат лишь рамкой (своего рода скрытое кольцо).

После всех этих примеров совершенно знакомым и типичным для Жуковского покажется стихотворение «Таинственный посетитель» (1824). Здесь собраны вместе почти все те приемы мелодизации, которые мы наблюдали до сих пор. Стихотворение состоит из шести 8-строчных строф четырехстопного хорея. Система рифм обычная (a'ba'b), так что восьмистрочность строфы определяется не метрическими ее особенностями, как было и в «Песне». В первой строфе сконденсирована целая система вопросов:

*Кто ты, призрак, гость прекрасной?
К нам откуда прилетал?
Безответно и безгласно
Для чего от нас пропал?*

*Где ты? Где твое селенье?
Что с тобой? Куда исчез?
И зачем твое явление
В поднебесную с небес?*

Заметно членение строфы на две половины, причем в каждой из них наблюдается одинаковое соотношение между первыми вопросами, занимающими по одной строке или еще меньше (как во второй половине), и последним, оба раза развернутым на две строки. Опять — увеличение амплитуды, причем характерно для строфики Жуковского, что амплитуда эта охватывает всегда третью и четвертую строки. Опять — перемещение вопросительного слова (хиазм), на котором мы останавливались раньше. В самом деле, здесь — та же фигура, какую мы наблюдали в стихотворении «К Нине»:

*Ах! будешь ли в бедах мне верная подруга?
Опасности со мной дерзнешь ли разделить?
И в горький жизни час прискорбного супруга
Усмешкою любви придешь ли оживить?*

Ср.: *Кто ты, призрак, гость прекрасной?
К нам откуда прилетал?
Безответно и безгласно
Для чего от нас пропал?*

Далее идет как бы разрежение этой сгущенной системы вопросов — соотношение, напоминающее предыдущее стихотворение, тем более что и вопросительная форма та же: сначала не+имя сущ.+ли, потом — «иль». Так и разделяются дальнейшие пять строф на 3+2:

- 1) Не надежда ль ты младая
.....
- 2) Не любовь ли нам собою
.....
- 3) Не волшебница ли дума
.....
- 4) Иль в тебе сама святая
.....
- 5) Иль предчувствие сходило
.....

Интересно, что между сконденсированными в первой строфе вопросами и этими пятью строфами, расположенными по системе 3+2, ощущается какое-то математическое соотношение. Дело, по-видимому, в том, что в первой строфе мы резко ощущаем две половины, из которых вторая интонируется напряженнее первой как вследствие дробления вопросов (*Где ты? Где твое селенье?*), так и благодаря усилению последнего вопроса (*И зачем*). Более того — мы, по-видимому, ощущаем даже соотношение между количеством вопросительных толчков первой и второй половины. Первая половина дает *три* толчка, которые особенно резко ощущаются вследствие хиазма (кто, откуда, для чего); во второй половине их *пять* — и это увеличение на два, при метрическом равновесии, тоже запоминается, остается в восприятии как разница, потому что оба эти толчка падают на внутренние вопросы и выделяются своей силой. Следующие три строфы, объединяемые одной и той же интонационной фигурой, отвечают на три первых толчка начальной строфы; последние две являются как бы разрешением тех дополнительных двух толчков, которые ощущаются во второй ее половине. Так объясняется и отсутствие специального каданса, в других случаях неизменно присутствующего у Жуковского. Первая строфа в данном случае не является рамкой, а как бы вмещает в себе, как в зародыше, все разрастающееся из него стихотворение. В предыдущем стихотворении этого не было — и мы имеем специально разработанный каданс.

Интересно, что эта особенность архитектуры — чисто интонационная. Здесь мы еще раз можем убедиться, насколько важную роль играет интонация в лирике такого типа. Эти математические отношения, вообще, характерны для стиха — их действие можно наблюдать и в прозе поэтов в отличие от прозы чистых прозаиков. В композиции лермонтовской «Ветки Палестины», по мелодическим приемам близкой к стилю Жуковского, можно ясно видеть действие тех же математических отношений. В первой строфе сконденсировано четыре вопросительных толчка:

Скажи мне, ветка Палестины,
Где ты росла, где ты цвела,
Каких холмов, какой долины
Ты украшением была?

Далее мы имеем четыре связанные между собой строфы, в которых разворачивается начальная система. Они ясно делятся на две группы по две строфы. В первой группе (строфы II и III) — 4 вопросительных акцента, по 2 в каждой строфе (начальная конденсация здесь разрезается): «*у вод ли, ночной ли ветер, молитву ль тихую читали, иль пели песни старины*». Во второй группе, которая начинается возобновляющим движением «и» («И пальма та» — строфы IV и V) — то же самое: «и пальма та *жива ль, все так же ль манит, или она увяла, и дольний прах ложится жадно*», причем «или» играет здесь именно завершительную интонационную роль. Таким образом, строфы II—V разворачивают сконденсированную в первой строфе систему, сохраняя в каждой группе по четыре акцента. В VI строфе — реприза: «поведай», корреспондирующее с начальным «скажи». И перед нами — новая конденсация, но несколько измененная соответственно с предкадансным значением этой репризы:

Поведай: набожной рукою
Кто в этот край тебя занес?
Грустил он часто над тобою?
Хранишь ты след горячих слез?

*Иль, божьей рати лучший воин,
Он был с безоблачным челом,
Как ты, всегда небес достоин
Перед людьми и божеством?..*

В первой из этих строф сконденсировано не четыре, а три вопроса — четвертому уделена особая строфа с характерным «иль» и с торможением интонации при помощи вставок, отделяющих вопросительный член от подлежащего и сказуемого (иль... он был... достоин). Этим седьмая строфа выделяется среди всех остальных, различным образом дробящихся. Развитием и напряжением вопросительной интонации подготавливается переход к кадансу, который и осуществляется

двумя последними, уже не вопросительными строфами. Композиция всего стихотворения (9 строф) становится ясной. Первая строфа порождает из себя вопросительную систему четырех следующих строф (2+2); следующие за этими пятью две строфы представляют собой развитую репризу, за которой следует двухстрофный каданс, то есть $[1 + (2+2) + 2] + 2$. В основе — опять троичность.¹

Вернемся к стихотворению Жуковского. Каждая из пяти разбираемых нами строф построена по одному и тому же интонационному принципу: 1) вопросительная фраза и 2) примыкающие к ней повествовательные фразы (явление, отмеченное выше в «Песне»). При этом в первой из этих строф и в последней вопросительная фраза развернута на половину строфы, а в прочих она занимает только две первые строки. Мы опять имеем такой случай, когда вопросительная интонация медленно ослабевает, разрежаясь в лирически-повествовательных комментариях:

Не надежда ль ты младая,
Приходящая порой
Из неведомого края
Под волшебной пеленой?
Как она, неумолимо
Радость милую на час
Показал ты, с нею мимо
Пролетел и бросил нас.

Последняя строфа отличается от других тем, что вторая ее половина не просто примыкает к первой, а обра-

¹ То же самое можно проверить и на вышеприведенных стихотворениях Жуковского — «Весеннее чувство» и «Песня». В первом мы имеем три интонационных толчка в первой строфе, которые повторяются и во второй; в четвертой и пятой, неразрывно между собой связанных, — те же три толчка, размещенные так, что в одной — два, а в другой — один (ср. у Лермонтова 3+1); интересно, что даже каданс построен на том же числе толчков — внедренный внутрь фразы вопрос (кто мне скажет) точно призван для того, чтобы осуществить этот закон. В «Песне» сохраняются пять толчков (2+3, 3+2, 3+2). Надо думать, что при более утонченном анализе мы нашли бы в стихотворной композиции целый ряд математических отношений, столь же строгих, каковы они в музыке. Нарушение в отдельных случаях, обоснованное как прием, только подчеркивает их нормативную силу.

зует довольно самостоятельную фразу, интонирование которой почти свободно от вопросительного фона:

Иль предчувствие сходило
К нам во образе твоём
И понятно говорило
О небесном, о святом?
Часто в жизни так бывало:
Кто-то светлый к нам летит,
Поднимает покрывало
И в далекое манит.

Так подчеркнут кадансный характер этой строфы.

На разобранных примерах мы изучили мелодические приемы Жуковского в использовании вопросительной интонации. Система этих приемов чрезвычайно развитая и устойчивая. Здесь — больше всего обнаруживается та «певкость», о которой говорил Полевой. Примеров иного рода, не связанных с разработкой вопросительной интонации, немного. Как и следовало ожидать, использование определенной речевой интонации, обладающей мелодическими свойствами, явилось первой ступенью в развитии напевного стиля. В лирике Фета мы увидим дальнейшее развитие мелодической техники.

Однако выберем несколько примеров иного рода. Мы а priori предвидели, что найдем явления синтаксического параллелизма и систему повторений. Самый простой тип такого построения — система строф с одинаковыми начальными словами (анафора) и одинаковыми заключениями (рефрен) — тип, традиционный в западной лирике и носящий название то «песни», то «романса». Естественно ожидать, что Жуковский обратится к этой форме, носящей явные следы своей связи с музыкой, с напевом. Действительно, в 1811 году, именно во время перехода от первоначальных од, басен и проч. к чистой лирике, Жуковский пишет «Песню» (подражание немецкому), которая состоит из трех строф, с анафорой и рефреном:

О милый друг! теперь с тобою радость!
А я один — и мой печален путь;
Живи, вкушай невинной жизни сладость;
В душе не изменись; достойна счастья будь. . .

*Но не отринь, в толпе пленяемых тобою,
Ты друга прежнего, увядшего душою;
Веселья их дели — ему отрадой будь;
Его, мой друг, не позабудь.*

В следующей строфе мы, кроме анафоры и рефрена, находим даже то же «но» в пятой строке, которым подчеркивается синтаксический параллелизм обеих строф:

*О милый друг, нам рок велел разлуку:
Дни, месяцы и годы пролетят,
Вотще к тебе простру от сердца руку —
Ни голос твой, ни взор меня не усладят.
Но и вдали моя душа с твоей согласна;
Любовь ни времени, ни месту не подвластна;
Всегда, везде ты мой хранитель-ангел будь,
Меня, мой друг, не позабудь.*

Мелодическое впечатление создается здесь самой синтаксической системой, самым составом строфы, повторяющей один и тот же интонационный рисунок. В том же году написано и стихотворение «Певец», каждая строфа которого кончается восклицательным рефреном «Бедный певец!».

В главе о Фете мы увидим, как характерно для напевного стиля построение целого стихотворения на одной фразе, развернутой вставками придаточных предложений или другими приемами. Зародыш этого есть у Жуковского в стихотворении «Близость весны» 1819 года. Оно все состоит из десяти строк, без разделения на строфы, по системе рифм: *aab' b'cc* и т. д. Таким образом, метрического членения на части в нем нет, но мелодически оно ясно делится на две половины, из которых первая образует постепенное восхождение интонации, вторая — постепенное нисхождение. Получается правильная мелодическая дуга:

1 { На небе тишина;
Тайнственно луна
Сквозь тонкий пар сияет;
Звезда любви играет
Над темною горой,

2 { И в бездне голубой
Бесплотные, летая,
Чаруя, оживляя
Ночную тишину,
Приветствуют весну.

В первой половине мы имеем хроматическую градацию. В самом деле, синтаксическое соотношение первых предложений таково, что интонационная линия повышается. Это достигается различным расположением главных членов предложения. Носители главных интонационных акцентов постепенно меняют свои места — так, что получается интонационное *crescendo*. В первом предложении подлежащее затушевано («тишина» имеет значение скорее наречия и потому служит сказуемым, как в безличных предложениях); во втором, занимающем уже две строки, мы имеем такой порядок слов, при котором особенное эмоциональное ударение падает на слово «таинственно», инверсивно выставленное в начало, а подлежащее и сказуемое занимают второстепенное место; далее именно они выступают на первый план (звезда любви играет). Таким образом, происходит перемещение второстепенных членов (на небе, сквозь тонкий пар, над темною горой) с первого плана на второй, а главные члены, наоборот, выступают на первый план. Четвертая и пятая строки являются естественной вершиной интонационного движения.

Во второй половине предложение тяготеет к кадансу, но тормозится в своем движении, чтобы сделать нисхождение равным восхождению. Три деепричастия, внедренные в главное предложение (летая, чаруя, оживляя) и отделяющие подлежащее от сказуемого (бесплотные... приветствуют), осложняют синтаксис с точки зрения рационального построения, но зато реализуют симметрию нисхождения. Заметим еще, что обстоятельственные слова предыдущего предложения (над темною горой) сталкиваются с поставленными впереди обстоятельственными словами нового предложения (и в бездне голубой); происходит своего рода инверсия: звезда любви играет (а) над темною горой (b) — и в бездне голубой (b) бесплотные приветствуют весну (a). В этой встрече второстепенных членов и расхождении главных запечатлен момент перехода к кадансированию.

Как видим, мелодические приемы такого типа у Жуковского очень несложны и сводятся главным об-

разом к образованию повторных или параллельных движений. Параллелизм особенно ясен в известном стихотворении «19-го марта 1823», тоже не расчлененном на строфы и даже не имеющем рифм.¹ В мелодическом отношении оно членится на две части, которые внутри себя делятся еще на две. Получаются своего рода мелодические строфы: $8_{4+4} + 8_{4+4}$, после чего — особый каданс из двух строк.

I₄₊₄ { *Ты* предо мною
 Стояла тихо;
Твой взор унылый
 Был полон чувств.
Он мне напомнил
 О милом прошлом;
Он был последний
 На здешнем свете.

II₄₊₄ { *Ты* удалилась
 Как тихий ангел;
Твоя могила
 Как рай спокойна!
Там все земные
 Воспоминанья;
Там все святые
 О небе мысли.

Звезды небес!
 Тихая ночь!

Фразы построены так, что каждая нечетная строка в интонационном отношении сильнее каждой четной. Образуется своего рода интонационная диподия, особенно ясная, если соединить каждые две строки в одну:

Ты предо мною | стояла тихо;
 Твой взор унылый | был полон чувств.
 Он мне напомнил | о милом прошлом;
 Он был последний | на здешнем свете.

Все сильные диподии связаны между собой синтаксическим параллелизмом. При этом во второй строфе, повторяющей интонационное движение первой, мы имеем повторения «ты» и «твоя», а синтаксический

¹ В. Жирмунский указывает на сходство его со стихотворением Брентано «An S» («Религиозное отречение в истории романтизма». М., 1919. Примечания, стр. 37—38).

параллелизм проведен сполна (ты... как... твоя... как... там все земные воспоминанья, там все святые о небе мысли), так что мелодическая система особенно подчеркнута. Две строфы дважды повторяют одно и то же движение. Этим двум толчкам отвечают, в качестве разрешения, две строки каданса. Отметим, что переход от двухстопного ямба к двухстопному усеченному дактилю (неправильно считать эту фигуру хориямбом по аналогии с античной метрикой) подготовлен такими строчками, как «Ты предо мною», «Ты удалилась», «Там все земные», «Там все святые». Более того — двухстопный ямб здесь, вообще, сомнительный. Каждая строка представляет собою *одно* ритмическое движение, тяготеющее к концевому ударению. Строка, состоящая из одного слова «Воспоминанье», является в этом смысле идеалом. Если принять во внимание обязательность ритмических пауз между строками, длительность которых здесь совершенно объективна, то мы имеем своего рода секстоль — шестисложную фигуру с главным акцентом на четвертом слоге и с паузой вместо шестого, то есть — $5_4 + 1_0$. В таком случае заключительные строки вовсе не дают нового *размера*, а отличаются лишь мужскими окончаниями (ср. «Ты удалилась» и «Звезды небес») и наличием более определенных ударений на первых слогах. Мужские окончания разрушают ритмико-интонационную диподийность, установленную предыдущими строфами и подкрепленную там синтаксической неразрывностью каждых двух строк. Вместо параллелизма сильных диподий получается сжатый параллелизм двух строк. Диподийная строка как бы разорвана большой паузой (мужские окончания) на две самостоятельные части. Ударения на первых слогах ослабляют динамическую роль концевых ударений и, таким образом, разрушают установившуюся до этого диподийную динамику, в результате чего является *замедленный темп* как кадансный прием. При внимательном вслушивании мы замечаем, что две заключительные строки, по затрачиваемому на их произнесение времени, равны *четырем*, взятым из строфы. Иначе говоря — мы имеем здесь уже не секстоли, а триоли.

Юный Пушкин подвергается сложному воздействию со стороны лирики XVIII и начала XIX века — в том числе воздействию и со стороны лирики Жуковского. Некрасов писал Тургеневу (30 июня 1855 г.): «Нельзя не заметить, что многие послания и некоторые лицейские годовщины Пушкина вышли прямо из посланий Жуковского. Пушкин брал у него — иную мысль, иной мотив и даже иногда выражение!» Воздействие это заметно именно в стихах 1816—1820 годов и сказывается, между прочим, в усвоении мелодической манеры Жуковского — строить стихотворение на основе вопросительной интонации. Среди стихотворений 1816 года отметим: «Певец», «К ней», «Послание к князю А. М. Горчакову», «Наслаждение», «Окно», «Месяц».

Стихотворение «Певец» примыкает к тому типу «романсов» или «песен», о котором была речь выше. Особенность его схемы в том, что рефреном служит повторение начальных слов, так что каждая строфа получает вид кольца. Кольцо это не только чисто синтаксическое, но и мелодическое: каждая строфа делится на две части, из которых первая развивает вопросительную интонацию нисходящего типа (т. е. с вершиной вначале), а вторая — восходящего, как бы замыкая интонационное кольцо.

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | { | Слыхали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали? |
| 2 | { | Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
<i>Слыхали ль вы?</i> |

Единообразие подчеркивается еще тем, что вторая строка остается во всех трех строфах неизменной, а тем самым — и женские рифмы. Во второй строфе синтаксическое строение несколько изменено, в третьей — точный слепок с первой, даже с сохранением «когда» в начале третьей строки.

Пушкин 1816 года занят стилизацией под Жуковского. Стихотворение «К ней», с его обращениями — «Эльвина, милый друг!», с его «ужели — иль», с его, наконец, переходом из третьей строфы в четвертую, благодаря чему вопросительная интонация разворачивается на пространстве двух строф, образуя каданс, — все это знакомо нам по стихотворениям Жуковского. Влияние медитативных посланий Жуковского («Послание к Филалету») явно сказывается на пушкинском послании «Князю А. М. Горчакову». Сначала вопросы являются лишь в наиболее эмоциональных местах и не развиваются в систему:

Где вы, лета беспечности недавней?
А мой удел. . . но пасмурным туманом
Зачем же мне грядущее скрывать?
Они прошли, но можно ль их забыть?

Но к концу вопросы сгущаются в систему и напоминают манеру Жуковского:

Ужель моя пройдет пустынно младость?
Иль мне чужда счастливая любовь?
Ужель умру, не ведая, что радость?
Зачем же жизнь дана мне от богов?
Чего мне ждать? В рядах забытый воин,
Среди толпы затерянный певец, —
Каких наград я в будущем достоин
И счастья *какой* возьму венец?

В стихотворении «Наслаждение» 8-строчные строфы образованы единством интонационного движения. Вторая строфа повторяет первую, что сказывается и в самом членении обеих строф: $(2 + 2) + 4$. Третья строфа, кадансная, оттенена вопросительной интонацией:

Я вслед. . . но цели отдаленной,¹
Но цели милой не достиг! . . .
Когда ж, весельем окриленный,
Настанет счастья быстрый миг?

¹ Оборот, характерный для Жуковского. Ср.: «Я сорвать. . . но что же рок?», «Я вслед за ним! . . . но он быстрее».

Когда в сиянье возгорится
Светильник тусклых юных дней
И мрачный путь мой озарится
Улыбкой спутницы моей?

После 1816 года воздействие лирики Жуковского начинает ослабевать. В стихотворении 1817 года «К Жуковскому» Пушкин стилизует под его манеру то место, где обращается непосредственно к нему:

А ты, природою на песни обреченный,
Не ты ль мне руку дал в завет любви священной?
Могу ль забыть я час, когда перед тобой
Безмолвный я стоял, и молнийной струей
Душа к возвышенной душе твоей летела
И, тайно съединясь, в восторгах пламенела?

В 1818 году Пушкин пишет свою надпись «К портрету Жуковского» — наступает эпоха преодоления этого воздействия: Пушкин видит в Жуковском своего учителя (см. в его письме к Бестужеву по поводу отзыва Рылеева), но — не образец для подражания. Недаром в «Руслане и Людмиле» он пародирует «Двенадцать спящих дев» Жуковского. Позже, в «Евгении Онегине», Пушкин дает в словах Ленского характерную стилизацию напевного стиля:

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?
Что день грядущий мне готовит?
.
Забудет мир меня; но ты
Придешь ли, дева красоты,
Слезу пролить над ранней урной
И думать

Отголоском увлечения стилем Жуковского является стихотворение «Мне вас не жаль» (1820) — с его повторениями и с вопросительным кадансом. Таково же «Желание» (1821), где стилизация под прежнюю манеру чувствуется и в появлении имени «Эльвина», и в системе лирических вопросов:

Приду ли вновь, поклонник муз и мира,
Забыв молву и жизни суеты,
На берегах веселого Салгира
Вспоминать души *моей* мечты?

И ты, моя задумчивая лира,
Ты, верная певица красоты,
Певица нег, изгнания и разлуки,
Найдешь ли вновь утраченные звуки?
И там, где мирт шумит над тихой урной,
Увижу ль вновь, сквозь темные леса

и т. д.

Но характерно, что особых приемов разработки вопросительной интонации, какие мы наблюдали у Жуковского, здесь нет. Дальше Пушкин уже переходит к укреплению своего собственного лирического стиля, избегая традиционных приемов мелодизации и сообщая своему стиху ритмическую подвижность и синтаксическую простоту. Среди стихотворений 1828 года мы находим одно — «Цветок», — в котором неожиданно видим знакомые формы вопросительной интонации:

Цветок засохший, безуханный,
Забывтый в книге, вижу я,
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память *нежного ль* свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и *та жива ли?*
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

Но характерно для Пушкина, что вопросы эти осмыслены *как вопросы* и потому не имеют того чисто напевного значения, какое мы наблюдали у Жуковского. Вводная строфа подготавливает всю эту систему, логически оправдывая самое ее появление.¹

¹ Интересно, что и здесь проявляется действие того архитектурного закона, о котором мы говорили по поводу «Танственного посетителя» и «Ветки Палестины». Вторая строфа, конденсирующая вопросы, дает 7 вопросительных толчков; в двух следующих строфах мы находим 7 ответных толчков.

После 1820 года Пушкин явно отходит от напевного стиля, а в наиболее типичных его стихотворениях зрелого периода характерно именно отсутствие мелодических приемов — в том числе и разработки вопросительной или восклицательной интонации («Под небом голубым...», «Не пой, красавица, при мне...», «Для берегов отчизны дальней...» и др.). Даже в стихотворении «К А. П. Керн» (1825), которое в лексическом отношении как будто стилизовано и даже повторяет выражения Жуковского («гений чистой красоты» — ср. у Жуковского в «Лалла Рук» и в стих. «Я музу юную, бывало...»), нет никаких вопрошаний, никаких специальных приемов мелодизации. Характерно для пушкинской строфы, как я уже упоминал выше, постоянное совпадение синтаксического членения с метрическим, при котором интонационное воздействие остается на втором плане, а также — форма стансов, при которой каждая строфа замыкается своими пределами.

2

В поэзии Тютчева наблюдается интересное сочетание традиций русской лирики (Державин и Жуковский), еще осложненное немецким влиянием (Новалис, Гейне¹ и др.). Обычное причисление Тютчева к «пушкинской плеяде» — историко-литературная ошибка. Механической преемственности, простого наследования в литературе, как и вообще в искусстве, не бывает. Пушкин — ученик Жуковского и в то же время — соперник, стремящийся преодолеть его стиль. Главная линия русской поэзии пошла после Жуковского в сторону завершения, подведения итогов. Создание поэтического канона, уравнивающего все предыдущие тенденции русской поэзии, — дело Пушкина. После него поэзия уступает свое влияние прозе.² Образуются

¹ Влиянию Гейне на Тютчева посвящена работа Ю. Н. Тынянова — «Тютчев и Гейне» (Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 386—398).

² Об этом подробнее — в моей статье «Проблемы поэтики Пушкина».

боковые линии — поэзия «для немногих». Тут-то и являются новые сплетения традиций, подготовляющие будущее возрождение стиха. «Побежденный» Жуковский с его немецкой ориентацией находит своих продолжателей среди этих боковых линий. Здесь развиваются тенденции его стиля, полемическое заострение которых находим мы у Фета, так гордившегося тем, что стихи его казались современникам «возмутительными своей невозмутимостью и прискорбным отсутствием гражданской скорби».¹ Продолжает жить и державинская традиция — традиция декламативной оды, — и не только в стихах гр. Хвостова, высмеянных Пушкиным. Она нашла себе более тонких, более самостоятельных учеников, которые сумели использовать ее так, что она не казалась простым архаизмом. Она приютилась в стихотворных «речах» Тютчева, в гимнах и дифирамбах Шевырева, Хомякова и др.

В. Брюсов утверждает, что «поэзия Тютчева, в лучших своих созданиях, жива не метафорами и антитезами, как поэзия французская, но целостностью замысла и *певучестью строфы*, как поэзия немецкая».² Об этой «певучести» как таковой он больше ни слова не говорит — вероятно, по тем же соображениям, которые заставили Ю. Верховского заменить анализ песенного стиля анализом «мотивов». О политических стихотворениях Тютчева Брюсов говорит вскользь: «Иногда у Тютчева мысль просто изложена в стихотворной форме, и это, бесспорно, самые слабые из его созданий». Но в том-то и дело, что Тютчев — иногда певец, иногда оратор, и эти две стихии своеобразно уравновешены в его поэзии, придавая ей совершенно специальный характер. Многие его стихотворения, и не только политические, — маленькие речи, построенные либо на заключительных афористических *pointes*, либо на приемах ораторского «слова». Тут мы находим специфическое употребление и метафор и антитез. Недаром

¹ Предисловие к третьему выпуску «Вечерних огней».

² В. Брюсов. Ф. И. Тютчев. Критико-биографический очерк. — В кн. Ф. Тютчев. Полное собрание сочинений, СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1911, стр. XLIII—XLIV.

так сильна связь между пламенными его статьями и политическими стихотворениями. Недаром современники изображают его вдохновенным оратором и остроумцем: «Старичок пробирается нетвердою поступью вдоль стены, держа шляпу, которая сейчас, кажется, упадет из его рук. Из угла прищуренными глазами окидывает все собрание. . . К нему подходит кто-то и заводит разговор. . . слово за слово, его что-то задело, он оживился, и потекла потоком речь увлекательная, блистательная, настоящая импровизация. . .» (М. П. Погодин). И некоторые его стихотворения как будто хранят следы этого ораторского негодования, полемического пыла («что-то задело»):

Не то, что мните вы, природа —
Не слепок, не бездушный лик.
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Вы зрите лист и цвет на древе,
Иль их садовник приклеил?
Иль зреет плод в родимом чреве
Игрою внешних, чуждых сил?¹

Здесь запечатлена даже гневная, раздраженная жестикуляция оратора. Очень часто за стихотворениями Тютчева чувствуется присутствие человека, к которому он обращается с речью, или толпы, перед которой он произносит свою проповедь: «Не плоть, а дух растлился в наши дни», «Молчи, скрывайся и тай», «Смотри, как облаком живым», «Смотри, как на речном просторе», «Чему молилась ты с любовью», «Стоим мы слепо пред судьбою», «Ужасный сон отяготел над нами» и др. Интересны в этом смысле своеобразные обороты речи, придающие стихотворению характер ораторского «слова»:

Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой;

¹ В одном из своих давнишних докладов А. Белый, комментируя это стихотворение, указывал на разницу между первой его частью, риторической, и второй, где Тютчев свободно отдается своему поэтическому вдохновению («И языками неземными»).

Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.
Но видите ль? Собравшимся в дорогу
и т. д.

Стихотворение «Цицерон», как настоящая речь, начинается цитатой:

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:
«Я поздно встал и на дороге
Застигнут ночью Рима был!»
Так! Но, прощаясь с римской славой
и т. д.

Тонкой риторикой звучит заключительная *pointe* «Осеннего вечера», почти тяжеловесная для лирического стихотворения:

Ущерб, изнеможенье и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Возвышенной стыдливостью страданья.

Самый оборот — «*Есть в светлости* осенних вечеров», столь характерный для тютчевских вступлений (ср. «*Есть некий час* всемирного молчанья», «*Есть близнецы*», «*В разлуке есть* высокое значенье», «*Есть много мелких* безымянных», «*У музы есть* различные пристрастья», «*Певучесть есть* в морских волнах», «*Есть и в моем* страдальческом застое», «*Две силы есть, две роковые силы*», «*Ночной порой* в пустыне городской *есть час один*»), воспринимается как своего рода «прозаизм», перенесенный в лирику из сферы ораторской речи. Особенно сильно ощущается это в таком сочетании, как: «*Две силы есть, две роковые силы*», или «*Есть близнецы* — для земнородных *два* божества». ¹

Не случайно и то, что среди стихотворений Тютчева большое место занимают юбилейные «речи» и

¹ О том же см. в статье Ю. Н. Тынянова «К вопросу о традициях Тютчева» (подробно — дальше). Кроме того, я должен поблагодарить И. А. Груздева, в частном разговоре поделившегося со мной своими соображениями об ораторских приемах Тютчева.

особенно — надгробные «слова». Стихотворение «На смерть В. А. Жуковского» построено именно как «слово». Первые две строфы содержат личные воспоминания — лирический их характер подчеркивается рефренообразным повторением:

А между тем заметно выступали
Уж звезды первые в его ночи.

.
А звезды между тем на них сводили
Таинственный и сумрачный свой свет.

Их связь подчеркивается и развитием начальной метафоры — «Я видел вечер твой», — действие которой распространяется на обе строфы — тоже характерный ораторский прием. Далее идет общая характеристика — и тут интересен самый строй фраз: своеобразная разговорная неуклюжесть стиха и прозаичность интонаций.

Поистине, как голубь, чист и цел
Он духом был; хоть мудрости змеиной
Не презирал, понять ее умел,
Но веял в нем дух чисто голубиный.
И эту духовной чистотой
Он возмужал, окреп и просветлел.
Душа его возвысилась до строю:
Он стройно жил, он стройно пел. . .

И этот-то души высокий строй

и т. д.

Характерной риторической метафорой украшено и надгробное слово к Гёте: «На древе человечества высоко ты лучшим был его листом» — метафорой, проведенной до конца («И сам собою пал, как из венка!»). Для Тютчева типичен этот эмблематический метафоризм, как, например, в «Фонтане» («О, смертной мысли водомет») — метафоризм не лирический, а чисто ораторский, проповеднический. «Mal'agia» тоже декламативна, а не напевна, и тоже характерна своими стилистическими приемами:

Все тот же запах роз. . . и это все есть смерть!
Как ведать? Может быть, и есть в природе звуки,

Благоухания, цвета и голоса, —
Предвестники для нас последнего часа
И усладители последней нашей муки.
И ими-то судеб посланник роковой (ср. «И этот-то»)
и т. д.

Стихотворение «День и ночь» — ораторская анти-теза, заканчивающаяся характерным прозаическим оборотом: «Вот отчего нам ночь страшна». Стихотворение «Смотри, как на речном просторе...» построено на такой же эмблематической метафоре, как «Фонтан», — и смысл ее совершенно по-проповеднически раскрыт в конце:

О, нашей мысли обольщенье,
Ты — человеческое я!
Не таково ль твое значенье?
Не такова ль судьба твоя?

Отметим, наконец, следы державинской оды в стихотворении «Сижу задумчив и один...»:

Былое — было ли когда?
Что ныне — будет ли всегда?
 Оно пройдет!
Пройдет оно, как все прошло,
И канет в темное жерло
 За годом год.
За годом год, за веком век...
Что ж негодует человек,
 Сей злак земной?...
Он быстро, быстро вянет... Так!
Но с новым летом новый злак
 И лист иной.

И вопросы, и подхваты выражений — совершенно в духе классической оды. В самой лексике Тютчева — несомненное родство с лексикой Державина.¹ Недаром Тютчев начал «Уранией» (1820) — большим стихотворением в классическом стиле, где, между прочим, воспиты Ломоносов и Державин. Символисты восприняли Тютчева односторонне. Но характерно, что особенно

¹ Ср. у Державина: «И дни мои как злак сечет» («На смерть кн. Мещерского»), «То вечности жерлом пожрется» («Река времен»). Ср. еще: «Металла голос погребальный» («Бессонница») и «Глагол времен, металла звон» («На смерть кн. Мещерского»). См. еще в моей статье «Поэтика Державина» («Аполлон», 1916, № 8) и указанную статью Ю. Тынянова.

близки к Тютчеву оказались именно Брюсов и В. Иванов — самые риторические из символистов.

Однако этими речами, проповедями и отповедями поэзия Тютчева не исчерпывается. Есть у него и восторженная «певучесть строфы». Тютчев — поэт восклицаний.

*Как тихо веет над долиной
Далекий колокольный звон.*

*О, как тогда с земного круга
Душой к бессмертному летим!*

*О, как пронзительны и дики,
Как ненавистны для меня
Сей шум, движенье, говор, клики
Младого пламенного дня!*

Как сладко дремлет сад темно-зеленый.

О, как в нем сердце пламенеет!

О, север, север-чародей!

*Как он любил родные ели
Своей Савойи дорогой!*

*О, нашей мысли обольщенье,
Ты — человеческое я!*

*Тихой ночью, поздним летом
Как на небе звезды рдеют!*

*Как дымный столб светлеет в вышине!
Как тень внизу скользит неуловимо!*

*Как сладко дремлет Рим в ее лучах,
Как с ней сроднился Рима вечный прах!*

Как увядающее мило!

О, первых листьев красота

Как весел грохот летних бурь

О, как убийственно мы любим

*О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...*

*О вещая душа моя,
О сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..*

*О, этот юг, о, эта Ницца!..
О, как их блеск меня тревожит!*

Как хорошо ты, о море ночное!

Как неожиданно и ярко

*О, в этом радужном виденье
Какая нега для очей!*

*Какая жизнь, какое обаянье,
Какой для чувств роскошный, светлый пир!*

Сравнительно с этим количеством восклицаний, являющихся то в начале, то в середине, то в конце, а иногда удерживающих на себе все стихотворение, роль вопрошаний кажется незначительной — они появляются редко, почти всегда служа концовкой¹ и не имея специально мелодического значения. Мелодическая роль вопросительной интонации исчерпана была Жуковским. Зато восклицательная интонация часто слагается у Тютчева в мелодическую систему. Это особенно заметно в маленьких восьмистишиях, где перед нами — одно синтаксическое движение, одна фраза.

*Как он любил родные ели
Своей Савойи дорогой!
Как мелодически шумели
Их ветви над его головой!
Их мрак торжественно-угрюмый
И дикий, заунывный шум
Какою сладостною думой
Его обворожали ум!*

¹ Характерна концовка в стих. «Итальянская вилла», где вопросительная мелодия, при помощи повторений и вставок («Иль злая жизнь недаром, та жизнь, увь!.. та злая жизнь...»), возвращена на целую строфу.

Или:

Тихой ночью, поздним летом
Как на небе звезды рдеют!
Как под сумрачным их светом
Нивы дремлющие зреют. . .
Усыпительно-безмолвны,
Как блестят в тиши ночной
Золотистые их волны,
Убеленные луной!

Оба стихотворения построены на тройных интонационных толчках, расположенных так, чтобы третий толчок обособлялся от первых двух и, занимая иное синтаксическое положение, сообщал движению интонации мелодический рисунок.

В первом стихотворении мы имеем два повторных, параллельных движения — с той только синтаксической разницей, что сначала восклицательная частица относится к глаголу и тем самым несет на себе главную силу и высоту интонации, а затем она относится к наречию (как мелодически) и делит эту силу и высоту с ним, так что нисходящее движение несколько задерживается; во второй половине стихотворения интонация уже не дробится на два хода, а занимает все четыре строки, причем высокая часть помещена так, что вместо простого нисхождения получается восходяще-нисходящая интонация — интонационная дуга. Это достигается тем, что подлежащие и относящиеся к ним определения («их *мрак* торжественно-угрюмый и дикий, заунывный *шум*» — заметьте инверсию) поставлены *до* восклицательного члена, а не *после*, как в первых предложениях. Инверсивное движение увеличивает восклицательную силу всего предложения и придает ему характер каданса. Как очень часто у Тютчева, стихотворение кадансирует не нисхождением, а наоборот — восхождением, как бы оставляя мелодический рисунок оборванным (патетический каданс). Заметим еще, что в третьем случае восклицательная сила увеличена тем, что восклицательный член¹ здесь — уже

¹ Такой термин — у А. М. Пешковского (Русский синтаксис в научном освещении, изд. 2. М., ГИЗ, 1920, стр. 341).

полноправное слово (какою), и относится он к *прилагательному*, с которым сливается воедино. Таким образом получается градация самой силы восклицания.

Во втором стихотворении — мелодический чертеж несколько иной. Характерно расположение членов в первом предложении и при этом — удвоение обстоятельственных слов (нечто вроде «*Легкий, легкий ветерок*» у Жуковского); это становится особенно ясным, если мы повторим прежний эксперимент — переставим строки:

Как на небе звезды рдеют
Тихой ночью, поздним летом!

Несмотря на то что обе строки имеют женские окончания и в этом отношении не испытывают никакой деформации при перестановке, фраза звучит фальшиво. Получается, очевидно, интонационный диссонанс: оказывается, что форма «тихой ночью, поздним летом» *должна* быть в восходящей, а не в нисходящей части предложения. Задача этой интонационной фигуры, очевидно, — подготовка восклицания, восхождения. Интересно, что стоит уничтожить эту фигуру дробления на два момента (например, «тихой августовской ночью») — и ощущение фальши сразу слабеет. В мелодической структуре стихотворения оказываются, действительно, математические законы, не менее железные, чем в музыке. Постановкой в первой строке этой фигуры, а в третьей строке — второго «как» Тютчев достигает того, что первые четыре строки располагаются в виде интонационной дуги — с главной высотой на втором «как». Таким образом, здесь нет того параллелизма движения, какое было в первом стихотворении. Соответственно с этим новым чертежом изменено и движение второй половины. «Как» первой половины относятся к сказуемым (как рдеют, как зреют), но подлежащие оба раза стоят до сказуемых; расстояния между восклицательными членами и этими сказуемыми — разные: в первом случае они находятся в одной и той же строке, во втором же случае «как» находится в начале третьей строки, а сказуемое — в конце четвертой строки. Этим увеличивается амплитуда интонации

и достигается равновесие между фразами, необходимое для создания *дуги*. Во второй половине мы находим, во-первых, аналогичную в интонационном отношении подготовку подъема («усыпительно-безмолвны, как...» — ср. «тихой ночью, поздним летом, как...») и, во-вторых, — характерную инверсию (по отношению к первоначальному порядку): «как под сумрачным их светом нивы дремлющие зреют», то есть \underline{decba} , — «как блестят в тиши ночной золотистые их волны», то есть \underline{aedbc} ¹, — перестановку внутри каждой синтаксической группы и перенесение сказуемого с последнего места на первое, так что оно следует непосредственно за восклицательным членом. Этой инверсией и вместе с тем увеличением интонационной амплитуды (предложение занимает четыре строки) второй половине придан характер каданса. Каданс еще подчеркнут появлением мужских рифм.

Интересный пример напевной строфы — «Сумерки». Стихотворение состоит из двух 8-строчных строф, которые, как было у Жуковского, собраны по восьми строк не на метрической основе (система рифм обычная — $a'ba'b$), а на интонационной. Здесь нет разработки ни вопросительной, ни восклицательной интонации, но мелодическое движение, дважды повторенное, ясно чувствуется. Дело — в особом ритмико-мелодическом приеме.

Тени сизые смешались,
 Цвет поблекнул, звук уснул,
 Жизнь, движенье разрешились
 В сумрак зыбкий, в дальний гул...
 Мотылька полет незримый
 Слышен в воздухе ночном...
 Час тоски невыразимой.
 Всё во мне — и я во всем...

В первой половине этой строфы мы чувствуем ритмический и интонационный параллелизм, заключающийся в том, что нечетные строки имеют *три* икта и не членят-

¹ а — сказуемое, b — определение, с — подлежащее, d — обстоятельственное слово, e — определение к нему.

ся пополам, четные же имеют *четыре* икта и распадаются на диподии. Синтаксическое различие в том, что третья и четвертая строки представляют собой одну фразу, а первая и вторая независимы друг от друга. Всем этим создается особое мелодическое движение: две эти части повторяют одну интонацию, но так, что вторая часть находится на большей высоте сравнительно с первой. Во второй половине строфы параллелизма этого нет — мы имеем легативное движение фразы, объемлющей две строки (без диподий во второй). В отношении к предыдущим новая фраза лежит на еще большей высоте — это обусловлено как общим восходящим направлением следующих друг за другом предложений, так и порядком слов: «*Мотылька полет незримый*» (интонационная инверсия). После этой фразы идет нисхождение, и в последней строке мы опять находим усиленную диподию (с мужской цезурой) с четырьмя иктами. Таким образом, строфа в мелодическом отношении, действительно, представляет неразрывное целое, с апогеем на пятой строке.

Во второй строфе — иное отношение диподийных и сплошных строф:

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства — мглой самозабвенья
Переполни через край! . .
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

Строфа начинается с диподии типа «Цвет поблекнул, звук уснул», интонационная роль которой еще усиливается благодаря повторению одного и того же слова. Диподию находим мы еще в четвертой строке («Все залей и утиши»), но уже с мужской цезурой. Таким образом, диподийные строки здесь не перекрещивают, а обрамляют, опоясывают, причем первоначальный подчеркнутый параллелизм четырех- и трехиктных движений ослаблен в связи с уничтожением интонационного параллелизма. Мелодическое движение не повторяется механически — необходимость вариации

обусловлена уже тем, что вторая строфа кадансная. Сохраняется лишь общий рисунок подъема к пятой строке. Действительно, последовательность «лейся, зай, утиши» сама по себе подготавливает к какому-то окончательному подъему, но он еще подчеркнут инверсией — вынесением вперед дополнения (*Чувства* мглой самозабвенья переполни).¹ При этом, как и в первой строфе, именно здесь фраза развернута на две строки и этим выделяется как центральная.

Как видим, особенно ярких, развитых приемов мелодизации у Тютчева нет. Его ритмические и эвфонические приемы гораздо разнообразнее и интереснее. Он стоит на рубеже — между эпохой расцвета русского стиха и эпохой его упадка. Недаром приветствовали его такие разные по вкусам своим и тенденциям люди, как Некрасов и Тургенев — сочетание характерное, если вспомнить, что, по мнению Тургенева, в стихах Некрасова поэзия «и не ночевала». Сгущенный, патетический лиризм Тютчева, часто принимающий формы ораторской речи, выглядел на фоне тускневшего пушкинского стиха как нечто полновесное, содержательное. Недаром даже Толстой знал его наизусть и любил цитировать. И недаром утвердилось тогда суждение, что стихи Тютчева написаны небрежно, что они неотделаны (так казалось, очевидно, на фоне пушкинской техники). Символисты показали нам всю изощренность его стиха и истолковали Тютчева как своего предтечу, как «родоначальника поэзии намеков» (Брюсов). Этот

¹ До сих пор мы указывали инверсии, так сказать, относительные, т. е. такие, которые выступают на фоне ранее данного в самом стихотворении порядка слов. Здесь мы ссылаемся на инверсию, выступающую на фоне обычного для русского языка порядка. Об этом говорит Пешковский: «Хотя русский язык и принадлежит к языкам с так назыв. «свободным» порядком слов, однако для каждого члена предложения можно указать одно обычное, излюбленное место в предложении и другое менее обычное, при котором расстановка слов кажется как бы намеренно измененной. На этом основании различают так назыв. «прямой» порядок слов и «обратный». . . Так, для приглагольного дополнения прямым порядком является постановка его после глагола, а обратным — перед ним» («Русский синтаксис. . .», стр. 295—296).

стилизированный Тютчев послужил для символистов орудием защиты против консервативно настроенной критики, повторявшей заветы Белинского и отсылавшей к «классикам». Настоящее *изучение* Тютчева начинается только теперь.¹

3

Положение Лермонтова в истории русской поэзии еще совершенно не выяснено — и вопрос, действительно, очень сложен. Поэтического возрождения Лермонтов еще не дождался, а изучение всегда следует за возрождением. Пути восприятия лермонтовской поэзии не определились. Отдельные тяготения к нему (Блок) еще не создают нового аспекта, при котором его поэзия стала бы заново ощущаться.

Перед Лермонтовым стояла сложнейшая поэтическая задача — преодолеть пушкинский канон. Он идет по следам Пушкина, создавая кавказские поэмы и изучая Байрона, — но только для того, чтобы Пушкина победить. Он окружен поэтами, и в первых своих поэмах учится больше у Козлова, у Батюшкова, у Дмитриева и даже у Марлинского («Андрей Переяславский»), чем у Пушкина. Характерно и самое влечение его к поэмам и балладам. Быть может, главная причина того, что Лермонтов остается до сих пор загадочным и не имеет потомков, — преобладание в его поэзии лиро-эпических форм, которые после него не развивались, уступив свое место прозе, а проза с девяностых годов отступила перед новым развитием лирики. «Мцыри» и «Демон» остались застывшими в своей красоте — точно искусственные цветы, которые не увядают, но и не оплодотворяют.

У Пушкина мы видим спокойные переходы от одних поэтических форм и жанров к другим и, нако-

¹ См. статью Ю. Н. Тынянова «К вопросу о традициях Тютчева». (Записки факультета истории словесных искусств Росс. инст. ист. иск. Вып. I.) В этой интересной работе много фактов, подтверждающих высказанные здесь бегло замечания (особенно — относительно связи Тютчева с «архаистами» и в частности — с державинской традицией).

нец, — от стиха к прозе. Это — путь его развития, естественное и органическое расширение поэтического кругозора, при котором интенсивность сочетается с экстенсивностью. Наоборот, у Тютчева, отходящего в сторону от большой дороги русской поэзии и сосредоточенного на определенных стилистических тенденциях, мы видим спокойную интенсивность в границах одной лирики. Он — не профессионал, он — гениальный дилетант, предчувствующий ликвидацию стихотворного периода и потому скептически настроенный:

Стихов моих вот список безобразный;
Не заглянув в него, дарю им вас,
Не мог склонить своей я лени праздной,
Чтобы она хоть вскользь им занялась.
*В наш век стихи живут два-три мгновенья,
Родились утром, к вечеру умрут. . .*
Так что ж тут хлопотать? Рука забвенья
Исправит все чрез несколько минут.

«М. П. Погодину»

Совсем иное — у Лермонтова. Он лихорадочно бросается от одних форм и жанров к другим, делая опыты сразу и в лирике, и в поэме, и в драме (в стихах и в прозе), и в повести. И он всегда недоволен, он всегда возвращается к прежним опытам, начиная заново, вставляя старые куски и придумывая новые положения для своих героев (ср. «Исповедь» — «Боярин Орша» — «Мцыри»). На нем тяготеет груз поэтических традиций, он связан прошлым, которое уже окрепло, устоялось. Он напрягает русский язык и русский стих, стараясь придать ему новое обличье, сделать его острым и страстным. Он учится у Шиллера, у Байрона, у Гюго — вводит новые рифмы, новые образы, которые тут же каменеют и давят его самого. Трагичны его усилия разгорячить кровь русской поэзии, вывести ее из состояния пушкинского равновесия, — природа сопротивляется ему, и тело превращается в мрамор.¹

¹ В главе о Лермонтове я позволяю себе роскошь критического импрессионизма именно потому, что не чувствую опоры для восприятия его поэзии в современности, а без этой живой опоры, без общего *ощущения* стиля не могу изучать.

Вот почему такой странной кажется его лирика. Стоит ему ослабить эту мраморную напряженность, язык его становится неуверенным, ритм вялым, стих как будто чужим. Характерно, что классические, хрестоматийные вещи Лермонтова — «Ангел», «Ветка Палестины», «Когда волнуется желтеющая нива. . .», «Выхожу один я на дорогу. . .» — принадлежат именно к числу этих «ослабленных» стихотворений. В них нет этой скульптурной судорожности, они кажутся живыми, но зато вместо крови в них течет какая-то лимфатическая жидкость — и жизнь их призрачна. Так под руками Лермонтова русская поэзия, с одной стороны, каменеет и, в своей преувеличенной напряженности, имеет вид жуткого паноптикума, с другой — превращается в группы бледных теней, черты которых напоминают что-то из прошлой, некогда бившейся в них жизни. Это не оценка лермонтовского таланта, а толкование его исторической судьбы, его роковой миссии.

Казалось бы, мне незачем и включать Лермонтова в свою работу — ведь я не пишу историю русской поэзии. Но именно при моем понимании исторической судьбы Лермонтова вопрос об отношении его к напевному стилю становится особенно важным. Мы можем а priori ожидать, что на путях преодоления пушкинского канона Лермонтов обратится и к мелодическим приемам, либо пользуясь традицией Жуковского, либо прибегая к каким-нибудь другим способам мелодизации. О «Ветке Палестины» мы имели уже случай говорить. В стихотворениях 1830—1832 годов можно наблюдать появление трехдольных размеров, столь характерных для напевного стиля и столь обойденных Пушкиным. Они являются у Лермонтова, очевидно, из потребности в новых ритмических приемах и взяты им из немецкой и английской поэзии. Характерная их особенность, свидетельствующая об их происхождении, — вариации анакруз, в русской поэзии того времени необычные.¹

¹ Интересно, что вариации эти появляются у Лермонтова иногда внезапно, не располагаясь в систему. Так, в дактилическом стихотворении 1830 г. «Волны и люди» («Волны катятся одна за другою. . .») пятая строка оказывается амфибрахической: «Волнам

*Не знаю, обманут ли был я,
Осмеян тобой или нет,
Но клянуся, что сам любил я
И остался от этого след.*

«Песня», 1830

*Воет ветер и свистит пред недалёной грозой.
По морю, на темный восток,
Озаряемый молнией, кидаем волной,
Несется неверный челнок.*

«Челнок», 1830

*Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?*

«Желание», 1831

*Хоть бегут по струнам моим звуки веселья,
Они не от сердца бегут.*

«Романс», 1831

*Хоть давно изменила мне радость,
Как любовь, как улыбка людей.
И померкнуло прежде, чем младость,
Светило надежды моей.*

1831

*Как землю нам больше небес не любить?
Нам небесное счастье темно,
Хоть счастье земное и меньше в сто раз,
Но мы знаем, какое оно.*

«Земля и небо», 1831

Есть опыты и в области так называемых теперь «паузников». Еще Жуковский пробовал так переводить Гёте:

*На ту знакомую гору
Сто раз я в день прихожу;
Стою, склоняся на посох,
И в дол с вершины гляжу.*

«Жалоба пастуха», 1818

их неволя и холод дороже». Любопытно, что редактор академического издания, несмотря на совершенную ясность автографа, заменил слово «неволя» словом «воля» — вероятно для того, чтобы «исправить» Лермонтова и сохранить в этой строке дактиль.

У Лермонтова:

Когда Мавр пришел в наш *родимый дол*
Оскверняячи церкви порог.
Он без *дальних слов* выгнал всех чернецов,
Одного только выгнать не мог.

«Баллада», 1830

Поцелуями прежде считал
Я счастливую *жизнь* свою,
Но теперь я от счастья устал,
Но теперь никого не люблю.¹

1831

И здесь же — разные анакрузы:

И я *счет* своих лет потерял,
И *крылья* забвенья ловлю.

Интересно, что то же явление разных анакруз можно наблюдать уже в стихах Марлинского, которыми Лермонтов, вообще, интересовался:²

Я за *морем* синим, за синею далью
Сердце свое схоронил.

В связи с этим у Лермонтова являются и внутренние рифмы — тоже редкий прием в тогдашней поэзии:

Видали ль *когда*, как ночная *звезда*
В зеркальном заливе блестит,
Как трепещет в *струях*, как серебряный *прах*
От нее, рассыпаясь, бежит. . .

Но поймать ты не *льстись*, и ловить не *берись*:
Обманчивы луч и волна. . .
Мрак тени *твоей* только ляжет на *ней*,
Отойди ж — и заблещет она.

Светлой радости *так* беспокойный *призрак*
Нас манит под хладною мглой;

¹ Некоторое сомнение вызывается тем, что паузы в этом стихотворении падают именно после слова «жизнь» (далее — «Я мятежную жизнь мою»). Может быть, Лермонтов считал это слово в данном случае как двухсложное? Ср. в первом примере «Мавр пришел», где тоже пауза сомнительна.

² В «Кавказском пленнике» и «Корсаре» есть куски из «Андрея Переяславского», неоконченной поэмы Марлинского.

Ты схватить¹ — он шутя убежит от тебя.
Ты обманут — он вновь пред тобой.

«Звезда», 1830

Все эти ритмические приемы Лермонтова интересны для нас тем, что они связаны с явлением *отраженной мелодики*, то есть мелодики, которая механически порождается ритмом. Вначале мы уже упоминали о том, что трехдольные размеры характерны своей монотонней и этим резко отличаются от ямба и хорей. Недаром они господствуют в балладной поэзии, где требуется именно монотония эпического сказа. Плавность ритмического движения соединяется с интонационной плавностью — создается как бы отвлеченный, не зависящий ни от смысла слов, ни от синтаксиса напев. Об этом вскользь говорит Д. Г. Гинцбург: «Русалка» (Лермонтова) написана анапестами, т. е. определенным размером, где голос повышается и понижается не только в установленное время, но и на слогах, занимающих известное место: такая искусственная речь подходит к балладе». ² Четырехстопные строки амфибрахия, анапеста или дактиля легко распадаются на диподии, в каждой из которых мы имеем симметрию более сильных и более слабых ударений, — получается ритмико-интонационный параллелизм, который особенно ясен, когда подкреплен параллелизмом синтаксическим: «Но тщетны мечты, бесполезны мольбы», «Где в замке пустом, на туманных горах», «Молодость светлую, старость покойную». Когда эта диподийность еще усилена внутренними рифмами, обособляющими каждую диподию, то параллелизм ритма и интонации ощущается еще сильнее, так что синтаксис оказывается в подчинении у ритмической схемы. Это особенно ясно в тех случаях, когда между ритмической схемой и синтаксисом оказывается несовпадение: «Как трепещет в струях, как серебряный прах | от нее, рассыпаясь, бежит». Ритмико-интонационная инерция настолько сильна, что второе «как» кажется сначала

¹ Оборот Жуковского. Прием внутренних рифм — в балладе Жуковского «Замок Смальгольм».

² Д. Г. Гинцбург. О русском стихосложении. Пг., 1915, стр. 132.

подчиненным первому (сравнительным), потому что enjambement слишком противоречит ритмико-интонационному строю. Отсюда — преобладание именно в этом строе синтаксических параллелизмов, располагающихся либо рядом, либо по диподиям.¹ С балладным стилем это явление срослось неразрывно: «Кто скачет, кто мчится под хладною мглой, Ездок запоздалый, с ним сын молодой», «Но под шумным дождем, но при ветре ночном» («Замок Смальгольм»), «Я не властен прийти, я не должен прийти», «Я собак привяжу, часовых уложу», «И пращ, и стрела, и лукавый кинжал», «И холод, и сеча — ему ничего», «И гладит, и треплет по шее крутой», «Их моют дожди, засыпает их пыль» и т. д.

Этим по существу своему балладным строем Лермонтов пользуется для лирики. И чрезвычайно характерно признание Д. С. Мережковского, что в детстве он воспринимал первую строку «Ангела» как параллелизм, то есть «По небу, по луночи», а не «По небу полуночи». Это характерно не только для детского восприятия, но и для самого ритмико-синтаксического строя. Тут — интересный пример воздействия ритмико-интонационного движения на синтаксис. Надо сделать особое усилие, преодолеть ритмико-интонационную инерцию четырехстопного амфибрахия, чтобы осознать «полуночи» как родительный падеж, зависящий от слова «небу».

Пример такого же явления — вторая строка в стихотворении Лермонтова «Тучи». Здесь — ложный параллелизм, еще усиленный синтаксическим параллелизмом соседних строк:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную.

¹ Параллелизм не диподийный, а стопный тоже характерен для трехдольных размеров, где, при отсутствии пэонических ходов, самостоятельность стопы как метрической доли ощущается гораздо сильнее. Особенно ясно это при совпадении стопы с границами словесных групп, как в примере «Кто скачет, кто мчится», или «И холод, и сеча» (— ' —, — ' —).

Ритмико-синтаксическая инерция заставляет воспринимать «степью-цепью» как полный параллелизм, между тем как на самом деле творительные падежи имеют здесь совершенно разное значение, так что запятая между ними может быть понята только как знак диподийной цезуры, а не как знак синтаксический. Случай запутанного, затрудненного синтаксиса, и именно при тенденции стиха к образованию синтаксических параллелизмов, нередки у Лермонтова. В стихотворении «Молитва» мы имеем:

Я, мать божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием

и т. д.

Здесь, в противоположность предыдущему примеру, — действительный параллелизм, но получается характерная для Лермонтова двусмысленность — «сиянием» можно принять за творительный инструментальный (яркий своим сиянием). Эта возможность, конечно, отпадает вследствие чрезмерной сложности, но остается синтаксическая странность: «ярким сиянием» есть, очевидно, обособленное приложение (термин Пешковского), лишенное предлога, но имена существительные «образ» и «сияние» настолько различны по своим формальным свойствам (предметное и отвлеченное, отглагольное), что соединение их в таком виде производит впечатление неправильности. В том же стихотворении чрезвычайно сложен конец:

Ты воспрять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Опять — двусмысленность. Сначала можно принять «ангела» за родительный падеж, так что «душу» будет прямым дополнением к «пошли», а «ангела» — приименным дополнением к слову «душу». Но смысл требует иного расположения: «ангела» есть, очевидно, прямое дополнение, зависящее от глагола «пошли», а «душу» — прямое дополнение, зависящее от инфинитива «воспрять» (то есть — «пошли лучшего ангела воспрять душу прекрасную»). Получается какой-то латинизованный синтаксис — и «лучшего ангела душу

прекрасную» оказывается действительным параллелизмом, вопреки первому впечатлению.

Есть у Лермонтова пример строфического параллелизма, смысловая сторона которого оказывается запутанной. Это — «Парус». Мы имеем опять формальную возможность двух смыслов. Каждая строфа делится пополам — описание и лирический комментарий. Начало стихотворения («Белеет парус одинокий») дает повод думать, что перед нами — *одна* картина, постепенно развертываемая, так что первые половины всех трех строф представляются нам единым пейзажем:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом. . .
.
Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит. . .
.
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой. . .
.

Но отношение между второй половиной и третьей кажется противоречивым (ветер свищет — под ним струя светлей лазури), так что является тенденция понять эти три момента как *разные*, сопутствующие лирическим комментарием и подчиненные им, как более сильным в композиционном отношении.

Такие случаи характерны именно для Лермонтова, который находится как бы в промежутке между двумя стилями. Замечательно, что одновременно с развитием трехдольных размеров он разрабатывает форму пятистопного ямба без цезуры и с мужскими рифмами, который, благодаря огромному количеству резких epjambements, производит впечатление почти ритмизованной прозы. Типично в этом отношении — «1831 года, июня 11 дня», где идет непрерывная цепь сильнейших epjambements, доходящих до разъединения самых неразрывных членов предложения:

К погибшим люди справедливы; сын
Боготворит, что проклинал отец.
Чтоб в этом убедиться, до седин
Дожить не нужно: есть всему конец;

Немного долголетней человек
Цветка; в сравнении с вечностью их век
Равно ничтожен. Пережить *одна*
Душа лишь колыбель свою должна.

И мысль о вечности, как великан,
Ум человека поражает вдруг,
Когда степей безбрежный океан
Синеет пред глазами; каждый *звук*
Гармонии вселенной, каждый *час*
Страданья или радости — *для нас*
Становится понятен, и себе
Отчет мы можем дать в своей судьбе.

Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. *Все его*
Мученья происходят оттого.

До этих пор не верит мне оно,
Однако сердце, полное огня,
Не увлечется мнением, и *мое*
Пророчество припомнит ум ее.

Как видим, — это не случайность, а система, и мотивировка ее дана самим Лермонтовым в последней строфе:

Любимые мечты
Мои подобны этим. Сладость есть
Во всем, что не сбылось, — есть красоты
В таких картинах — только перенести
Их на бумагу трудно: *мысль сильна*,
Когда размером слов не стеснена,
Когда свободна как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей!

Свободная, неканоническая расстановка цезур в «Тленности» Жуковского (1816) казалась тогда нарушением закона и пародировалась Пушкиным («Послушай, дедушка», 1818), который, по наблюдениям Г. Маслова, до 1826 года допустил несоблюдение мужской цезуры после второй стопы *только раз* — и то именно в этой пародии, «желая подчеркнуть определенный недостаток пятистопного ямба Жуковского — его неканоничность». ¹ Какое расстояние между эпохой

¹ «Новое о стихотворении Пушкина «Послушай, дедушка, мне каждый раз...» 1818 г.» («Пушкин и его современники», вып. XXVIII).

Пушкина и эпохой Лермонтова! Интересно и это совпадение Лермонтова с Жуковским в деле разрушения ямба одновременно с развитием трехдольных размеров — совпадение не случайное. В конце жизни Жуковский пользовался пятистопным ямбом для своих «повестей», сообщая ему совершенно прозаическое движение и допуская резкие enjambements:

В кустах, которыми была покрыта
Долина Порто-Веккио, *со всех*
Сторон звучали голоса и часто
Гремели выстрелы: то был отряд
Рассыльных егерей; они ловили
Бандита старого Санпьеро; но,
Проворно меж кустов ныряя, в руки
Им не давался он, хотя навывлет
Прострелен пулей был. И вот, на *верх*
Горы взбежав, он хижины достигнул

и т. д.

«Маттео Фальконе», 1843

Концы строк систематически не совпадают с синтаксическими разделами, которые почти непрерывно оказываются в середине. Иногда подряд идут самые сильные виды enjambement:

На корабле купеческом Медузе,
Который плыл из Лондона в Бостон,
Был капитаном Бопп, моряк искусный,
Но человек недобрый; он *своих*
Людей так притеснял, был так *бесстыдно*
Развертатен, так ругался дерзко *всякой*
Святыней. . .

и т. д.

«Капитан Бопп», 1843

В предисловии, обращенном к Киреевскому присылке ему «Двух повестей» (1844), Жуковский поступает с ямбом так же:

Друг, даровому
Коню, ты знаешь сам, не смотря в зубы.

Интересно, с другой стороны, что «Сельское кладбище» Грея Жуковский заново переводит в 1839 году, но уже не шестиштыпным ямбом, как в 1801—1802 годах, а гекзаметром.

Отметим еще, что четырехстопный ямб с мужскими рифмами, которым написаны «Боярин Орша» и «Мцыри», дан впервые тоже Жуковским и взят им из английской поэзии. Так написаны «Шильонский узник» (1821) и «Суд в подземелье» (1832). И характерно, что Лермонтов повторяет не только ритмический рисунок Жуковского, но и синтаксический. Синтаксис этого ямба резко отличается от синтаксиса обыкновенного, «пушкинского» ямба. Отсутствие женских рифм и соседство мужских меняет всю синтаксическую схему, всю конструкцию фраз. Пропадает ритмическая периодизация, создаваемая чередованием женских и мужских рифм (а'ба'б), образуется бесконечная цепь строк, попарно скрепленных между собой. Естественно, что фразы либо совпадают с этими парными образованиями и, в таком случае, отличаются особой сжатостью, помещаясь на протяжении одной или двух строк, либо выходят за их пределы и тогда, при текучести самой метрической схемы, нагромождаются друг на друга, извиваясь длинной синтаксической лентой. Естественное стремление сжимать фразы и, так сказать, попадать синтаксисом в быстро сменяющиеся рифмы приводит к особым синтаксическим приемам (вставки и нагромождение предложений), характерным и для Жуковского, и для Лермонтова:

Аббат Кутбертовой святой
 Обители, монах седой,
 Иссохнувший полумертвец
 И уж с давнишних пор слепец,
 Меж ними сгорбившись сидел;
 Потухший взор его глядел
 Вперед, ничем не привлечен,
 И, грозной думой омрачен,
 Ужасен бледный был старик,
 Как каменный надгробный лик,
 Во храме зримый в час ночной,
 Немого праха страж немой.

«Суд в подземелье»

Теперь один старик седой,
 Развалин страж полуживой,
 Людьми и смертью забыт,
 Сметает пыль с могильных плнт.

• • • • •

...Угрюм и одинок,
Грозой оторванный листок,
Я вырос в сумрачных стенах,
Душой дитя, судьбой монах.

«Мцыри»

Все это лишний раз убеждает нас в том, что развитие лермонтовского стиха и стиля идет совсем не по линии Пушкина и что в очень многом Лермонтов может быть сопоставлен с Жуковским. Но характерно, что чисто мелодической лирики, не осложненной и не ослабленной чуждыми напевному стилю элементами, у Лермонтова нет. Мелодика его амфибрахических и анапестических стихотворений 1830—1832 годов — отраженная, механическая. Довольно частые у него повторения служат средством напряжения лирической темы, но не слагаются в такую систему, которая обнаруживала бы чисто мелодические задания.

Выше я приводил примеры ложного и запутанного параллелизма, которые как бы свидетельствуют о борьбе логического словосочетания с ритмико-мелодическим. То же находим мы у Лермонтова и в области периода. Период логический и период музыкальный — явления по существу различные. Период, развивающийся на логической основе, строится на смысловой градации, так что интонационное повышение механически следует за смыслом и является как бы его функцией. Период музыкальный осуществляется при помощи нарастания интонации путем синтаксического нагнетания, так что логическая роль союзов почти ступшевывается. Характерно поэтому, что в напевной лирике преобладают периоды, не основанные на подчинении придаточных предложений главному и потому не имеющие союзов (так, например, у Фета — «Одним толчком согнать ладью живую. . .»). Из союзов сравнительно часто является в такого рода периодах союз «когда» (ср. выше у Жуковского) — именно потому, что логическая роль его может быть очень ослаблена.

Сопоставим два стихотворения-периода, построенные на «когда», — Фета «Когда мечтательно я предан тишине. . .» и Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива. . .». У Фета — пять строф, которые образуют

непрерывный подъем вплоть до предпоследней строки, причем третья строфа непосредственно переходит в четвертую, образуя сильный enjambement:

Когда мечтательно я предан тишине
И вижу кроткую царицу ясной ночи,
Когда созвездия заблещут в вышине,
И сном у Аргуса начнут смыкаться очи,

И близок час уже, условленный тобой,
И ожидание с минутой возрастает,
И я стою уже, безумный и немой,
И каждый звук ночной смущенного пугает,

И нетерпение сосет больную грудь,
И ты идешь одна, украдкой озираясь,
И я спешу в лицо прекрасной заглянуть,
И вижу ясное, и тихо, улыбаясь,

Ты на слова любви мне говоришь: «люблю!»,
А я бессвязные связать стараюсь речи,
Дыханьем пламенным дыханье ловлю,
Целую волосы душистые и плечи

И долго слушаю, как ты молчишь, и мне
Ты предаешься вся для страстного лобзанья, —
О друг, как счастлив я, — как счастлив я вполне!
Как жить мне хочется до нового свиданья!

Чрезвычайно характерно для Фета, что союз «когда», с его временным значением, совершенно ликвидируется после первой же строфы — вместо него длинной цепью идут анафорические «и», напрягающие интонацию и доводящие ее наконец до предельной высоты, откуда она опускается при помощи восклицательного, трехстепенного каданса. Характерно также, что в кадансе даже нет логического ответа на «когда» — естественное следствие потери союзом своего логического значения. Это совершенно музыкальный период — недаром перед кадансом происходит слияние двух строф, которым достигается обычное в мелодической лирике увеличение интонационной амплитуды.

Стихотворение Лермонтова обычно приводится в учебниках как образец периода. И действительно, в противоположность Фету, стихотворение которого ни один синтаксис не решился бы предлагать в качестве

образца, у Лермонтова мы находим полную симметрию частей и строгий порядок:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;

Когда, росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;

Когда студень ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он, —

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога.

Подъем ясно членится на три части с повторением в начале каждой союза «когда», который, таким образом, не ступшевуется, как у Фета, а наоборот — укрепляется. Это подтверждено и ответными «тогда» в кадансе. Синтаксическая форма побуждает нас воспринимать этот период как логический, в котором временное значение и соответственная смысловая градация должны присутствовать в полной силе. На деле, однако, оказывается, что градация эта почти не осуществлена. Обычно указывается на то, что от первой строфы к третьей усиливается тема общения с природой — в этом видят смысловое повышение, которым оправдывается и поддерживается повышение интонационное. Но градация эта, во-первых, слишком слабо проявлена, так что ссылка на нее представляется нам искусственной, а во-вторых — она (даже если признавать ее реальность) загромождена деталями, которые имеют вид простого перечисления и вовсе не связаны с временной формой. Желтеющая нива, свежий лес, малиновая слива, серебристый ландыш, студень ключ — все это располагается как бы на одной плоскости и не связано внутренней необходимостью с вре-

менным построением периода. Если бы не синтаксическая форма — мы могли бы принять все построение за перечисление, а не восходящий период. Специфических смысловых ступеней, соответствующих трем «когда», не ощущается. Получается несоответствие между синтаксической схемой, резко выглядывающей из-за текста, и смысловым построением. Кажется, что стихотворение написано на заданную схему — отсюда чувство неловкости, неудобства при его произнесении: интонационный подъем логически недостаточно оправдан, не вполне мотивирован.

Однако если мы на этом основании попробуем переставить строфы — сделать, например, вторую строфу первой, а первую поставить на второе место, — то ощутим ритмико-интонационную фальшь. Есть, очевидно, какие-то особенности ритмико-интонационного характера, которыми, независимо от смысла, утверждён данный порядок строф и самое восхождение. Действительно, через все стихотворение проведена определенная интонационно-синтаксическая система. Она заключается в том, что, *независимо от смысла*, первые три строфы находятся в отношении интонационной градации, так что каждая следующая звучит напряженнее предыдущей. Мы видим знакомые нам приемы — увеличение интонационной амплитуды, торможение, инверсии и т. д.

В периоде такого типа носитель главной интонационной высоты — подлежащее; его положение в фразе имеет, следовательно, большое значение. Первые две строфы сходны тем, что в обеих интонация повышается к концу третьей строки и понижается в четвертой. Но в первой строфе мы имеем три предложения, а во второй — одно, развернутое на всю строфу. Уже одно это делает вторую строфу в интонационном отношении более напряженной. Рассмотрим внутреннее строение каждой.

В первом предложении начальной строфы подлежащее находится на самом конце строки — ему предшествуют сказуемое и определение («волнуется желтеющая *нива*»); во втором — подлежащее со своим определением стоят в начале строки, перед сказуемым

(«свежий лес шумит»), а остальную часть строки занимают второстепенные члены. Получается инверсия (abc — bca), благодаря которой подлежащие обоих предложений оказываются рядом и разделены только ритмической паузой, отделяющей первую строку от второй. Иначе говоря — рядом оказываются интонационные высоты, объединяя обе строки в одно восходяще-нисходящее движение. В третьем предложении возобновляется первоначальный порядок слов («прячется малиновая слива»), и подлежащее опять находится на краю строки, после чего целая следующая строка занята второстепенными членами. Возвращение к первоначальному порядку ощущается как повторение, результатом чего, естественно, является бо́льшая интонационная напряженность третьей строки по сравнению с первой. Кроме того, нисходящая часть, которой во втором предложении отведено было только полстроки («при звуке ветерка»), занимает здесь целую строку («Под тенью сладостной зеленого листка») и увеличена в своем синтаксическом составе (два определения). Таким образом, усиленное повышение сменяется развернутым, медленным нисхождением, которое знаменует собой частичный мелодический каданс. Отметим еще интересную ритмическую особенность этой строфы: шестистопный ямба в начальной и конечной строках лишен цезуры и расчленяется не на две половины, а на три группы, почти тождественные в своем слоговом составе («Когда волнуется / желтеющая / нива — Под тенью сладостной / зеленого / листка», т. е. $6+5+2$ и $6+4+2$) и в своей тонической характеристике ($6_4+5_2+2_1$ и $6_4+4_2+2_2$);¹ средние же строки имеют мужские цезуры и распадаются на две половины. Получается своего рода ритмическое кольцо — начальное восхождение, которое надделено, именно как вступление, особой ритмической характеристикой, корреспондирует с первым строфическим кадансом.

Во второй строфе мы видим последовательное тор-

¹ Маленькие цифры означают место ударного слога в каждой словесной группе: «Когда волнуется» — 6 слогов с главным ударением на четвертом.

можение интонации: вперед вынесены второстепенные члены, так что подлежащее со своим определением (ландыш серебристый) оказывается только в конце третьей строки, а сказуемое — в четвертой. Таким образом, интонация, не дробясь частичными нисхождениями (как было в начальной строфе), поднимается вплоть до конца третьей строки, после чего переходит в нисхождение. При этом определение к подлежащему стоит не *перед* ним, как было до сих пор (желтеющая нива, свежий лес, малиновая слива), а *после* него, так что именно оно, а не подлежащее оказывается в рифме; тем самым высокая часть интонационной дуги как бы растягивается, захватывая и определение. С другой стороны, нисхождение менее сильно, чем в первой строфе, потому что в нем находятся не второстепенные члены, а главные — сказуемое с относящимися к нему членами. Как видим, мелодический рисунок второй строфы, действительно, в общем смысле тот же, что и в первой, но снабжен особенностями, сообщающими ее мелодическому движению бóльшую напряженность и удерживающими ее на большей интонационной высоте. В ритмическом отношении эта строфа отличается прежде всего появлением пятистопного ямба (строки 1, 3 и 4) — это находится, очевидно, в связи с свободным отношением Лермонтова к цезуре и к ямбу вообще. Лермонтов разрушает классический канон ямба ослаблением цезуры и смешением разностопных строк. Интересно, что в пятистопных строках этой строфы классическая цезура после второй стопы встречается только раз («из-под куста»). В первой строке метрическая цезура есть («Когда, росой»), но синтаксически она настолько ослаблена, что вместо членения на две части (4+6 или 4+7) получается деление на три группы («Когда, росой / обрызганный / душистой», то есть $4_4+4_2+3_2$), сходное с ритмическим движением крайних строк начальной строфы (ср. нижние значки). Сходно с ним и движение последней строки этой строфы: «Приветливо кивает головой» (тоже деление на три, то есть $4_2+3_2+3_3$). Если начальное «Когда волнунтсся» примем за особую ритмическую единицу, своего рода стопу ($\cup\cup\cup \underline{\quad} \cup\cup$), то на ее фоне «Когда,

росой» и «Приветливо» можем считать ее видоизменениями: первое — усеченной формой (○○○'), а второе — анакрузной вариацией (○'○○). Получается видоизмененное начальное кольцо — тем более что в средних строках мы имеем членение на две части («Румяным вечером / иль утра в час златой» и «Из-под куста / мне ландыш серебристый»). Таким образом, и в мелодическом, и в ритмическом отношении вторая строфа повторяет движение первой, но с характерными вариациями, делающими это движение более напряженным.

Уже тот факт, что вторая строфа ощущается как повторная вариация первой, заставляет, как мы не раз видели это раньше, встречать *третью* строфу как новый подъем. Чуткий слушатель может после второй строфы предвидеть, что интонационный климакс будет завершен именно в третьей, что именно она должна быть апогеем всего построения. И действительно, мы видим в ней совершенно новые членения и соотношения фраз, подготовляющие переход к кадансу. Первая строка — особое предложение с тем порядком слов, который мы имели во второй строке начальной строфы (ср. «И свежий лес шумит при звуке ветерка» — «Когда студёный ключ играет по оврагу»), но с тем важным для интонации отличием, что там все главные члены расположились *перед* цезурой, так что после нее естественно создавалось нисхождение, а здесь, при наличии сильной цезуры, *после* нее стоит сказуемое; кроме того, существенно самое положение строки в строфе — *первая* строка есть зачин, и потому, в интонационной схеме четырехстрочной строфы, она естественно мыслится в восходящем направлении, а *вторая* (при системе рифм a'ba'b, как в данном случае) образует, вместе с первой, ритмический период (полстрофы) и потому естественно клонится к частичному нисхождению. При этом третья строфа воспринимается на фоне второй, а не первой, и потому появление в первой же строке целого предложения с его главными членами, в естественном для русской речи порядке (студёный ключ играет), ощущается не как повторение, а как нечто новое, непохожее. Это ощущение

еще усиливается, когда во второй строке мы не находим *целого* параллельного предложения, как было в начале, а видим только *начало* другого, так что вместо нисхождения видим медленное повышение, которое тормозится при помощи вставки придаточного предложения (И, погружая мысль). Является знакомый нам enjambement — строфа не членится на два симметричных периода (2+2) с нисхождением в конце второй строки (как было в начальной строфе и до некоторой степени во второй), а вступает после первой строки в новое движение (1+3). Наконец — еще одно чрезвычайно важное и характерное отличие этой строфы, назначение которой — быть интонационным апогеем. Мы имеем здесь два предложения, но с *одним* подлежащим,¹ которое находится в первой строке. В связи с тем, что в периоде такого типа главный носитель интонационной высоты — именно *подлежащее*, это означает, что во втором предложении этой строфы, занимающем три строки и ясно направленном к сильному повышению, нет интонационной вершины. На самом деле эта вершина есть, но она поручена другому члену предложения, интонационная роль которого подготовлена. Фраза, развернувшаяся на три строки, как бы ищет своей вершины — быть сплошным нисхождением она, по всему своему строю, явно не может, потому что не *примыкает* к первой («Когда студёный ключ»), а, наоборот, — продолжает и развивает ее. Где же эта вершина? В третьей строке ее нет («Лепечет мне таинственную сагу»), потому что ни одно из стоящих в ней слов не может быть выделено как особо важное; но приглагольное дополнение (сагу) порождает от себя другое, применное («про мирный край»), значи-

¹ Такие предложения обычно считались за одно, «слитное», но Пешковский возражает против этого: «Несколько *сказуемых* при одном подлежащем («птичка гласу бога *внемлет, встрепенется и поет*») мы не считаем слитным предложением, так как, согласно всему, что до сих пор было высказано о сказуемом и сказуемости, должны признать здесь столько предложений, сколько *сказуемых*. Одно из них, имеющее подлежащее, будет *полным* («птичка гласу бога *внемлет*»), а остальные — *неполными*, так как заимствуют подлежащее из первого («*встрепенется, поет*»)» («Русский синтаксис. . .», стр. 335).

тельность которого подчеркивается зависящим от него придаточным предложением («откуда мчится он») — вместе с ним оно занимает целую четвертую строку.¹ Здесь и сосредоточен интонационный апогей всей восходящей части стихотворения, после которого наступает каданс. Четвертая строка, вместо частичного нисхождения (как было в первых двух строфах), дает тахітит повышения. Попутно можно наблюдать интересную синтаксическую градацию. Четвертая строка начальной строфы занята второстепенными членами, легко допускающими нисхождение, и при этом сказуемые этой строфы образованы глаголами, которые не

¹ Особенный интерес приобретает все это, если стать на точку зрения А. М. Пешковского и считать, что в этом стихотворении *грамматическое подлежащее* играет роль *психологического сказуемого*, так как на него падает главное ударение (см. «Русский синтаксис...», стр. 422—436): «Подлежащее всегда бывает психологическим сказуемым в начале повествования (если только рассказ не ведется в первом лице), когда слушателю как раз важно только, о ком или о чем будет рассказываться: «как ныне собирается вещей Олег», «прибежали в избу дети», «белеет парус одинокий» (стр. 432). Вся восходящая часть стихотворения Лермонтова есть «начало повествования», и потому «нива, лес, слива, ландыш, ключ» — психологические сказуемые. В последнем предложении роль психологического сказуемого переходит на дополнение («приглагольное дополнение... чаще всех других членов бывает психологическим сказуемым» — стр. 432), причем оно состоит из приглагольной (сагу) и приименной части (про мирный край). Тут приходится не согласиться с Пешковским, который утверждает, что «приименное дополнение может быть психологическим сказуемым только если стоит в родительном падеже («не стая воронов слеталась на груды тлеющих костей... удалых шайка собиралась!»), причем и в этом случае оно не одно служит психологическим сказуемым, а сливается с управляющим именем в один цельный образ («стая воронов», «удалых шайка»); в остальных же падежах оно не может совсем быть психологическим сказуемым, потому что, притягивая к себе ударение, превращается в приглагольное... В этом сказывается привычка наша ударять на всем приглагольном и соответственно этому все ударенное сознать как приглагольное» (стр. 432—433). Пешковский не берет таких случаев, где приименное дополнение зависит не от подлежащего (стая воронов), а от приглагольного прямого дополнения, как в данном случае (лепечет сагу про мирный край); здесь приименное дополнение перетягивает на себя то ударение, которое, при иной конструкции (т. е. не в восходящей части периода), было бы на приглагольном.

могут иметь прямых дополнений (волнуется, шумит, прячется); в четвертой строке второй строфы, как уже было отмечено, мы находим сказуемое с его косвенным дополнением (кивает головой), благодаря чему нисхождение слабее, чем в первой строфе; наконец, в третьей строфе мы имеем сказуемое с прямым дополнением, которое развивает из себя новое дополнение, являющееся интонационной вершиной предложения, — и вот эта-то вершина и помещается в четвертой строке. После нее наступает легкое нисхождение (откуда мчится он), подготовляющее к кадансу. В ритмическом отношении строфа построена так, что первые две строки дают шестистопный ямб с мужскими цезурами, не ослабленными синтаксически, а две следующие — пятистопный, причем первая повторяет знакомое нам деление на три группы («Лепечет мне таинственную сагу», — т. е. $4_2 + 5_2 + 2_1$), корреспондируя в этом смысле со строкой «Приветливо кивает головой» (характерно, что таким ритмическим движением наделены строки с главными сказуемыми каждой строфы), а вторая представляет собой идеальный пример классического пятистопного ямба с мужской цезурой после второй стопы и с сильным синтаксическим разделом именно в этом месте, чего прежде не было. Ритмическое движение здесь, в апогейной строке, как бы намеренно принимает строгую форму, результатом которой является замедление, так как ритмическое и синтаксическое членение совершенно совпадают, а предложение закончено в своем интонационном движении (ср. «Когда, росой обрызганный душистой», где цезуре мешает инверсия, и «Из-под куста мне ландыш серебристый», где синтаксис не поддерживает цезуры, а предложение стремится к следующей строке, к сказуемому). Размещение шестистопных и пятистопных строк и появление строки с тремя группами не на том месте, где мы привыкли видеть ее по первым строфам, тоже отличает эту строфу от предыдущих.

Каданс разрешает всю эту систему восхождения в три приема, соответствующие трем ступеням подъема. Первые две строки состоят из двух предложений с повторяющимся в начале «тогда», а третья и четвер-

тая, хотя и дают тоже два предложения, но уже не независимые, а связанные между собой в синтаксически-интонационном отношении. Они имеют одно и то же подлежащее («я») и сцеплены характерной антитетической инверсией: «И *счастье* я могу постигнуть *на земле* — И *в небесах* я вижу *бога*» (т. е. *bac-sab*). Главные ударения естественно падают здесь на второстепенные члены — «на земле» и «в небесах» (психологические сказуемые); благодаря инверсии они оказываются рядом — фраза образует одну интонационную дугу. С другой стороны, в первых двух строках мы видим синтаксически-интонационный параллелизм с одинаковой инверсивной постановкой сказуемых, напоминающей вступительную фразу: «Тогда *смиряется* души моей тревога, Тогда *расходятся* морщины на челе» (ср. «Когда *волнуется* желтеющая нива»), но с той разницей, что здесь его интонационная роль значительнее, потому что оно является и психологическим сказуемым. В этом перемещении сказуемости и тем самым носителя интонационной высоты заключается своеобразный эффект всего периода: «Когда *волнуется нива...* и *лес шумит...* и *прячется слива...* когда *ландыш* кивает головой... когда *ключ* играет по оврагу и лепечет сагу про мирный *край* — тогда *смиряется* тревога, тогда *расходятся* морщины, и *счастье* я могу постигнуть *на земле*, и *в небесах* я вижу *бога*». Чрезвычайно интересно и ритмическое строение каданса. Первые две строки дают шестистопный ямб и повторяют ритмическое движение начальной строки (возвращение к ней, таким образом, еще более подкрепляется), образуя параллелизм трех групп («Тогда *смиряется* / души моей / тревога», т. е. $6_4 + 4_2 + 3_2$, и «Тогда *расходятся* / морщины / на челе», т. е. $6_4 + 3_2 + 3_3$). Третья строка, тоже шестистопная, делится цезурой на две половины, но синтаксис ослабляет силу цезуры, а четвертая строка — четырехстопная. Таким образом, перебой между шестистопным и пятистопным ямбом разрешается в пользу первого — в этом отношении кадансная строфа тоже сближается со вступительной, как бы возвращаясь, после колебаний, к торжественному ритму зачина, но действие пятистопного

ямба не исчезает, а, наоборот, — подтверждается усечением последней строки. Большое значение имеет и переход от системы перекрестных рифм (а'ба'б) к системе рифм опоясывающих (а'бба'). Переход этот ощущается в третьей строке и придает двум последним строкам завершительный характер (ритмическая инверсия).

Подробный анализ ритма и синтаксиса показывает, что у Лермонтова здесь, действительно, имеется определенная мелодическая система, которая выступает на первый план и держит на себе всю композицию периода, почти не считаясь с фактами смысловыми, которые не поспевают за ней. Получается несовпадение, характерное для Лермонтова. Он борется с классическими схемами, отходит от логического стиля, но не свободен от традиций, не может перейти к чисто напевному стилю, как это сделал Фет.

В заключение этой главы остановимся еще на одном примере. Мы видели, как разрушает Лермонтов строй классического ямба и как тяготеет к новым ритмическим формам, развивая трехдольные размеры и вводя в лирику приемы балладного стиха. Среди последних его стихотворений есть одно, которое по своему ритмическому строю оказывается исключительно редким в современной ему поэзии и которое вместе с тем обнаруживает тяготение к мелодическим приемам. Это — «Выхожу один я на дорогу...» (1841). Стихотворение написано пятистопным хореем — размером, которым никогда не пользовались ни Пушкин, ни Жуковский. У Тютчева есть одно стихотворение, написанное этим размером («Вот бреду я вдоль большой дороги...»), которое датируется 1864 годом и потому не имеет отношения к вопросу об источниках лермонтовского стихотворения. У самого Лермонтова имеется, кроме этого, только одно (тоже 1841 г.), написанное пятистопным хореем, — «Утес» («Ночевала тучка золотая»), но ритмическое строение его довольно сильно отличается от «Выхожу один я...» и создает иное впечатление. Ритм в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» отличается, во-первых, строгой цезурностью — во всех строках мы имеем мужскую цезуру

после второго ударения, которая неизменно поддерживается синтаксисом:

Выхожу | один я на дорогу;
Сквозь туман | кремнистый путь блестит;
Ночь тиха; | пустыня внемлет богу,
И звезда | с звездою говорит.

В небесах | торжественно и чудно.
Спит земля | в сияньи голубом...
Что же мне | так больно и так трудно?
Жду ль чего? | жалею ли о чем?

Уж не жду | от жизни ничего я,
И не жаль | мне прошлого ничуть;
Я ищу | свободы и покоя;
Я б хотел | забыться и заснуть...

Но не тем | холодным сном могилы...
Я б желал | навеки так заснуть,
Чтоб в груди | дремали жизни силы,
Чтоб дыша | вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, | весь день мой слух лелея,
Про любовь | мне сладкий голос пел;
Надо мной | чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб | склонялся и шумел.

Обращает внимание и полное отсутствие enjambement, которым так смело пользуется Лермонтов в ямбе. В «Утесе» преобладают слабые цезуры (ночевала, по лазури, но остался, и тихонько) и есть случай сильного enjambement, с синтаксическим разделом (нецезурным) посреди строки:

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит...

Кроме того, в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» предцезурная часть каждой строки благодаря слабому или совсем отсутствующему первому ударению образует в большинстве случаев как бы анапестический ход (∪∪┘: выхожу, сквозь туман, и звезда, в небесах и т. д.). Вместе с сильной цезурой после ударения это создает совершенно особое ритмическое впечатление (как бы сочетание анапестической всту-

пительной стопы с трехстопным ямбом, т. е. $\cup\cup\text{—} | \cup\text{—} | \cup\text{—} | \cup\text{—} | \cup$). Интересно, что словесные группы в в послецезурных частях тяготеют не к ямбическим разделам, а к трехдольности: «один я на дорогу» ($3_2 + 4_3$),¹ «с звездой | говорит» ($3_2 + 3_3$), «в сияньи | голубом» ($3_2 + 3_3$), «так больно | и так трудно» ($3_2 + 4_3$), «от жизни | ничего я» ($3_2 + 4_3$), «свободы | и покоя» ($3_2 + 4_3$), «забыться | и заснуть» ($3_2 + 3_3$), «склонялся | и шумел» ($3_2 + 3_3$). Получается устойчивый ритмический параллелизм, придающий пятистопному хорю совершенно своеобразную характеристику.

Все эти ритмические факты связаны с мелодическими. Тяготение к образованию трехдольных групп подсказано, по-видимому, желанием сообщить хорю большую напевность. Для мелодического впечатления очень важно и то, что каждая строка образует здесь целое предложение, результатом чего является напевная монотония с естественным повышением к третьей строке и нисхождением на четвертой. Но интересно, что такое построение мы находим только в первой и третьей строфе, которые и корреспондируют друг с другом как мелодические повторения. Вторая строфа развивает в последних двух строках вопросительную интонацию напевного типа с характерным и хорошо знакомым нам рисунком (*Что же мне...? Жду ль... жалею ли...?*). Примыкая к первой и заканчиваясь этими вопросами, вторая строфа образует частичный каданс, сильную композиционную паузу. В третьей строфе движение, как мы уже видели, возобновляется. Естественно ожидать, что в четвертой начнется подготовка каданса. И действительно — мы имеем, во-первых, новое членение строфы: вторая строка не отделена от следующих, как было до сих пор, — она переходит в придаточное предложение («Я б желал навеки *так* заснуть, *чтоб*...»). Кроме того, самая строфа не замыкается в себе, а переходит в следующую, продолжая ту же фразу:

¹ Знак 4_3 ритмически тождествен знаку 3_3 , потому что лишняя единица получается только благодаря женской рифме.

Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел;
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

Мы имеем характерное нарастание к концу, сливающее две строфы в одно синтаксическое и мелодическое движение, — знакомый нам прием. Обратим внимание и на то, что в последней строфе предложения занимают уже по две строки — это подготовлено предыдущей строфой. Получается развернутый мелодический каданс. Интересно и размещение повторяющихся союзов «чтоб»: сначала они идут подряд и стоят в начале строк, напрягая интонацию. Апогей этого подъема оказывается на первой строке последней строфы и подчеркнут повторением (*Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея*) — после него наступает нисхождение, которое и отмечено постановкой союза после дополнения, внутри строки. Считая две последние строфы за одно движение, мы имеем парную композицию (2+2) с частичным кадансом (подготовительным) в конце второй строфы и с развернутым на целую пятую строфу заключительным кадансом. В этом смысле не случайным кажется мне именно *четверное* «чтоб» — это относится к тому же явлению математических пропорций, о котором говорилось выше. В ритмическом отношении эти две строфы тоже выделены. Ритмический параллелизм, о котором говорилось выше, здесь отсутствует. Мы уже не имеем в послезеурной части трехдольных образований типа 3_2+3_3 ; вместо двух ударений имеем три: «холодным сном могилы», «навеки так заснуть», «дремали жизни силы», «вздымалась тихо грудь», «весь день мой слух лелея», «мне сладкий голос пел», то есть типы 3_2+2_1+1 , 3_2+1+2_2 и $2_2+2_2+2_2$. Только в конце последней строфы — возвращение прежнего членения: «чтоб, вечно зеленея» (3_2+4_3) и «склонялся и шумел» (3_2+3_3). Ритмическое изменение находится, очевидно, в связи с изменением мелодии.

В поэзии Пушкина мы наблюдали постепенный отход от мелодических приемов — отход от линии Жуковского. У Тютчева — сложное сочетание традиций, с преимущественным вниманием к эвфонии и ритму и с тенденцией к ораторской речи. У Лермонтова, остающегося на большой дороге русской поэзии, — разрушение пушкинского канона, тяготение к новым ритмическим формам и к мелодическим построениям, но осложненное его связью с прошлым. Отсюда — характерное для него смешение жанров и стилей и в конце концов — переход к строгой прозе. В области мелодики мы не видели особенно новых приемов, кроме построения музыкального периода. Это и типично для эпохи тридцатых — сороковых годов. Дальше выступают, с одной стороны, Некрасов, с другой — Фет. Некрасов ликвидирует интимную лирику и отходит от всех ее традиционных форм; мелодика его «народных» стихотворений слишком специфична и не дает интересного материала для общего вопроса — это тема для особого исследования. Фет, наоборот, обостряет мелодические тенденции и создает те формы, которые развились дальше в поэзии Бальмонта, Блока и др. Анализ его поэзии дает примеры новых мелодических приемов.

IV. Фет

1

О «музыкальности» фетовского стиха неизменно говорили и говорят все. Страхов писал в 1889 году: «Стих Фета имеет волшебную музыкальность, и притом постоянно разнообразную (...) по богатству мелодий никто с ним не может равняться». О стихотворении «Измучен жизнью, коварством надежды...» Страхов говорит, что оно «очень своеобразно по мелодии. Отчасти своеобразие это зависит от размера, которого, кажется, еще никто не употреблял». По последнему замечанию видно, что под «мелодией»

Страхов понимает именно ритмико-интонационные особенности, а не эвфонию — напевность в точном смысле этого слова, а не звучность вообще.

Ко времени выступления Фета русская лирика строгого стиля, так или иначе связанная с традициями XVIII века, исчерпала все свои возможности. Русской поэзии предстояло отойти от «высокого» канона, созданного предшественниками. Равновесие пушкинской эпохи нарушилось. Явился «звучный» Бенедиктов — фигура столь же характерная для сороковых годов, как Игорь Северянин для нашего времени. Жуковский, на старости лет, с увлечением декламирует его стихи; юный Фет вместе с Аполлоном Григорьевым целый вечер «с упоением завывают» при его чтении: «Этот почище Пушкина-то будет» — так говорит улица устами книгопродавца. Появляется и Некрасов, столь же необходимый для этой эпохи, как Маяковский — для нашей. Бенедиктова скоро забывают, а Некрасов становится властителем поэзии. Но рядом с ним, в стороне от журнального шума, вырастает Фет — одна тенденция порождает, по закону исторической диалектики, другую, ей противоположную. Некрасов прекрасно чувствовал это, когда в двух строчках определил весь момент:

Как птица распевает Фет,
Стихи печатает Некрасов.

Некрасов вводит в поэзию грубую злободневность, изгоняет традиционные темы интимной лирики, превращает поэзию в фельетон, в сатиру. Его удары направлены против «высоких» шаблонов старой лирики, против той лексики, на которой сам он воспитался («Мечты и звуки», 1840):

Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласки милой воспевать.

Он обновляет язык, вводя народную речь с ее диалектизмами, усиливает сюжетную сторону, отказывается от классических размеров, сообщает рифме каламбурный характер. Его поэзия куплетна, шансонетна, рассчитана на толпу, на улицу.

Фет действует иначе. Он замыкается в кругу самых «банальных» тем — тех самых, против которых так ополчился Некрасов, но сообщает стиху эмоциональную напевность, которой русская поэзия еще не знала. Некрасов ориентируется на газетную прозу и на шансонетку, Фет — на лирический романс цыганского типа. Они, при всей своей противоположности, сходятся в том, что оба ищут где-то внизу, за пределами «высокого» искусства, источников для обновления поэзии. Фет отступает от канона говорной лирики пушкинского типа. Он не обращает особого внимания на обновление лексики — его интересует самая *фраза* как интонационное целое. Поэзия Фета развивается не на словесной, а на романсной основе. Некрасов делает строфу куплетом; Фет вообще преодолевает строфику, развивая целые стихотворения на движении одной фразы или сливая строфы в один период.

Не случайна связь Фета с культурой цыганского романса, столь характерной для Москвы сороковых и пятидесятих годов. Его друг Аполлон Григорьев, путешествуя по Москве с гитарой в руках и распеваящий в компании друзей свою «Цыганскую венгерку», — фигура необычайно типичная для этой эпохи. По словам Фета, он «певал по целым вечерам, время от времени освежаясь новым стаканом чаю, а затем, нередко около полуночи, уносил домой пешком свою гитару». ¹ Московские трактиры, литературные кофейни и погребки оглашаются звуками цыганского пения. Т. И. Филиппов известен как неподражаемый исполнитель, соперничающий с профессионалами. Здесь, в этой атмосфере цыганского пения под гитару, определялись и укреплялись поэтические тенденции Фета. Недаром он с таким восторгом слушал «Мой костер в тумане светит» Полонского. ² От Фета и Полонского линия эта идет, через Апухтина, к Блоку — «канонизатору цыганского романса» (Виктор Шкловский).

Конечно, цыганским романсом не исчерпывается вся поэзия Фета, как не исчерпывается им и поэзия

¹ А. Фет. Мои воспоминания, ч. I. М., 1890, стр. 193.

² А. Фет. Ранние годы моей жизни. М., 1893, стр. 155.

Блока, но основная, преобладающая тенденция, *доминанта* его лирики определяется этой связью. Недаром Фет вошел в музыку гораздо скорее и легче, чем в поэзию, где долго оставался непризнанным. Мы должны заранее ожидать, что именно в области синтаксиса и композиции найдем у Фета какие-то особые приемы, сообщающие стиху напевный характер. Исходя из всего вышесказанного, мы можем предвидеть, что роль вопросительных или восклицательных интонаций не должна быть у Фета особенно значительной — это слишком слабый и малоспецифический прием для его поэтических тенденций. Интонации Фета должны быть окрашены повышенной эмоцией. Интонационная эмфаза должна быть главным его синтаксическим приемом.

И действительно — для Фета характерно введение эмфатической интонации, которой нельзя наблюдать, например, в стихах Пушкина. Если Фет и пользуется вопросительными и восклицательными конструкциями, то не так, как Жуковский или Тютчев. Он так размещает и так разнообразит их на протяжении стихотворения, что они меняются в своем интонационном значении и получают особую эмфатическую силу. Помимо этого, Фет вводит обильные лирические повторения, так что целые стихотворения строятся часто на одной анафоре, развивает длинные музыкальные периоды, непрерывно нарастающие к концу, и т. д. Логическая связь фраз у него ослаблена — вместо этого мы находим сцепление при помощи эмфатических «и» (ср. вышеприведенное стихотворение «Когда мечтательно я предан тишине...»). Все это делает синтаксис Фета совершенно своеобразным — недаром его упрекали в «небрежности». Характерно суждение Б. В. Никольского: «Стих его изумительно музыкален, выразителен, образен, но небрежен и невыдержан до крайности. Синтаксис его — что-то совершенно невероятное».¹

Начнем с более простых, более традиционных вещей. Интересный пример вопросительной мелодизации,

¹ Б. В. Никольский. Основные элементы лирики Фета. В кн.: А. А. Фет. Поли. собр. стихотворений, т. I. СПб., изд. Маркса, 1901.

проведенной через всю пьесу, находим мы в стихотворении «Последний звук умолк в лесу глухом. . .». Оно состоит из четырех строф пятистопного ямба, причем на нечетных местах стоят мужские рифмы, а на четных женские (ab' ab'). Каждая строфа резко членится этим на два ритмических периода с сильной ритмической паузой после каждой второй строки. Но строфы не отделены друг от друга, как в стансах, а вступают в ясные мелодические связи, так что стихотворение членится не по ритмическим признакам, а по мелодическим.

Последний звук умолк в лесу глухом,
Последний луч погаснул за горою, —
О *скоро ли* в безмолвии ночном,
Прекрасный друг, увижусь я с тобою?

О *скоро ли* младенческая речь
В испуг мое изменит ожиданье?
О *скоро ли* к груди моей прилечь
Ты поспешишь, вся трепет, вся желанье?

Скользит туман прозрачный над рекой,
Как твой покров свиваясь и белея. . .
Час *фей* настал! *Увижусь ли* с тобой
Я в царстве *фей*, мечтательная *фея*?

Иль заодно с тобой и ночь и мгла
Меня томят и нежат в заблужденьи?
Иль это страсть больная солгала
И жар ночной потухнет в песнопеньи?

Нам очень знакома по Жуковскому эта система «ли — иль», но вместе с тем мы ощущаем какие-то новые мелодические эффекты, не связанные с вопросительной интонацией самой по себе. Дело в том, что здесь вопросительная интонация эмфатически подготавливается и потому получает особое мелодическое значение. Две первые строфы образуют одно мелодическое целое. Мы имеем две вступительные фразы с анафорой и параллелизмом: «*последний* звук умолк в лесу глухом (abcd) — *последний* луч погаснул за горою» (abcd).¹ Интонационно-синтаксический парал-

¹ Ср. в «Вечере» Жуковского: «*Последний* луч зари на башнях умирает, *Последняя* в реке блестящая струя С потухшим небом угасает», но с характерной для медитативной элегии инверсией.

лелизм этих строк подкреплен звуковым и ритмическим параллелизмом. Гласные образуют ясную гармоническую систему: звук — луч, глухом — горою. При этом в первой строке — полный параллелизм гласных: «звѹк умѹлк | в лесѹ глухѹм» (группа — «у — у — о»). Тут же изысканный повтор: (у)м(о)лк — гл(у)х(о)м, то есть млк — глхм. Все это сообщает вступительным строкам сильную музыкальную окраску, подготовляющую к дальнейшему развитию. В ритмическом отношении интересно, что в обеих строках имеется сильная цезура после второй стопы, но в послецезурной части первой из них мы видим полную метрическую схему (ямбичны даже самые слова — умолк, в лесу, глухом), а во второй является пиррихий (погаснул за горою, т. е. $\cup _ \cup \cup \cup _ \cup$), благодаря которому нарушается ровность ударений и строка тяготеет к членению на три группы: «последний луч | погаснул | за горою». Этим, с одной стороны, создается интонационное напряжение, подготовляющее переход к эмплазе, а с другой — подготовляется переход к ритмическому членению на три группы без мужской цезуры, которое мы наблюдаем дальше («О скоро ли | в безмолвии | ночном», т. е. $4_2 + 4_2 + 2_2$).¹ После этих вступительных строк является вопросительная фраза, занимающая две строки. Строфа закончена, но следующая не является самостоятельной единицей, а примыкает к первой, продолжая ту же вопросительную систему — с той же анафорой и с той же амплитудой, так что обе строфы сливаются в одно целое: $[(1 + 1 + 2) + (2 + 2)]$. Это — одно мелодическое движение, в котором резко чувствуется соотношение *двух* вступительных фраз, занимающих по одной строке, и *трех* следующих, занимающих по две: «Последний звук... Последний луч... О, скоро ли... О, скоро ли... О, скоро ли...» (2+3). Первые фразы подготовляют вопросительную эмплазу, которая развивается при помощи трех анафор. Отметим еще, что эти 5 акцентов распо-

¹ Ср. дальше: «О скоро ли младенческая речь» ($4_2 + 5_2 + 1$), «О скоро ли к груди моей прилечь» ($4_2 + 4_2 + 2_2$).

лагаются так, что первое «О, скоро ли» находится между двумя параллелями («Последний — последний» в первой строфе и «О, скоро ли — О, скоро ли» во второй), из которых первая подготавливает интонационную эмфазу, а вторая развивает ее в мелодический рисунок. Третий акцент оказывается центральным, образующим, так что система (2+3) может быть разложена на: [(1+1)+1+(1+1)]. Получается совершенно определенная мелодическая фигура, основанная на симметрии.

Интересно при этом самое строение вопросительных фраз. Интонационное движение в каждой из них замедляется, так что нисхождение наступает только в конце. Этот прием сообщает интонации эмфатический характер. В первой фразе — инверсивная постановка членов предложения, причем подлежащее со сказуемым (увиджусь я) поставлены в конце второй строки и отделены от вопросительного «О, скоро ли» другими членами. Во второй — мы имеем сначала только вопросительное «О, скоро ли» + подлежащее с его определением (младенческая речь), а затем — сильную инверсию («в испуг мое изменит ожиданье»), которой осложняется синтаксис, но достигается эмфатическое торможение. В третьей — опять подлежащее со сказуемым (ты поспешишь) отделены от вопросительного «О, скоро ли», а сверх того, мы имеем довольно резкий enjambement («прилечь — ты поспешишь»), после которого являются обособленные члены предложения, дающие новые интонационные акценты, особенно ощутимые благодаря эмфатическому повторению («вся трепет, вся желанье»). Первое «вся» стоит на ритмически слабом месте и потому особенно ощущается его интонационное действие. Фраза получает характер полукаданса.

Далее следует естественно ожидаемая реприза. Мы возвращаемся к начальному строю: «Последний звук умолк в лесу глухом — Скользит туман прозрачный над рекой». Однако инверсивность, ощущаемая на фоне первых фраз, готовит нас к эмфатическим вариациям. Здесь — очень характерный случай инверсии, который можно изобразить так:

a b c d (Прозрачный туман скользит над рекой)

×
c b a d (Скользит туман прозрачный над рекой).

И действительно — вместо двух самостоятельных предложений, скрепленных анафорой и параллелизмом, мы имеем одно сложное, придаточная часть которого и занимает вторую строку. Является несовпадением — симметрия нарушается. Вместо интонационного напряжения, которым в первой строфе подготавливается переход к вопросительной эмфазе, здесь — ослабление и сильная ритмико-мелодическая пауза. Но ослабление это вводится только для того, чтобы придать еще больше эмфатической силы возвращению той же вопросительной интонации.

Это достигается характерным для Фета внезапным восклицанием («Час фей настал!»), благодаря которому начальная часть вопроса оказывается смещенной на середину строки, вследствие чего сокращается интонационная амплитуда. Являющееся результатом этого смещения эмфатическое усиление еще подчеркивается тем, что вместо первоначальной формы («О, скоро ли в безмолвии ночном, прекрасный друг, увижусь я с тобой») мы имеем форму, явно возвращающую нас к первой, но уже без особого вопросительного слова, ослабляющего интонационное значение глагола, и в обратной постановке: «Увижусь ли с тобой я в царстве фей, мечтательная фея?» Сопоставим эти фразы:

- 1) (О, скоро ли) в безмолвии ночном (а),
Прекрасный друг (b), *увижусь* я (c) с тобой (d)?
- 2) (Час фей настал!) *Увижусь* ли (c) с тобой (d)
Я в царстве фей (a), мечтательная фея (b)?

Получаем новую характерную фигуру эмфатической инверсии:

a b c d
× ×
× ×
c d a b

Таким образом, стихотворение замыкается этой фразой в интонационное кольцо. С другой стороны,

повторением слова «фея» фраза эта корреспондирует с концом второй строфы (вся трепет, вся желанье). Здесь сгущена вся вопросительно-эмфатическая система предыдущих строф.

Но именно потому стихотворение не обрывается на этой репризе. Система интонационных акцентов, отмеченная в первых двух строфах, требует разрешения. После второй строфы можно с уверенностью утверждать необходимость еще *двух строф*. Получается нечто аналогичное закону восьми тактов для обыкновенной музыкальной мелодии. В основе композиции мы чувствуем принцип парности. Реприза должна относиться не к одной первой строфе, а к обеим, как образующим одно мелодическое целое. Отмеченная там симметрия должна откликнуться здесь. Мы, действительно, имеем четвертую строфу, членение которой (2+2), осуществленное при помощи анафор «иль-иль», возвращает нас ко второй строфе и как бы исправляет смещение, отмеченное в третьей строфе. Кольцо оказывается ложным — им преодолена механичность репризы. В сущности говоря, вторая половина стихотворения есть реприза — это сказывается и в повторении тех же пяти акцентов, причем третий (Увижусь ли) является опять центральным. Но произведенными в третьей строфе вариациями реприза эта затушевана — и четвертая строфа, которая, по формальному своему значению, должна просто примыкать к третьей, получает характер особого каданса, отделенного от всех предыдущих строф. Впечатление это усиливается благодаря переходу от нисходящей формы к восходящей. Мы видим мелодическое преодоление ритмической инерции, требующей двух повторных строф. Вместо простой двухчастной формы мы получаем форму более свободную — форму, которую и можно условно назвать романсной.

Остановимся еще на одном вопросительном стихотворении Фета: «Почему, как сидишь озаренной. . .». Перед нами — опять пример того, как Фет, при помощи эмфатического нарастания, сообщает вопросительной интонации особую мелодическую выразительность. Все стихотворение строится на анафорах вопроситель-

ного члена. Первая строфа представляет собой одну фразу, членение которой совершенно совпадает с ритмическим членением строфы. Характерные для трехстопного анапеста сильные междустрочные паузы требуют четкого синтаксического расчленения.

*Почему, как сидишь озаренной,
Над работой пробор наклоня,
Мне сдается, что круг благовонный
Все к тебе приближает меня?*

Интересно, что в этой строфе анапестическое движение дается в чрезвычайно четкой форме. Первая строка состоит из анапестических слов ($3_3 + 3_3 + 3_3$); в двух следующих, совершенно одинаковых по слово-разделам ($4_3 + 2_2 + 3_3$), ритмический раздел между первой и второй стопами нарушен, но вторая, в трехстопном анапесте обладающая наибольшим ритмическим весом, отделена от третьей словами типа 2_2 (пробор, круг); в четвертой строке нарушено и это, причем мы имеем, сверх того, эмфатическое ударение на «все» и ослабленное ритмическое ударение на «тебе», чем преодолевается анапестический характер первой стопы. Ритмическая четкость, оказывается, постепенно затушевывается. В следующих строфах слова типа 3_3 совершенно исчезают (за исключением самого вопросительного члена «почему»): ритмическая четкость, свойственная балладному строю,¹ здесь преодолевается для того, чтобы усилить роль интонации. Вместе с нарастанием эмфазы увеличивается свобода в обращении с анапестом.

Вторая строфа состоит из двух фраз с естественным для четырехстопной строфы расположением анафорических «почему» ($2 + 2$):

*Почему светлой речи значенья
Я с таким затрудненьем ищу?
Почему и простые реченья
Словно томную тайну шепчу?*

¹ Ср. у Жуковского: «И покрыт он щитом; и топор за седлом Укреплен двадцатифунтовой... Я собак привяжу, часовых уложу... И трава не слышна под ногой... И кипел, и горел, и сверкал... И палаш боевой на цепи золотой» и т. д. («Замок Смальгольм»).

Вместо конденсации вопросов в начальной строфе и их разрешения в дальнейших, как это было у Жуковского, мы видим здесь постепенное их нагнетание. Именно поэтому мы должны ожидать, что дальше найдем не репризу, а эмфатическое нарастание, которое и послужит кадансом. На фоне первой строфы резко выделяется своей интонационной силой третья «почему». Перед нами — не законченное мелодическое движение, которое потребует репризы, а подъем. Третья строфа, продолжая это движение, должна победить вторую и, образовав третью ступень подъема, послужит кадансом. Действительно — она построена на тех же двух «почему», но в последней фразе вводится эмфатическое повышение на ритмически слабом месте, благодаря чему интонация не просто опускается от вопросительного члена к концу (нисходящее движение), а образует новый патетический выгиб, который и знаменует собой каданс.

*Почему — как горячее жало
Чуть заметно впивается в грудь?
Почему мне так воздуха мало,
Что хотел бы глубоко вздохнуть?*

Этим «так, что» разрушается интонационный параллелизм, установленный предыдущей строфой. Стихотворение достигает апогея, на котором и обрывается. Мы увидим ниже большое количество таких примеров, обнаруживающих тенденцию Фета к построению форм непрерывного интонационного нарастания, апогей которого и служит кадансом.¹

Мы имеем пример четырехстрофной композиции с преодолением механической репризы и пример ком-

¹ Интересно, что в музыке, по словам Б. В. Асафьева (Игоря Глебова), поделившегося со мною своими наблюдениями, такая форма остается до сих пор недостижимым идеалом. Музыкальная архитектоника, по математической природе своей, настолько строга, что реприза оказывается обязательной (сонатная форма). Скрябин стремился преодолеть этот схематизм («Поэма экстаза»), но с чисто музыкальной точки зрения приемы его остались недостаточно мотивированными и производят впечатление импровизационной свободы.

позиции трехстрочной совсем без репризы. Трехстрочная композиция разных типов вообще очень характерна для лирики Фета. По подсчету оказывается, что 529 его строфических стихотворений располагаются так:

2 строфы —	108
3 „ —	222
4 „ —	112
5 строф —	46
6 „ —	25
7 „ —	7
8 строф и больше —	9

Среди трехстрочных особенно часто встречается композиция типа (1+2), где первая строфа образует самостоятельную фразу, а следующие две соединены при помощи enjambement. Этим способом тоже преодолевается реприза — форма получает гораздо более свободный вид, причем каданс тоже является апогеем мелодического нарастания. Таково, например, стихотворение «Когда читала ты мучительные строки...», построенное тоже на эмфатическом развитии вопросительной интонации:

*Когда читала ты мучительные строки,¹
Где сердца звучный пыл сиянье льет кругом
И страсти роковой вздымаются потоки, —
Не вспомнила ль о чем?*

*Я верить не хочу! Когда в степи как диво,
В полночной темноте безвременно горя,
Вдали перед тобой прозрачно и красиво
Вставала вдруг заря,*

*И в эту красоту невольно взор тянуло,
В тот величавый блеск за темный весь предел, —
Ужель ничто тебе в то время не шепнуло:
«Там человек сгорел!»*

Получается характерное для Фета несовпадение строфики с мелодикой, свидетельствующее о домини-

¹ Интересно, что эта вступительная строка ритмически совершенно совпадает со вступительной лермонтовской — «Когда волнуется желтеющая нива» (6₄ + 5₂ + 2₁).

ровании напевного начала над ритмо-пластическим. Несовпадение это здесь особенно ощущается благодаря укороченным четвертым строкам, которые образуют резкие ритмические границы между строфами и тем самым препятствуют образованию строфического enjambement. Появление несмотря на это enjambement воспринимается как прием почти полемический, направленный против законов классической строфики.

В первой строфе мы имеем тоже характерное несовпадение интонации с ритмическим членением: строфа типа а'ba'b синтаксически распадается не по типу 2+2, а по типу 3+1. Получается торможение интонации при помощи второго придаточного предложения, захватывающего третью строку. Далее мы ожидаем репризы — и она действительно есть, но перед ее появлением мы имеем характерный восклицательный перебой («Я верить не хочу!»), сходный с тем, который был в стихотворении «Последний звук» («Час фей настал! Увижусь ли с тобой»). Здесь, как и там, этим восклицанием преодолевается механическая инерция: новое «когда», смещенное на середину строки, получает новую эмфатическую силу и благодаря этому имеет характер не простого повторения, а заново нарастающего и побеждающего своей эмфазой периода. Намеченное там торможение развивается здесь так, что фраза, при помощи придаточных предложений и приложений («В тот величавый блеск»), захватывает две строфы, так что корреспондирующее с «Не вспомнила ль» патетическое «Ужель» оказывается только в третьей строке второй из них. В основе композиции оказывается не простое нарастание, как было выше, а имитация с удвоением интонационной амплитуды, мотивированным эмфазой.

Трехстрофная композиция того же типа (1+2), но с иным мелодическим рисунком (без имитации) — в стихотворении «Когда мечты мои за гранью прошлых дней...». Оно состоит из двух фраз: первая дается в четкой синтаксической форме и, укладываясь в пределах начальной строфы, совершенно совпадает с ее ритмическим членением; вторая разрастается и, нарушая строфический принцип, захватывает две строфы:

Когда мои мечты за гранью прошлых дней
Найдут тебя опять за дымкою туманной,
Я плачу сладостно, как первый иудей
На рубеже земли обетованной.

*Не жаль мне детских игр, не жаль мне тихих снов,
Тобой так сладостно и больно возмущенных
В те дни, как постигал я первую любовь
По бунту чувств неугомонных,*

*По сжатию руки, по отблеску очей,
Сопровождаемых то вздохами, то смехом,
По ропоту простых, незначащих речей,
Лишь нам звучавших страсти эхом.*

Интонационный enjambement, который видим мы здесь при переходе от второй строфы к третьей, подготовлен при помощи enjambement периода во второй строфе (возмущенных — в те дни). Получается опять несовпадение строфики с мелодикой, которое выступает особенно резко на фоне строгой начальной строфы. Как и в предыдущем примере, укороченные четвертые строки усиливают эту резкость. Интересно, что в первой строфе эта укороченная строка — пятистопная, а в остальных — четырехстопная. Это, по-видимому, связано с преодолением первой строфы как ритмического тезиса и с ускорением темпа.

Интересно еще, что две последние строфы объединены ритмико-синтаксическим параллелизмом, выражающимся не только в повторениях формы «по бунту чувств», но и в общем построении. В первой строке второй строфы мы имеем полный параллелизм образующих ее половин («Не жаль мне детских игр, не жаль мне тихих снов») с сильной цезурой между ними; ему отвечает такой же параллелизм в первой строке третьей строфы («По сжатию руки, по отблеску очей»). Вторая строка второй строфы образует придаточное предложение (возмущенных), а в ритмическом отношении контрастирует с первой, распадаясь не на половины, а на три группы по типу $6_4 + 3_2 + 4_3$; вторая строка третьей строфы образует аналогичное придаточное предложение (сопровождаемых), в котором, на фоне его первообраза, ощущается перестановка (причастие «сопровождаемых» — впереди, а за

ним — удвоение «так сладостно и больно»). В ритмическом отношении строка эта тоже аналогична и воспринимается как повторение ($6_4 + 4_2 + 3_2$). Если мы примем во внимание, что enjambement периода во второй строфе нарушает нормальную для такой строфы интонационную линию, выполненную начальной строфой, то окажется, что в интонационном отношении две эти строфы образуют одну — так, что первые две строки образуют один стих, вторые две — другой, третьи две — третий и четвертые две — четвертый. Ритмический период образуется здесь не первыми двумя строками, как было в начальной строфе, а всей строфой. Это поддерживается размещением рифм (не а'ба'б, а наоборот — аб'аб'), благодаря которому между первой и второй строками нет прибавочных к ямбу слогов, заставляющих делать паузу.

Сходный с этим пример — в стихотворении «Светил нам день, будя огонь в крови...», где мы имеем тоже две фразы, из которых первая, как интонационный тезис, выполняется начальной строфой, а вторая охватывает следующие две, образуя интонационный enjambement. Система рифм — та же:

Светил нам день, будя огонь в крови;
Прекрасная, восторгов ты искала
И о своей несбыточной любви
Младенчески мне тайны поверяла...

Как мог, слепец, я не видать тогда,
Что жизни ночь над нами лишь сгустится,
Твоя душа, красы твоей звезда,
Передо мной, умчавшись, загорится.

И, разлучась навеки, мы пойдем,
Что счастья взрыв мы промолчали оба
И что вздыхать обоим нам по нем,
Хоть будем врознь стоять у двери гроба!

Две последние строфы дают развернутую эмфазой восклицательную интонацию, которая развивается на фоне первой, тоже окрашенной эмфазой, «цыганской» строфы. Начальное «и» третьей строфы корреспондирует с «и» третьей строки, «прекрасная» второй строки — с «красы твоей звезда» седьмой. Мы имеем скрытую имитацию.

Фет избегает механической репризы, но иногда дает ее в виде неожиданного каданса, пользуясь тем же интонационным епјамбement строфы. Интересный пример такого приема — в стихотворении «На водах Гвадалквивира. . .». Здесь — тоже три строфы, и тоже вторая строфа сливается с началом третьей; но нарастание внезапно прерывается в середине этой строфы возвращением начальных строк. Мы имеем смещенную, неожиданную репризу.

*На водах Гвадалквивира
Месяц длинной полосой.
От незримых уст зефира
Влага блещет чешуей.*

*Все уснуло, — лишь мгновенный
Меркнет луч во тьме окна,
Да гитарой отдаленной
Тишина потрясена,*

*Да звезда с высот эфира
Раскатилась дугой. . .
На водах Гвадалквивира
Месяц длинной полосой.*

Здесь — характерные для Фета чисто музыкальные «романсные» приемы. Независимо от той или другой манеры чтения, мы имеем здесь *crescendo*, которое начинается после «Все уснуло» и прерывается резким возвращением к начальному *piano*. Кроме того — мы имеем замедление темпа, которое выражается в учащении пэонических строк типа «Тишина потрясена». Смещением репризы с начальной части строфы в заключительную достигается эффект обратного интонационного движения, которым стихотворение и замыкается. Реприза введена именно тогда, когда она менее всего ожидается.

Чрезвычайно сходно с этим строение «Романса», тоже трехстрофного. Интонационный епјамбement второй строфы подготовлен здесь тем, что ее синтаксическое членение не совпадает с метрическим: вместо (2+2) мы видим (1+3), так что вторая строка начинается собой подъем.

*Я тебе ничего не скажу,
Я тебя не встревожу ничуть*

И о том, что я молча твержу,
Не решусь ни за что намекнуть.

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рошу зайдет,
Раскрываются тихо листы,
И я слышу, как сердце цветет...

И в больную, усталую грудь
Веет влагой ночной... Я дрожу...
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу!

Замедление темпа, приводящее к репризе, здесь особенно подчеркнуто синтаксическими паузами в последней строфе. Начальные строки смещены во вторую половину строфы и при этом переставлены, что придает стихотворению вид совершенно замкнутой мелодии.

Формой кольца или, вернее, рамки Фет большею частью пользуется как приемом мелодическим — реприза получает характер музыкальный, а не логический (как, например, в стихотворении Пушкина «Не пой, красавица, при мне...»,¹ где эффект повторения

¹ В. Жирмунский («Композиция лирических стихотворений», стр. 66) сопоставляет это стихотворение Пушкина с «Фантазией» Фета, находя их сходными (композиционное кольцо). Однако самое понятие «композиции» требует, чтобы во внимание были приняты не только начало и конец, но и все движение между ними. «Кольцо» в точном смысле этого термина получается только тогда, когда стихотворение представляет собой сочетание двух противоположных движений, из которых одно идет от первой строфы, развивая или дополняя ее, а другое подготавливает к ее возвращению. Необходима симметрия этих двух половин — вторая как бы отражает первую в зеркале. Именно так построено пушкинское стихотворение. У Фета — не кольцо, а рамка — совсем иной композиционный тип. Требование двух движений и симметрии отпадает. «Фантазия» Фета состоит из 8 строф (а в первоначальном тексте, как указал мне Ю. А. Никольский, из 9), которые не образуют никакой симметрии движений, — мы имеем типичное для него мелодическое построение с нарастанием эфатической интонации, которое сменяется кадансом-репризой. Эти два примера (как и вообще — поэзию Пушкина и Фета) следует не сопоставлять, а противопоставлять как образцы совершенно различных композиций — не только потому, что они принадлежат к разным стилям, но и потому, что это разные композиционные формы.

начальной строфы в конце заключается в новой логической окраске ее частей при полном внешнем тождестве). Поэтому репризе часто предшествует строфический enjambement, эмфатически напрягающий систему нарастания. В четырехстрочном стихотворении «Как богат я в безумных стихах! . . .» мы не имеем той резкой неожиданности, которую видели в предыдущем примере, но имеем такой же enjambement и такое же смещение репризы:

*Как богат я в безумных стихах!
Этот блеск мне отраден и нужен, —
Все алмазы мои в небесах,
Все росинки под ними жемчужин.¹*

*Выходи, красота, не робей!
Звуки есть, дорогие есть краски, —
Это я все, поэт-чародей,
Расточу за мгновение ласки.*

*Но когда ты приколешь цветок
Шаловливо иль с думкой лукавой,
И, как в дымке, твой кроткий зрачок
Загорится сердечной отравой,*

*И налет молодого стыда
Чуть ланиты овеет зарею, —
О, как беден, как жалок тогда,
Как беспомощен я пред тобою!*

Стихотворение начинается с эмфатического восклицания, после которого следует постепенное нисхождение. Вторая строфа в ослабленной форме повторяет интонационный рисунок первой. Обе вместе образуют постепенное нисхождение: восклицание пятой строки наделено меньшей эмфазой, чем восклицание первой: «это я все» слабее, чем «все алмазы мои». Можно а priori ожидать, что за этим ослаблением и нисхождением интонации последует усиление и восхождение, причем повторность мелодического рисунка, осуществленная в первых двух строфах, должна быть уравновешена этим восхождением (закон музыкального периода). Мы ожидаем именно *двух* строф, на про-

¹ Характерный для Фета инверсивный синтаксис.

странстве которых и должно быть выполнено это уравновешение. Интересно, что в метрическом отношении оно, действительно, выполняется, но в мелодическом отношении мы имеем перевес эмфазы, который достигается развитием придаточной части этого нового предложения («Но когда...») за пределы строфы: сильное «и» последней строфы (не простое соединительное) сообщает всему нарастанию такое напряжение, что реприза не просто возвращает нас к началу, а преодолевает, побеждает его своей эмфазой. Это подчеркнуто контрастом самого смысла. Выше мы имели образцы трехстрофной композиции типа (1+2); здесь — характерный для Фета пример четырехстрофной композиции, которая слагается не из четырех моментов, а из трех, по типу [(1+1)+2].

Отметим еще симметрию эмфатических акцентов, которой объясняется формальная необходимость именно *трех* «как» в заключении. В первой строфе мы имеем три главных акцента — «Как богат... Все алмазы мои... Все росинки...»; во второй — тоже три: «Выходи... Звуки есть... Это я все...» В третьей строфе интонационное движение тормозится — в связи с этим мы имеем на ее протяжении только два акцента: «Но когда ты *приколешь* цветок... (и твой кроткий зрачок) *загорится* сердечной отравой», а третий, самый сильный, оказывается, уже в четвертой строфе — «И налет... *овеет* зарею»; этим трем акцентам нарастания отвечают три «как», которые вместе с теми тремя отвечают шести акцентам первой половины.

Сюда же относятся случаи, когда вместо ожидаемой четырехстрофной композиции мы имеем пятистрофную — со строфическим enjambement, сливающим четвертую строфу с пятой. Строфы располагаются по типу [(1+1)+(1+2)]. Таково, например, стихотворение «Благовонная ночь, благодатная ночь...»:

Благовонная ночь, благодатная ночь,
Раздраженье недужной души!
Все бы слушал тебя — и молчать мне невмочь
В говорящей так ясно тиши.

Широко раскидалась лазурная высь,
И огни золотые горят;
Эти звезды кругом точно все собрались,
Не мигая, смотреть в этот сад.

А уж месяц, что встал над зубцами аллея
И в лицо прямо смотрит, — он жгуч;
В недалекой тени непроглядных ветвей
И сверкает и плещется ключ.

И меняется звуков отдельный удар;
Так ласкательно шепчут струи,
Словно робкие струны воркуют гитар,
Напевая призывы любви,

Словно все и горит и звенит заодно,
Чтоб мечте невозможной помочь,
Словно, дрогнув слегка, распахнется окно
Поглядеть в серебристую ночь.

Две первые строфы ясно связаны между собой одним мелодическим движением нисхождения от начального восклицания — явление, сходное с отмеченным выше. Союзом «а» начинается система восхождения — и мы ожидаем опять двух строф. Как и в предыдущем примере, четвертая строфа открывается сильным «и» (ср. там — «но... и...»), но enjambement нет. Однако внутри этой строфы мы видим нарушение естественного членения по типу (2+2): вторая строка не примыкает к первой, а начинает собой новую фразу, развивающуюся до конца стихотворения, и при этом снабжена сильным эмфатическим акцентом — тем более сильным, что он находится на метрически слабом месте («*Так ласкательно шепчут струи*»). Является своего рода интонационный enjambement периода, которым подготавливается enjambement строфы. Фраза, начатая этой строкой, разрастается при помощи анафор и развивает из себя целую пятую строфу. Мелодический принцип одерживает победу над метрическим.

Интересно еще, что особую эмфатическую роль играют здесь характерные для этого размера ритмико-синтаксические параллелизмы.¹ Стихотворение открывается именно таким образованием, которое усиливает

¹ См. выше — в главе о Лермонтове.

эмфазу восклицательной интонации. Дальше, на пространстве нисхождения, таких форм нет. Но вместе с восхождением — и именно в наиболее существенных для нарастания местах — мы находим и появление параллелизмов: в последней строке третьей строфы («И сверкает и плещется ключ») и в первой строке пятой строфы («Словно все и горит и звенит заодно»), где эмфатическая роль его еще усилена рифмой. В самом этом размещении мы видим действие музыкально-математических законов. Стихотворение, в мелодическом отношении, строится по типу опрокинутой дуги — нисхождение сменяется восхождением; эмфатический параллелизм 12-й строки образует первую ступень восхождения, а параллелизм 17-й строки поддерживает и усиливает его, вместе с ним корреспондируя с начальным параллелизмом. Нарушение метрического равновесия как бы искупается этим разложением ответной эмфазы на два момента. Неизменно действует и другой математический закон — симметрия акцентов. В первых двух строфах их семь (4+3); в двух следующих, которыми эмфаза тормозится, их только четыре (как бы отвечающие четверем первой строфы), и в последней — три.

Отметим, наконец, что скрытая реприза (рамка) имеется и здесь; она сказывается не только в указанных параллелизмах, резко выступающих на фоне ритмико-синтаксических образований остальных строк, но и в рифмах заключительной строфы (ср. «ночь — невмочь» и «помочь — ночь»), смещенных с нечетных мест на четные и поставленных в обратном порядке.

Аналогичный пример пятистрофной композиции — в стихотворении «Какая грусть! Конец аллеи. . .». Схема композиции — (2+3). Стихотворение тоже открывается восклицанием, и две первые строфы, сливаясь в один интонационный период, образуют медленное нисхождение:

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

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

Третья строфа начинается собой новую линию восхождения, и можно ожидать, что она закончится в четвертой:

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

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

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

Начавшееся в третьей строфе восхождение растет медленно, без того эмфатического напряжения, которое мы наблюдали в предыдущих примерах. Вместо характерной для восходящей части системы союзов («а... и...»), которые стоят в начале третьей и четвертой строф и за которыми следуют анафоры, захватывающие пятую строфу («словно... словно... словно...»), мы имеем здесь гораздо более ослабленную систему. Восхождение начинается союзом «и», эмфатическое значение которого очень слабо; следующее за ним «а все» тем самым тоже ослаблено и воспринимается не как начало восхождения, а как переход к кадансу, которого мы здесь и ожидаем. Появление слова «опять» возвращает нас к началу — перед нами синтаксическое кольцо. Но Фет не заканчивает простой репризой — вместо каданса, который кажется почти неизбежным во второй половине четвертой строфы, мы видим новую эмфазу: повторное «опять» в четвертой строке развивает целую строфу с анафорическими «где», которая и образует эмфатический каданс. Реприза, таким образом, опять затушевана; вместо равновесия — опять перевес.

Чтобы более или менее полно выяснить вопрос об отношении строфики и мелодики у Фета, надо остановиться еще на некоторых примерах двух-, трех-, четырех- и пятистрочной композиции.

Мы видели примеры развитого движения к эмфатическому кадансу и примеры неожиданной репризы, наступающей после строфического enjambement. Но есть примеры двухстрочной композиции, где нет словесной репризы и нет подготовленного каданса. Стихотворение начинается на высокой интонации, после чего переходит к более низкой; можно ожидать постепенного восхождения, как это было выше, но намеченная линия внезапно прерывается сильным эмфатическим взлетом интонации — образуется интонационное кольцо, которое ощущается как таковое именно потому, что между начальной эмфазой и конечной имеется короткая промежуточная часть. Прием тоже — чисто «романсный».

*Долго ль впивать мне мерцание ваше,
Синего неба пытливые очи?
Долго ли чутая, что выше и краше
Вас — ничего нет во храмине ночи?*

*Может быть, нет вас под теми огнями:
Давняя вас погасила эпоха...
Так и по смерти лететь к вам стихами,
К призракам звезд, буду призраком вздоха!*

Заключительная эмфаза, выраженная повторением слова «призрак», корреспондирует с начальной эмфазой — с анафорами, которые делят первую строфу на два повторных интонационных движения. Интересно при этом отметить, что здесь очень важное мелодическое значение имеет тот факт, что начальная строфа делится по типу (2+2), причем во второй ее половине имеется сильный enjambement (краше — вас); во второй строфе этому членению сначала противопоставлено другое — две первые строки образуют два отдельных предложения, но затем возвращается начальная форма — фраза тоже охватывает две строки

и тоже — с enjambement между ними. Получается ощущение эмфатического кольца.

Соотношение метрических и синтаксических членений — чрезвычайно важный фактор мелодического воздействия. Мы имеем у Фета другой пример двухстрочной композиции (интересно, что — тоже дактиль, но пятистопный), где вторая строфа повторяет интонационный рисунок первой, отличаясь от нее только повышенной заключительной эмфазой. Рисунок этот состоит в постепенном восхождении от первой строки к третьей, которая является оба раза апогеем (характерное для напевного стиля построение). Синтаксически это выражается в постепенном увеличении фразы по отношению к строке. Постепенно увеличивается количество составляющих предложение слов, а именно 2+3+4+(4+4).

Солнце садится, || и ветер утихнул летучий, — ||
Нет и следа тех огнями пронизанных туч. ||
{ Вот на окраине дрогнул живой и не жгучий,
Всю эту степь озаривший и гаснущий луч.

Солнца уж нет, || нет и дня неустанных стремлений, — ||
Только закат будет долго чуть зримо гореть... ||
{ О, если б небо судило без тяжких томлений
Так же и мне, оглянувшись на жизнь, умереть!

Ритмико-синтаксический параллелизм этих двух строф подкреплен словесной симметрией: «солнце садится — солнца уж нет», причем во втором случае к интонационному усилению подготавливает как мужская цезура, так и повторение «нет». Мы имеем характерную мелодическую систему, основанную на хроматическом движении интонации. В данном случае оно осуществляется при помощи постепенного увеличения объема подобных по своему интонационному типу фраз ($1/2$ строки, строка, две строки). Нарушением хроматизма (эмфатическое восклицание) образуется внезапный каданс.

В других случаях подобного же хроматического параллелизма Фет развивает каданс в особой, третьей, строфе. Такова «Мелодия», где мы имеем тот же пятистопный дактиль, но иную систему рифм (a'b'b'a') —

ею подкрепляется дуговой, закругленный характер строфы — с апогеем на третьей строке.¹

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне.
Травы степные унизаны влагой вечерней.
Речи отрывистой, *сердце* опять суеверней. . .
Длинные тени вдали потонули в ложбине.

В этой ночи, как в желаниях, всё беспредельно!
Крылья растут у каких-то воздушных стремлений,
Взял бы тебя и помчался бы так же бесцельно,
Свет унося, покидая неверные гени!

Можно ли, друг мой, томиться в тяжелой кручине?
Как не забыть, хоть на время, язвительных терний?
Травы степные сверкают росой вечерней,
Месяц зеркальный бежит по лазурной пустыне.

Здесь строка и фраза совпадают — нет ни enjambement, ни того постепенного расширения фраз, которое наблюдалось выше. Первая строфа дает ясную мелодическую дугу — мы имеем полный параллелизм синтаксиса: «месяц зеркальный плывет — травы степные унизаны — речи отрывистой — длинные тени потонули». Этим реализуется хроматическое движение. Инверсивная постанова определяемого перед определением (месяц зеркальный, травы степные) диктуется стремлением к монотонии: подлежащее, на которое падает главный интонационный акцент, как бы дает тон для каждой фразы. Третья строка, как апогей, отличается от первых двух тем, что вместо прямой интонационной линии, идущей от начала строки до ее конца, мы имеем особые эмфатические выгибы, которые резко ощущаются на фоне предыдущей монотонии. Синтаксически это выражается в том, что строка делится на две части, повторяющие тот же заданный с самого начала синтаксический рисунок и образующие полный параллелизм (речи отрывистой — сердце суеверней), но вносящие новое членение строки (как выше — «Солнце садится, и ветер утихнул летучий»).

¹ В испанской поэтике, по указанию проф. Д. К. Петрова, такая строфа носит характерное название «gedondilla», т. е. кругляшка.

Образуется цезура, благодаря которой вторая часть строки наделяется повышенной эмфазой и является апогеем всей строфы. Эмфатическое повышение сосредоточено в этой строке не на слове «сердце», а на слове «опять», которое стоит на более сильном ритмическом месте, чем «сердце».¹ Этим нарушается монотония интонационного параллелизма, но зато выделяется повышение. Характерно, что нарушенный эмфазой параллелизм отражается и на составе четвертой строки: подлежащее и определение стоят в ином порядке (месяц зеркальный — длинные тени).

Вторая строфа, повторяя мелодический рисунок первой, должна в то же время дать более напряженное его движение — нарушить параллелизм, увеличить эмфазу. Действительно, мы не находим первоначального параллелизма. Одни слова выделяются своей интонационной силой, другие, наоборот, — ослаблены. Сходство сохраняется только в общем повышении к третьей строке и в том, что две первые фразы не делятся на части и совпадают со строками. Характерно, что уже начало строфы свидетельствует о нарастании эмфазы: вместо первоначального, ровного движения дактилических ударений, образующих как бы прямую линию, уровень которой дан первым словом (месяц зеркальный), мы имеем здесь на первом месте синтаксически слабое слово, а сильным оказывается второе («в этой ночи»). Характерны также для всей второй строфы вступительные ритмические образования типа $\underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad}$ (в этой ночи, крылья растут, взял бы тебя, свет унося), которых совершенно нет в первой строфе. Образуется своего рода цезура, благодаря которой остальные части строк приобретают характер не дактилического, а анапестического движения. Строка получает новый ритмический вид:

¹ В пятистопном дактиле наибольшим ритмическим и интонационным весом обычно обладают первое и четвертое ударения, так что естественный ритмический рисунок строки таков: $\underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad}$. Поэтому именно в четвертой стопе мы находим наделенные главной эмфазой слова: ср. — *всё* беспредельно, у каких-то *воздушных* стремлений, томиться в *тяжелой* кручине, *язвительных* терний.

'○○' || '○○' '○○' '○○' '○○'. Слова типа 2₂, 3₃ и 5₃ (как в желаниях, и помчался бы) играют здесь важную ритмико-интонационную роль. Этот переход к анапестической группировке словесных масс связан, очевидно, с переходом от монотонии и равновесия ударений, свойственных дактилю, к введению динамических оттенков и им обусловлен. Корреспонденция с первой строфой подкрепляется тем, что третья строка тоже делится на две части, с главной эмфазой во второй из них (ср. «речи отрывистой, сердце опять суеверней — взял бы тебя и помчался бы так же бесцельно»), но с менее резким параллелизмом. В связи с этим четвертая строка примыкает к третьей ближе, чем в начальной строфе, — эмфаза захватывает и ее, нисхождение не так сильно, как там.

Так подготавливается каданс, который представляет собой обратное мелодическое движение — нисхождение от первой строки к четвертой. К эмфатическому повышению, отмеченному нами во второй строфе, примыкает эмфаза первых вопросительных строк каданса, после чего мы возвращаемся к начальным строкам, смещенным и переставленным, как это было и раньше. Получается очень характерное для Фета мелодическое кольцо. Интересно еще, что в словесном отношении начало и конец совпадают не вполне — внесены изменения (унизаны влагой — сверкают росой, плывет — бежит), которые, по-видимому, подсказаны общим усилением эмфазы в предыдущих строках. Этим нарушается логический эффект кольца, смысл которого — именно в полном тождестве (как у Пушкина), но подчеркивается его музыкальное значение.

Подобный же пример трехстрофной композиции — стихотворение «Уснуло озеро. Безмолвен черный лес...». Здесь — приемы, аналогичные тем, которые мы наблюдали в стихотворении «Солнце садится...». Фразы постепенно развертываются, увеличивая интонационную амплитуду.

Уснуло озеро. || Безмолвен черный лес. ||
 Русалка белая небрежно выплывает. ||
 { Как лебедь молодой, луна среди небес
 Скользит и свой двойник на влаге созерцает.

Уснули рыбаки : у сонных огоньков. ||
Ветрило бледное не шевельнет ни складкой. ||
{ Порой тяжелый карп плеснет у тростников,
{ Пустив широкий круг бежать по влаге гладкой. . .

Как тихо! Каждый звук и шорох слышу я. . .
Но звуки тишины ночной не прерывают, —
Пускай живая трель ярка у соловья,
Пусть травы на воде русалки колыхают.

Мы имеем совершенно ту же прогрессию в нарастании образующих предложение слов, какую наблюдали в стихотворении «Солнце садится. . .»: 2+3+4+ (4+4). И так же, как там, ритмико-интонационный параллелизм подкреплён словесным: «*уснуло* озеро — *уснули* рыбаки» (ср. «*солнце* садится — *солнца* уж нет»). Каданс, как и в предыдущем примере, строится на обратном мелодическом движении — от высокой эмфазы («*Как* тихо!») интонация медленно опускается к четвертой строке. Мелодическое кольцо здесь не подкреплёно словесным, но в скрытом виде есть и оно — на это намекает слово «*русалка*», корреспондирующее со второй строкой.

Сюда же можно отнести типичные для Фета стихотворения романсного типа, где вторая строфа строится по принципу ритмико-синтаксического и интонационного параллелизма по отношению к первой, а третья развивает кадансную эмфазу с нарушением этого параллелизма. При этом иногда образуется кольцо особого типа. Так — в стихотворении «*Эти думы, эти грезы. . .*»:

Эти думы, эти грезы, —
Безначальное кольцо!
И текут ручьями слезы
На горячее лицо.

Сердце хочет, сердце просит,
Слезы льются в два ручья;
Далеко меня уносит,
А куда — не знаю я.

Не могу унять стремленье,
Я не в силах не желать:
Эти грезы — наслажденье!
Эти слезы — благодать!

Начальные строки первых двух строф ясно корреспондируют между собой одинаковыми ритмико-синтаксическими образованиями. Тут нет восхождения к третьей строке — наоборот, первые строки каждой строфы интонируются выше остальных. Эмфаза сосредоточена в них — это и выражается в повторениях и в параллелизмах. Каданс резко отличается отсутствием в начале этих повторений, разделяющих строку пополам, — эмфаза отнесена к концу, причем усиление ее выражается в том, что повторения размещены на пространстве двух строк, а соединенные с ними слова, взятые из рифм начальной строфы, образуют внутренние рифмы. Получается ощущение развернувшейся интонации, расширенного напева.

Разновидность этого же композиционного типа — в стихотворении «Я полон дум, когда, закрывши вежды...». Здесь параллелизм первых двух строф подчеркнут тем, что каждая представляет собой кольцо, образованное из первых половин начального стиха, которые в ритмико-синтаксическом отношении сходны между собой и воспринимаются как повторения. Таким образом, вторая строфа продолжает эмфазу первой.

*Я полон дум, когда, закрывши вежды,
Внимаю шум
Младого дня и молодой надежды, —
Я полон дум.*

*Я всё с тобой, когда рука неволи
Владеет мной,
И целый день, туманно ли, светло ли, —
Я всё с тобой.*

*Вот месяц всплыл в своем сияньи дивном
На высоты,
И водомет в лобзаньи непрерывном, —
О, где же ты?*

Нарушение параллелизма и кольцевого строения отделяет кадансную строфу от двух предыдущих. Вместо синтаксического членения по типу «Я полон дум, когда...» и «Я всё с тобой, когда...» и связанной с этим отрывочности, дробности мы имеем развер-

нующуюся в интонационном отношении фразу, которая контрастирует с прежними. Введение вопросительной интонации оттеняет роль этой строфы как мелодической коды.¹

К типу подобных же композиций относится знаменитое стихотворение «Шепот. Робкое дыханье...». Здесь в первых двух строфах — знакомый нам прием нарастания состава фраз с интонационным восхождением к третьей строке. Отрывочность перечисления так подчеркнута, что переход от однословных предложений к двух- и четырехсловным ощущается очень резко.

Шепот. || Робкое дыханье. ||
Трели соловья. ||
Серебро и колыханье
Сонного ручья. ||

Свет ночной. || Ночные тени, — ||
Тени без конца. ||
Ряд волшебных изменений
Милого лица. ||

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы, —
И зря, зря! ..

¹ В. М. Жирмунский указал мне на сходство этого стихотворения с гетевским «Nähe des Geliebten». По-видимому, это — источник фетовского. Тем интереснее различия в композиции. У Гете — 4 строфы (2+2), дважды повторяющие систему восхождения, с той разницей, что во второй строфе мы имеем естественное нисхождение, а в четвертой эмфаза образует высокий восклицательный каданс. Повторения расположены в виде анафор: в первой строфе — дважды, в начале нечетных строк (чем и создается восхождение ко второй строфе); во второй строфе — только в начальной строке, которая и образует апогей этого восхождения (1: Ich denke dein — 3: Ich denke dein — 5: Ich sehe dich). Во второй половине — вариация, соответствующая подготовляемому высокому кадансу: в начале первой строфы — анафора, возобновляющая движение — «Ich höre dich»; в третьей строке анафора скрыта — «Im stillen Haine geh' ich oft»; в начале следующей строфы она опять появляется («Ich bin bei dir») и развивается в эмфатический каданс. Интересно, что, как и у Фета, в кадансе нарушен синтаксический параллелизм: «Ich denke dein, wenn... Ich sehe dich, wenn... Ich höre dich, wenn... Ich bin bei dir, du sehest auch noch so ferne» и т. д.

Эмфаза сосредоточена в кадансе, к которому предшествующие строфы только готовят, — типичный для Фета романсный прием. После отдельных, отрывочных слов мы находим в кадансе сразу кантилену, которая обрывается на самой высокой точке. В сущности говоря, это — одна фраза, интонация которой постепенно нарастает к концу.

Ниже мы увидим типичные примеры стихотворений, представляющих собой одну фразу-период; здесь же рассмотрим одно, близкое по типу к обоим приведенным, — «Это утро, радость эта...». Здесь интонация перечисления использована Фетом для построения целого эмфатического периода, состоящего из трех шестистрочных строф (а'а'б — с'с'б). Как и предыдущее — оно принадлежит к полемически заостренным стихотворениям Фета и должно было ошеломить своей дерзостью современного Фету читателя, воспитанного на классиках: сплошная колонна анафорических «это, эта, этот, эти» (18 раз), повторения того же местоимения внутри строк (6 раз) — и ни одного глагола, и ни одной остановки!

Это утро, радость *эта*,
Эта мощь и дня и света,
 Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, *эти* птицы,
 Этот говор вод,

Эти ивы и березы,
Эти капли, — *эти* слезы, —
 Этот пух, — не лист, —
Эти горы, *эти* доли,
Эти мошки, *эти* пчелы,
 Этот зык и свист,

Эти зори без затмения,
Этот вздох ночной селенья,
 Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и *эти* трели,
 Это всё — весна!

Строфа состоит из шести строк, причем каждые три образуют ритмико-мелодический период — короткие

строки с мужскими рифмами корреспондируют между собой как расставленные на пути движения вежи. Образуется ритмико-мелодические паузы, которыми периодически ослабляется ритмическое и интонационное напряжение, создаваемое длинными строками. Интересно проследить за системой повторений. Вступительная строка отличается от всех последующих инверсией («это утро, радость эта»), которая как бы указывает на длительность предстоящего нарастания интонации. Нарастание это определяется не только анафорами, которые, неизменно присутствуя в начале каждой строки, сами по себе не могли бы выполнить всю линию подъема, но и повторениями внутри, которыми стихи дробятся на диподии. Именно отношением между строками с этими внутренними повторениями, образующими диподии, и строками сплошными движение интонации и определяется. Во второй строфе, которая, по смыслу построения, должна перевесить первую, мы находим заметное увеличение числа диподий с внутренними повторениями. В первой строфе — начальная инверсивная диподия и одна прямая («эти стаи, эти птицы»); во второй — три прямые диподии, причем в первой из них интонационное значение повторного «эти» ослаблено его синтаксической ролью как приложения, выходящего из линии перечисления, а другие две, наоборот, создают сильное напряжение, сгущаясь на протяжении двух соседних строк, отмеченных при этом особой четкостью хорейского ритма («эти горы, эти доли, эти мошки, эти пчелы»). Кадансная строфа, как это было и в других примерах, сразу отличается от строф предыдущих отсутствием этих диподийных образований: вместо дробных строк типа «эти ивы и березы» или «это утро, радость эта» — строки сплошные, с развернутой интонацией: «Эти зори без затмения, этот вздох ночной селенья». Внутреннее повторение встречается только раз — в предпоследней строке (как бы образуя кольцо), причем диподийная его роль ослаблена союзом «и» («эта дробь и эти трели»), который прерывает линию перечисления и приводит всю фразу к концу.

Чтобы закончить наблюдения над мелодическими

приемами Фета в трехстрофных стихотворениях, остановимся еще на примерах композиции типа (2+1). Тут две первые строфы либо образуют мелодическое кольцо, либо — постепенное восхождение. В обоих случаях каданс является разрешением эмфазы. Пример первого построения — стихотворение «Как трудно повторять живую красоту...»:

*Как трудно повторять живую красоту
Твоих воздушных очертаний!
Где силы у меня схватить их на лету
Средь непрерывных колебаний?*

*Когда из-под ресниц пушистых на меня
Блеснут глаза с просветом ласки,
Где кистью трепетной я наберу огня?
Где я возьму небесной краски?*

*В усердных поисках все кажется: вот-вот
Приемлет тайна лик знакомый!
Но сердца бедного кончается полет
Одной бессильною истомой.*

Пример второго построения — стихотворение «Нет, даже не тогда, когда, стопой воздушной...»:

*Нет, даже не тогда, когда, стопой воздушной
Спеша навстречу, мне улыбку ты даришь
И, заглянув в глаза, мечте моей послушной
О беззаветности надежды говоришь, —*

*Нет, чтобы счастью нежданному отдаться,
Чтобы исчезнуть в нем, спускаясь до дна,
Мне нужно одному с душой своей остаться,
Молчанье нужно мне кругом и тишина.*

*Тут сердца говорит мне каждое биенье
Про все, чем радостной обязан я судьбе,
А тихая слеза блаженства и томленья,
Скатясь жемчужиной, напомнит о тебе.*

В первом примере восклицательно-вопросительные образования начальной строфы возвращаются после промежуточной части во второй половине следующей строфы и замыкают их в кольцо, за которым следует каданс с характерным «но». Во втором примере две

первые строфы сливаются воедино при помощи епѣтамента и повторения эмфатического «нет», которое образует ступени в этом мелодическом восхождении.¹ Во второй строфе напряжение интонации выражается в повторениях и инверсиях. Каданс образует нисхождение (тоже характерен союз «а»).

Наконец — еще один пример трехстрофной композиции типа (2 + 1), где особенно интересен каданс. Это — стихотворение «А. Л. Бржеской». Первые две строфы образуют одно мелодическое движение, начинающееся тем же эмфатическим «нет»:

*Нет, лучше голосом ласкательно обычным
Безумца вечного, поэта, не буди:
Оставь его в толпе ненужным и безличным.
За шумною волной безмолвному идти!*

*Зачем уснувшего будить к тоске бессильно?
К чему шептать про свет, когда кругом темно,
И дружеской рукой срывать покров могильный
С того, что спать навек в груди обречено?*

Интересно, что в интонационно-синтаксическом отношении эти две строфы образуют одну: каждые две строки составляют одну фразу, так что третья строка вместе с четвертой ощущается как второй момент, седьмая и восьмая — как четвертый, а пятая и шестая — как третий, расчлененный на два параллельных образования, как это мы видели не раз у Фета. Здесь — увеличенная амплитуда, так что интонационной единицей оказывается не одна строка, а две. Мы имеем, таким образом, обычное восхождение к третьему моменту — от низкого «нет» к высокой вопроси-

¹ Характерное для Фета: «Нет, я не изменил», «Нет, лучше голосом, ласкательно обычным». Ср. у Ап. Григорьева: «Нет, не тебе идти со мной», «Нет, за тебя молиться я не мог». Это романское «нет» (как и родственное ему эмфатическое «да» — ср. у Ап. Григорьева: «Да, я люблю его, громадный, гордый град») отлично от «нет» ораторского, которое не развивается в напев, а служит лишь вступлением к речи (так у Тютчева — «Нет, карлик мой», «Нет, моего к тебе пристрастья», «Нет, мера есть долготерпенью» и у Пушкина — «Нет, я не лстец», «Нет, я не дорожу», «Нет, нет, не должен я»).

тельной интонации. Мелодическое движение развернуто на большем пространстве, чем это было в предыдущих примерах. После этих двух строф можно ожидать репризы — стихотворение, по-видимому, должно состоять не менее чем из четырех или пяти строф. Но Фет прибегает к иному приему, явно избегая репризы: он дает одну строфу, в которой сжимает развернутую в первых строфах мелодическую систему, обнажая ее движение, превращая ее в чертеж. Строфа состоит из четырех однострочных предложений одного и того же интонационного типа, при четырех анафорах:

Ведь это — прах святой затихшего страданья!

Ведь это — милые почившие сердца!

Ведь это — страстные, блаженные рыдания!

Ведь это — тернии колючего венца!

Тут обнажен самый механизм напева, образующего восхождение к третьей строке. Смысловое, логическое построение отступает на второй план — мы можем переставить эти четыре строки как угодно. Колонна анафор сама по себе определяет движение интонации. Однако именно *такое* расположение фраз подкреплено синтаксисом. Оставим анафоры и сопоставим части, стоящие после тире. Тождественны (в интонационно-синтаксическом смысле) обрамляющие строфу строки — «прах святой затихшего страданья» и «тернии колючего венца»; восклицательный акцент естественно падает на первые слова, фразы не членятся и не образуют интонационных выгибов. Во второй строке — имя существительное стоит на конце, а перед ним — два равноправные и не образующие усиления, но повышающие эмфазу эпитета. В третьей — совершенно то же расположение, но с той разницей, что эпитеты «страстные, блаженные» — однородные и потому не просто соседствуют, а образуют градацию. Предложение разбивается этими двумя акцентами, из которых второй и играет роль апогея. Мы имеем нечто подобное тому, что наблюдали выше (ср. «Речи отрывистой, сердце опять суеверней»). Каданс дает почти в виде схемы характерную для Фета мелодиче-

скую систему, которую графически можно изобразить так:



Есть у Фета пример целого стихотворения, построенного на такой же основе четырех анафор, движением которых определяется мелодическая схема, — «Только в мире и есть...». Оно состоит из двух строф, но анафоры, стоящие в начале каждой нечетной строки и сливающие четыре предложения в одну фразу, связывают их в одну мелодическую строфу, с апогеем на третьей анафоре. Четные строки лишь примыкают к нечетным — характерны поэтому систематические enjambements, заставляющие ускорять переход от вторых (более длинных) к первым и ослабляющие ритмическую и звуковую роль женских рифм.

*Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющий кленов шатер!
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор!*

*Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор!
Только в мире и есть — этот чистый,
Влево бегущий пробор!*

Здесь положена в основу абстрактная схема четырехстишной строфы, с главным ритмическим и интонационным весом на нечетных местах (как и в музыке при счете на 4) — своего рода закон четырех анафор, которые, чтобы быть сильными, должны стоять на нечетных местах (1, 3, 5, 7). Предыдущий пример не противоречит этому, а подтверждает — как всякое исключение из правила. Мы имеем там эмфатический каданс, звучащий на фоне двух предшествующих строф и повторяющийся в сжатом виде уже пройденную мелодическую линию. В таком виде строфа возможна только в качестве заключения — как сгущение эмфазы. Характерно поэтому, что интонационный акцент падает там не на анафоры. Система анафор укреплена

здесь, как было и в предыдущем примере, полным синтаксическим параллелизмом, который нарушается только в конце для образования каданса. Параллелизм этот проведен и в рифмах — мы имеем на всем протяжении систему двух рифм, которые и в синтаксическом отношении образуют два параллельных ряда: «тенистый — лучистый — душистый — чистый» и «шагер — взор — убор — пробор».

В отличие от предыдущего примера главный интонационный акцент каждой фразы падает здесь в пределах самой анафоры, в которой сосредоточена эмфаза. Остальные части фраз не имеют влияния на основное мелодическое движение и не несут на себе ответственности за выполнение мелодической дуги. Мелодический принцип еще более обнажен — он осуществляется исключительно в системе эмфатических анафор. Здесь — активный, формующий момент. Остальное играет пассивную в композиционном отношении роль, лишь сохраняя параллелизм. Порядок фраз мотивирован здесь уже исключительно смысловым движением к заключительной *pointe*.

На той же мелодической системе четырех анафор построено и известное стихотворение «Я пришел к тебе с приветом...». Здесь каждая анафора организует целую строфу — их число predeterminedено указанным законом. В первой строфе слово, которое дальше становится анафорой и организует всю синтаксическую структуру (рассказать), еще не выделяется и стоит в начале второй строки («Я пришел к тебе с приветом, *рассказать, что* солнце встало, *что* оно...»); в следующих строфах оно стоит уже в начале, как руководящее восхождением. Движение интонации, определяемое анафорами, поддерживается и разнообразится различными эмфатическими приемами. Во второй строфе мы видим сильные интонационные акценты на первой хорейской стопе, чего нет в других строфах, тяготеющих к образованию анапестических начал (рассказать, что оно, по листьям, как вчера, что душа, и тебе, на меня): это действует как эмфаза, напрягающая интонацию. Кроме того — ряд повторений, имеющих тоже интонационное значение. Самые слова — «весь», «каж-

дый» — сообщают повествовательной интонации напряженно-эмфатический характер:

Рассказать, что лес *проснулся*,
Весь *проснулся*, веткой *каждой*,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой.

Третья строфа отличается от этой своими enjambements, благодаря которым предложения, ее составляющие, не только синтаксически (что есть и в первой строфе), но и интонационно не совпадают со строкой:

Рассказать, что *с той же страстью*,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа всё так же *счастью*
И тебе служить готова.

Эти enjambements продолжают и дальше, слагаясь в систему и усиливаясь в своем интонационном значении:

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что *буду*
Петь, но только песня зреет.

Заключительный enjambement особенно характерен как средство сообщить кадансу эмфатическую силу и таким образом преодолеть механическое нисхождение.

Пример обнажения мелодических и, в особенности, звуковых приемов видим мы и в другом стихотворении, открывающем путь для будущей лирики символистов. Повторения образуют здесь сложную систему, не ограничивающуюся анафорами. Мы имеем две строфы, сливающиеся в одно восходяще-нисходящее движение:

a ₁	<u>Буря</u> на небе вечернем.	a
b ₁	<u>Моря</u> сердитого шум.	b ₁
a ₂ (=a ₁)	<u>Буря</u> на море — и <u>думы</u> ,	c ₁
c	Много мучительных <u>дум</u> .	b ₂

$a_3(=a_1)$	<u>Буря на море</u> — и <u>думы</u> ,	$c_2(=c_1)$
d	Хор возрастающих <u>дум...</u>	$b_3(=b_2)$
e	Черная туча за тучей...	d
$b_2(=b_1)$	<u>Моря сердитого шум...</u>	$b_4(=b_1)$

Установка на эвфонию здесь совершенно ясная, причем характерно для Фета, что активными, организующими инструментовку звуками являются гласные и длительные согласные: у (*буря, шум, думы, тучей*), м-н (*вечернем — моря, думы — много мучительных дум*). Это и характерно для поэтов послепушкинского периода (как Лермонтов, Тютчев и Фет), тогда как для Пушкина гораздо характернее пользование повторами согласных взрывных, не имеющих тонового значения (типа «шипенье пенистых бокалов и пунша пламень голубой») и потому не имеющих связи с мелодикой. В области эвфонии мы можем предвидеть, что именно так должна выражаться разница между напевным стилем и стилем говорным. Этим различием акустической и артикуляционной природы звуков, а конечно не пресловутой живописностью¹ или эмоциональным значением их самих по себе (ходячие мнения — «а — нечто радостное, у — нечто мрачное»), определяется выбор тех или других из них. Звукотдражательное или эмоциональное значение — естественная мотивировка для скрытия приема, для придачи ему характера чего-то естественного, произвольного. Такова законная и естественная тенденция каждого искусства в периоды равновесия, завершения традиций, в периоды «классические» («l'art est de cacher l'art»). В другие периоды, наоборот, приемы да-

¹ Теория «живописания» звуками, последовательно проведенная до конца, приводит к абсурдам и обнаруживает свою полную научную несостоятельность. См. статьи А. Белого — «Жезл Аарона» (сб. «Скифы» I, 1917, стр. 186—187, где сделана попытка «объяснить» аллитерации этих самых строк Пушкина) и «Поэзия Блока» (сб. «Ветвь», 1917, стр. 281—283, где звук «п» толкуется как «плотность, косность материи», а звук «р» — как «динамика духа, стремящегося разорвать эту обставшую плотность»). Критические соображения по поводу этих попыток А. Белого высказаны мной в статье «О звуках в стихе» («Жизнь искусства», 1920, № 349—350).

ются в обнаженной форме — с установкой на прием как таковой.¹ Повторность одних и тех же звуков есть явление композиционное и аналогично явлениям ритмико-синтаксического параллелизма.

Я отвлекся в сторону от вопросов чистой мелодики, чтобы дополнить несколькими замечаниями то, о чем упоминалось в начальной главе. *Фоника* — проблема особая и очень мало разработанная. Необходимо изучить разные типы фонических образований с точки зрения их акустического и артикуляционного значения как художественного материала (здесь нам должна помочь лингвистика). Необходимо изучить типы фонических приемов, характерные для того или другого стиля. Мне здесь важно только — с одной стороны, принципиально отделить проблемы мелодики, как я ее понимаю, от проблем чисто фонических, а с другой — указать на возможность сочетания приемов мелодических с приемами фоническими, что не противоречит первому, потому что словесные искусства пользуются «ритмом, словом и гармониею, и притом или порознь каждым из этих средств, или соединяя их одно с другим» (Аристотель — см. в начальной главе).

Доминанта фетовской лирики — мелодика, но в некоторых случаях — когда Фету нужно укрепить и усилить ее действие — он пользуется и фоническими приемами, ослабляя таким соединением «музыкальных» средств смысловую, вещественно-логическую стихию слова. В разбираемом стихотворении интонационный параллелизм, выражающийся в единообразии синтаксических построений (перечисления, лишённые глаголов), в анафорах и повторениях целых строк, соединяется с параллелизмом и устойчивым единообразием звуков, так что стихотворение оказывается как бы забронированным рифмами и созвучиями, которые находятся не только в краевой, правой его части, в виде цепи концовок (*шум* — думы — *дум* — думы — *дум* —

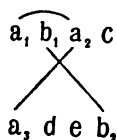
¹ См. программную статью Виктора Шкловского — «Искусство как прием» (сб. «Поэтика», Пг., 1919). Там же статья О. М. Брига — «Звуковые повторы» и статья Л. П. Якубинского — «Скопление одинаковых плавных».

шум), во и в левой, а кое-где пересекают стихотворение диагональю, сцепляют край с началом и т. д. Композиция — очень сложная, заслуживающая специального внимания.

Первое, что заметно, — анафорическое повторение слова «буря» в строках 1, 3 и 5, причем первые две из них корреспондируют друг с другом параллелизмом синтаксиса (буря на небе — буря на море), а третья целиком повторяет вторую, усиливая этим свою роль эмфатического повышения. Эти три момента — самые активные в интонационном отношении: они образуют систему восхождения, толчки которой определяются этими анафорами — третья служит апогеем. Мы ожидаем, по аналогии с предыдущими примерами, появления четвертой анафоры («Буря на море» или «Буря на небе») в строке 7, но вместо нее находим совершенно новое предложение — «Черная туча за тучей». Система четырех анафор на нечетных местах, намеченная первыми пятью строками, не выполнена до конца — композиция осложнена другими приемами. Действительно, мы видим далее, что строка 2 целиком повторяется в строке 8, образуя каданс. Оказывается, что внутренние строки первой строфы, поставленные в обратном порядке, образуют рамку для второй, окаймляют ее. Они как бы вынуты из первой, где находятся рядом в линии восхождения, переставлены и раздвинуты другими строками. Получается особая форма цепи: ¹ первые четыре звена различны по составу, но дальше третье делается первым, а второе восьмым. Можно представить себе бесконечную цепь таких строф: из второй опять берутся две внутренние строки и образуют рамку для третьей и т. д. Получается тип такого же строфического *regretium mobile*, как терцины — уходящая в бесконечность цепь. В данном случае этой тенденции противопоставлена другая — знакомое нам движение четырех анафор, образующих полную мелодическую дугу. Эту тенденцию, по-видимому, следует считать основной — к этому при-

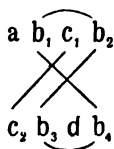
¹ См. в книге В. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений», стр. 61.

нуждает первая строка, которая, с точки зрения цепи, не обязана корреспондировать с третьей и пятой. Мы имеем, таким образом, сплетение двух композиционных форм, из которых вторая, анафорическая, и подготавливает нас к кадансу, преодолевая движение намеченной цепи. Схематически это выражается в формуле:



Однако и этим определена не вся композиция этого маленького стихотворения. С точки зрения цепи шестая строка тоже не обязана корреспондировать с какой-либо из предыдущих, а должна стать четвертой строкой следующей строфы. Между тем она явно корреспондирует с четвертой («Много мучительных дум — Хор возрастающих дум»): изменением словесного состава еще сильнее подчеркивается синтаксический параллелизм и тождество рифм-повторений. Иначе говоря, если мы станем смотреть на стихотворение не с левой, а с правой стороны, то увидим своеобразную систему концовок (эпифор), которая служит своего рода контрапунктом к системе анафор. Это — тоже своего рода цепь, но иного типа; строки 2 и 4 первой строфы рифмуют и повторяются в обратном порядке в строках 2 и 4 второй строфы (шум — дум, дум — шум), строки 3 и 5 повторяют одно и то же слово (думы), чем создается внутреннее, сцепляющее обе строфы и гармонирующее с анафорами движение концовок. Окончание строк 3—6 образуют свою устойчивую систему: думы — дум — думы — дум; окончание строки 1, остающееся в первой строфе без рифмы, корреспондирует по этому отрицательному признаку (который тем самым становится активным элементом компози-

ции) с окончанием строки 7, а окончание строки 2 повторяется в строке 8. Получается своя система:



Мы имеем действительно нечто музыкально-математическое, своего рода контрапункт или, пользуясь иной аналогией, орнаментальное сплетение двух узоров.

Строение этого восьмистишия настолько сложно, что почти невозможно дать исчерпывающий его анализ. Но отметим еще одну особенность, которая, как и выясненное выше строфическое *regretium mobile*, может быть выделено как композиционный принцип и служить каноном. Строки 1 и 3 корреспондируют, как было указано, не только анафорами (буря — буря), но и синтаксическим параллелизмом (буря на небе — буря на море). Но этого мало: строка 3 в то же время корреспондирует и со строкой 2, как бы связывая узлом начала обеих строк (буря — моря — *буря на море*). Мы имеем постепенное развитие анафоры, которое и приводит к повторению уже целой строки, корреспондирующей с тремя первыми и являющейся апогеем. Четные строки, в свою очередь, все корреспондируют между собой — анафорами (моря — моря), окончаниями-рифмами (шум — дум — дум — шум) и синтаксическим параллелизмом (много мучительных дум — хор возрастающих дум) — и образуют, в противоположность нарастающему движению нечетных анафор, обрывающемуся в пятой строке, замкнутую систему типа *gedondilla* ($ab — ba$). Совершенным образом оказывается строка 7 («Черная туча за тучей»), нарушающая намеченное движение анафор и не корреспондирующая ни с правой, ни с левой стороной стихотворения. В этом смысле она действует как

намеренный диссонанс, нарушающий гармонию и вместе с тем усиливающий действие завершающего консонанса. Но интересно, что в своем звуковом составе она не вполне случайна — как а ргіогі и нужно ожидать в таком насквозь математическом (в настоящем смысле этого слова, а не в обывательском) стихотворении. Здесь мы находим интересный случай диагонального созвучия, которым устанавливается корреспонденция между окончанием первой строки, тоже стоящим особняком, и началом седьмой — «вечернем — черная». Если избегать зрительных терминов и оставаться на позиции «слуховой филологии», то мы имеем здесь звуковую корреспонденцию, благодаря которой оставшееся без отзвука окончание первой строки находит его в начале седьмой, так что в систему анафорических созвучий и концовок вносится новое гармоническое соответствие. Контрапунктическая композиция, описанная выше, еще осложняется намеком на звуковое кольцо, которым укрепляется каданс: строки 1 и 7 связаны между собой обращенным движением звуков («буря на небе вечернем» — «черная туча за тучей»), а строки 2 и 8 тождественны. Созвучие «вечернем — черная», несмотря на расстояние между этими словами, есть реальность, воспринимаемая слухом: это объясняется, во-первых, тем, что звуковой состав этих слов («чрн» в ударном слоге) выделяется на фоне основной инструментовки, а во-вторых — тем, что слова эти выступают из ряда анафор и рифм. Интересно, что таким сближением слов по звуковому признаку (своего рода — каламбур, в природе которого много общего с приемами поэтической речи и даже композиции) вносится новый семантический оттенок — подобно тому как в метафоре оба слова, попадая в новые семантические ряды, взаимно окрашиваются добавочными значениями. Звуковая корреспонденция «вечернем — черная» влияет на самые значения этих слов, так что они сближаются, становясь как бы синонимами.¹ Интересно еще, что эта

¹ На это особенно обратил мое внимание Ю. Н. Тынянов, приведя в пример пушкинское «очей очарованье».

звуковая корреспонденция как бы подкреплена смысловой — только в этих двух строках говорится о небе, а не о море («Буря на *небе* вечером» — «черная *туча* за тучей»). Таким образом, оставшееся особняком и потому особенно запоминающееся «на небе» находит себе семантический отзвук в седьмой строке.

Еще несколько замечаний о звуках, которые здесь настолько активны, что действием своим, пожалуй, подавляют чисто мелодическую стихию. Анафорами, естественно, вызываются повторения одинаковых гласных и согласных (буря — буря — буря, моря — моря), но этими пассивными, произвольными созвучиями дело здесь не ограничивается. Наоборот — можно утверждать, что анафоры, как чисто стилистическое, словесное явление, определяются здесь звуковым заданием и ему подчинены. Независимо от анафор как таковых мы имеем здесь устойчивую звуковую организацию. Слова «*буря — моря*» корреспондируют своими неударными слогами; звук «р» так ощутим по своей акустической природе, что сохраняет свое действие и в этом положении. Если проследить роль этого звука на протяжении всего стихотворения, то окажется, что он появляется в ударном слоге и потому особенно ощутим только два раза — именно в корреспондирующих, как было указано выше, словах: «вечернем — черная». В остальных случаях он приглушен, но присутствует все время в качестве элемента инструментовки. Интересно при этом, что другой плавный — «л» — не играет здесь никакой роли, появляясь всего один раз, и притом в настолько слабом положении (мучительных), что его следует считать случайным.¹ Ряд «буря — моря — буря» как будто требует появления в четвертой строке слова с начальным «м» и с ударным «о»: мы, действительно, находим слово «*много*», которым подтверждается, что намеченная в левой части стихотворения рифмовка не есть механическое действие анафор. Начальные согласные, находящиеся в ударном слоге, и притом в первой, то есть

¹ См. статью Л. П. Якубинского — «Скпление одинаковых плавных» (сб. «Поэтика», Пг., 1919).

самой сильной, стопе трехстопного дактиля, располагаются по системе чередования: б-м-б-м. Это — тоже акустическое, воспринимаемое слухом, а не только зрением, явление. Стихотворение это звучит своими краями, которые и стоят друг к другу в отношениях своеобразного контрапункта. Средняя часть менее активна как в звуковом, так и в мелодическом смысле. Во второй строфе слова «буря — моря» разделены другими, но слово «хор» ассонирует со словом «моря», а «черная» ассонирует с ним же и консонирует, как было указано, со словом «вечернем». Так организована вся левая часть стихотворения. О правой части было уже сказано.

Здесь Фет открывает дорогу Бальмонту, который недаром и ссылается именно на это стихотворение.¹ Молодой Фет (стихотворение относится к 1842 г.), только что увлекавшийся Бенедиктовым, сосредоточен здесь на звуковых эффектах — развитие мелодики как таковой является позже. Бальмонт сильнее всего связан именно с этим направлением фетовской лирики — в его стихе фоника гораздо богаче и активнее мелодики.

3

Перехожу к некоторым, наиболее типичным в мелодическом отношении, примерам четырех- и пяти-строфной композиции. При четырех строфах стихотворение естественно членится по типу 2+2. Каждые две строфы образуют большой ритмико-мелодический период. Можно предвидеть разные системы мелодического построения. Две первые строфы могут слагаться

¹ «Это магическое песнопение так же построено все на Б, Р и в особенности на немеющем М... этот волшебник, чародей стиха, был Фет, чье имя как вешний сад, наполненный кликами радостных птиц. Это светлое имя я возношу как имя провозвестника тех звуковых гаданий и угаданий стиха, которые через десятки лет воплотились в книгах «Тишина», «Горящие здания», «Будем как Солнце» и будут длиться через «Зарево Зорь» (К. Б а л ь м о н т. Поэзия как волшебство. М., «Скорпион», 1915, стр. 85).

в систему либо восхождения с частичным кадансом, либо нисхождения, либо в систему нисходяще-восходящую (интонационное кольцо). Две другие строфы могут вступать в самые разнообразные мелодические отношения с первыми.

Выше было приведено уже несколько примеров четырехстрочной композиции. Все они характерны в том отношении, что симметрия половин в них так или иначе нарушается, а каданс наделяется такой эмфатической силой, что является не столько разрешением, сколько апогеем мелодического движения. В стихотворении «Последний звук умолк. . .» механическая реприза преодолена тем, что третья строфа образует ложное кольцо, после которого четвертая имеет вид особого каданса. В стихотворении «Как богат я в безумных стихах. . .» (пример нисходяще-восходящей системы) мы имеем ясное членение на две половины, но интонационный *epjambement* при переходе от третьей строфы к четвертой придает восхождению такую силу, что каданс перевешивает — интонация становится патетической и движется большими интервалами. Наконец, в стихотворении «Я пришел к тебе с приветом. . .» мы видели пример построения мелодической системы на движении четырех анафор, из которых третья не возвращает нас к первой, а образует новую ступень восхождения, четвертая же является кадансом, но снабжена специальной эмфазой, благодаря которой она воспринимается не как ослабление, а как предел эмфатической градации.

С последним стихотворением интересно сопоставить другое, в котором вместо четырех анафор, стоящих в начале каждой строфы, мы имеем четыре концовки. Остальная часть, как и там, построена на синтаксическом параллелизме и повторениях. С мелодической точки зрения такая система особенно интересна, потому что интонационная роль эмфазы, выражающейся в этих концовках, еще ярче. Мелодической пружиной оказывается четвертая строка, которая, по ритмико-интонационной схеме четырехстрочной строфы, должна ее завершать, ослаблять. Получается своего рода несовпадение — эмфаза как прием напря-

жения мелодики нарушает схему и потому особенно резко ощущается.

Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок.
Пред скамьей ты чертила блестящий песок.
Я мечтам отдавался, я верил весне, —
Ничего ты на всё не ответила мне.

Я давно угадал, что мы сердцем родня,
Что ты счастье свое отдала за меня,
Я рвался, я твердил о не нашей вине, —
Ничего ты на всё не ответила мне.

Я молил, повторял, что нельзя нам любить,
Что минувшие дни мы должны позабыть,
Что в грядущем цветут все права красоты,¹ —
Ничего мне и тут не ответила ты.

С опочившей я глаз был не в силах отвести, —
Всю погасшую тайну хотел я прочесть:
И лица твоего мне простили ль черты? —
Ничего, ничего не ответила ты! . .

Интересно прежде всего, что строф, в метрическом смысле слова, здесь, в сущности, нет: рифмы идут парно и притом — все мужские. Строфы создаются здесь ритмико-синтаксическим параллелизмом и концовками. И тем и другим в данном случае, как и вообще у Фета, реализуется мелодическая система. Мы имеем чисто мелодические строфы — стихотворение членится на интонационные, а не на метрические периоды. Стóбит удалить параллельные синтаксические формы и концовки — мы теряем признаки для членения этих 16 строк на строфы.

Соответственно такой роли словесный состав концовки несколько меняется вместе с напряжением эмфазы. Эффект полного тождества таких концовок не существует для Фета — ему важнее внести в самое повторение интонационную градацию. Романс построен на постепенном *crescendo* — необходимо, чтобы нарастание интонации поддерживалось синтаксисом и лексикой, чтобы каждая новая строфа побеждала

¹ Характерная для Фета лексическая небрежность — «цветут права». Мелодика явно подавляет собой семантику.

предыдущую. Повествовательная интонация должна развиваться в эмфатическую. В первой строфе это уже подготовлено: третья строка, в противоположность двум первым, делится на диподии по принципу синтаксического параллелизма, образуя повторение. Эмфатический характер этого параллелизма особенно подчеркнут инверсией («я мечтам отдавался — я верил весне»), благодаря которой мелодический момент выделен как главный. Эта интонационная фигура развернута во второй строфе в целую эмфатическую систему; строк, аналогичных вступительным, уже нет — строфа эта не повторяет начальную, а побеждает ее, продолжая линию мелодического восхождения: словами «я давно угадал» она сразу становится на интонационную ступень, достигнутую раньше («я мечтам отдавался»). Третья строка этой строфы должна, очевидно, корреспондировать с третьей строкой начальной строфы и в то же время — победить ее, подняв эмфазу на новую интонационную высоту. Действительно, мы имеем опять параллелизм, но иного типа, соответствующий нарастанию эмфатической интонации: вместо деления строки на диподии — сосредоточенный, сгущенный параллелизм в первой же половине строки, притом еще усиленный ритмическим параллелизмом анапестических групп («я рвался — я твердил»). Таким напряжением эмфазы подготовлено появление прежней четвертой строки, которая выступает здесь уже не как простое завершение отдельно взятой строфы, а как эмфатическое повторение, как основная пружина всей системы. Ясно, что мы поднимаемся по интонационной лестнице, которая должна состоять из обычных четырех ступеней, в данном случае образующихся этими концовками. Ясно также, что третья строфа должна вести дальше систему мелодического нарастания, а не возвращаться к первой.

Отсутствием строфы в метрическом смысле этого слова движение это здесь облегчено, мотивировано. В стихотворении «Последний звук умолк в лесу глухом...» Фет возвращается в третьей строфе к начальной интонации («Скользит туман прозрачный над водой») — его принуждает к этому самая метрическая

структура, и только при помощи сложных мелодических приемов ему удастся избежать механической репризы. Здесь он действует так же, как в стихотворениях анафорического типа, где строфа как таковая ослаблена тем, что мы имеем одну фразу, *одно* движение, проходящее через четыре ритмически сильных момента. Иначе говоря — интонационно-синтаксический момент главенствует над строфическим как таковым. Отсюда — постоянное у Фета появление строфических enjambements. В разбираемом стихотворении нет нужды даже в этом, потому что самая строфика здесь образуется на основе интонационно-синтаксической. С другой стороны, роль концовок как моментов, формирующих и строфу, и самое движение мелодии, тем значительнее. Вторая строфа развивалась на фоне первой; концовка, только здесь и вступающая в свою роль, естественно должна была быть буквальным повторением четвертой строки. Третья строфа развертывается на фоне второй и с ней соперничает. Мы можем предвидеть, что фигура «я рвался, я твердил», выступившая как эмфатическое усиление на фоне предыдущей формы — «я мечтам отдавался, я верил весне», — не в состоянии сама по себе образовать новую интонационную ступень, которая требуется самой мелодической системой. Из второй строфы должно быть взято что-нибудь другое, что будет связывать с ней третью строфу и в то же время может быть усилено. Это особенно важно для третьей строки, каждый раз являющейся интонационным апогеем.

Действительно, третья строфа начинается с той высоты, которой достигла вторая: как было и раньше, она подхватывает третью строку предыдущей строфы («я рвался, я твердил — я молил, повторял»), чтобы, отталкиваясь от нее, вести нарастание дальше. Кроме системы концовок, получается, таким образом, система анафор (я-я-я-я), стоящих на совершенно определенных и характерных для всего движения местах (строки 3, 5, 7, 9), и система ритмико-синтаксических параллелизмов. Но третья строка этой новой строфы уже не может корреспондировать с третьей строкой строфы предыдущей — она должна дать нечто новое.

Этим новым оказывается нагнетание придаточных «что». Во второй строфе их было два — в середине первой строки и в начале второй. Третья строфа повторяет эту форму в полной неприкосновенности, но прибавляет еще одно «что» — именно в начале третьей строки, которая тем самым и выступает как носительница новой эмфазы. В соответствии с этим новым усилением концовка эмфатически изменена: главный интонационный акцент смещен со слова «ничего» на слово «тут».

Четвертая строфа должна быть кадансной. Новой интонационной высоты она завоевывать не должна — апогей восхождения достигнут в третьей строфе. Но зато она должна отличаться от всех предыдущих самым типом интонационного и синтаксического строения. Ожидаемое повторение концовки требует тем большего отступления от синтаксической системы, канонизованной предыдущими строфами. Именно потому, что концовка механически *должна* явиться, чтобы выполнить установленную систему, необходимо, чтобы это появление было как бы неожиданностью, то есть чтобы предшествующие строки не подготавливали, а скорее уводили бы нас в сторону или по крайней мере окрашивали бы эту ожидаемую концовку новым смыслом, новой эмфазой. Иначе говоря — каданс должен быть нисхождением, но не ослаблением. Вместо новой высоты мы должны ожидать, наоборот, сильного понижения мелодической линии, но вместе с тем — и апогея интонационной эмфазы, которая выразится не в повышении, а в появлении новых интонаций. Действительно, после первых двух строк, снижающих всю мелодическую линию (что выражается в смещении анафорического «я» на середину и конец строки), появляется вопросительная фраза, ответом на которую и служит концовка. В таком положении она приобретает новую силу — из эмфатической она становится патетической и, в этом смысле, не повторяет предыдущие, а является заново, неожиданно оказываясь самой сильной, самой значимой из них. Это, как мы уже не раз видели, типично для романсов Фета.

С этим примером необходимо сопоставить другой,

чтобы убедиться в постоянстве такого рода приемов у Фета. Это — популярное стихотворение цыганского типа: «Сияла ночь, луной был полон сад. Лежали. . .». Здесь нет ни четырех анафор, ни четырех концовок. Четыре строфы ясно распадаются на 2+2: вторая повторяет мелодию первой, но развивает ее на более высокой интонации и потому примыкает к ней; третья возвращается к первоначальной высоте, так что мы ожидаем полной репризы. Но мелодия разрастается и захватывает при помощи интонационного enjambement четвертую строфу, так что две строфы образуют одно мелодическое движение, которое приводит к высокому кадансу. Последняя строка оказывается повторением восьмой — то есть той, которая служит полукадансом, отделяя первую половину стихотворения от второй. Иначе говоря, мы имеем и здесь концовки, но не строфические, а кадансные: каданс корреспондирует с полукадансом. При отсутствии мелодической симметрии между первой и второй половинами это опять действует не как простое композиционное повторение, диктуемое самой схемой, а как неожиданный прием, цель которого — довести намеченную в полукадансе интонационную эмфазу до высшего предела. Неожиданность, как и в предыдущем примере, тем резче, что формально мы можем ожидать этого повторения, но оно как таковое уже не ожидается после того, как мы вступаем в широко развернутую кантилену, уходящую от первоначального движения.

Сияла ночь. || Луной был полон сад. || Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.¹
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас, за песню твоей.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна — любовь, что нет любви иной, —
И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

¹ Характерная «небрежность» синтаксиса: «без огней» — синтаксически связывается скорее с «лежали лучи», чем с «гостиной».

И много лет прошло, томительных и скучных,
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь, —
И веет как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь,

*Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.*

Интересно отметить, что последняя строка находится в иной интонационно-синтаксической ситуации по сравнению с тождественной восьмой: здесь она продолжает уже начатое раньше движение инфинитивов («как только *веровать*») и потому звучит особенно напряженно, патетично, а там она является завершением эмфазы, сосредоточенной в другой части фразы («И так хотелось жить»). Отметим еще, что нарастание мелодии подготавливается во второй половине уже анафорическими «и», но решающий в этом смысле момент — последняя строка третьей строфы, которая по своему ритмико-интонационному типу и по лексическому составу корреспондирует со второй строкой второй строфы, но в интонационном отношении отличается тоже гораздо большей эмфатической силой. Этим подтверждается, что дело здесь — не в простом композиционном повторении концовки, не в метрической схеме как таковой, а в особом приеме эмфатического развертывания первоначально данной в сжатом виде мелодической системы. Оказывается, что схема (2+2) здесь преодолена, так что на самом деле стихотворение складывается из трех моментов — из трех мелодических строф: I+II+(III+IV). Интонация постепенно разрастается, превращаясь к концу в развитую мелодию. В этом отношении очень характерно дробление начальной строки на мелкие предложения, которые при этом не совпадают с ритмическими членениями шестистопного ямба. Получается цезурный enjambement, которым подготавливается сильный enjambement стиха (лежали — лучи). Интонация приобретает характер вступительного повествования. Это сказывается и в постановке сказуемого перед подлежащим, причем последнее сказуемое, благодаря enjambement, особенно

выделяется своей прозаической, повествовательной интонацией. Переход к мелодизации делается постепенно. Тем резче действует конец, где фраза, начавшаяся словами «И веет», разрастается при помощи придаточных «что» в целый период.

Такой тип четырехстрочной композиции, где третья строфа сливается с четвертой в одну фразу, так что вместо четырех моментов мы имеем три, встречается у Фета еще не раз.¹ Остановимся теперь на таких примерах, где членение типа (2+2) более или менее сохранено. В стихотворении «Растут, растут причудливые тени. . .» две первые строфы образуют совершенно ясное восхождение, так что получается одна мелодическая строфа. Это подкреплено тем, что четные строки короче нечетных (пятистопный и трехстопный ямб) и в интонационном отношении гораздо слабее их. Интонационные акценты систематически приходятся на нечетные строки, так что третья строка воспринимается как второй момент, пятая — как третий, седьмая — как четвертый. Вторая строфа не повторяет первую, а прямо продолжает начатое восхождение.

*Растут, растут причудливые тени,
В одну сливаясь тень.
Уж позлатил последние ступени
Перебежавший день.*

*Что звало жить, что силы горячило, —
Далеко за горой.
Как призрак дня, ты, бледное светило,
Восходишь над землей.*

Ритмико-мелодическое движение определяется здесь четырьмя нечетными строками — и интересно, что они образуют обычную для Фета мелодическую дугу с апогеем на третьем моменте. Интонационная особенность этих пятистопных строк заключается в том, что главные повышения приходятся на четвертый и на шестой слоги: «Растут, расту́т причу́дливые тени — Уж позлати́л послéдние ступени — Что звало

¹ Ср., например, стихотворение «Молчали листья, звезды рдели. . .».

жить, что силы горячило — Как призрак дня, ты, блédное светило». Русский пятистопный ямб, по метрической своей природе, поддерживает, по-видимому, именно такую интонационную систему, потому что четвертый и шестой слоги обладают наиболее устойчивым и сильным ударением — первый как цезурный, второй как начинающий послецезурную часть (типа — «Еще одно, последнее сказанье»). Но интересно, что у Фета этот интонационный строй проведен через все четыре строки,¹ так что образуется своего рода интонационный параллелизм, мелодическая роль которого сходна с мелодической ролью четырех анафор. При переходе от первой строки к третьей интонационные акценты на соответствующих местах усиливаются в своем эмфатическом значении. В первой строке — фигура удвоения (растут-растут), которая сразу дает интонационный перевес второму слову, то есть четвертому слогу. Третья строка укрепляет это пэоном («уж позлатил»). Пятая имеет метрическое ударение и на втором слоге, но синтаксическая ее форма («что звало жить, что силы горячило») наделяет эмфазой слова «жить» и «силы», то есть опять четвертый и шестой слоги. Мы имеем здесь характерную эмфатическую инверсию, цель которой — сохранить именно за шестым слогом его интонационное значение и не передавать его десятому, что было бы, если бы во второй части стиха был порядок первой («что звало жить, что горячило силы»). Седьмая строка, как четвертый момент, образует нисхождение, но зато, как постоянно у Фета, она наделяется специальной кадансной эмфазой: мы имеем интонационный акцент на метрически слабом месте — на пятом слоге. Заметим еще, что все эти четыре строки сходны тем, что восьмой слог остается в них неударным.²

¹ Нет ни одной строки типа «И летопись окончена моя», т. е. с членением на три словесные группы и с ударением на втором и шестом слогах ($4_2+4_2+2_2$).

² Образуются характерные словоразделы в послецезурных частях: 5_2+2_1 , 4_2+3_2 , 3_2+4_3 , $1+3_1+3_2$. Постепенным убыванием первых цифр и возрастанием вторых определяется ослабление ритмического веса в шестом слоге.

При переходе ко второй половине стихотворения мы сразу видим изменение ритмико-интонационного строя.

И на тебя, как на воспоминанье,
Я обращаю взор. . .
Смолкает лес, бледней ручья сиянье,
Потухли выси гор, —

Лишь ты одно скользишь стезей лазурной,
Недвижно все окрест,
Да сыплет ночь своей бездонной урной
К нам мириады звезд.

В первой строке шестой слог оказывается неударным — интонационный акцент передвинулся на десятый слог, так что во всей строке мы имеем только два ударения, из которых одно — в рифме. Четвертый слог получает больший интонационный вес, чем это было. Этим создается новый эмфатический толчок — начинается новое восхождение. В следующих длинных строках характерно появление всех пяти метрических ударений, в том числе — и на восьмом слоге, который в первой половине оставался все время неударным. Это учащение ударений связано, по-видимому, с замедлением темпа и развитием кантилены. Первая строка играет роль границы, перехода. Она не столько начинает новое движение, сколько примыкает к предыдущему. Новая система восхождения начинается, в сущности, не с нее, а именно с третьей строки. Мы имеем, таким образом, смещение мелодического зачина, нарушение метрической интонации, которым подготавливается нарастание эмфазы. Развитие кантилены сказывается и в том, что короткие строки, которые в первой половине почти не принимали участия в мелодическом движении, вовлекаются здесь в него, сохраняя высоту, которой достигает интонация длинных строк. Синтаксически это выражается в том, что мы имеем в них не нисходящие части предложения, не их окончания, а самостоятельные предложения, стоящие в линии перечисления как равноправные члены. Там они примыкали к длинным, образуя *enjambement*; здесь они вступают как параллельные (смолкает — бледней — потухли). Для развития кан-

тилены характерно, что слияние двух строф в одно мелодическое целое, отмеченное нами в первой половине, здесь эмфатически усилено: отсутствие нисхождения на строке «Потухли выси гор» (ср. выше «Перебежавший день») воспринимается как интонационный *epjambement*. Таким образом, формула предыдущего стихотворения — I + II + (III + IV) — относится и к этому стихотворению, хотя это не так ощущается благодаря тесному слиянию двух первых строф. Отметим еще, что и здесь есть связь между концом второй строфы и кадансом, но не оформленная в виде концовки, как это было выше. Мы видели в конце второй строфы эмфатическое повышение на слове «ты» («Как призрак дня, ты, бледное светило»); это «ты» возвращается в качестве апогея эмфазы и всего мелодического движения в первой строке последней строфы («Лишь ты одно скользишь стезей лазурной»).

Мы видели уже на многих примерах, что фетовские репризы благодаря напряжению эмфазы к концу получают характер не столько завершения, закругления, сколько мелодического апогея. Поэтому для Фета характерно не кольцевое построение в полном смысле этого слова, а те или другие формы повторения в конце некоторых фраз или слов начальной части. Иногда эта корреспонденция принимает очень сложные и интересные формы — каданс вбирает в себя всю первую половину стихотворения, сообщая ей новую эмфатическую силу. Так — в стихотворении «Певнице», чрезвычайно типичном для мелодических приемов Фета. Мы имеем здесь сложную романсную форму.

*Уноси мое сердце в звенящую даль,
Где, как месяц за рощей, печаль;
В этих звуках на жаркие слезы твои
Кротко светит улыбка любви.*

О дитя, как легко средь незримых зыбей
Доверяться мне песне твоей:
*Выше, выше плыву серебристым путем,
Будто шаткая тень за крылом.*

Вдалеке замирает твой голос, горя,
Словно за морем ночью заря, —
И откуда-то вдруг, я понять не могу,
Грянет звонкий прилив жемчугу.

*Уноси ж мое сердце в звенящую даль,
Где кротка, как улыбка, печаль,
И все выше помчусь серебристым путем
Я, как шаткая тень за крылом.*

С точки зрения общего мелодического движения это стихотворение интересно тем, что первые две строфы образуют нисходяще-восходящую систему. Оно открывается сразу высокой эмфатической интонацией, по отношению к которой следующая фраза (строки 3—4) является нисхождением. Во второй строфе, наоборот, эмфаза сосредоточена в строках 3—4: получается опрокинутая мелодическая дуга. Интересно, что именно в корреспондирующих между собой по силе эмфазы строках стоят союзы «как» и «будто», роль которых в этом стихотворении очень значительна (ср. дальше — словно, как, как). Третья строфа начинает собою систему восхождения, которым подготавливается высокий каданс. Первые две строки этого каданса составлены из трех строк начальной строфы: первая повторена буквально, с присоединением только эмфатического «ж» (Уноси ж), а вторая переплетена с четвертой, образуя своего рода узел:

<i>Где, как месяц за рошей, печаль</i>	}	Где кротка, как улыбка,
<i>Кротко светит улыбка любви</i>		печаль.

Вторые строки каданса повторяют последнее двустихие второй строфы в несколько измененном виде. Таким образом, Фет берет из первой половины высокие в интонационном отношении стихи и соединяет их в кадансе, который благодаря этому оказывается эмфатическим и мелодическим апогеем.¹

¹ В. Жирмунский, стремясь в своей книге к установлению схем, дает неправильное описание этого каданса: «В этой сложной композиции последняя строфа (исход) представляет *соединение первого двустихия первой строфы* (кольцо стихотворения) с последним двустихием второй строфы (концовка в виде двустихия в конце каждой группы по восьми стихов)». («Композиция лирических стихотворений», стр. 85). Как видим — композиция эта сложнее. Ошибочно также сделанное им в примечаниях

Пятистрочных стихотворений у Фета сравнительно немного — гораздо меньше, чем двух-, трех- и четырехстрочных. Два примера у нас уже было приведено («Благовонная ночь» и «Какая грусть»). В обоих — характерные enjambements, сливающие четвертую строфу с пятой. При их анализе я отмечал особенную роль союзов. Это подтверждается и другими примерами. Разница между четырехстрочной и пятистрочной композицией очень большая — членение на части, на строфические группы и тем самым на интонационные периоды должно быть гораздо более резким. Три строфы легко объединяются одним движением; четыре строфы развиваются на основе симметрического деления на две половины; при пяти строфах эта симметрия исчезает — является необходимость в более или менее отчетливом проведении границ между отдельными периодами и в скреплении периодов внутри себя. Отсюда — появление, с одной стороны, анафорических «и», с другой — противительных «а», «но» и т. д. У Фета все они имеют большое интонационное значение, потому что синтаксис его строится не на логической, а на мелодической основе.

Остановимся на немногих примерах, отличающихся от приведенных выше. Естественно ожидать, что пятистрочное стихотворение должно слагаться не только по типу (2 + 3), но и по типу (2 + 2 + 1). Такие примеры, действительно, есть. В стихотворении «На заре ты ее не буди...» две первые строфы образуют одну группу, объединенную восходяще-нисходящим движением; две следующие строфы образуют такую же группу и повторяют то же мелодическое движение, отличаясь от первого только большей эмфазой,

(стр. 104) сопоставление этой вещи со стихотворением Пушкина «Зимний вечер». У Пушкина последняя строфа представляет собой соединение первой половины начальной строфы с *первой* же половиной *третьей* строфы (даже с точки зрения чистой *схемы* — это совершенно иной «тип»), которые воспроизводятся с буквальной точностью. У Фета — сложное эмфатическое образование, которое совсем не так «отчетливо и строго», чтобы легко канонизоваться, и не имеет ничего общего с композицией «Зимнего вечера».

что и отмечается союзом «а» в начале третьей строфы; пятая является особым кадансом, смыкающим стихотворение в кольцо.

*На заре ты ее не буди:
На заре она сладко так спит!
Утро дышит у ней на груди,
Ярко пышет на ямках ланит.*

*И подушка ее горяча,
И горяч утомительный сон,
И чернеясь бегут на плеча
Косы лентой с обеих сторон.*

*А вчера у окна ввечеру
Долго, долго сидела она
И следила по тучам игру,
Что скользя затевала луна, —*

*И чем ярче играла луна,
И чем громче свистал соловей,
Всё бледней становилась она,
Сердце билось больней и больней.*

*Оттого-то на юной груди,
На ланитах так утро горит.
Не буди ж ты ее, не буди:
На заре она сладко так спит!*

Не будем останавливаться на деталях — многое знакомо нам по прежним примерам. Укажем только на анафорические «и», которыми устанавливается корреспонденция между второй и четвертой строфами — то есть между эмфатическими апогеями каждой группы. Отделенность каданса подчеркнута начальным «оттого-то», которое входит в общую синтаксическую систему и характерно для пятистрофной композиции. Каданс возвращает нас к словесному составу первой строфы, но характерно его несовпадение. Только последняя строка каданса воспроизводит с точностью вторую строку начала. Этим значение кольца как такового ослабляется: возвращается напев, возвращаются отдельные слова, но в иной связи, в иных сочетаниях — точно начало уже забыто, уже отошло. Характерно, что Фет тяготеет к образованию кольца

не в четырехстрочных стихотворениях (как Пушкин, которому важно логически подготовить это возвращение и дать ощущение симметрии двух половин — от первой строфы до третьей и от третьей до конца, которое есть повторение начала), а в пятистрочных.

Сходно по типу композиции стихотворение «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер. . .» (2 + 2 + 1). В начале третьей строфы мы находим характерное «пусть», которым начинается новый интонационный период. Каданс, как и в предыдущем примере, дает вариацию начальной строфы.

Ярким солнцем в лесу пламенеет *костер*,
И, сжимаясь, *трещит можжевельник*.
Точно *пьяных гигантов столпившийся хор*,
Раскрасневшись, *шатается ельник*.

Я и думать забыл про холодную ночь, —
До костей и до сердца прогрело;
Что смущало, колеблясь, умчалось прочь,
Будто искры, в дыму улетело.

Пусть на зорьке, все ниже спускаясь, дымок
Над золою замрет сиротливо;
Долго-долго,¹ до поздней поры, огонек
Будет теплиться *скупо, лениво*.

И *лениво* и *скупо* мерцающий день
Ничего не укажет в тумане;
У холодной золы изогнувшийся пень
Прочернеет один на поляне.

Но нахмурится ночь — разгорится *костер*,
И, вясь, *затрещит можжевельник*,
И, как *пьяных гигантов столпившийся хор*,
Покраснев, *зашатается ельник*.

Такая же пятистрочная композиция, с вариацией начала в кадансе и с характерным кадансным «но» — в стихотворении «Весеннее небо глядится. . .». Интересно по отчетливости интонационных периодов стихотворение «Над озером лебедь в тростник протянул. . .».

¹ Ср. в предыдущем примере совершенно такую же фигуру нарастания: «А вчера у окна ввечеру *Долго, долго* сидела она».

Нисхождение в конце первого периода подчеркнуто при помощи системы enjambements, которые придают интонации прозаически-повествовательный характер (как это было выше в первой строке стихотворения «Сияла ночь...»).

Над озером лебедь в тростник протянул.
В воде опрокинулся лес,
Зубцами вершин он в заре потонул,
Меж двух изгибаясь небес.

И воздухом чистым усталая грудь
Дышала отрадно. || *Легли*
Вечерние тени. || Вечерний мой путь
Краснел меж деревьев вдали.

А *мы* — мы на лодке сидели вдвоем.
Я смело налег на *весло*,
Ты молча покорным владела рулем, —
Нас в лодке, как в люльке, *несло*.

И детская челн направляла рука
Туда, где, блестя чешуей,
Вдоль сонного озера быстро река
Бежала как змей золотой.

Уж начали звезды мелькать в небесах, —
Не помню, как бросил *весло*,
Но помню, что пестрый нашептывал флаг,
Куда нас потоком *несло!*..

Здесь каданс не связан с началом, но связан, по рифмам, с третьей строфой, где начинается развитие темы «мы» после вступительного пейзажа, резко отделенного повествовательной интонацией от лирической эмфазы дальнейших строф. Этим еще сильнее подчеркнута обособленность первых двух строф. В другом стихотворении («Степь вечером») мы имеем сходный интонационный прием на том же месте — в конце второй строфы, — причем каданс, отделенный от предыдущего периода тем же «уж», корреспондирует в интонационно-синтаксическом отношении не с третьей строфой, как здесь, а с этим концом второй. Характерно, что тематической разницы между периодами нет, нет и обычного в таких случаях противительного союза. Союзы и частицы вообще не играют

в нем такой роли, потому что оно не отличается особым эмфатическим напряжением.

Клубятся тучи, млея в блеске алом,
Хотят в росе понежиться поля.
В последний раз за третьим перевалом
Пропал ямщик, звеня и не пыля.

Нигде жилья не видно на просторе.
Вдали огня иль песни — и не ждешь:
Всё степь да степь. || *Безбрежная, как море,
Волнуется и наливает рожь.*

За облаком до половины скрыта,
Луна светить еще не смеет днем.
Вот жук взлетел и прожужжал сердито,
Вот лунь проплыл, не шевеля крылом.

Покрылись нивы сетью золотистой,
Там перепел откликнулся вдали,
И, слышу я, в изложине росистой
Вполголоса скрипят коростели.

Уж сумраком пыльный взор обманут.
Среди тепла прохладой стало дуть.
Луна чиста. || *Вот с неба звезды глянут —
И как река засветит Млечный путь.*

Необходимо еще дополнить сделанные выше замечания относительно характерного для Фета употребления союзов и частиц. Мы не раз обращали внимание на его «и», которые отличаются от простых соединительных союзов тем, что относятся не к отдельным членам предложения, а ко всему предложению в целом и имеют оттенок то временного, то следственного значения. Такое «и» имеет свое устойчивое место в строфике Фета — именно начало третьей строки. При этом чаще всего мы находим эти «и» в начальной и конечной строфах, где они имеют большое интонационное значение; иногда же они проведены через все стихотворение, слагаясь в систему и определяя собой композицию. Вот несколько примеров обособленно стоящих «и», которые, однако, играют большую роль в корреспонденции между соответственными строфами:

I

- 1) Дул север, плакала трава
И ветви о недавнем зное,
И роз, проснувшихся едва,
Сжималось сердце молодое.

IV

Прощай, соловушко! И я
Готов на миг воскреснуть тоже,
И песнь последняя твоя
Всех вешних песен мне дороже.

III

- 2) Изнемогающий, больной,
Души ты не утратил силу,
И жизни мутною волной
Ты чистым унесен в могилу.

IV

Спи! Вечность правды настает,
Вокруг стихает гул суровый,
И Муза строгая кладет
Тебе на гроб венок лавровый.

«На смерть А. В. Дружинина»

I

- 8) Прошла весна, темнеет лес,
Скудней ручьи, грустнее ивы,
И солнце с высоты небес
Томит безветренные нивы.

III

Но в свежем тайнике куста
Один певец проснулся вешний,
И так же песнь его чиста
И дышит полночью нездешней.

«Ф. И. Тютчеву»

I

- 4) На утре дней всё ярче и чудесней
Мечты и сны в груди моей росли, —
И песен рой вослед за первой песней
Мой тайный пыл на волю понесли.

IV

Тут нет чужих, тут все — родной и кровный,
 Тут нет врагов, кругом — одни друзья!
И всей душой за ваш привет любовный
 К своей груди вас прижимаю я.

«На пятидесятилетие Музы»

I

- 5) Вчера — уж солнце рдело низко —
 Среди георгин я шел твоих,
И как живая одалиска
 Стояла каждая на них.

IV

Но прежним тайным обаяньем
 От них повеяло опять,
И над безмолвным увяданьем
 Мне как-то совестно роптать.

II

- 6) Станицей тучки носятся,
 Тепло озарены,
И в душу снова просятся
 Пленительные сны.

IV

Какой-то тайной жаждою
 Мечта распалена,
И над душою каждою
 Проносится весна.

«Уж верба вся пушистая...»

Последовательно проведенное через все стихотворение, это «и» играет еще более существенную синтаксическую и интонационную роль, приобретая сильный эмфатический оттенок. В стихотворении «О. М. Соловьевой» оно появляется в третьих строках двух первых строф, а затем — в первой строке кандаса как эмфатическое:

Рассеянной, неверною рукою
 Я собирал поэзии цветы,
И в этот час мы встретились с тобою,
 Поклонница и жрица красоты.

В безумце ты тоскующем признала
Прибывшего с знакомых берегов,
И кисть твоя волшебством разгадала
Язык цветов и сердца тайный зов.

И вот с тех пор, в роскошном их уборе
Завидевши те сельские цветы
Нетленными на матовом фарфоре,
Без подписи я знаю: это ты.

Следующий момент в развитии интонационной и эмфатической роли этих «и» — их учащение, нагнетание. Тут возможно их соединение с более слабыми простыми «и», которые, вступая в общую систему мелодического нарастания, усиливаются в своем синтаксическом значении и приближаются к первым. Зародыш такого нагнетания можно наблюдать, например, в стихотворении «Грезы»:

Мне снился сон, что сплю я непробудно,
Что умер я и в грезу погружен —
И на меня ласкательно и чудно
Надежды тень наваял этот сон.

Я счастья жду — какого? — сам не знаю...
Вдруг — колокол, — *и* все уяснено,
И просияв душой, я понимаю,
Что счастье — в этих звуках: вот оно!

И звуки те прозрачнее и чище,
И радостней всех голосов земли,
И чувствую — на дальнее кладбище
Меня под них, качая, понесли...

В груди восторг и сдавленная мука,
Хочу привстать, хоть раз еще вздохнуть
И, на волне ликующего звука
Умчась в даль, во мраке потонуть.

Отсюда — уже прямой путь к той системе лирических «и», на которой построено известное стихотворение «Измучен жизнью, коварством надежды...», или к целой колонне их, как мы видели это выше в стихотворении «Когда мечтательно я предан тишине...». Чтобы закончить этот экскурс о союзах, добавим еще, что для романсного стиля очень типично употребление частицы «пусть» в эмфатическом значении, которое

дается ему интонацией. Так, например, в стихотворении «Все, как бывало, веселый, счастливый. . .»:

Все, как бывало, веселый, счастливый,
Ленты твоей уловляю ¹ извины. . .

Млеющих звуков впивая истому,
Пусть ты летишь, отдаваясь другому!

Пусть пронеслась ты надменно небрежно, —
Сердце мое все по-прежнему нежно

и т. д.

Или:

Томительно-призывно и напрасно
Твой чистый луч передо мной горел:
Немой восторг будил он самовластно,
Но сумрака кругом не одолел.

Пускай клянут, волнуясь и споря,
Пусть говорят: «То бред души больной!»

Или — в кадансе:

Пусть умру я, распевая
От восторгов и усилья.

«Безобидней всех и проще. . .»

Сюда же относится эмфатическое «нет», о котором была уже речь выше, и эмфатическое «так» («так пей же»). Иногда стихотворения Фета слагаются в виде цепи разных эмфатических частиц и интонаций. Так — в большом стихотворении (6 строф) «Ты прав, мы старимся. . .». Привожу отдельные места — начала строф II—V и последние две строки:

Так что ж, ужели нам, покуда мы живем

Нет, мы не отжили!

К чему пытаться судьбу?

Так пей же из нее

¹ Это странное здесь в лексическом отношении слово явилось, очевидно, в результате инструментовки на «л». Пример явного влияния фонической доминанты на лексику.

Всем этим подкрепляется высказанное в начале главы утверждение относительно разработки эмфатической интонации у Фета.

Остается указать еще на одну особенность фетовской композиции, связанную с мелодикой. Мы не раз упоминали о тенденции Фета строить все стихотворение на *одной* фразе, в виде непрерывного музыкального периода. Пример такого периода, чрезвычайно характерный для Фета, приводился выше в связи с Лермонтовым. Вернемся к нему, чтобы выяснить некоторые детали. Одна фраза развита здесь на пространстве 20 строк (пять 4-строчных строф), причем нисхождение занимает всего 2 строки. Каков же интонационный путь этого длинного подъема — в какие отношения вступают между собой строфы? Первая строфа ясно делится на две половины — по двум «когда», в первой и третьей строках («Когда мечтательно я предан... Когда созвездия заблещут...»); благодаря этому вторая и четвертая строки в интонационном отношении слабее. Акценты естественно падают на эти «когда», причем второе, конечно, лежит выше первого.¹ Таким образом, интонация строфы представляет собой чередование сильных и слабых моментов («Когда... И .. Когда .. И...») с общим направлением к подъему. Слабые начальные «и» этой строфы, играющие роль простых соединительных союзов и потому не имеющие интонационного значения, развиваются дальше в систему анафор и тем самым становятся носителями повышения. Как уже не раз указывалось, четыре анафоры создают определенный мелодический рисунок строфы — с главной высотой на третьей строке и с нисхождением в четвертой. Сильному нисхождению здесь, конечно, препятствует общая линия подъема, на основе которой развивается стихотворение, но частичное нисхож-

¹ Синтаксический параллелизм совпадает с ритмическим: «Когда мечтательно я предан тишине» и «Когда созвездия заблещут в вышине» тождественны по своей ритмической характеристике (6₄+3₂+3₃). Это ритмическое движение повторяется несколько раз на протяжении стихотворения — ср.: «И ожидание с минутой возрастает», «И я стою уже, безумный и немой».

дение все же необходимо, так что четвертое «и» слабее предыдущих. Таким образом, первые две строфы образуют вместе первый интонационный период, первое колено. Система анафорических «и» продолжается, захватывая всю следующую строфу и создавая этим сильный толчок к новому повышению после второй строфы. Мы имеем опять то же движение, с высотой на третьей строке, но более напряженное вследствие непрерывности анафор. Четвертая строфа должна соединиться с третьей в новый период и вместе с тем — быть сильнее ее. При отсутствии той схемы, которая есть в лермонтовском «Когда волнуется желтеющая нива...», и при невозможности продолжать еще дальше систему анафорических «и», которые потеряли бы в таком случае свое интонационное значение, Фет должен для придания новой силы четвертой строфе создать какое-нибудь новое интонационное движение. Действительно, в последней строке третьей строфы, где должно наступить частичное нисхождение, мы видим особый прием: предложение с анафорическим «и» не занимает целой строки (как неизменно было до сих пор), а лишь половину — является новое, внутреннее «и», которое образует сильный строфический enjambement:

И вижу ясное, и тихо, улыбаясь,
Ты на слова любви мне говоришь «люблю!»,
А я бессвязные связать стараюсь речи,
Дыханьем пламенным дыхание ловлю,
Целую волоса душистые и плечи

и т. д.

Таким способом Фету удается остановить движение анафор и вместе с тем сообщить четвертой строфе достаточную интонационную силу. Эти четыре строфы располагаются в виде двух периодов, из которых второй (строфы 3 и 4) является интонационным обращением первого. Даже не зная дальнейшего, можно а priori сказать, что весь подготовительный путь пройден — должна явиться кадансная строфа. И действительно — мы имеем прибавочное, последнее повышение, в котором возвращается «и», но сначала в виде простого союза («Целую волоса... И долго

слушаю. . .»), а затем — сильное, в конце строки (как бы повторяя фигуру «И вижу ясное, и тихо, улыбаясь»):

И долго слушаю, как ты молчишь, — и мне
Ты предаешься вся для страстного лобзания, |
О друг, как счастлив я, — как счастлив я вполне!
Как жить мне хочется до нового свиданья!

На протяжении всего подъема мы отмечаем три основных интонационных момента: 1) две первые строфы, 2) две вторые строфы и 3) две первые строки последней строфы. Разрешением этих трех композиционных акцентов подъемной части являются три ступени каданса, три «как». ¹

Естественно ожидать, что при своих тенденциях к построению музыкальных периодов, основанных на мелодическом нарастании, Фет должен избегать обычных логических форм и стремиться к образованию подъема без помощи союзов, а лишь при помощи системы повторений и параллелизмов, которые приводят к восклицательному кадансу. В этом смысле чрезвычайно характерно для него стихотворение «Одним толчком согнать ладью живую» — форма, постоянно повторяющаяся в поэзии напевного стиля. Нарастание создается непрерывным синтаксическим параллелизмом, повторением формы «инфинитив + его дополнение» в простом и осложненном другими членами виде. Для напевного стиля характерен выбор этой формы уже потому, что ею создается особая интонация, удобная для мелодических приемов. Именно на стремлении к напевной монотонии основана тенденция обходиться без грамматического сказуемого, — тенденция, так явно проявившаяся у Фета. ² В таких

¹ Ср. совершенно тождественный каданс в стихотворении «Как богат я в безумных стихах. . .»:

О, как беден, как жалок тогда,
Как беспомощен я пред тобою!

² Ср. «Буря на небе вечернем», «Шепот, робкое дыханье», «Это утро, радость эта» и др.

«неполных» предложениях, с одной стороны, исчезает действие повествовательной интонации (а тем самым открывается простор для развития интонации лирической), а с другой — роль интонации как таковой значительно увеличивается.¹

Мы имеем одну фразу, развернутую на пространстве трех строф:

*Одним толчком согнать ладью живую
С наглаженных отливами песков,
Одной волной подняться в жизнь иную,
Учуять ветер с цветущих берегов,*

*Тоскливый сон прервать единым звуком,
Упитаться вдруг неведомым, родным,
Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам,
Чужое вмиг почувствовать своим,*

*Шепнуть о том, пред чем язык немеет,
Усилить бой бестрепетных сердец, —
Вот чем певец лишь избранный владеет!
Вот в чем его и признак и венец!*

Параллелизм инфинитивной формы поддерживается повторениями, усиливающими подъем. Первая строфа построена аналогично тому типу, какой мы имели в начале стихотворения «Когда мечтательно я предан тишине...», — сильные нечетные строки («Одним толч-

¹ Пешковский указывает, что в инфинитивных неполных предложениях инфинитив «не играет роли сказуемого, как это часто принимается, а обнаруживает все признаки *приглагольного* инфинитива, т. е. относится к недостающему глаголу» и что здесь «невозможна обычная повествовательная интонация». Инфинитив «слишком неграмматичен, слишком лишен синтаксических форм, чтобы быть сказуемым, и в то же время слишком характерен своим специальным *инфинитивным* значением, чтобы быть *неграмматическим* заместителем сказуемого. Поэтому он и остается здесь, несмотря на полную потерю сказуемого, все тем же инфинитивом, тем же «второстепенным сказуемым», необходимые же для предложения элементы сказуемости (главным образом оттенки форм *наклонения*: необходимость, возможность и т. д.) создаются *ритмом и интонацией*» («Русский синтаксис...», стр. 391—392).

ком... *Одной волной...*») чередуются с более слабыми четными. Сравнительной своей слабостью особенно выделяется вторая строка, занятая второстепенными членами и потому лишь примыкающая к первой как ее продолжение; все другие строки представляют собой самостоятельные, целые предложения, а в одной (седьмой) мы имеем даже два предложения. Выделяется она и ритмическим своим строем — отсутствием мужской цезуры и членением на три группы ($4_4 + 4_2 + 2_2$). В четвертой строке мы этого не находим — тем самым ожидаемое по первым двум строкам симметрическое членение строфы на два периода нарушается. Метрическая инерция преодолевается интонационным движением к подъему. Имеет здесь значение и постановка инфинитива как элемента, организующего все движение. В первой и третьей строках мы имеем полный синтаксический параллелизм (одним толчком согнать — одной волной подняться); в четвертой инфинитив выдвинут на первое место. Следующая строфа уже не имеет анафор в четных строках и не членится на два периода — она образует знакомый нам тип повышения к третьей строке. И действительно, именно третья ее строка выделяется своей интонационной насыщенностью, осложняя параллелизм двух предложений лирическим повторением. Интересно, что по месту инфинитива первая строка корреспондирует с четвертой, образуя синтаксический параллелизм (тоскливый сон прервать — чужое почувствовать), а вторая — с третьей, которая удвоением своего синтаксического состава оправдывает возложенную на нее интонационную роль. Отметим еще, что при сопоставлении второй строфы с первой обнаруживается характерная инверсия: «*одним толчком согнать ладью живую — тоскливый сон прервать единым звуком*» (abcd — cdba). По месту инфинитива строки эти корреспондируют между собой (особенно после сделанной в четвертой строке перестановки), так что создается впечатление возврата к начальной форме, но в то же время инверсия делает первую строку второй строфы более напряженной и реализует интонационный подъем. Во второй строфе

мы находим еще одну инверсию — и именно там, где необходимо создать интонационный апогей: «дать жизни *вздох* — дать *сладость* тайным мукам» (асб — abc).¹

В первых двух строках, образующих, как всегда в таком построении, одну группу, мы видим своего рода колебание инфинитива между положением в начале каждой фразы, где значение его, конечно, сильнее, и в середине: «одним толчком *согнать* — одной волной *подняться* — *учуять* ветер — тоскливый сон *прервать* — *упиться* вдруг — *дать* жизни *вздох* — *дать* *сладость* — чужое *вмиг почувствовать*». Во второй строфе начальное положение начинает побеждать и окончательно утверждается в кадансе: «*шепнуть* о том — *усилить* бой». В этом передвижении инфинитива реально запечатлевается интонационная схема — с ее ослаблениями и новыми усилениями. Два акцента в кадансе («*Вот* чем. . . *Вот* в чем. . .») отвечают на два последних, особенно сильных, повышения («*Шепнуть*. . . *усилить*. . .»).²

Совершенно естественно, что при таких стилистических тенденциях строгие лирические формы вроде сонета должны были в руках Фета терять свой традиционный облик. Вот замечательный пример такого нарушенного сонета («Мадонна»):

Я не ропщу на трудный путь земной,
Я буйного не слушаю невежды:
Моим ушам понятен звук иной,
И сердцу голос слышится надежды

С тех пор, как Санцио передо мной
Изобразил Склоняющую вежды,
И этот лик, и этот взор святой,
Смиренные и легкие одежды,

¹ Ср. раньше — «Что звало жить, что силы горячило».

² Ср. совершенно такое же построение в стихотворении Балморнта «Отдать себя» — три строфы с двухступенным кадансом: «Так правят силами державными, Так меж людей ты будешь бог» (Собрание лирики. Кн. 6. Только любовь. Семицветник. М., изд. В. Пашуканиса, 1917, стр. 131).

*И это лоно матери, и в нем
Младенца с ясным, радостным челом,
С улыбкою, к Марии наклоненной. . .
О как душа стихает вся до дна!
Как много со святого полотна
Ты шлешь, мой бог, с пречистою Мадонной!*

Вместо канонического членения сонета — типичная фетовская композиция, уже знакомая нам по другим примерам. Это — не сонет, с ясным членением на два катрена и два терцета, а трехстрочная композиция с увеличенной до шести строк последней строфой.¹ Не только первая строфа переливается во вторую, но и вторая непосредственно сливается с первым терцетом, образуя одну фразу, с типичными для Фета лирическими повторениями, которыми создается нарастание, переходящее в восклицательный каданс. Получается знакомый нам тип нисходяще-восходящего движения (нечто вроде «Как много, боже мой»). От высокого зачина с анафорическими «я» и с характерными инверсиями интонация начинает опускаться, но в четвертой строке второй строфы мы наталкиваемся на необходимость перейти к повышению, так как вместо простого завершения находим начинающееся перечисление, которое и захватывает первый терцет. Нарастание подчеркивается системой повторений, причем сначала они стоят в начале строки и после цезуры («*И этот лик, и этот* взор святой»), а затем, для образования новой интонационной ступени, мужская цезура исчезает, а лирическое «и» оказывается в конце строки и создает типичный фетовский enjambement: «*И это лоно матери, и в нем Младенца. . .*» (ср. выше — «*И вижу ясное, и тихо, улыбаясь*», «*И долго слушаю, как ты молчишь, и мне. . .*»). Фет и в сонете остается тем же мелодистом, каким был он в своих романсах.

Этим я закончу главу о Фете, а вместе с ней — и самую книгу. Глава эта, естественно, разрослась

¹ Интересно, что так же деформирован сонет у Ап. Григорьева (см. его посвящение к переводу «Ромео и Джульетта» — «*И все же ты, далекий призрак мой*»).

сравнительно с предыдущими: в ней делается сводка всего того, что в более простых или менее заостренных формах наблюдалось у других поэтов. Поэтому нет необходимости делать выводы, выставлять тезисы, предлагать классификацию и т. д. Лучше обойтись без этой механической «репризы», которая автору, после всего сказанного, представляется ненужной. Для построения классификаций и схем более детальных, чем намеченные мной в первой главе, необходимо разрабатывать вопрос дальше — и априорно, и на конкретном материале. Преждевременные схемы только насилуют материал, чего я тщательно старался избежать. Мне важно пока установить самый факт существования мелодических приемов в лирике и предложить такой метод их изучения, который не сливает поэтику с лингвистикой, а лишь утверждает их родство. От исследования мелодического стиля, где роль интонации кажется мне очевидной, необходимо перейти к изучению вопроса о роли интонации в стихе вообще. Это должно быть предметом особых исследований.

Остановливаясь пока здесь и предвидя некоторые упреки, я хочу только прибавить, что в научной работе считаю наиболее важным не установление схем, а умение видеть факты. Теория необходима для этого, потому что именно при ее свете факты становятся видными — то есть делаются действительно фактами. Но теории гибнут или меняются, а факты, при их помощи найденные и утвержденные, остаются. Поэтому пусть материал не до конца укладывается в схему — ей никогда не обнять всего его разнообразия — важно, чтобы явления, остававшиеся за пределами восприятия и потому не существовавшие для сознания, стали ощутимыми, попали бы в сферу наблюдаемости.

Примечание

В русской научной литературе работ по мелодике стиха нет. В книгах, посвященных вопросам так называемого «выразительного чтения» (как например — «Выразительное слово» С. Волконского), есть главы об интонации или о «мелодии речи». Статьи по этим же вопросам есть в журнале «Голос и речь». Об интонации с синтаксической точки зрения есть кое-что в книге А. М. Пешковского («Русский синтаксис в научном освещении»), на которую я часто ссылаюсь в тексте.

В последние годы вопросом о «мелодии речи», и в частности об интонировании стиха в связи с теорией декламации, занимаются в Институте живого слова. В 1918 году в научном заседании Совета В. Н. Всеволодский читал доклад («Мелодия речи»), который послужил основой для написанной им теперь книги по теории интонации. С. И. Бернштейн работает над исследованием мелодики стиха по фонографическим записям (с лингвистической точки зрения — иным методом и несколько иначе понимая самый термин) и ведет в Институте занятия по теории декламации. Моя собственная работа, начатая еще до открытия Института, развернулась в связи с практическими занятиями, которые я вел в Институте. Решение привести в систему накопившийся материал и разработать мелодику как отдел теоретической поэтики особенно окрепло у меня после открытия осенью 1920 года Словесного факультета российского Института истории искусств, где вопрос этот, уже независимо от теории декламации, не раз обсуждался на лекциях и практических занятиях, а также в беседах с товарищами по факультету (особенно — с В. М. Жирмунским) и со слушателями.

Укажу, наконец, что многие современные теоретики музыки и музыканты интересуются вопросом о мелодике стиха и интонации в связи с научными и художественными проблемами музыкальной формы. Таковы: Б. В. Асафьев (Игорь Глебов), еще в 1918 году организовавший вместе с Вл. В. Гиппиусом журнал «Мелос» (вышло 2 номера); А. Н. Римский-Корсаков (статья «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в «Музыкальном современнике», 1917, № 5—6, глава IV — «Слово и звук в «Борисе Годунове», где исследуется речитативный стиль); М. Гнесин и А. И. Канкарович — с их опытами «музыкального чтения», В. Каратыгин, В. Беляев, Е. Браудо и др. Дальнейшее изучение мелодики стиха, несомненно, должно привести к аналогиям с формами музыкальной композиции (намеченным мной уже в этой работе) и к новому выяснению вопроса о границах поэзии и музыки (сейчас над этим работает М. С. Шагинян).

В западной — особенно немецкой — научной литературе исследований по интонации («мелодии речи») и по мелодике стиха (хотя и в несколько ином смысле этого слова, как указано в главе 1) много. Частью они использованы мною и указаны в тексте, но очень многие, к сожалению, известны мне только по названиям, так как найти самые работы мне не удалось. Полное ознакомление с этой литературой возможно только в заграничных

библиотеках. Для дальнейшей разработки вопросов о мелодике стиха особенно необходимо познакомиться на месте с методами Э. Сиверса и его школы.

Предлагаемый здесь список, конечно, далеко не исчерпывающий.

E. Sievers. Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge u. Aufsätze. «Germanische Bibliothek», hrsg. v. W. Streitberg. Zweite Abteilung. Bd. V. Heidelberg. K. Winter, 1912. (На русском языке есть краткое изложение, сделанное Влад. Б. Шкловским, — «Сборники по теории поэтического языка», вып. II, 1917).

Рецензии: *R. Blümel.* «Indogermanische Forschungen», Bd. XXXII (1913), Anzeiger (S. 62—74); *R. Müller-Freienfels.* «Ztschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft» 1913, Bd. VIII, Heft 2.

F. Saran. Melodik und Rhythmik der «Zueignung» Goethes. «Studien zur deutschen Philologie. Festgabe der 47 Philologenversammlung» (1903) и отдельно (Halle. Niemeyer. 1903).

F. Saran. Deutsche Verslehre. (Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen. Bd. III). München. Beck. 1907.

E. Reinhard. Zur Wertung der rhythmisch-melodischen Faktoren in der neuhochdeutschen Lyrik. Diss. Leipzig. 1908. (То же в «Archiv f. d. gesamte Psychologie», 1908, Bd. XII, под названием «Der Ausdruck von Lust und Unlust in der Lyrik».)

E. Scripture. A Record of the Melody of the Lord's Prayer. «Die neueren Sprachen», Bd. X (1902—1903), Heft 9.

E. Scripture. Studies in the Melody of English Speech. «Wundt-Festschrift». 1902.

E. Scripture. Researches in experimental Phonetics. The Study of Speech Curves. 1906.

D. Jones. Intonation Curves. A Collection of Phonetic Texts. 1909.

K. Luick. Ueber Sprachmelodie in deutscher und englischer Dichtung. «Germanisch-Romanische Monatsschrift». 1910, Heft 1 (S. 14—27).

R. Noatsch. Sprachmelodie und Gesangsmelodie. «Musikalisches Wochenblatt». 1908 (39).

Feise. An Introduction to the Study of Intonation. «The Journal of English a. Germ. Philology». 1911.

I. P. Dabney. The Musical Basis of Vers. A Scientific Study of the Principles of Poetic Composition. New-York. Longmans. 1901.

J. Tenner. Ueber Versmelodie. «Ztschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft». 1913, Bd. VIII, Hefte 2 (247—279) u. 3 (353—402).

На VI Конгрессе по экспериментальной психологии (Франкфурт, 1909) прочитаны были доклады о «мелодии речи» (К. Марбе, В. Eggert). См. «Bericht» F. Schumann (Leipzig, 1909).

На Конгрессе по эстетике (Берлин, 1913) читались, между прочим, следующие доклады: *Sievers*—Klangliche Konstanten in Rede u. Musik; *Ohmann*—Melodie u. Akzent; *Rietsch*—Dichterische u. musikalische Metrik (см. «Ztschr. f. Aesthetik». 1913, Bd. VIII, Heft 3).

О КАМЕРНОЙ ДЕКЛАМАЦИИ

1

Вместе с возрождением стиховой культуры, начавшимся в России в 90-х годах прошлого века (эпоха «модернизма»), заново встал вопрос об эстрадном или камерном произнесении стихов. По традиции это произнесение не существовало как самостоятельный вид речевого искусства, а рассматривалось как разновидность искусства драматического и потому было почти исключительно в руках профессиональных актеров. Техникой камерной декламации как особого искусства не занимались — к нему, вообще, серьезно не относились ни исполнители, ни публика. Устраивались такие сборные вечера-концерты: со скрипкой, с пением, с декламацией и мелодекламацией. Существовал традиционный и очень специфический репертуар: подбирались эффектные стихотворения салонного типа, в которых актер мог показать свой голос и свое искусство эмоциональной экспрессии. Публика была довольна, и никто другой не претендовал на роль камерного декламатора.

Но постепенно вокруг вопроса о чтении стихов началось некоторое движение. В большом количестве стали открываться различные «Курсы выразительного чтения» — несмотря на то что занятия такого рода всегда велись в театральных школах в качестве подготовительной стадии. Появились и новые руковод-

ства, в которых излагались правила этого выразительного чтения и рекомендовались всевозможные упражнения. Однако существенной, принципиальной разницы между преподаванием этого искусства в театральных школах и его преподаванием на таких курсах не было. Руководителями и там и здесь были те же актеры — система техники была одна и та же. Появление этих особых «курсов» свидетельствовало лишь о том, что искусством камерной декламации заинтересовались широкие круги и что тем самым оно несколько обособляется или по крайней мере хочет обособиться от искусства театрального.

Более знаменательным и характерным был другой факт — выступление самих поэтов с декламацией своих стихов. Сначала эти публичные выступления были редки и имели вид скорее повода для выхода поэта на эстраду, чем действительной демонстрации своего чтения. По крайней мере, публика понимала это именно так и вооружалась не столько слухом, сколько биноклями. Часто высказывались сожаления о том, что поэты выступают с декламацией, потому что они «портят» собственные стихи, а иногда в зале можно было услышать и смех. Профессиональные декламаторы с поставленными голосами и развитыми приемами психологической интерпретации имели гораздо больший успех. В чтении поэтов публика не находила обычной театральной системы воздействия — с нажимом на «эмоцию», на «переживание», на «настроение» — и не понимала, на что ей реагировать и какого ждать «впечатления». В ее представлении чтение поэтов определилось как «монотонное», лишенное смысла и выражения.

Но с течением времени выступления поэтов с декламацией стали повторяться все чаще если не перед широкой публикой, то в различных кружках, обществах и т. д. Важным обстоятельством здесь было и то, что репертуар профессиональных декламаторов почти не менялся, — новая поэзия им не подходила, и потому единственными ее исполнителями оказывались сами поэты. Они собственными силами, без помощи актеров, знакомили с ней публику. Мало-помалу

у поэтов создавалась своя аудитория, которая привыкла к их манере чтения и умела реагировать на него. Сложилось представление о двух системах камерной декламации — «так, как актеры» и «так, как поэты». Тем самым обострилась самая проблема камерной декламации — и как практическая и как теоретическая.

Я резко помню впечатление, произведенное на меня декламацией А. Блока на вечере в память В. Комиссаржевской в 1910 году (в зале Городской думы). Блок читал свое стихотворение «На смерть Комиссаржевской» («Пришла порою полуночной») — и я впервые не испытывал чувства неловкости, смущения и стыда, которое неизменно вызывали во мне все «выразительные» декламаторы. Блок читал глухо, монотонно, как-то отдельными словами, ровно, делая паузы только после концов строк. Но благодаря этому я воспринимал текст стихотворения и переживал его так, как мне хотелось. Я чувствовал, что стихотворение мне *подается*, а не *разыгрывается*. Чтец мне помогал, а не мешал, как актер со своими «переживаниями», — я слышал слова стихотворения и его движения. Надо мной не совершалось насилия и обмана, потому что не совершалось насилия над самим стихотворением. Впечатление было настолько сильное, что с тех пор я стал предпочитать «неумелую» декламацию поэтов разработанной и уснащенной театральными приемами декламации актеров. Тогда же стал меня беспокоить и сам вопрос о произнесении стихов.

Различие этих двух систем чтения происходит от различного отношения к слову и тем самым — к стиху. Для актера как такового (т. е. для сценического деятеля) всякое лирическое стихотворение есть драматический монолог, как бы вынутый из пьесы, — кусочек роли. Камерная декламация отличается в его сознании от сценической не качественно, а количественно — отсутствием грима, обстановки, диалога и проч. Слово для него, привыкшего «кого-нибудь» изображать, есть всегда и непременно знак той или другой душевной эмоции — не более. Его внимание направлено на то, чтобы вставить стихотворение в во-

ображаемую пьесу, *инсценировать* его. Разница только в том, что одни актеры разыгрывают каждое слово, наполняя стихотворение разнообразными эмоциями и прибегая к контрастам, другие же предпочитают выдерживать какую-нибудь одну господствующую эмоцию, одно «настроение». В зависимости от этого меняется репертуар, но и в том и в другом случае природа стиха и стихотворного слова искажается, насилуется. Актер стремится преодолеть те свойства стиха, которые связывают его свободу, мешают инсценировке, — ритм прежде всего, то есть именно то, что делает стихотворение стихотворением. Стиховая строка как ритмическая единица им не важна — они делают паузы там, где этого требует, по их мнению, психологическая интерпретация. Так же — с ускорениями и замедлениями — они появляются независимо от ритма и часто в полном противоречии с ним. Разрушая ритмическое движение речи, актеры тем самым уничтожают и ритмическую интонацию (мелодику стиха), заменяя ее интонацией смысловой, психологической. Все усилия направляются на то, чтобы заглушить стих, сделать его возможно более незаметным.

Умение преодолевать специфические свойства стиха считается особой заслугой. В практических руководствах по декламации до сих пор крепко держится один характерный совет — при разучивании стихотворения превращать его сначала в прозу и, разместив таким образом «логические» ударения, перенести их затем в стихотворную форму. Несмотря на то что некоторые авторы таких руководств признают ритм и рифмы за нечто существенное, они все же отводят им в чтении подчиненную роль и касаются этого вопроса слегка, отделяваясь общими фразами.

В книге Ю. Э. Озаровского («Вопросы выразительного чтения», кн. II, СПб., 1901) есть глава — «Существует ли различие в чтении стихов и прозы?». Автор возражает против мнения, что «стихи надо читать как прозу», и в доказательство спрашивает: «Но тогда... зачем поэт трудился над стихотворной формой, зачем способность немногих людей *выражать свои мысли в музыкальной лаконической, а, стало*

быть, приятной для слуха и наиболее удобной для запоминания форме поражает нас и заставляет признавать счастливых обладателей этой способности одаренными завидным талантом?» Я подчеркнул здесь достойное внимания определение стиха — оно, поистине, варварское, но — увы! — типичное для актера. Не мудрено, что глава, в которой автор хотел что-то сказать и даже что-то доказать, кончается ничего не выражающими и ничего не указывающими фразами: «Итак, различия по существу в чтении стихов и прозы не существует: и стихи и проза в декламационном исполнении подлежат одним и тем же обуславливаемым содержанием данного текста теоретическим законам и в отношении музыкальной формы передаются одинаково тщательно (?), одинаково красиво» (?!).

Того же вопроса касается и другой педагог, менее «театральный», — С. Волконский. Однако в трактовке этого вопроса и в практических советах он мало чем отличается от педагогов-актеров. В его книге «Выразительное слово» (СПб, 1913) вопрос разрешается тоже достаточно примитивно. «Очень ошибочно думать, что совершенство стихотворного чтения есть нечто иное от совершенства прозаического чтения: оно есть то же самое *плюс* нечто иное. Это «иное», в сущности, сводится к двум вопросам — ритмичность и рифма, т. е. — поскольку то и другое должно быть соблюдено, подчеркнуто... Ритмичность никогда не должна исчезать из слуха». Ритм понимается здесь не как органическая основа стиха и не как основное задание для декламации, а как нечто присоединяемое — его (почти к сожалению!) нужно «соблюдать». Последнее выражение очень типично для профессиональных декламаторов — в чтении нужно «соблюдать ритм» так же, как в обществе надо «соблюдать приличие». Относительно рифмы автор рассуждает так: «отбивать ее, конечно, уродливо, но всеми силами стараться ее спрятать, тоже не похвально, — ведь, если бы она была таким постыдным элементом, который надо прятать, то поэт бы не гнался за ней». Однако на практике он отводит рифме очень скромное место: *«Когда логическое ударение падает на последнее сло-*

во стиха, никогда не бойтесь выдавать его, а вместе с ним и рифму».

В своих лекциях о законах живой речи и правилах чтения С. Волконский¹ стал еще ближе к актерской традиции. «В стихах есть два элемента, которые могут отклонить чтеца от правильного ударения: размер (метрическое ударение) и рифма. *Увлечение ими может стать предательским по отношению к логическому ударению, а следовательно — к смыслу.* Увлекаясь ритмом стиха, мы впадаем в известную однообразность чередований, и ударение наше попадает сообразно установившемуся стихотворному рисунку, а не по требованию логики согласно установленных нами законов живой речи. С другой стороны, рифма влечет нас к тому, что называется отбиванием, и вследствие этого ударение перемещается на последнее слово независимо от требований смысла». Здесь особенно замечательно полное отождествление ритма с «размером» (метром). Оказывается, что ритмом «увлекаться» не следует — что же означает тогда совет «соблюдать» ритм? Очевидно, ритмичности придется очень часто «исчезать из слуха» и уступать свое место логическому ударению. И действительно: «столкновение ударения стихотворного с ударением логическим... часто оканчивается победою первого над вторым — победою стиха над смыслом, размера над разумом. Для того чтобы противодействовать этому, надо, для правильной разметки ударений, лишить текст того самого, что так сбивает нас с правильного ударения, — лишить его стихотворного размера, на время превратить его в прозу, причем не только лишить его стихотворного размера для глаза, т. е. строчного расположения, но, выписав его «прозой», вместе с тем переставить и слова так, как бы мы их в жизни сказали, когда говорим не стихами... Итак, борьба с одним из двух врагов логического ударения — отбиванием стихотворного размера — разрешается таким образом: *текст превратить в прозу, рас-*

¹ Лекции, прочитанные С. Волконским в 1918 г. и еще не изданные.

ставить ударения, перенести их в стих и уже не отступать». Вопрос разрешен: «главный враг» декламатора — ритм — посрамлен и уничтожен. Актер победил. Но не правда ли — это Пиррова победа?

Дальше уже все просто. Вопрос об интонировании разрешается замечательным советом — вставлять «подразумеваемые слова» или заменять поэтическую фразу другой — обыденной. Сонет Пушкина «Поэт, не дорожи любовью народной...» принимает в лекциях С. Волконского прелюбопытный вид: «Поэт, не дорожи любовью народной. (Катя, не играй моим перочинным ножиком). (Уверяю тебя) Восторженных похвал пройдет минутный шум. (Да то ли еще!) Услышишь суд глупца и смех толпы холодной, но ты (не смущайся) останься (и) тверд, (и) спокоен и угрюм. Ты (ведь) царь: (так) живи один (вот тоже!). Дорогою свободной иди (не стесняйся), куда влечет тебя свободный ум (ну да), усовершенствуя плоды любимых дум (и конечно), не требуя (каких-то там) награды за подвиг благородный. Они (же) в самом тебе, ты сам (а не они) свой высший суд; всех строже оценить сумеешь ты свой труд. Ты им доволен ли, взыскательный художник? (Предположите ответ: «доволен») Доволен? (ну) так пускай толпа его бранит, и (даже) плюет на алтарь, где твой огонь горит, и (если это ее тешит) в детской резвости колеблет твой треножник. (Пускай себе, нам-то с тобой что до этого!)»

Стихотворение «преодолено». От него ничего не осталось, кроме «логических» ударений и «обыденных» интонаций. Декламатору остается пожимать плечами и изображать человека, которому «ровным счетом наплевать» на сплетни окружающих его обывателей.

Совершенно естественно, что при таком отношении к стиху Пушкин или Тютчев — непривлекательный, неблагодарный для декламатора материал. Ему нужно, чтобы стихотворение легко поддавалось инсценировке и психологической интерпретации, чтобы ритмико-мелодическая его основа не была слишком органична и замкнута, чтобы было достаточно простора для теа-

тральных или обыденных интонаций. Отсюда — подбор особого репертуара. Предпочитаются стихотворения с драматической окраской (вроде «Сумасшедшего» Апухтина), создающей контрасты эмоций и позволяющей вводить театральные интонации, или стихотворения с эффектной, резко выраженной эмоциональностью. Так создается тяготение ко «второму сорту» поэзии. Я помню время, когда на первом месте в репертуаре декламаторов стояли «Саккья-Муни» Мережковского и «Море» Вейнберга. Здесь «преодоление» давалось без особенного труда — враги были слабые. Редко можно было услышать с эстрады стихотворения Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Тютчева, а если и приходилось, то в искаженном различными «преодолениями» виде. Не так давно при составлении программы вечера, на котором должны были читаться стихи Пушкина и его современников, я предложил руководителю студии, одному из самых видных петербургских артистов, стихотворение Баратынского — «Когда взойдет денница золотая...». В этом стихотворении никак не «преодолеть» ритма и мелодики — для психологической интерпретации оно совершенно не годится. Вот его первая строфа:

Когда взойдет денница золотая,
Горит эфир
И ото сна встает, благоухая,
Цветущий мир,
И славит все существованья сладость;
С душой твоей
Что в пору ту? скажи: живая радость,
Тоска ли в ней?

Таких строф четыре. Вторая заканчивается теми же двумя строками, которые находятся в конце первой. Третья и четвертая строфы имеют тоже одинаковые значения. Здесь нет материала ни для драматических эффектов, ни для «обыденных» интонаций. «Превратить в прозу» его никак невозможно. Прозрел его, артист пожал плечами и сказал мне: «Я не знаю, как читать такие стихотворения».

Лирическое стихотворение есть замкнутая в себе речь, построенная на ритмико-мелодической основе.

Вне ритма оно не существует, потому что самые значения слов, его составляющих, неразрывно связаны с ритмическим построением, не говоря о других элементах речи.¹ Естественно, что в чтении поэтов, по опыту знающих силу ритма и не смешивающих его, как это делают наивные декламаторы, с размером или метром, выдвинулась и заняла господствующее положение именно эта ритмико-мелодическая основа. Несмотря на индивидуальные различия (Блок, Гумилев, Мандельштам, Ахматова, А. Белый),² у них есть одна общая для всех манера — подчеркивать ритм особыми нажимами (иногда даже с помощью жестов, но ритмического, а не психологического характера) и превращать интонацию в распев. «Логические» ударения затушеваны, эмоции не выделены — никакой инсценировки нет.

Особенно странной для публики в манере поэтов кажется распевочность — она придает чтению монотонность и однообразие. Отчасти это впечатление создается потому, что публика слушает поэтов на фоне актерской декламации: мелодическая интонация, независимо от ее движений вверх и вниз, воспринимается на фоне интонации драматической или психологической как монотония. На самом деле голосовые интервалы, которыми пользуются в своем чтении Мандельштам, Ахматова или Белый, пожалуй, превосходят по своему размеру те, которые мы употребляем в обыкновенной речи. Однако здесь на стороне публики есть и некоторая правда. Я вовсе не собираюсь доказывать, что чтение поэтов вообще есть идеал камерной декламации, которому остается только подражать. Поэты — не мастера декламации, а дилетанты. Поэтому их манера, действительно, страдает однообразием, отсутствием оттенков, некоторой механи-

¹ Ссылаюсь на статью Б. В. Томашевского («Проблема стихотворного ритма» в альманахе «Литературная мысль», 1923, II) и на работу Ю. Н. Тынянова («Проблема стихотворного языка», Л., 1924).

² Об этом — в работе С. И. Бернштейна «Голоса поэтов» (печатается) (Очевидно, имеется в виду статья «Звучащая художественная речь и ее изучение» (Поэтика I, 1926)).

ностью (за исключением таких настоящих мастеров, как В. Маяковский). Но именно как дилетанты, не прошедшие сквозь такую выучку, примеры которой я приводил выше, поэты освежили самую проблему камерной декламации и противопоставили новый принцип старой актерской системе. Теперь дело в теоретическом осознании этого принципа и в практической разработке того, что этим принципом диктуется. Время для этого настало. В этой статье я и пытаюсь наметить некоторые основания для теории камерной декламации исходя из того принципа, что основой произнесения должен быть ритм.

2

Разница в понимании камерной декламации у поэтов и декламаторов — факт не новый и характерный не для одной России. По крайней мере на протяжении XIX века идет непрерывная борьба между поэтами и декламаторами. Даже сценическая декламация стиха вызывает у поэтов протесты — актеры, по их мнению, не справляются со стихом даже в трагедиях. Об этом свидетельствует большое количество отзывов и мнений, высказанных различными поэтами.

Немецкий поэт Людвиг Тик, бывший сам прекрасным чтецом, изображает в новелле «Der Wassermensch» разговор нескольких лиц после концерта, в котором декламировались стихи. Здесь особенно осуждается тенденция актеров вырывать свою роль из общего плана, чтобы использовать эффектное для себя место; на сцене актер все же связан пьесой — в концертном зале он свободен, изолирован. Самая жуткая претензия актеров на роль камерных декламаторов возбуждает сомнения. Является вопрос — да можно ли вообще подносить эту декламацию как искусство? «Каждый образованный человек (говорит одно из действующих в этой новелле лиц) должен уметь удовлетворительно прочесть себе и своим хорошее стихотворение, и если это делается спокойно, без пре-

тензий на искусство, то это, без сомнения, истинный и верный способ. Если к этому присоединяется звучный голос и тонкое чутье слегка, почти незаметно канданировать строки и строфы, то больше, право, нечего желать. И я заметил, что люди, которые совершенно не могут претендовать на актерский талант, лучше всего исполняют песни, романсы и стихи». Особенно осуждается стремление декламаторов к изобразительности: «молодой человек лез из кожи, чтобы выразить своим голосом шипенье пены, кипенье воды и дикое движение морской пучины» (читалась баллада Шиллера «Der Taucher»).

В этом разговоре отвергаются все типичные традиционные приемы актерской декламации, строящейся на принципе инсценировки, и противопоставляется им «спокойная» читка, не претендующая на особую драматическую «выразительность». Чтение стихов занесено в одну группу с исполнением песен и романсов — как искусство камерное в противоположность искусству театральному. Именно в этом смысле надо, по-видимому, понимать и сомнение относительно принадлежности камерной декламации к области искусства — под «искусством» в данном случае разумеется именно искусство актера («актерский талант»).

Та же мысль выражена Вальтером Скоттом в его романе «Гай Мэннеринг». Здесь девушка рассказывает о своем отце: «По вечерам отец нам читает, и уверяю тебя, что лучше его никто не читает стихов. Он не подражает декламатору, который смешивает чтение с мимикой, таращит глаза, морщит лоб, коверкает лицо и делает жесты — как будто он на сцене и в соответственном костюме. Совсем нет: отец мой читает с чувством, со вкусом и производит впечатление изменениями голоса, а не жестами и мимикой».

Из переписки Шиллера с Кернером известно, что он долго колебался, писать ли ему «Валленштейна» стихами или прозой; главным доводом в пользу прозы было то соображение, что актеры не умеют читать стихов и все равно превращают стих в прозу. Работа

шла медленно, пока Шиллер наконец не решил оставить прозу и обратиться к стиху. Трагедия сразу приобрела иной вид, иной стиль: «Удивляюсь, — пишет он Кернеру, — как я мог думать иначе — невозможно стихотворение писать в прозе. Нужно переделать все, что я успел написать, и отчасти это уже сделано. В новой форме это имеет совсем другой вид и только теперь это можно назвать трагедией». Тогда же он пишет Гёте, что только теперь ясно убедился, до какой степени в поэзии неразрывно связаны материал и форма (Stoff und Form): «С тех пор как я свой прозаический язык заменил поэтическим и ритмическим, я стал подлежать совсем иному суду по сравнению с прежним».

Пушкин писал по поводу «Орлеанской девы» в переводе Жуковского: «С нетерпением ожидаю успеха. Но актеры, актеры! пятистопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драммо-торжественный рев Глухо-рева» (письмо к брату от 4 сент. 1822 г.). Здесь особенно важно, что Пушкин связывает декламацию с особенностями стихотворной формы.

Вопрос о чтении стихов особенно обострился в наше время в связи с общим устремлением к проблеме «живого» или «звучащего» слова. Эта проблема стоит в центре многих современных работ и по поэтике и по лингвистике. В Германии образовалось целое научное течение («Ohrenphilologie», или «слуховая филология»), во главе которого стоит знаменитый лингвист Эдуард Сиверс.¹ Его ученику, Францу Сарану, принадлежит большой труд о немецком стихе, в котором отвергнуты старые приемы «глазного» изучения «Augenphilologie».² В английской и американской науке о стихе элементы звучания давно уже введены в анализ. Еще в XVIII веке английские теоретики стараются ориентировать стих на музыку, чтобы осветить вопросы ритма и интонации; отсюда идет целая

¹ E. Sievers. Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge u. Aufsätze. Heidelberg. 1912.

² F. Saran. Deutsche Verslehre. München. 1907.

школа теоретиков стиха.¹ Особенно сильное влияние в этом смысле оказала работа американского поэта, музыканта и теоретика Sidney Lanier «Science of English Verse» (1880), в которой все проблемы теории стиха освещаются на основе звучания.² Русская наука в последние годы пошла по этому же пути.³

Естественно, что при таком направлении науки вопросом о чтении стихов заинтересовались и теоретики. И действительно — искусство камерной декламации может окрепнуть и развернуться только на основе теоретической разработки. Только совместными усилиями практиков и теоретиков искусство это может выйти из того жалкого положения, в котором находится до сих пор. Надо повисить культуру слова, надо бороться за настоящее искусство против того безвкусного кокетничанья «эмоциями», которое господствует на эстраде. Пока декламаторы будут «бояться» науки, пока законы стиха будут оставаться для них чем-то «сухим» или «скучным», до тех пор какое настоящее искусство камерной декламации возникнуть не может.

Борьба вокруг вопроса о чтении стихов характерна не для одной России — в Германии, по-видимому, вопрос этот также обострен. В сборнике «Jahrbuch für die geistige Bewegung» за 1911 год я нашел статью Роберта Бёрингера «О произнесении стихов» (Robert Boehringer. «Über Hersagen von Gedichten»), судя по которой положение дела там совершенно аналогично. Статья эта интересна и важна для нас как сама по себе, так и по тому материалу, который в ней приводится.

¹ J. Steele. An Essay towards Establishing the Melody and Measure of Speech. 1775. Далее, J. Odell. An Essay on the Elements, Accents and Prosody of the English Language, 1806. John Thelwall. Illustrations of English Rhythmus. 1812. Richard Roe. Principles of Rhythm. 1823. Подробно об этих работах — в кн.: T. Omond. English Metrics. London, 1921.

² О нем в той же книге Omond'a. См. также вступительную главу в кн.: Lanier. Shakespeare and his Forerunners. 1903, стр. 196.

³ В моей книге «Мелодика стиха» (1922) есть указания.

Бёрингер говорит в начале статьи, что в Германии о произнесении стихов знают только по выступлениям гастрوليрующих авторов, декламаторов и актеров, которые читают по старинной моде — неритмично, по-актерски (*akteurhaft*) и воздействуют тем, что неведомый им ритм стараются заменить настроением. Гауптмана и Демеля автор упрекает за употребление жестов и за театральный пафос. «Даже Гофмансталь, под влиянием старой Венской театральной школы, читает по-актерски, хотя и смягчает сильные эффекты». Знаменитый артист Кайнц, которого публика признает самым выдающимся чтецом, «читал стихи как прозу и проглатывал целые пассажи, чтобы сильнее выделить казавшиеся ему значительными слова». Другие, как Поссарт, разыгрывают стихотворение, превращая его в многоголосную драму. «Когда несколько лет назад опять явилась потребность в ритмическом чтении, то это повсюду было встречено как нечто странное и необычное, и даже присяжные критики заявляли, что новые поэты портят собственные хорошие стихи такого рода чтением. Теперь дело продвинулось уже так далеко, что все новейшие поэты усвоили себе кое-что от ритмического чтения, а в будущем никто иначе не будет читать, и, быть может, исчезнет самое утверждение, что когда-либо читали иначе». Общая картина, как видно из этих слов, совершенно совпадает с нашей — вплоть до жалоб на то, что поэты своим чтением «портят» стихи. Так же как у нас, актерское чтение характеризуется прежде всего отсутствием ритма и заменой его «разыгрыванием» или «настроением».

Свою точку зрения на декламацию Бёрингер обосновывает целым рядом теоретических суждений. «Твердым основанием для произнесения служит то, что в каждом стихотворении заложен его собственный закон. Ритм и звуковые отношения (*Tonverhältnisse*) ясно определяются этим законом, и искать их следует непосредственно в самом стихотворении. Они не присоединяются к нему извне как нечто необязательное, но составляют самую его сущность; в них-то и воплотился этот закон. Познать их и обнаружить в звуча-

нии и составляет задачу произнесения, которое тем правильнее, чем точнее следует оно этому закону и чем менее хочет служить самому себе. Настоящий декламатор (Hersager) есть, таким образом, познающий и воспроизводящий медиум, которому правильный способ чтения точно указан самим стихотворением, и потому всякая попытка закрепить этот способ еще особыми знаками вроде, положим, музыкальных нот кажется излишним».

Отсюда автор заключает, что «судить о правильности произнесения может только сам поэт, ибо из ритмического и мелодического движения души создал он свое стихотворение, и это движение (закон) должно оживать в нем при чтении или слушании его стихотворения. Если бы поэт владел необходимыми, хотя обычно и переоцениваемыми речевыми средствами, то он умел бы сам выполнять точно ритм и звуковые отношения каждого своего стихотворения — то есть произносил бы свои стихи лучше всех. Конечно, чтец-мастер может благодаря природному дарованию стать в этом смысле наравне с поэтом; более того — постоянно владея средствами речи, он может приблизиться больше самого поэта к тому первичному ритму, из которого родилось стихотворение. Но последнее слово все-таки принадлежит поэту, ибо он обладает единственным верным мерилom».

Здесь Бёрингер поднимает вопрос, который не раз подвергался обсуждению и у нас, — вложены ли в текст стихотворения все элементы звучания, которые должны быть в его произнесении, или нет, и, в связи с этим, можно ли рассматривать чтение поэта как демонстрацию не только общей его манеры (быть может, усвоенной раз навсегда), но и ритмико-мелодических свойств данного стихотворения. Статья Бёрингера относится, по-видимому, к периоду напряженной борьбы с актерскими традициями — поэтому он так старается ограничить волю чтеца и сделать поэта единственным и решительным судьей. Теперь вопрос этот уже не стоит так остро. Не всегда можно признать мнение поэта окончательным, и не всегда «закон», вложенный в стихотворение, так объективен и ясен во

всех деталях, чтобы чтцу не оставалось ничего другого, кроме нахождения этого закона. Такую точку зрения можно признать правильной только по отношению к *общему стилю* произнесения, но не по отношению к деталям, которые чтцу надо изобретать, создавать, — здесь-то и должен сказаться его вкус, его чутье и, конечно, его знание. Повторяю — чтение поэтов важно не как образец, а как указание принципа.

Исходя из этих общих положений, Бёрингер считает чрезвычайно важным знать, как читали и как читают поэты, а еще более важным — знать, какое чтение они считали желательным. «Сведения об этом, к сожалению, скудны и неточны, потому что вопрос касается таких явлений, описать самый характер которых труднее, чем изобразить их воздействие. Как не приходило в голову древним специально отмечать, что они обыкновенно читали вслух, так же далека была им как народу и эпохе с развитым чувством ритма мысль — особо утверждать, что ритмические произведения должны читаться ритмически». Бёрингер указывает, что, судя по дошедшим до нас известиям, древние поэты сами читали свои произведения, и чтение это было чистой «рецитацией»; только у позднейших рапсодов оно выродилось в мимико-театральное и музыкальное исполнение. Самый способ этой рецитации Бёрингер определяет как нечто среднее между обыкновенной речью и пением.

Романские народы, по мнению Бёрингера, более германских способны к исполнению словесных произведений «без психологического углубления и расчленения». Он ссылается, между прочим, на письмо В. Ф. Гумбольдта к Гёте, в котором отмечено, что французы читают, руководствуясь не смысловым весом, а ритмом. «Даже французские актеры произносят стихи классических трагедий ритмически, полупеменно, с нажимом на рифме, и это наблюдение подтверждается всем, что нам пока известно о чтении французских поэтов. Флобер читал нараспев, Маллармэ таинственно и тихо, и все новые французские поэты читали, хотя каждый по-своему, но ритмически. Английские поэты нового времени,

как Кольридж и Суинбёрн, тоже читали монотонно и ритмично».¹

Далее идут интересные сообщения о немецких поэтах, почерпнутые из различных записок (воспоминаний, писем и т. д.).

Способ, которым Рамлер произносил стихи, называют «особого рода пением» и странной «преувеличенной, созданной согласно его собственной теории декламацией», которая часто превращалась «в неприятное пение и завывание».

Гердер читал всегда «строго и просто; совершенно отстраняясь от всякой мимико-драматической изобразительности, он избегал даже того разнообразия, которое при эпической декламации не только допускается, но кажется даже необходимым: некоторое изменение тона, когда говорят разные лица, благодаря чему выделяются слова каждого и действующее лицо отделяется от рассказчика. Не становясь монотонным, Гердер произносил все в *одном* тоне — так, как будто все относится к далекому прошлому, а не к настоящему, как будто тени этих поэтических созданий не являлись перед ним живыми образами, а лишь тихо скользили мимо. И однако такой способ чтения имел, по крайней мере в его устах, бесконечную прелесть: так как он обладал глубоким чутьем и умел высоко оценить разнообразие такого произведения, то целое выступало рельефно, потому что не было вмешательства резко выраженных частных и не нарушалось настроение, присущее целому» (Гёте).

Гёте делал резкое различие между рецитацией и декламацией. Под рецитацией он разумел такое произнесение, которое «лишено эмоциональных повышений тона, но все же пользуется некоторым его изменением и лежит посередине между совершенно спокойной и сильно возбужденной речью». Слушатель должен при этом чувствовать, что речь идет о третьем лице. Рецитация требует соответственной выразитель-

¹ Ср. слова в записках О. Смирновой о чтении Пушкина: «торопится и читает стихи так монотонно, что выводит меня из себя. А он точно и не замечает этого».

ности, но умеренной, и должна избегать эмоционального экстаза, свойственного декламации или повышенной рецитации, которая требует отказа от природного характера, его преодоления и полного перевоплощения в состояние и настроение того, роль которого декламируется. От этих обоих способов произнесения он отличал еще произнесение ритмическое как декламацию с повышено-патетическим выражением, при которой каждое слово должно произноситься с некоторым нажимом. При этом движение слогов и конечные рифмы не должны подчеркиваться слишком резко — нужно, как и в прозе, давать общую связь. Однако в ямбическом стихе каждое начало строки должно быть снабжено маленькой, едва заметной задержкой, но так, чтобы от этого все же не пострадало движение декламации. Из этих трех способов произнесения он считал нужным применять для чтения стихов только рецитацию. Когда он говорит о том, что он сам или кто-нибудь другой произносил стихи, то употребляет слово «rezitierеп». Привычку сопровождать чтение жестами он называет «пагубной», из-за которой «то, что по существу своему эпично или лирично, не столько соединяется, сколько смешивается с элементом драматическим». Чтобы научиться рассказывать детям сказки всегда одинаково, он упражняется «в рецитировании их нараспев неизменно в одном тоне». При его звучном, устойчивом и спокойном голосе ему удавались всевозможные звуки, но приятнее всего было слушать, «когда голос его, не взволнованный никакой эмоцией, звучал спокойно, как например в «Елене», где рассказывалось о крике журавлей, который заставляет путника поднять взоры кверху». Эпические вещи приобретали в его чтении особую рельефность; самые грубые места Илиады «удивительно смягчались благодаря превосходной декламации и правильному чередованию *andante* и *adagio*». Даже Шекспира он предпочитал слушать в чтении, чем видеть на сцене: «Шекспир действует на нас живым словом, а это лучше всего передается при чтении вслух: слушатель не рассеивается ни удачным, ни неудачным изображением. Нет более высо-

кого и более чистого наслаждения, чем слушать с закрытыми глазами какую-нибудь шекспировскую пьесу не в декламации, а рецитации естественным голосом. Следуешь за прямой нитью, из которой плетется ткань событий».

На сцене он, в общем, допускал все три рода исполнения, но настаивал также и на том, что «надо вернуться к заброшенной и почти совсем изгнанной с нашей отечественной сцены ритмической декламации. Для упражнения в несколько связанной, размеренной речи были ритмически переведены и поставлены на сцене Магомет и Танкред». Он с удивлением описывает результаты, которых достиг со своими актерами Серло: «Немало способствовало этому то, что он заставлял читать также и стихи и сохранял в них чувство того очарования, которое возбуждается в душе хорошим выполнением ритма, между тем как в других труппах уже начали читать только такую прозу, в которой каждый мог делать что ему угодно».¹

О Фоссе Гёте пишет, что когда он, хваливший Гёте за умеренное чтение эпоса и порицавший его за живость в чтении драматического текста, торжественно читал гекзаметры — «это было настоящим пением и мелодией».

Август Вильгельм Шлегель, подобно Гёте, различал чтение (*Vorlesen*) и декламацию. «Последнее требует соответственно повышенного выражения, первое — умеренного. Декламация вообще не создана для комнаты. Громкий голос, до которого она должна доходить, чтобы передавать надлежащую смену, оскорбляет тонкий слух. Он оглушает и губит всё впечатление. В соединении с жестами декламация становится невыносимой, как всякое обнаружение сильной эмоции. Развитое чувство может выносить ее только на

¹ Бёрингер при этом ссылается на материал, почерпнутый из самого Гёте («Regeln für Schauspieler», «Werther», «Wilhelm Meister», «Wahlverwandtschaften», «Aus meinem Leben», «Weimarisches Theater», «Shakespeare und kein Ende»), а также на свидетельство Жан-Поля Фосса, И. Шопенгауэра, В. Ф. Гумбольдта, Эккермана, Мендельсона, Генаста и Грюнера.

таком расстоянии, при котором она как бы прикрывается вуалью. Вместо того чтобы усиливаться, звук, чтобы произвести впечатление другим приемом, должен быть приглушен, должен держаться в низком регистре, а ударение должно быть обозначено лишь настолько, чтобы смысл читаемого был намечен, но не выражен до конца. При чтении эпических стихотворений и особенно романа никогда не должно казаться, будто чтец увлечен своим материалом, — он должен сохранять спокойное превосходство самого автора, который реет над своим созданием. Вообще, было бы очень необходимо развивать умение читать вслух, чтобы оно вводилось повсюду, и очень необходимо вводить его, чтобы тем самым лучше развивать его. У нас, по крайней мере, поэзия остается немой, а между тем кто, например, никогда не читал вслух или не слышал «Вильгельма Мейстера», тот изучал эту музыку только по нотам».

Тик запрещал употреблять при чтении какие бы то ни было мимические средства и всегда старался подчинять частности целому, которое считал главным. От чтеца и от актера он требовал сознательного обладания искусством речи. Чтение с переменной голоса он осуждал так же, как и чтение по ролям, потому что оба рода чтения разрывают единство и уничтожают впечатление от целого. Иффланда он порицал за то, что он заменяет искусство ломаньем и манерностью: «Стихов он совсем не умел произносить; он должен был непременно превращать их в прозу». ¹

О чтении Брентано часто говорят с большой похвалой: «Музыка его чтения» напоминала золотую арфу; он исполнял стихи «тиховеющим голосом духов». «Когда Брентано читал, было такое ощущение, будто

¹ К этому месту Бёрингер делает интересное примечание: «Эта необходимость так распространена среди современных актеров, что с некоторыми случается то, что случилось с одним филологом, который слушал «Электру» Гофмансталя, не прочитав ее предварительно, и только в середине представления с удивлением заметил, что драма написана в стихах. Этой неспособности читать стихи не помогают никакие инсценировки: наоборот — среди греческих колонн этот недостаток чувствуется еще сильнее».

он делает это во сне». Что он при чтении выделял ритм, видно из замечания Бёмер, в котором говорится, что на формальные достижения Brentano в метрике, например в его романах, не обращалось внимания. «Правда, надо было уметь читать эти романы так, как читал их сам автор. Это было нечто вроде уличного пения, которое сначала несколько ошеломяло, но потом к нему легко привыкали и в конце концов признавали правильным».

Платен усвоил себе в молодости от одного друга «очень монотонный способ чтения стихов», который сам он называл «достаточно плохим». Этот способ был, вероятно, выражением скрытой с ранних лет в его натуре склонности к ритмическому чтению, которую Шлёссер отметил в зрелом Платене и относительно которой есть запись в дневнике, не оставляющая никаких сомнений: «Я меланхолически бродил кругом и непрерывно читал стих Эленшлегера своей обычной полунапевной манерой, над которой так часто потешались мои друзья».

Чтение Ленау было, по-видимому, похоже на чтение Brentano. Он избегал живописания звуками (Tonmalerei), читал ритмично «звучным низким голосом, в один тон, как завывающий ветер, или как волны, или как дух — в высшей степени мелодично».

Даже Готфрид Келлер считает само собой разумеющимся, что стихи надо читать «монотонно (eip-tonig) и несколько нараспев», и называет натуралистическую рецитацию «совершенно невыносимой».

На основе всего этого материала Бёрингер формулирует свои выводы. «Произнесение поэтов (das dichterische Hersagen) есть, таким образом, такое искусство, которое, соответственно закону стихотворения, улавливает ритм и звуковые отношения и воспроизводит их. Для посвященного это совершенно естественно; на постороннего слушателя оно производит сначала впечатление чудовищной искусственности, представляется ему пением, отсчитыванием стоп, метрической скандовкой, монотонной, как церковное чтение. Все эти обозначения высказывают нечто, при-

сущее чтению поэтов, и всё же они неверны, потому что в них отмечаются лишь частности и потому что цельное построение не улавливается перечислением восприятий. Ибо настоящий чтец (Hersager) исходит из существа стихотворения; он видит только единство, он не может стремиться к выделению какой-нибудь частности как чего-то самостоятельного; исходя из основного закона, он без труда вкладывает ритм и звуковые отношения каждого стиха в целое. Всякая индивидуалистическая примесь ему ненавистна, потому что ему важен не он сам, а стихотворение, и красота его обнаруживается тем ярче, чем меньше пришеивается к нему проявлений субъективного чувства. Такие проявления, даже самые замечательные, не имеют никакого отношения к стихотворению и в конце концов представляют собою все лишь скрытые обнаружения заинтересованного я. Настоящий чтец приносит себя в жертву и делается сосудом поэтического духа, «посредником между толпой и гением, отражающим, подобно месяцу, гениальное солнце и бросающим его свет в тьму». Как и творец-поэт, он должен совершенно подчинить себя закону, не должен хотеть ничего другого, кроме того, чтобы проникнуться гением поэта и через себя дать ему говорить».

Далее Бёрингер возражает против ходячего представления об искусстве как о воспроизведении действительности и тем самым против требований «естественности»: «только когда усвоят себе, что дело идет не о подмене естественного процесса, а о переживании живого создания искусства, — только тогда может быть в этих границах схвачена та естественность, которая допустима; только тогда ощущается удовольствие от того, что «созерцается не индивидуальность, а вещь» (Гёте). Только посредством закономерного ограничения естественная речь поднимается в ту сферу, в которой стихотворение может пользоваться ею как законным средством выражения. «Лучший и наиболее естественный способ чтения стихов лежит посередине между напевной народной манерой и ораторской декламацией. Этот способ не отвечает модному вкусу, но каждый, в ком живет подлинное чув-

ство красоты, читая для себя, без посторонних слушателей, стихотворение, которое волнует ему душу, будет это делать в несколько модулированном ритме, далеко от выражения смысла; это голос чувства — значит и в этом случае голос природы» (Hegner).

Бёрингер протестует против захвата актерами области декламации — «насколько не по праву присвоили они себе это положение, видно из фундаментальной разницы между произнесением (Hersagen) и театральным искусством (Schauspielen). Результат этого захвата по существу своему чужой области и есть театральная декламация, которая разыгрывает каждое стихотворение как одну или несколько ролей — по-мейнингенски патетично или натуралистически-прозаично. Для декламирующего актера стихотворение есть материал. Вместо того чтобы исходить из закона, он старается схватить в отдельности каждое представление, каждое понятие и каждое отношение, проникнуть в него психологически и понять его из своей душевной жизни. Усмотрев в каждой частности нечто присущее действительности, он превращает свои наблюдения в ложное подражание действительности и эти отдельные подражания мозаически собирает вместе. Он раскалывает единство, делает каждую часть целым и тщетно пытается соединить в одно произведение раздутые до самостоятельности свойства этих частей. Его ослепление приводит к разрушению — стих становится прозой, чувство — мимикой, жестикуляцией и игрой».

С того времени, к которому относится статья Бёрингера, положение уже несколько изменилось — по крайней мере у нас. С одной стороны, публика перестала особенно удивляться декламационной манере поэтов — тем более что среди самих поэтов появились мастера чтения, сохраняющие неизменно основной принцип (ритм), но умеющие разнообразно пользоваться им. К этому надо еще прибавить, что острота этого вопроса несколько ослабела в связи с ослаблением интимной лирики (говорной и напевной) и возрождением лирики ораторского типа, которая не ставит перед декламатором таких сложных

задач, как лирика иного стиля. Проблему сочетания ритма с ораторской интонацией разрешить легче, чем проблему сочетания ритма с интонацией интимно-лирической. С другой стороны, в среде актеров и декламаторов тоже совершилась некоторая эволюция, хотя и имеющая характер компромисса и потому мало удовлетворяющая. Старая позиция сбита, но являются попытки согласить противоречия, сгладить противоположности, найти среднюю линию, одинаково приемлемую для всех. Как всегда и везде, попытки эти приводят к затемнению и упрощению проблемы. Борьба затихает, но не оттого, что найден выход, а скорее оттого, что утомилось внимание, ослабел натиск. Наступает «передышка» — мертвая зыбь. Такую передышку мы и переживаем сейчас. Проблема не решена, стиль не найден, камерная декламация не определила своей особой техники и не выработалась в самостоятельное искусство, а между тем вопрос как будто перестал быть «очередным», как это было несколько лет назад. Однако для тех, кто занимается декламацией, вопрос этот остается живым и тревожным. Компромисс — не путь. Если искусству камерной декламации суждено будущее, то должны явиться определенные художественные принципы, не построенные на сглаживании противоречий.

3

В актерском обиходе имеется термин «переживание». За этим термином скрывается нечто достаточно неопределенное, потому что вопрос — не в том, должен ли актер на сцене переживать что-нибудь вообще или не должен, а в том, *что именно* должен он переживать. Ясно одно — что актер должен переживать изображаемую им роль как-то своеобразно, не отдаваясь душевным эмоциям, сохраняя над ними власть. Еще более неопределенным становится этот термин, когда его употребляют по отношению к декламации. Если стихотворение не есть роль, если декламатор не дол-

жен никого «изображать», то что же ему «переживать»? Какого рода реакцию должен он вызывать у слушателя? Вопрос о переживании слушателя кажется в этом случае более важным, чем вопрос о переживании декламатора. В театре текст пьесы есть только составная часть спектакля — зритель смотрит в бинокль, потому что его интересует не слово само по себе, а его сочетание с мимикой и жестами. Слово здесь разыгрывается, воплощается в жест, не существует само по себе. В камерной декламации положение совсем другое. Чтец остается чтецом, *подающим*, а не разыгрывающим стихотворение. Слушатель не превращается в зрителя, если у него нет каких-нибудь посторонних интересов (разглядеть интересующее его лицо поэта или декламатора независимо от читаемого стихотворения). Такие слова, как «эмоция» или «настроение», ничего не выясняют, потому что за ними скрывается слишком много неопределенных смыслов.

Известно, что для того, чтобы вызвать комическую реакцию, чтец или рассказчик должен сохранять совершенную серьезность. Комическая реакция усиливается, если рассказчик сам не отдается эмоции смеха, — это хорошо известно каждому. Оказывается, что в этих случаях, рассчитанных именно на сильную эмоциональную реакцию (если смеха нет, то комическое проваливается), исполнитель должен быть нейтрален: он должен быть *третьим* лицом между слушателем и самым текстом. Замечательно при этом, что именно комическая реакция, и только она, выражается в такой определенно-эмоциональной форме — в форме смеха. Лучшая аттестация для комического актера или для комической пьесы — дружный хохот зала. Между тем если бы во время исполнения трагедии весь театр зарыдал, то это вовсе не свидетельствовало бы о высоком даровании актера или автора, а скорее о массовом расстройстве нервов. И можно с уверенностью сказать, что при таком зрелище самим актерам стало бы неприятно и смешно.

Дело здесь, по-видимому, в том, что смех есть вообще эмоция *интеллектуальная*, которая тем самым

не противоречит эстетическому созерцанию и не разрушает его. Как интеллектуальная она не связана с индивидуальным содержанием душевной жизни и потому не интимна, а социальна. Смех в одиночку странен самому смеющемуся, тогда как проливать слезы естественнее всего наедине или с самыми близкими людьми. Читающий про себя смешной рассказ смеется сильнее, если в комнате есть кто-нибудь, кроме него, чем если он один. Можно, по-видимому, утверждать, что эмоция смеха как «формальная», свидетельствующая не о душевной жизни вообще, а лишь о реакции на впечатление извне, специфична для эстетического восприятия. Поэтому переход от смеха к серьезному состоянию не труден, тогда как легкость перехода от слез к смеху характерна только для маленьких детей, эмоциональная жизнь которых вообще очень изменчива и подвижна. В истории театра и литературы есть эпохи, когда комическое царит над всеми другими жанрами, — это свидетельствует об особой потребности масс в освежении эстетических восприятий, освобожденных от связи с душевными эмоциями. Что касается других искусств, то здесь важно принять во внимание *специфичность* возбуждаемых ими эмоций, лежащих вне плоскости смешного или серьезного. Настоящей реакцией на музыкальное произведение должна быть эмоция специфически *музыкальная*, все же остальное (всевозможные «настроения») есть посторонняя примесь, которая преобладает только у людей, лишенных «музыкального» слуха. Характерно, что таким людям музыка неприятна, потому что возбуждение душевных эмоций вовсе не так соблазнительно, как это кажется иным защитникам «эмоциональности» искусства, — жизнь возбуждает их в достаточном количестве.

Все это я говорю для того, чтобы указать на неопределенность слова «эмоция» в том виде, как оно употребляется. Если под эмоциями разумеют только такие чувства, как радость, печаль, гнев, страх и т. д., то искусство в существе своем внеэмоционально. Если же придавать слову «эмоция» более широкий смысл, то надо различать какие-то категории эмоций — хотя

бы душевные эмоции отличать от духовных, или интеллектуальных. Первые связаны с индивидуальным содержанием душевной жизни и им порождаются — это интимный душевный процесс личности, который никогда не прекращается и характеризует собой индивидуальный темперамент. Эмоции второго порядка я назвал бы «формальными» в том смысле, что они не связаны с интимным содержанием душевной жизни и не порождаются непосредственно и инстинктивно этим содержанием, а относятся к душевной жизни как форма к материалу. Процесс художественного творчества характеризуется, по-видимому, напряжением интеллектуальных или формальных эмоций и ослаблением душевных. Отсюда такие, на первый взгляд, противоречивые утверждения, как у Чехова, — что садиться писать надо «ледяным». Здесь кроется разгадка бесконечных споров о «нутре», о сочетании «мастерства» с «чувством» и проч. и проч. Как в тысяче других случаев, споры эти не выходят за пределы *слов*, между тем как слова имеют разные смыслы.

Пока мне важно только установить, что эстетическое восприятие характеризуется *специфичностью* эмоций. Это выражается в том, что область душевных эмоций, связанных с индивидуальностью как таковой, *нейтрализуется*, а возбуждается область эмоций иного порядка. В искусствах, пользующихся словом (или его эквивалентами — мимикой и жестами), душевные эмоции нейтрализуются именно теми «условностями», которые свойственны этим искусствам. Театр должен иметь рампу или что-нибудь ее заменяющее, — уничтожение рампы всегда грозит тем, что зритель начнет колебаться между эстетическими и душевными эмоциями. «Сценическая иллюзия» нужна зрителю, потому что он, для удовлетворения своих эстетических потребностей, должен оставаться зрителем. В кинематографе душевные эмоции нейтрализуются не только тем, что перед нами — фотографические снимки, но и тем, что движение фильма сопровождается музыкальной иллюстрацией. Музыка в данном случае берет на себя нейтрализующую роль, как бы освобож-

дая нас от душевных эмоций и находя для них своеобразное выражение. Она ритмизует движение фильма и обволакивает все разворачивающиеся на экране события особой эстетической атмосферой, являясь своего рода эквивалентом слова (Тынянов). Прерывистое движение ленты становится непрерывным — промежутки заполняются звуками. Я думаю, что слово вносило бы неприятное противоречие (экранные фигуры и «живое слово») и не могло бы в достаточной степени нейтрализовать душевные эмоции зрителей.

Нейтрализацию душевных эмоций я считаю основным эстетическим законом для искусств, пользующихся словом и живущих в воспроизведении. В стихе эта нейтрализующая сила принадлежит именно ритму. При чтении стихотворения душевные эмоции слушателя нейтрализуются тем самым, что это — *стихотворение*. Разрушение ритма уничтожает и нейтрализацию. Актеры стараются заменить ритм инсценировкой, — то есть хотят одну нейтрализацию заменить другой; но так как полных условий для этой другой нейтрализации (театральной) нет, то слушатель находится в недоумении и не знает, как реагировать ему на то, что совершается перед его глазами.

Реакция на ритм есть тоже эмоция, но специфическая, «формальная». Ее-то и должен пробуждать декламатор в слушателе, потому что именно она соответствует самому существу стихотворения, его органическому «закону» (Бёрингер). Это значит, что и сам декламатор должен сосредоточить свое внимание и свои эмоции в этой сфере, а не в какой-либо другой. Отход декламатора от ритмической эмоции неизбежно влечет за собой разрушение эстетического восприятия. Вот почему нельзя говорить о «соблюдении» ритма, а можно и нужно говорить только о *построении* ритма. Вот почему безумием и варварством должно быть объявлено превращение стихов в прозу для их разучивания. Даже пьесы в стихах должны исполняться особо — потому что ритм переводит всю психологию в другую плоскость и сообщает словам другие значения. «Пятистопные стихи без

рифм требуют совершенно новой декламации» — это замечание Пушкина драгоценно, и его надо помнить каждому актеру, который серьезно относится к своему делу.

Итак, первый конкретный эстетический закон декламационного искусства состоит в том, что *произнесение должно быть построено на ритмической основе.*

Ритмическое произнесение неразрывно связано с особым рода интонированием, которое далеко не совпадает с интонациями естественной разговорной речи. Поэтому превращение стихов в прозу не может разрешить проблему интонирования. *Интонация декламатора должна быть построена в неразрывной связи с ритмом,* одним из выражений которого она и является. Таков второй конкретный закон.

Эти два закона диктуются природой стиха и могут быть установлены на основании теоретического изучения этой природы. Все остальное относится уже к области *фразировки* («выразительности») — тут главным образом и должны сказываться индивидуальность декламатора и его художественное «направление». Именно эта сторона почти отсутствовала в чтении поэтов, потому что они не были мастерами декламации. Они своим чтением утвердили незыблемость тех двух законов, которые органически связаны со стихом. Фразировка их не интересовала. Будущим декламаторам предстоит большая работа именно в этой области. Здесь возможны различные приемы, различная техника. Само собой разумеется, что разные поэтические стили требуют разной фразировки. Здесь должны быть учтены разные смысловые оттенки стихотворного текста. Это — высшая, а никак не первоначальная стадия разучивания. В общей форме можно сказать только одно — что фразировка стихотворения должна быть в полном соответствии с его ритмико-мелодической основой. Она должна представлять собою детализацию этой основы — должна быть непосредственным и органическим ее развитием, а не присоединением. Только тогда в исполнении декламатора появится настоящая художествен-

ная композиция — без имитации «переживания», без инсценировки, без всего того безвкусия, которое порождает у развитого слушателя эмоции гнева и стыда вместо эмоций эстетических.

Повторяю. Сглаживание противоречий не разрешает проблемы и не создает художественного направления. Надо, чтобы проблема камерной декламации опять встала перед нами во всей своей остроте как один из очередных вопросов нашей художественной культуры.

1923

РАБОТЫ Б. М. ЭЙХЕНБАУМА О ПОЭЗИИ

1907

1. Пушкин-поэт и бунт 1825 года. Опыт психологического исследования. — «Вестник знания», № 1, стр. 8—18; № 2, стр. 58—66.

1912

2. Рец. Ф. И. Тютчев. Полное собрание сочинений с критико-биографическим очерком В. Я. Брюсова, под ред. П. В. Быкова. СПб., изд. т-ва Маркс, 1912. — «Запросы жизни», 23 ноября, стр. 2707—2708.

3. Рец. Яков Годин. Северные дни. Первая книга стихов. СПб., «Дружба», 1912. — Там же, 3 декабря, стр. 2835—2836.

1913

4. Рец. Обзор иностранных журналов [Поэзия и жизнь. О поэзии Амару] — «Северные записки», № 11, стр. 212—216; № 12, стр. 193—197.

5. Рец. Летопись иностранной литературы. Германия [Новая лирика: Альберта Путкамер, Гермiona Прейшен, Гедда Зауэр, Эрика Вацдорф Бахоэр, Камилла Энгель, Отто Таубе, К. Шрейен, Юлиус Баб, Вильгельм Шольц]. — «Русская молва», 24 января, стр. 7.

6. Рец. Россика [Немецкая антология русских поэтов И. Гюнтера и антологии Г. Бетге, А. Элиасберг, Ф. Фидлера]. — Там же.

7. Рец. Новости иностранной литературы. Англия [О лирике и о журнале «Ритм»]. — Там же, 3 февраля, стр. 5.

8. Рец. Новости иностранной литературы. Италия [Лирика Орвьето]. — Там же, 11 февраля, стр. 5.

9. Рец. Новости иностранной литературы. Германия [Лирика Лерке, Браун, Кальковской]. — Там же, 13 марта, стр. 5.

10. Рец. Россика [Об издании Брюсова в Берлине]. — Там же, 17 марта, стр. 6.

11. *Рец.* Новости иностранной литературы [Полное собрание сочинений Фр. Гейбеля. Сонеты А. Вильдганса]. — Там же, 13 апреля, стр. 5.

12. *Рец.* Франсис Жамм. — Там же, 19 мая, стр. 6.

13. *Рец.* Новости иностранной литературы [Полное собрание сочинений поэта Бризё. Новое издание сочинений Гёте в Лейпциге. Новая книга о Гёте]. — Там же, 24 мая, стр. 5.

14. *Рец.* Среди книг. Стихи и проза Жамма [Жамм Фр. Стихи и проза. М., 1913. Пер. И. Эренбурга и Е. Шмидт]. — Там же, 20 июля, стр. 3.

1914

15. *Рец.* М. Моравская. Апельсиновые корки. Стихи для детей. Рис. С. Чехонина. СПб., 1914. — «Русская мысль», кн. 2, стр. 60.

16. *Рец.* И. Н. Розанов. Русская лирика. Историко-литературные очерки. М., «Задруга», 1914, 418 стр. — «Заветы», № 1, стр. 52.

17. *Рец.* Обзор иностранных журналов [«Problème de Rimbaud»]. — «Северные записки», № 1, стр. 202—206.

18. *Рец.* Поэты Франции, 1870—1913. Пер. И. Эренбурга. Париж, «Гелиос», 1914. — Там же, № 7, стр. 193—194.

19. *Рец.* К вопросу о «западном влиянии» в творчестве Лермонтова [О кн. Родзевич С. И. «Лермонтов как романист», Киев, 1914]. — Там же, № 10—11, стр. 220—225.

20. *Рец.* Французские лирики XVIII века. Сборник переводов, составленный И. М. Брюсовой, под ред. и с предисловием В. Брюсова. М., изд. К. Ф. Некрасова, 1914. — Там же, № 12, стр. 176—177.

1915

21. *Рец.* Александр Закржевский. Лермонтов и современность. Киев, изд. Самоненко, 1915, 153 стр. — Там же, № 2, стр. 228—230.

22. *Рец.* Д. С. Мережковский-критик («Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев»). — Там же, № 4, стр. 130—138.

23. *Рец.* Валерий Брюсов. Полное собрание сочинений и переводов. Т. 3. Urbi et Orbi. Т. 4. Stephanos. Все напевы. Пг., «Сирин», 1914. — Там же, № 4, стр. 223—225.

1916

24. Поэтика Державина. — «Аполлон», № 8, стр. 23—45. То же: № 53.

25. *Рец.* Новые стихи Н. Гумилева [«Колчан». Пг., «Гиперборея», 1916]. — «Русская мысль», № 2, стр. 17—19.

26. *Рец.* Письма Ф. И. Тютчева к жене [сб. «Старина и новизна», 1914—1915, № 18—19]. — Там же, № 3, стр. 16—22. То же: № 53.

27. *Рец.* К. Бальмонт. Поэзия как волшебство. М., «Скорпион», 1916, 93 стр. — Там же, № 3, стр. 1—2.

28. *Рец.* Д. Дарский. Маленькие трагедии Пушкина. М., 1915, 72 стр. — Там же, № 4, стр. 1—2.

29. *Рец.* Ю. Айхенвальд. Пушкин. Изд. 2, значительно дополненное. М., 1916, 198 стр. — «Русская школа», № 4, стр. 18—19.

30. *Рец.* Сербский эпос. Перевод Н. М. Гальковского. «Памятники мировой литературы». М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1916, 380 стр. — «Русская мысль», № 6, стр. 2—3.

31. *Рец.* Д. Дарский. Радость земли. Исследование лирики Фета. М., изд. К. Ф. Некрасова, 1916, 208 стр. — Там же, № 9, стр. 1—2.

32. *Рец.* Поэма о войне [О поэме Р. Соути «Странствие к Ватерлоо»]. — «Речь», 23 мая, стр. 3.

33. *Рец.* К вопросу о звуках стиха [О первом сб. по теории поэтич. языка]. Пг., 1916. — «Биржевые ведомости», утр. вып., 7 октября, стр. 5.

34. *Рец.* Фет и Полонский [О докл. Ю. Н. Никольского в Пушкинском кружке]. — Там же, 18 октября, стр. 5.

35. *Рец.* Доклад профессора Ф. Ф. Зелинского о поэме Мицкевича «Гражина». — Там же, 19 октября, стр. 5.

36. *Рец.* Доклад о новой поэзии [Отчет о докл. В. М. Жирмунского в Неофилологическом о-ве]. — Там же, 3 ноября, стр. 5.

37. *Рец.* Старые поэты [Об издании Н. Карамзина, В. Жуковского и Н. Языкова «Универсальной б-кой»]. — Там же, 4 ноября, стр. 7.

1918

38. *Рец.* Трубный глас (В. Маяковский: «Война и мир», 1917 г. и «Человек», 1918 г.). — «Книжный угол», Пг., № 1, стр. 3—6.

1919

39. О чтении стихов. — «Жизнь искусства», 12 ноября, стр. 1.

40. Приложение [Библиография основных работ по теории ритма и стиха, не указанных в книгах А. Белого «Символизм» и В. Брюсова «Опыты»: 31 работа 1901—1913 гг. на англ., нем. и фр. яз.]. — В сб.: «Поэтика». Пг., стр. 167—168.

1920

41. О звука в стихе. — «Жизнь искусства», 22—23 января, стр. 2—3. То же: № 53.

1921

42. Проблемы поэтики Пушкина [Речь на Пушкинском вечере в Доме литераторов]. — В сб.: «Пушкин. Достоевский». Пб., изд. Дома литераторов, стр. 76—96. То же: № 53.

43. Судьба Блока [Речь на вечере памяти Блока в Доме литераторов]. — В сб.: «Об Александре Блоке». Пб., «Картонный домик», стр. 39—63. То же: № 53; № 61.

44. Мелодика стиха. — «Летопись Дома литераторов», 20 декабря, стр. 2—3. То же: № 53.

45. *Рец.* Лирика-роман [Ахматова А. «Подорожник». Пг., 1921]. — «Вестник литературы», № 6-7, стр. 8—9.

46. *Рец.* В. Рождественский. Лето. Деревенские ямбы. Стихи 1918 г. Пб., «Картонный домик», 1921, 27 стр. Елизавета Полонская. Знаменья. Пб., «Эрато», 1921, 50 стр. — «Книжный угол», Пг., № 7, стр. 37—42.

1922

47. Мелодика русского лирического стиха [на обл.: Мелодика стиха]. Пб., «Опояз», 200 стр. Содержание: Предисловие. — Методологические вопросы. — Жуковский. — Пушкин. Тютчев. Лермонтов. — Фет. — Примечания. Библиография работ по мелодике стиха.

48. Некрасов. «Начала», № 2, стр. 158—192. То же: № 53; № 61.

49. Путь Пушкина к прозе. — В сб.: «Пушкинист», 4. М.—Пг., ГИЗ [на обл.: 1923], стр. 59—74. То же: № 53.

1923

50. Анна Ахматова. Опыт анализа. Пб., «Петропечать», 133 стр. Гл. II [О синтаксисе Анны Ахматовой]. — В сб.: «Современная русская критика (1918—1924). Сборник (образцы и характеристики)». Л., ГИЗ, 1925, стр. 213—226.

51. *Рец.* А. Артюшков. Звук и стих. Современные исследования фонетики русского стиха. С предисловием проф. А. М. Пешковского. Пг., изд. «Сеятель» Е. Высоцкого, 1923, 72 стр. — «Книга и революция», № 4, стр. 55—56.

1924

52. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., ГИЗ, 168 стр. Содержание: Предисловие. — Введение. — Юношеские стихи. — Стихи второго периода (1836—1841). — Проза. — Примечания.

53. Сквозь литературу. Сборник статей. Л., «Academia», 280 стр. Содержание [о поэзии]: Державин — стр. 5—36; Письма Тютчева — стр. 50—61; Проблемы поэтики Пушкина — стр. 157—170; О звуках в стихе — стр. 201—208; Мелодика стиха — стр. 209—214; Судьба Блока — стр. 215—232; Некрасов — стр. 233—279.

54. Лермонтов как историко-литературная проблема. — В сб.: «Атеней», историко-литературный временник, кн. 1—2. Л.—М., стр. 79—111.

55. Поэзия Федора Сологуба. — «Жизнь искусства», 19 февраля, стр. 5—6.

56. Байрон в русской поэзии. — Там же, 22 апреля, стр. 7—9.

57. *Рец.* М. С. Григорьев. Введение в поэтику. Часть 1. М., изд. т-ва «В. Думнов, наследник бр. Салаевых», 1924, 89 стр. — «Русский современник», кн. 2, стр. 301—302.

58. *Рец.* Леонид Сабанеев. Музыка речи. Эстетическое исследование. М., «Работник просвещения», 1923, 200 стр. — Там же, кн. 4, стр. 257—259.

59. *Рец.* Древняя поэма о шахматной игре [Эйхенбаум Я. М. Забраб. Изд. 3]. М., «Макиз», 1924, 27 стр. — Там же, кн. 4, стр. 268.

1926

60. Творчество Лермонтова. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. М.—Л., ГИЗ, стр. III—XXXI.

1927

61. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., «Прибой», 303 стр. Содержание [о поэзии]: Путь Пушкина к прозе — стр. 19—76; Некрасов — стр. 116—148; О камерной декламации — стр. 250—264; Судьба Блока — стр. 278 — 290.

1929

62. Поэт-журналист. — В сб.: «Некрасов. К 50-летию со дня смерти. Статьи и воспоминания». Л., «Прибой», стр. 25—34. То же: «Жизнь искусства», 15 января, стр. 2.

1929

63. Журнализм Некрасова. — В кн.: Эйхенбаум Б. М. Мой современник. Словесность. Наука. Критика. Смесь. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, стр. 101—104.

64. Вместо предисловия. — В кн.: Заводчиков В. Лошадь и человек. Л., «Прибой», стр. 5—7.

65. Предисловие. — В кн.: Максимов Н. Стихи. Л., типогр. Ленингр. высш. худ.-техн. ин-та, стр. 3—6.

66. Предисловие. — В сб.: «Русская поэзия XIX века». Л., «Academia», стр. V—VII.

1933

67. От военной оды к «гусарской песне». — В кн.: Давыдов Д. Полное собрание стихотворений. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, стр. 29—44.

68. Батальная тема в русской поэзии начала XIX века. — «Залп», № 4, стр. 67—72; № 5, стр. 53—57.

69. IV акт «Маскарада» лишний. — «Литературный Ленинград», 15 октября, стр. 3.

70. Новый текст «Маскарада». — «Литературная газета», 23 октября, стр. 2.

1934

71. К тексту «Измаила Бея» Лермонтова. — «Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А. С. Орлова». Л., Изд-во АН СССР, стр. 475—476.

72. Театр Лермонтова. 120 лет со дня рождения. — «Рабочий и театр», № 31, стр. 14—15.

73. М. Ю. Лермонтов. — «Смена», 5 июня, стр. 2.

74. М. Ю. Лермонтов. — Там же, 15 октября, стр. 3.

1935

75. М. Ю. Лермонтов. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Избранные стихотворения и поэмы. М., Детгиз, стр. 5—26 [Школьная серия классиков].

76. Поэзия Полонского. — В кн.: Полонский Я. П. Стихотворения и поэмы. Л., «Сов. писатель», стр. V—XXXI [«Б-ка поэта», Большая серия].

77. О текстах Лермонтова. — «Литературное наследство», т. 19-21, стр. 485—501.

78. Основные проблемы изучения Лермонтова. — «Литературная учеба», № 6, стр. 21—40.

1936

79. М. Ю. Лермонтов. М.—Л., Детгиз, 160 стр. [«Жизнь замечательных людей»]. То же: Жизнь М. Ю. Лермонтова. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Избранные произведения. М.—Л., Детгиз, стр. 3—67.

1937

80. М. Ю. Лермонтов. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Стихотворения и поэмы. Л., «Сов. писатель», стр. 5—37 [«Б-ка поэта», Малая серия].

81. О замысле «Графа Нулина». — В сб.: «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», 3. М.—Л., Изд-во АН СССР, стр. 349—357.

82. Путь к пушкинской драматургии. — «Рабочий и театр», № 2, стр. 8—9.

83. Пушкин и Толстой. — «Литературный современник», № 1, стр. 136—147.

84. Пушкин и Лермонтов. — «Смена», № 2, стр. 20—22.

85. Пушкин и Лермонтов. — «Смена», 8 февраля, стр. 3.

1939

86. М. Ю. Лермонтов. 124 года со дня рождения. — «Литературное обозрение», № 20, стр. 69—73.

1939

87. М. Ю. Лермонтов. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 4-х томах, т. 1. Л., Гослитиздат, стр. V—LII [Перепечатано в 1941 г.].

88. М. Ю. Лермонтов. 1814—1841. — В кн.: «Фотовыставка. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество». Л., изд. ИРЛИ АН СССР, Всесоюзное о-во культурной связи с заграницей, стр. 5—13.

89. Я. П. Полонский. — В кн.: Полонский Я. П. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», стр. III—XXXI [«Б-ка поэта», Малая серия].

90. Три редакции «Маскарада». — «Искусство и жизнь», № 3, стр. 20—21.

91. Великий русский поэт. К 125-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова. — «Костер», № 10, стр. 59—61.

92. Драматургия Лермонтова. — «Искусство и жизнь», № 10, стр. 17—19.

93. О новом списке «Демона». — «Литературная газета», 30 сентября, стр. 6.

94. Ненависть из любви [О Лермонтове]. — «Ленинградская правда», 15 октября, стр. 3.

95. *Рец.* Академическое издание Лермонтова. — «Литературная газета», 15 января, стр. 4.

1940

96. От редактора. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Сочинения в 2-х томах, т. 1. Л., «Сов. писатель», стр. 5—6 [«Б-ка поэта», Большая серия].

97. Художественная проблематика Лермонтова. — Там же, стр. 7—28.

98. Комментарий [очерк]. — Там же, стр. 277—335. То же: Лирика Лермонтова (обзор) — № 126.

99. Михаил Юрьевич Лермонтов. — В сб.: «Классики русской драмы». Л.—М., «Искусство», стр. 107—125.

100. Предисловие. — В сб.: «Маяковский. 1930—1940. Статьи и материалы». Л., «Сов. писатель», стр. 3—8. То же: Дело жизни. — «Литературная газета», 14 апреля, стр. 2.

101. Традиции гражданской поэзии [О Маяковском]. — «Известия», 14 апреля, стр. 4.

102. *Рец.* Стихотворения Шевырева [С. П. Шевырев. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1939, 240 стр. «Б-ка поэта»]. — «Литературное обозрение», № 16, стр. 46.

103. *Рец.* В. Я. Кирпотин. Политические мотивы в творчестве Лермонтова. М., ГИХЛ, 1939, 197 стр. — «Красная новь», № 11-12, стр. 346—347.

1941

104. Великий русский поэт. — В кн.: Зеленская Н. О. Юбилей М. Ю. Лермонтова в школе. Ростов н/Д, Ростиздат, стр. 3—7.

105. Демон. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Демон. Восточная повесть. Л., Гослитиздат, стр. 47—54.

106. Поэмы. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Собрание стихотворений в 2-х томах, т. 2. Л., «Сов. писатель», стр. 519—530 [«Б-ка поэта», Большая серия].

107. От редактора. — В кн.: Михайлова А. Н. Рукописи М. Ю. Лермонтова. Труды Гос. Публичной б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, т. 2. Л., стр. 5—6.

108. Литературная позиция Лермонтова. — «Литературное наследство», № 43-44. М., стр. 3—82. То же: № 126.

109. Пять редакций «Маскарада». — В сб.: «Маскарад» Лермонтова. М.—Л., изд. ВТО, стр. 93—108.

110. Великий русский поэт-патриот. К 100-летию со дня смерти М. Ю. Лермонтова. — «Пропаганда и агитация», № 13, стр. 50—53.

111. Эволюция Лермонтова. — «Звезда», № 7-8, стр. 178—183.

112. Поэт-боец. К 100-летию со дня смерти М. Ю. Лермонтова. — «Ленинградская правда», 27 июля, стр. 3.

1842

113. Комментарии [очерк]. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Стихи. Поэмы. М.—Л., Детгиз, стр. 160—180.

1843

114. Общественно-политические декларации Лермонтова (1838—1841). — «Ученые записки Ленинградского гос. ун-та», № 87, серия гуманитарных наук. Саратов, изд. ЛГУ, стр. 152—172.

1844

115. Е. А. Баратынский. К 100-летию со дня смерти. — «Смена», 10 июля, стр. 3.

1846

116. О стихотворениях Лермонтова. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Стихотворения. М.—Л., Детгиз, стр. 3—6.

117. Комментарии [очерк]. — Там же, стр. 156—166.

1847

118. Михаил Юрьевич Лермонтов. 1814—1841. Жизнь и творчество. М., Комитет по делам искусств при Совете Министров РСФСР, 18 стр.

119. Драммы Лермонтова. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 4-х томах, т. 3. М.—Л., Гослитиздат, стр. 473—478.

120. Поэмы Лермонтова. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 4-х томах, т. 2. М.—Л., Гослитиздат, стр. 497—499.

1848

121. Казанская тетрадь Лермонтова. — «Литературное наследство», № 45-46. М., стр. 3—10.

1854

122. Я. П. Полонский. — В кн.: Полонский Я. П. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», стр. 5—39 [«Б-ка поэта», Большая серия, изд. 2].

1957

123. Я. П. Полонский. — В кн.: Полонский Я. П. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», стр. 5—43 [«Б-ка поэта», Малая серия, изд. 3].

1959

124. Михаил Юрьевич Лермонтов. Очерк жизни и творчества. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4-х томах, т. 4. М.—Л., Изд-во АН СССР, стр. 751—793. То же: № 126.

1990

125. «Испанцы» Лермонтова как политическая трагедия. — «Михаил Юрьевич Лермонтов. Сборник статей и материалов». Ставрополь, стр. 45—56.

1991

126. Статьи о Лермонтове. М.—Л., Изд-во АН СССР, 372 стр. Содержание [о поэзии]: Михаил Юрьевич Лермонтов. Очерк жизни и творчества — стр. 7—39; Литературная позиция Лермонтова — стр. 40—124; Драмы Лермонтова — стр. 125—220; Приложения. Лирика Лермонтова (обзор) — стр. 289—359; «Гражданская экзальтация» — стр. 360—366.

1995

127. О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Великий муж». Из переписки Е. В. Тарле и Б. М. Эйхенбаума [1951]. — «Русская литература», № 1, стр. 187—189.

1997

128. Из неопубликованного. О Мандельштаме [1933]. Об А. А. Ахматовой [1946]. — В сб.: «День поэзии 1967». Л., «Сов. писатель», стр. 167—171.

Составила Ю. Бережнова

СОДЕРЖАНИЕ

Б. М. Эйхенбаум. *Предисловие* Вл. Орлова 5

I

Проблемы поэтики Пушкина	23
Некрасов	35
Анна Ахматова. <i>Опыт анализа</i>	75
От военной оды к «гусарской песне»	148
О замысле «Графа Нулина»	169
Художественная проблематика Лермонтова	181
Пять редакций «Маскарада»	215
Я. П. Полонский	234
«Испанцы» Лермонтова как политическая трагедия	277

II

Трубный глас	293
Поэт-журналист	297
О Маяковском	301
* (А. Блок и М. Лермонтов) ¹	308

¹ Статьи, отмеченные звездочкой, публикуются впервые.

• Живой образ Лермонтова	311
Е. А. Баратынский	319
• (О Пушкине) <i>Вступительное слово</i>	321

III

Мелодика русского лирического стиха	327
Предисловие	327
I. Методологические вопросы	328
II. Жуковский	348
III. Пушкин, Тютчев, Лермонтов	391
IV. Фет	435
Примечание	510
О камерной декламации	512
Работы Б. М. Эйхенбаума о поэзии	542

ЭЙХЕНБАУМ БОРИС МИХАЙЛОВИЧ

О ПОЭЗИИ

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1969, 552 стр.

Тем. план вып. 1968 г., № 354

Редактор *М. И. Дикман*. Художник *Л. Д. Авидон*. Худож. редактор *А. Ф. Третьякова*. Техн. редактор *В. Г. Комм*. Корректор *Ф. С. Флейтман*.

Сдано в набор 5/V 1968 г. Подписано в печать 23/IX 1968 г. М 42503. Бумага 84 × 108¹/₃₂, № 1. Печ. л. 17¹/₄ + 1 вкл. (29,08). Уч.-изд. л. 25,09. Тираж 20 000 экз. Зак. № 765. Цена 1 р. 30 коп. Издательство «Советский писатель», Ленинградское отделение, Ленинград, Невский пр., 28. Ленинградская типография № 5 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Красная ул., 1/3

ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>строка</i>	<i>напечатано</i>	<i>следует читать</i>
143	16 сн.	осенняя ссень	весенняя осень
357	19 св.	форомы	формы

Э й х е н б а у м