



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ВРЕМЕНИКЪ

ОТДЕЛА
СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ

IV

«АКАДЕМІА»

ЛЕНИНГРАД

1928

П О Э Т И К А

СБОРНИК СТАТЕЙ

Б. Томашевского, Н. Коварского,
А. Федорова, В. Проппа,
В. Жирмунского, В. Виноградова,
Г. Гуковского

« А С А Д Е М І А »

ЛЕНИНГРАД

1928

Напечатано по распоряжению Отдела Словесных Искусств Г. И. И. И.

Председатель Отдела: *В. Жирмунский*.

15. XI. 1927.

Стих и ритм

Методологические замечания

1

В общей теории стиха необходимо учитывать две самостоятельные проблемы: 1) учение о стихе, как некотором специфическом речевом единстве, 2) учение о внутренней мере стиха.

Первая из этих проблем только в последнее время начинает привлекать внимание. До сих пор теория стихосложения, собственно говоря, сводилась к теории стопосложения. В самом деле—очевидным и основным признаком русского стиха считалось то или иное взаиморасположение ударных и неударных слогов. Только на основе анализа размещения ударных слогов среди неударных заключали о том, проза ли перед нами или стихи. Эта точка зрения приводила к двум неудобствам.

Во первых, оказывается, что и в прозе сплошь и рядом оказываются такие слоговые комбинации, которые отвечают нормам стихосложения, впрочем, отнюдь не приводя прозы к стиховому или ритмическому эффекту. Вот несколько примеров, число которых можно было бы значительно умножить, из „Пиковой Дамы“:

„Германн немец, он расчётлив, вот и всё“, заметил Томский (хорей).

...Вперед ко мне

Записок не носите, а тому,

Кто вас послал, скажите, что ему

Должно быть стыдно...

Сказала, что разденется сама,

И с трепетом вошла к себе, надеясь

Застать там Германна... (5 ст. ямб)

Дня через два, выходя с графиней, садится в карету... (гекзаметр).

В свете играла она самую жалкую роль (пентаметр).

Однако все это не стихи, а самая нормальная проза, ибо контекст не позволяет осознавать эти строки, как ритмованные по стихотворному принципу. Комбинации эти совершенно случайны и вовсе не воспринимаются как какие-нибудь

более ритмические места, чем те, которые никакой стиховой норме не подчинены. Появление таких псевдостихов в прозе было еще известно старинным грамматикам и риторикам, и не порождало никаких теоретических недоумений (1). Но в наши годы, когда природа стиха изыскивалась исключительно на основе стопосложения, чрезвычайно симптоматично массовое появление работ, на основании подобных наблюдений утверждающих стиховую природу прозы, и тем самым стирающих границы прозы и стиха. Ибо, если можно доказать, что всякая проза есть стих, то мы несколько не продвинемся в вопросе о стихе и прозе, так как возникает вопрос—а чем же все-таки отличается собственно стих от собственно прозы. Все эти работы (А. Белого, Н. Энгельгардта, Г. Шенгели, Н. Бродского, Л. Гроссмана и др.) приводят лишь к отрицательному выводу: с точки зрения стопосложения большой разницы между прозой и стихом нет.

Не менее запутанным представляется вопрос и в том случае, если идти от стиха к прозе. Оказывается, что большинство современных русских стихотворений (а следовательно и аналогичных форм Шиллера—речь капуцина в „Лагере Валленштейна“—Гете, Кольриджа, Гейне и др.) не обладают правильным стопосложением, они не метричны, и следовательно—неизвестно, чем они отличаются от прозы.

Вот почему вопрос о стихе должен быть в первую очередь поставлен вне анализа его внутренней меры. Должны быть обследованы условия образования стиха, как речевой единицы, независимо от, так сказать, „молекулярного“, внутреннего строения этой единицы, так как совершенно несомненно, что Маяковский может вдвинуть в свои стихи любой прозаический текст, любую прозаическую цитату, не превосходящую по амплитуде нормальный объем его стиха.

Очевидно—вопрос о членении речи на стихи и о механизме организации стиховой формы может и должен ставиться вне вопроса о метрических формах, которые вообще наблюдаются лишь в частных случаях стиха и реально существуют только в стихе, т. е. только при условии предварительного осознания речи как стиховой, и совершенно не ощущаются, если механически осуществляются в пределах прозаической формы (как напр. в приведенных примерах из „Пиковой Дамы“).

Под этим углом зрения должна быть освещена и вторая проблема—о внутренней мере стиха, т. е. о метрических формах. Изучая ямбы и хореи, анапесты и дактили, мы должны постоянно помнить, что оперируем отнюдь не автономными элементами—„стопами“, а какими то отношениями, являющимися носителями закона, по которому организован весь стих, как речевая единица, стих, как элемент стиховой речи.

Метр не в большей (принципиально) степени, чем рифма, является подсобным способом, помогающим воспринимать стиховую речь и ориентирующим нас во внутреннем строе стиха, как фразы. Метр, как и рифма, ни в какой степени не является ключом к познанию стихового ритма в широком значении этого слова. Поэтому—пути современного стиховедения вряд ли можно считать кратчайшими путями к построению общей теории стиха.

2

Поскольку стих представляет собой специфически звуковое явление, речевую систему, упорядоченную именно со стороны звука,—обе проблемы следует ставить в плоскости анализа звуков человеческой речи. При этом звук следует оценивать как с физической стороны (в акустическом и артикуляторном отношении), так и с точки зрения его смысловой функции, т. е. как элементарный член осмысленной человеческой речи. Эта последняя точка зрения долгое время упускалась из виду, и в этом отношении мы имеем несколько характерных этапов в истории изучения стиха. В этих этапах менялся самый объект изучения.

Первым этапом является графический анализ стиха. В работах, относящихся к этому типу, вместо звуков анализировали буквенные начертания, которые непосредственно связывали с одной, в редком случае с двумя фонетическими разновидностями. Так — начертанное „о“ везде читалось как „о“. В крайнем случае в этом начертании различалось „о“ ударное и „а“ неударное. Так же поступали с согласными, в которых лишь в крайних случаях различали звонкие и глухие в одном начертании звонкой. Счет слогов велся по начертательным гласным. Напр. в след. стихотворении В. Александровского:

Звени, Октябрь, синими снежинками,
Пой шелестом знамен в ликующих сердцах...

при такой системе в первом стихе изобреталась мнимая пауза, т. е. слово Октябрь читалось как двусложное, так как не признавалось возможным существование слога „брь“ без начертательной гласной. К этому же типу рассуждения относится спор пушкинских времен, сколько слогов в фамилии Таушев (т. е. слоговое или неслоговое здесь „у“). Таким образом стих подменялся текстом, и при анализе стиха не возникало вопроса о явлениях, не имеющих графического эквивалента или графического различия, за исключением быть может одного—экспираторного ударения, как лежащего в основе русской метрической системы и абсолютно

не устранимого с поля зрения даже при элементарном подходе к явлению. Критикой графической теории стиха занялся Артюшков в своей брошюре „Звук и стих“.

Вторая стадия—это стадия фонетических коррективов. В этой стадии, когда стих рассматривался как ряд фонем, а не букв, вместо обычного текста бралась фонетическая запись. В этой второй стадии (которая в свою очередь распадается на стадии акустическую и артикуляторную) были исправлены грубые ошибки графического анализа, однако все же продолжала совершаться подмена стиха его текстом, при этом текстом, приуроченным к записи прозаической, а не стихотворной речи. Это привело к ряду новых ошибок, из которых некоторые можно было избежать в методе графического анализа. Так—анализ рифмы, произведенный Кошутичем, оказался не вполне точен, как показали работы В. Жирмунского. Оказалось, что одна и та же фонема оказывается не равной сама себе в разных положениях, и, например, в безударном положении „а“ и „о“ в некоторых поэтических школах не рифмовали между собой, т. е. рифмы типа „скоро-свора“, „повар-говор“ ощущались как несовершенные (при отсутствии общей установки на „зрительную“ рифму).

Текст даже в виде фонетической транскрипции несовершенен, так как, во первых, одни и те же фонетические значки могут изображать различно расцениваемые явления (что между прочим является главной причиной того, что этимологическое правописание упорно не сдает своих позиций фонетическому, которое гораздо более „слепое“), а, во вторых, и в фонетическом тексте, особенно препарированном только с точки зрения точной записи отдельных фонем, могут отсутствовать важные, различающие речь моменты.

Приведу пример. Графическая строка:

Легким Зефиром порхал.

может быть изображением 3-стопного дактиля

Лѣгким Зефіром порхал,

и 4-стопного хоря

Лѣгким Зефіром порхал...¹⁾

Смешение этих двух разных стихов возможно лишь с графической точки зрения, и здесь различие стихов легко обнаруживается. Но возьмем стих (вернее строку текста):

Граматику, две Петриады...

¹⁾ Пример О. Брика. См. „Новый Лэф“ № 3 (1927), стр. 16.

Это может быть изображением 4-стопного ямба (как и есть на самом деле: это—стих „Евгения Онегина“). Но возможно этот же текст без графических изменений сделать стихом 3-стопного амфибрахия:

Грамматику двè Петриады...

Подобными стихами (т. е. текстами) пользуются для доказательства того, что размер стиха определяется контекстом.

На самом деле в системе аргументации здесь провал. Правда—в грубой фонетической записи обе разновидности стиха не будут отличаться друг от друга. Тем не менее они звучат различно, и можно даже отметить объективные моменты звучания, различающие стих-ямб от стиха-амфибрахия. В стихе-ямбе словораздел между первыми двумя словами значительно глубже, чем второй словораздел:

Грамматику | | две | Петриады

Усиливая этот словораздел мы можем соответственно усиливать и неметрическое ударение на слове „две“, и все же стих останется „приемлемым“ в ямбе. В стихе-амфибрахии значительно больше равновесие словоразделов:

Грамматику | две | Петриады.

Кроме того—в первом случае положение второго словораздела является значущим: его нельзя сдвинуть с места. При тех же условиях произношения не будет ямбом стих:

Грамматику | | двести | тетрадей.

В амфибрахии этого совершенно нет, и последний текст может быть интерпретирован и как амфибрахий.

Одним словом, и прозаическая (фонетическая) форма текста, и его стиховая форма имеют некоторую свободу чтения, т.е. индивидуальные отклонения от „среднего чтения“, не меняющие текста. Но те отклонения, которые безразличны с фонетической точки зрения, могут быть резко ощутимы в плане стиховом: в данном примере они изменяют ямб в амфибрахий. С другой стороны, колебания произношения, не меняющие стиховой функции фразы (напр. большая или меньшая проклитичность слова „две“ в ямбическом варианте при условии большего или меньшего углубления словораздела), могут оказаться существенными с точки зрения фонетической, изменяя даже характер фонетической записи („две“ с ударным или неударным „е“).

Лишь изучая звук в его ритмообразующей функции, в осознании, и устанавливая, какие элементы звука являются значащими для стихового ритма, мы можем сдвинуть с места общую проблему стиха.

Эта точка зрения положена Р. Якобсоном в основу его работы о чешском стихе, в качестве фонологического принципа изучения стиха.

3

Звуковые отношения в языке имеют различную смысловую функцию. Некоторые элементы звучания связаны со значением изолированного слова; таково в русском языке ударение, перемещение которого меняет значение и форму слова (ср. „мука“ и „мука“, „руки“ и „руки“) в латинском языке краткость или долгота (ср. падежи слова „porta“), во французском языке иные оттенки фонем (patte и pâte). Каждая из этих „фонологических“ систем свойственна каждому языку в отдельности, и напр. ударение, играющее смысловую роль в русском языке, не играет никакой роли во французском, где положение его механизировалось и на слух не заметно (ср. напр. типичное произношение французов „chemins de communication“ с отчетливым ударением на „а“, которого французы сами не замечают, но которое заметно для русского, т. к. ему приходится, благодаря привычке к свободному ударению, следить за положением ударения в слове). С другой стороны, и „patte“ и „pâte“ на русский слух значат одно и то же—„пат“ (известное шахматное положение). Таким образом каждому языку свойственны свои словоразличающие фонетические моменты. Их признаки — свобода подстановок и связанность этих подстановок со значением слова.

На-ряду с системой словоразличающих моментов, каждому языку свойственны свои фразовые элементы звучания. Многие элементы звучания, не осознаваемые нами как словоразличающие, служат материалом фразового оформления, придавая предложению оттенок утверждения, вопроса, приказания, восклицания, эмфазы, сомнения, иронии и т. д. Это ясно слышно на диалоге: „Дома?—Дома!“ Восходящая интонация первого слова и нисходящая второго указывают на изменяющееся фразовое значение одного и того же слова. Существуют в репертуаре опытных рассказчиков анекдоты, где ряд персонажей обмениваются одним и тем же словом, вкладывая в интонацию самые различные фразовые оттенки.

Смысловая система фразовой интонации свойственна—не в меньшей степени, чем система словоразличающих элементов—каждому языку в особенности. На русский слух традиционные французские „bonjour, monsieur!“, „au revoir, madame!“ звучат как фразы, выражающие вопрос или изумление. Акценты иностранцев на чужом языке в значительной мере характеризуются искажением свойственной языку инто-

нации. Таким образом в каждом языке следует различать свою систему словоразличающих и фразовых акцентов.

Надо сказать, что осмысление звуков в стихе не всегда совпадает с аналогичным различием в практической речи. Так, с одной стороны, мы сливаем в рифме „и“ и „ы“, различествующие в языке („сыр“ и „сир“), а французы, несмотря на предостережения Дюбелле и на трактат аббата д'Оливе, рифмуют „о“ открытое с „о“ закрытым. С другой стороны—в вопросах так-называемой „инструментовки“, как показали работы С. И. Бернштейна, различаются три оттенка русского „е“, которые не являются словоразличающими в языке, появляясь механически в известных фонетических сочетаниях („этот“, „эти“, „в этом“). Однако, в первом, грубом приближении достаточно различения словоразличающих и фразовых элементов звучания (акцентов в широком значении этого слова).

При этом характерно то, что в метрическую систему обычно включаются именно словоразличающие моменты. Вот почему русское стихосложение базируется на чередовании ударных и неударных, античное стихосложение—на долгих и кратких, а в языках с фиксированным ударением господствует силлабическая система (и вот почему силлабическая система в итальянском языке иной природы, чем во французском).

Двойная проблема стихосложения—проблема организации стиха как целого и организации его внутренней ткани—совпадает с анализом, с одной стороны, фонетических элементов, принадлежащих слову (лексических акцентов), и элементов, принадлежащих фразе (фразовых акцентов). Задача поэта заключается в создании стиха как некоторой идеальной фразы, фразы специфически эстетической, т. е. не нуждающейся в логической мотивировке. Ощутимость конструктивного принципа дробления речи на эквивалентные ряды-стихи есть первое условие стиховой речи. В прозе фразовое членение тоже существует, но оно есть механический результат отвлеченного синтаксиса, оно производно, вторично, а потому не выступает в сознании как самостоятельный конструктивный принцип: границы фразы смутны, неотчетливы, один речевой колон походит на другой, иерархия членения сложна, обособление делается с разной силой, колоны не равноправны и не равнозначны. В стихе мы имеем организованную иерархию членения (напр. полустишие, стих, полустрофа, строфа), и соответствующие единицы действительно соответствуют друг другу, действительно выделяются, действительно сравнимы между собой. Немотивированность, т. е. конструктивная ценность такого членения ясно выступает в таких случаях, как enjambement, где граница стиха не совпадает с границами синтаксического колона.

Подводя итоги сказанному, мы можем формулировать проблему стихосложения так: в первую очередь встает вопрос об организации фразы в целом, т. е. о создании интонационного отрезка—эталона, который служит мерой членения речи на стихи. Наблюдения над интонацией стиха—первая задача стиховеда.

Задача эта представляет значительные трудности, т. к. для наблюдения необходима методология этого наблюдения. Меж тем объективному констатированию доступно лишь реальное звучание, реальное интонирование стиха, — иначе говоря, экспериментальному анализу доступна лишь декламация. Но, как известно, одно и то же стихотворение без насилия над его эстетической цельностью можно декламировать различно. Объясняется это, во первых, тем, что в области интонации существует большая свобода, чем в области лексических акцентов. Один и тот же фразовой эффект часто достигается различными средствами: музыкальная интонация компенсируется динамической и темповой. Эффект пауз мы достигаем энергичным каденцированием. Возможны интонационные „подстановки“, варианты. Кроме того, не все в языке одинаково важно и веско в процессе художественной организации. Следовательно, в художественном произведении не всегда заключены полностью указания на голосовое исполнение, и существует многое, что допускает свободную интерпретацию. Декламатор принужден произвольно разрешать ряд вопросов, на которые нет достаточных указаний в самом произведении. Таким образом, реальную декламацию необходимо „вышелушить“, чтобы получить необходимые данные об интонации эстетически валентной, т. е. об интонации, апперципируемой в эстетическом восприятии. Другой подход, анализ синтаксиса, дает как бы обратный путь для реконструкции интонации произведения. Однако, здесь трудность не меньшая, если не бо́льшая, чем при экспериментальном методе. Тем не менее реконструировать эстетически валентную интонацию стиха все же возможно уже хотя бы потому, что на ней строится стиховая речь, и, следовательно, она существует на самом деле. Здесь поможет не только прямое наблюдение ритма стиховой интонации, но изучение метрических форм стиха под углом зрения фразовой конструкции.

Что такое метр? Если стиховая речь является расчлененной на эквивалентные интонационные отрезки, то необходима проясненная и проявленная мера их эквивалентности. Вот эту объективную меру и дает метр. Таким образом метричность стиха имеет не самоценное значение, а подсобное, по-

сколько выполняет свою функцию облегчения узнавания меры (амплитуды) стиха.

Метр есть мера в том смысле, что дает показания о равенстве интонационных отрезков - стихов, об их совместности (2). Метр есть критерий, по которому словосочетание расценивается как приемлемое или неприемлемое в избранной стиховой форме. И надо отметить, что многие явления метрического строя стиха не могут быть поняты вне фразового анализа стиха. Так, в силлабическом стихе ударная константа в конце ритмической единицы имеет, понятно, не слоговое, а фразовое значение, т. к. в пределах стиха ударные и неударные слоги эквивалентны. Различие в счете слогов на конце стиха и внутри его, наблюдаемые во французских и итальянских стихах, получают объяснение лишь при учете заключительной фразовой каденции стиха, которая деформирует восприятие слога. Вообще, явления краезвучия в широком значении этого слова объяснимы лишь под углом зрения фразовой оформленности стиха, как интонационной единицы.

Возьмем явления русского ямба. Как известно, в нем неметрические ударения возможны преимущественно в начале стиха:

Д у х отрицанья, дух сомненья...

Однако, такие же явления возможны после синтаксической паузы:

Другой? Н е т, никому на свете...
Как, Грандисон? А, Грандисон...
У невской пристани. Д н и лета...

Очевидно, неметрические ударения вообще возможны под интонацией приступа, т. е. в начале предложения. Появление их преимущественно в начале стиха или полуступиши объясняется тем, что, вообще, начало стиха совпадает с началом фразы, и факт неметрических ударений как то сочетается с условиями синтаксиса. Дело дальнейшего изучения выяснить механизм этой связи, но факт такой связанности мы можем констатировать уже теперь.

5

На метрические нормы принято смотреть, как на нечто абсолютно оторванное от словесного материала, от природы слова, как на какой то исконный эстетический канон, насилующий реальную речь, при чем стихи интерпретируются, как некоторый компромисс между идеальной метрической формой и реальным речевым, сопротивляющимся материалом. Сопротивлением материала объясняются так называемые

ритмические явления, напр. явление пиррихий. Рассуждают приблизительно так: русским словам слишком тесно в ямбической рамке. Поэту пришлось бы делать слишком большое усилие в выборе слов, чтобы дать чистый ямб: пришлось бы брать только слова следующих ритмических типов: одноударные („свет“), хорейческие („слово“), ямбические („пожар“) и амфибрахические („начало“). Невозможны иные типы слов, напр., дактилические („дорого“), анапестические („хорошо“) и т. д. Во избежание стеснений поэты разрешили себе „вольность“ и т. д. Все это рассуждение основано на недоразумении. В самом деле, исчисленные типы слов составляют около 56% словаря, т. е. число слов, „забракованных“ чистым ямбом не так уже велико, чтобы невозможна была чистая ямбическая речь. Ведь при условии нормальной техники стиха, напр. 2-стопный ямб допускает пользование не более, чем 60% всего словаря, однако поэты писали такие ямбы:

Играй, Адель,
Не знай печали...

Кроме того, упускается из виду, что самый факт ритмизации речи есть такое насилие над стихией языка, перед которым отступает на задний план вопрос о сокращении словаря. Ведь 4-х стопный ямб делает возможным употребление не более 8—10% всех возможных словосочетаний. А этот „отбор“ куда тягостнее, чем отбор 50—60% словаря.

Кроме того, встает вопрос, почему же только эти, а не иные вольности оказались нужными для поэтов. Допустив другие „вольности“, поэты получили бы еще меньшую деформацию речи. Вообще, нельзя говорить о сопротивлении материала в специфически деформированной речи, где самые приемы деформации и являются эстетически валентными. Чистый ямб совсем не то, что портрет с двумя носами, хотя бы потому, что фраза чистого ямба все же может быть фразой русского языка. Очевидно—не потому допускаются пиррихии, что язык не позволяет чистой формы, а потому, что соблюдение всех ударений в двусложных размерах вовсе не нужно для поэтов. Ведь стиховые нормы не существуют вне языка. Ямба не выдумали люди до того, как научились говорить. Метрические нормы являются нормами специфически языковыми, т. е. созданы они только для языкового их оформления, следовательно представляют собой организацию языковых возможностей, а не чегонибудь иного. Никакой генезис стиха от танца или рабочей песенки не объяснит, как именно сейчас, в современной культуре, поэт будет мыслить стиховой размер вне речевого материала. Именно потому, что метр есть некий организующий принцип, считающийся со всеми речевыми возмож-

ностями, реакция языка на стих („ритм как компромисс между стихом и речевым материалом“) возможна лишь у плохих поэтов, не владеющих стихом, т. е. метрической нормой, и отдающихся на произвол стихии практического языка.

В самом деле, если бы пиррихии были уступкой языку, своего рода несовершенством, то у лучших поэтов они бы встречались реже, чем у плохих. Однако, работы А. Белого в „Символизме“ показали, что у Пушкина пиррихий гораздо больше, чем у менее опытных поэтов-экспериментаторов XVIII века (3). Очевидно, стихотворный ритм не есть привнесение в язык норм абсолютных, рожденных вне языка, и анализируя ритмические явления, нельзя их трактовать как исключения, как вольности (4). В самом деле, теория так называемых поэтических „вольностей“, как известно, родилась тогда, когда филологические дисциплины не давали ясного ответа на все вопросы, и выдумывалась терминологическая лазейка для классификации явлений. Явления „вольностей“ (а еще не так давно стихотворная форма „музыка“ вместо прозаической „музыка“ почиталась „вольностью“), как явление „грамматических исключений“, не есть уклонение от нормы, а есть особая норма, борющаяся с господствующей. Ритмические явления не есть результат несовершенного воплощения в слове абсолютных норм отвлеченного ритма, — они представляют собою свойства самого речевого ритма.

Так, свойствами ритма двусложного и трехсложного должно объяснять, почему двусложная группа (стопа) может быть безударна, т. е. объективный акцент не является необходимой приметой единства группы, в то время как трехсложная группа требует объективного акцента, без которого ее единство не воспринимается отчетливо. Вот почему никак не обойти того факта, что двусложные стихи (ямб и хорей) возможны без возвращающейся ударности типа:

Пробирает ся луна...
И кланялся не принужденно...

Признаком же трехсложного размера (дактиль, амфибрахий, анапест) является ударение твердо фиксированное и периодически возвращающееся:

Дума за думой, волна за волной...
Любезный товарищ, ведь песнями рыбы не ловят...
Попирую с зари до полуночи...

Очевидно, это — свойство, связанное с природой двух и трехсложной метрической группы, и с фактом этим не приходится спорить, необходимо лишь уметь его объяснять свойствами самого стихового ритма, а не какими то вольностями, проистекающими от свойств прозаической, а не стиховой речи.

Кстати, как известно из работ Яacobсона (его рецензия на книгу В. Брюсова, а также исследование о чешском стихе), и в двусложных стихах в сознании метрический акцент присутствует, т. е., иначе говоря, ямбические и хорические стихи всегда скандируются. Наличие скандовки в сознании доказывает известный факт, что в русском стихосложении допустимы только такие формы, которые в скандовке не переакцентируются. Вот почему возможно в 4-стопном ямбе:

Брат упросил награду дать...

и невозможно

Брату просил награду дать...

Ибо во втором случае первое слово скандуется „брату“ с искажением лексического акцента, с изменением смыслового облика.

Явление это — объективный показатель присутствия скандовки именно в сознании, т. к. объективно никакой аппарат не регистрирует разницы в произношении этих двух стихов.

С другой стороны — факт невозможности такого положения скандовочных ударений, которые переакцентуировали бы входящие в стих слова, доказывает вполне объективно факт их присутствия в языковом сознании.

6

Начиная с работ Андрея Белого, в русское стиховедение введен принцип противопоставления метра, — ритму, нормы — реальному звучанию стиха. Принцип этот, в качестве рабочего метода исследования, оказался плодотворным. Однако, это не значит, что к этим категориям „метр“ и „ритм“ мы должны относиться с каким-либо фетишизмом, и возводить подсобную и служебную роль этого противопоставления в основной принцип стиховедения. В самом деле, конкретизируем вопрос. Что такое „метрическое“ изучение четырехстопного ямба? Это не более и не менее, как определение: какое словосочетание удовлетворяет условиям 4-стопного ямба, как некоторой стиховой норме. Так называемая „ритмика“ есть обратная сторона вопроса: в самом деле, определив 4-стопный ямб, мы тем самым определяем и круг реальных возможностей 4-стопного ямба, его частные виды и „варьяции“. И поскольку мы ограничиваемся простым констатированием, простым перечислением этих частных возможностей, мы не выходим за пределы метрики, т. к. только развертываем определение размера на материале. При этом мы должны рассмотреть — какие элементы звучания затра-

гиваются этой нормой, мы должны рассмотреть минимум достаточных условий, или что то же — необходимые условия, при которых данное словосочетание становится ямбом. Тем самым определяется и круг всех возможных комбинаций затронутых организацией стиха условий в пределах соблюдения нормы. Простой комбинаторный анализ развертывает метрику в ритмику в таком понимании этого слова. Ясно, что дисциплина, изучающая норму, не может быть оторвана от дисциплины, изучающей реальные возможности, конкретные формы явления, норме подчиненного.

Но несколько иначе обстоит дело, если на проблему ритма смотреть не как на констатирование частных явлений (своего рода каталог частных форм), а как на учение о типических формах 4-стопного ямба, о некоторых средних, отнюдь не обязательных явлениях, о формах стиха вне вопроса об обусловленности их тем или иным метром, той или иной нормой.

Если метрика есть дисциплина историческая в широком смысле этого слова, т. е. изучает конкретные метры, имеющие ограниченное историческое бытие, то ритмика явится дисциплиной исторической в еще более узком значении этого слова, т. к. она изучает типические явления всегда в весьма узких и строгих границах, определяющих индивидуальную поэтическую манеру автора, течения, школы или эпохи.

Именно так ставил вопрос А. Белый, и в этом его заслуга. И в этой области изучения наблюдения вовсе не должны ограничиваться явлениями, затрагиваемыми необходимыми условиями метра. Это я старался показать в своей статье о „Проблемах стихотворного ритма“ (в сб. „Литературная мысль“ II).

Но для того чтобы продвинуть вопрос в этой области, необходимо покинуть точку зрения простой классификации явлений (т. к. ритмика в плане классификации есть та же метрика, рассматриваемая не в необходимых, а в возможных условиях стиха), и перейти на почву аналитического описания и массового наблюдения.

Не построение схематической общей теории стиха на дедукции, отправляющейся от зыбких принципов абсолютного ритма, будто бы привносимого в речевую стихию, а индуктивное построение теории речевой организации исторических форм стиха, — вот задача исследователя.

Эпоха работ, в которых стих является лишь материалом для иллюстрации общих принципов, уже прошла. Принципов у нас теперь уже больше, чем наблюдений над материалом, и пора эти принципы начать проверять — испытывать самим материалом.

В области типовых вариаций конкретного стиха мы сразу наталкиваемся на невозможность изучения стиха вне его фразового единства. Как иллюстрацию к этому положению, позволю себе резюмировать здесь некоторые положения моей работы о пятистопном ямбе ¹⁾. В этой работе я ставил вопрос о динамической нагрузке ямбических стихов Пушкина, т. е. о количестве ударений, в среднем падающих как на весь стих в целом, так и на каждую его стопу в отдельности. Обнаружилось, во первых, что полная динамическая нагрузка стиха (т. е. среднее количество ударений на один стих), увеличиваясь с длиной стиха, не следует закону прямой пропорциональности, что следовало бы ожидать, рассматривая стих, как компромисс между идеальным метром и реальным речевым материалом. Сопротивление материала потребовало бы соблюдения абсолютной пропорциональности, чтобы уместить нормальный ритмический запас языка в строке разной длины. На деле оказалось, что пропорциональность достигается только тогда, когда в стихе мы будем игнорировать последний ударный слог и следующие за ним, равно как и первый слог стиха. Отрезав „голову“ и „хвост“ стиха, обладающие своей постоянной динамической нагрузкой, не влияющей на среднюю нагрузку ряда, мы получим „середину“ стиха, подчиняющуюся закону средней ударности, т. е. принимающую в среднем число ударений, пропорциональное общей слоговой длине отреза. При этом оказывается, что стихотворное слово всегда короче прозаического, при том (учитывая начала и концы стиха) тем короче, чем короче стих.

Динамическая нагрузка, падающая на стих, оказывается, распределяется в стихе вовсе не случайно, а в зависимости от положения стопы в стихе. При этом оказывается, что две стопы, а именно предпоследняя (предрифменная) и первая — обладают постоянной нагрузкой, оттягивая на себя определенное число ударений, независимо от числа стоп в стихе. Таким образом три стопы в стихе имеют постоянную нагрузку: последняя — все 100% ударений, предпоследняя (ок. 40%) и первая (85%). Остальные стопы принимают остаточное количество ударений. При этом обнаруживается, что только 4-стопный ямб обладает вполне определенной динамической нагрузкой (при определенной сумме ударений стиха и фиксированности 3-х стоп — четвертая в точности определяется), т. е. динамическая линия стиха вполне детер-

¹⁾ „Пятистопный ямб Пушкина“ в „Очерках по поэтике Пушкина“, Берлин 1923 г.

минирована, и каждая стопа обладает своей характеристикой, мы ее „позицию“ переживаем, ощущаем ее фразовую функцию. Вот почему 4-стопный ямб (и следовательно 2-стопный и 3-стопный) слышны без отсчета стоп. Ведь не следует думать, что ритм может быть основан на арифметическом счете, на отсчитывании. Числа должны переживаться как качество, охватываться одним напряжением внимания. Но уже 5-стопный ямб обладает двумя „остаточными“ стопами, динамическая нагрузка которых не определена для каждой в отдельности, и следовательно — стопы эти не имеют индивидуальной динамической характеристики. Вот почему 5-стопный ямб есть ямб несколько перегруженный, находящийся на пороге нашего восприятия. Вот почему в пятистопном ямбе так возможны ритмические ошибки в счете слогов, встречающиеся у самых изощренных поэтов — у Пушкина и Лермонтова. Поэтому то в пятистопном ямбе уже возможна цезура, ненужная в 4-стопном. Здесь она оформляет несколько аморфную строку, разбивая ее на легко учитываемые элементы. Шестистопный сплошной ямб уже почти невозможен. Поэты, употреблявшие его, постоянно путались в числе стоп (см. опыты Блока, у которого в общей рамке 6-стопных бесцезурных изобилюют 7-стопные стихи). Шестистопный бесцезурный стих лежит за пределами учета его амплитуды. Тем самым, как мы видим, ограничивается амплитуда бесцезурного стиха (аналогично рассуждая, для хорей, мы получим, как предел бесцезурного стиха, семи-стопный хорей, стих Брюсовской поэмы „Конь блед“).

Таким образом, ритмический характер каждой стопы, ее динамическая нагрузка определяется не взаимным соседством стоп (как это утверждают сторонники „диподий“, прокламировавшие свое учение в „Литературной Энциклопедии“ Френкеля), а в первую очередь положением стопы в ритмической единице — стихе. Стопа ориентирована всегда на стих, как целое.

Я привожу эти соображения лишь как иллюстрацию, так как они справедливы лишь для индивидуальной системы Пушкина и не имеют универсального значения. Но принципиальный момент, мне кажется, может быть обобщен: метрические и ритмические явления могут быть с успехом наблюдаемы не сами по себе, а лишь относительно к приемам организации стиха, как целого.

Замечу, что это положение может быть обобщено: ритмический характер отдельного стиха должен оцениваться не с точки зрения сравнения стиха с соседними, а с точки зрения положения стиха в строфе, как ритмическом единстве. Согласно этому бесплоден анализ „фигур“ Андрея Белого. С другой стороны, работы Г. Шенгели над ритмом, определенных строк строфы дают положительные результаты

нашупывая закономерность явления. Приведу в подтверждение один пример из моих наблюдений.

Изучая ритмические формы Пушкинской прозы, мы легко можем убедиться, что прозаический колон, стоящий в начале периода („после точки“), имеет тяготение к тому, чтобы получить ударение как можно ближе к начальным слогам: „Горек чужой хлеб...“, „В тот же самый вечер...“ Наоборот, для колонов внутри периода („после запятой“) характерно начало с длинного ряда неударных слогов: „...не приподнимая головы“, „...от обыкновенных заблуждений“, „...и дипломатический башмак“.

В 4-стопном ямбе наиболее многосложным рядом слогов в начале стиха (стих соответствует прозаическому колону) является ямб с пиррихием на первой стопе, напр.:

Изобразу ль в картине верной
Уединенный кабинет...

Спрашивается, где же в „Онегинской строфе“ чаще можно ждать подобной формы стиха? Оказывается, в начале строфы (что соответствует началу периода) стих этот весьма редок; 35 случаев на весь „Евгений Онегин“. Но в конце строфы—на последнем месте—он вдвое чаще—64 раза. Точно также на 10 стихе, не начинающем вообще внутреннюю раздела строфы—65 раз.

Как стопу следует относить к стиху, так и стих следует относить к строфе, как целому.

Это мы наблюдаем всякий раз, когда выходим за пределы объективной нормы и переходим к ритмическим явлениям, диктуемым не внешними законами стихотворного механизма, а осуществляемым под давлением внутреннего ритмического импульса, рождаемого общими заданиями ритмической организации стиховой речи.

8

Вот почему внутри-стиховые явления следует рассматривать, так сказать, в трех разрезах: во-первых, с точки зрения индивидуального строения данного отдельного стиха (то, что является „ритмом“ в понимании А. Белого), во вторых, с точки зрения осуществления в данном индивидуальном факте некоей традиционной и непререкаемой в пределах избранной формы метрического закона (например „правил 4-стопного русского ямба вообще“), и, в третьих, с точки зрения конкретного ритмического импульса, регулирующего типовой отбор частных форм в произведениях данного поэта, или данной поэтической манеры. Ритмический импульс тем отличается от метра, что, во-первых—он представляет собой нечто значительно менее жесткое, чем метр, определяя не

абсолютный отбор частных форм („ямб“—„не ямб“, при абсолютном запрещении „не ямба“ в ряду „ямба“), а лишь предпочтение одних форм перед другими; во вторых—ритмическим импульсом регулируются не только явления, попавшие в светлое поле сознания, и потому объективированные в традиционной метрике, но весь комплекс смутно чувствуемых, но несомненно эстетически действенных явлений стиховой речи; в третьих—подчиняясь ритмическому импульсу, поэт не столько соблюдает их традиционные „правила“, сколько стремится к организации речи по законам речевого ритма, законам, гораздо более интересным для наблюдения, чем анализ окончательно сложившихся и окостеневших метрических норм.

Изучение ритмического импульса сводится к наблюдению типичных разновидностей стиха в пределах произведений, объединенных единством ритмической формы (напр. „Пушкинский хорей в сказках 30-х г.г.“), к установлению степени их типичности, к наблюдению отклонений от типа, к наблюдению системы организации различных звуковых сторон изучаемого явления (так называемые вторичные признаки стиха), к определению конструктивной функции этих отступлений („ритмических ходов“) и к интерпретации наблюдений.

Эта интерпретация тем плодотворнее, чем автономнее и яснее действие этого ритмического импульса, т. е. чем ослабленнее влияние метра, в значительной степени стесняющего свободные формы стиха. Вот почему для теории стиха важно наблюдение не только метрических правильных стихов, но, главным образом, необходимо изучать так называемые „свободные размеры“.

Термин „свободный“ размер объединяет по отрицательному признаку чрезвычайно много самых разнообразных частных форм. Свободные стихи Блока больше отличаются от свободных стихов Маяковского, чем от правильных стихов Фета. Термин „свободный“ и полезен только как отрицательный признак: отсутствие традиционной жесткой метрической традиции, и поэтому не точно ограниченное богатство возможных вариаций. Но уже самая свобода есть, в данном случае, понятие весьма относительное. Так, русские „дактило-хореические“ гекзаметры, относящиеся к свободному стиху, строго стеснены метрической традицией. Стихи Маяковского стеснены только ритмическим импульсом, допуская, как редкие ходы, сильные отклонения от среднего „типа“, без точных границ отклонения.

Кроме того, по характеру регулирующего свободные стихи ритмического импульса можно наметить целый ряд автономных областей свободного стиха, не смешивающихся друг с другом. Так, в некоторых формах ритмическим импульсом свободного стиха является какая-нибудь равно-

сложная правильная форма. Свободные стихи можно писать „на мотив“ амфибрахий, ямбов, хореев,—при чем эта метрическая доминанта может быть ясно слышна. В этом смысле мне приходилось в старых работах сопоставлять стихи Тютчева „О как на склоне наших лет“ с 4-стопным ямбом, стихи „Песен западных Славян“ с 5-стопным хореем, большинство же так называемых „дольников“ с нашими трехсложными размерами (т. е. преимущественно с амфибрахийем).

Существуют, следовательно, особые типы свободного стиха с метрической доминантой. Помимо этих стихов существует особая „кусковая“ композиция (преимущественно у Хлебникова и Н. Тихонова), где свободно совмещаются стихи, удовлетворяющие разным метрическим нормам, но совмещаются так, что ощутима метрическая норма каждого стиха. Так, в оригинальной редакции Тютчевского „Silentium“ совмещены ямбы с амфибрахийем по принципу равносложности. Наконец, обширен класс свободных стихов, вовсе не ориентирующихся на привычные ритмы правильных стихов и выдвигающих свой, самостоятельный принцип построения.

К сожалению, у нас нет научной классификации свободного стиха. Ясно, что она должна строиться на максимуме ритмических признаков конкретного стиха, а не на минимуме. Между тем традиция старых школьных метриков направляла исследователей к тому, чтобы найти такую формулу, которой бы абсолютно удовлетворяли, как закону, все сочетания свободного стиха. Совершенно естественно, что каждый раз, как изобреталась такая формула, она оказывалась такой широкой (и следовательно—такой нейтрализованной, обезличенной, аморфной), что в нее вмещались не только все возможные случаи свободного стиха, но и все правильные стихи, от ямбов до анапестов, а иногда и проза. Формула эта тем бывала плоха, что не давала никаких указаний на конкретный характер ритма данного стиха. Она обладала дурной общностью, устанавливая общие законы стиха в обход стихового ритма. В большинстве случаев подобные формулы бывали совершенно безжизненны, благодаря своей символичности, графичности, оторванной от конкретного звукового наполнения стиха.

Анализ свободного стиха должен вестись не путем нахождения общей формулы, а путем нахождения частных форм. При этом, так как свободный стих строится в нарушение традиции, то бесполезно искание жесткого закона, не допускающего исключений. Следует искать лишь среднюю норму и изучать амплитуду отклонений от нее. Понятно, не приходится особенно настаивать на том, что и в свободных стихах не следует увлекаться мнимым „объективизмом“ и изучать тексты вместо живого стиха. Невозможно уловить ритмический импульс, не испытывая его,

не воспринимая ритма стиха. Никакое глазное или даже кимографическое изучение не даст показаний в области того, что является чисто психическим актом ритмической апперцепции.

Заканчивая на этом краткие замечания по вопросу о стихе, я должен заметить, что совершенно сознательно уклонялся от разрешения вопросов и стремился лишь к формулировке этих вопросов. Наука живет лишь дотол, доколе в ней не все благополучно. Если бы в области стиха все было бы решено, не представляло бы никакого интереса заниматься им. Ибо вряд ли является особенно ценным занятием раскладывание всех фактов по заранее заготовленным полочкам.

В области стиха для многих фактов полочек еще не заготовлено. Существующие толкования фактов страдают произвольностью аргументации и неудовлетворительностью. Но отвергая одно, мы должны строить другое. Наличие многих нерешенных проблем обеспечивает плодотворность дальнейшей научной работы.

Поэтому то и весело работать над стихом, что в этой области почти все—спорно.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹⁾ Так, например, Вожела в своих „*Remarques sur la langue Francaise*“ (1647 года, цитирую по Амстердамскому изданию 1665 года) посвящает целую главу вопросу „*Des vers dans la prose*“. „Следует, по мере возможности, избегать стихов в прозе,—особенно александрийских стихов и десяти-сложных (*les vers communs*), но преимущественно александрийских, ибо их размер более напоминает стих, чем размер десятисложный, и выступая, так сказать, с большей силой и пышностью (*plus de train et plus de pompe*), чем иные, они больше обращают на себя внимание. Но прежде всего надо их избегать в начале или конце периода,—или если они обладают законченным смыслом. Если же встречается два стиха подряд, при чем каждый обладает законченным значением, то это еще хуже, и если эти стихи имеют окончания один мужское, другой женское, то недостаток речи увеличивается, т. к. стихотворная сторона чувствуется еще сильнее, т. к. эти стихи напоминают первую или последнюю пару четверостишия. На это есть пример у Малерба: *Ce ne fut pas à faute, говорит он, ni de le desirer avecque passion, ni de le rechercher avecque diligence*. В случае же, если смысл не начинается и не кончается со стихом, то это допустимо, т. к. стих незаметен. Пример: *Ayant évité les malheurs, où tombe d'ordinaire la jeunesse*. Отнимите начало и конец и получите стих *évité les malheurs, où tombe d'ordinaire*, но с тем, что ему предшествует и следует за ним, это не кажется стихом. Поэтому, когда говорят, что следует избегать стихов, то подразумевают такие, в которых есть стиховой каданс, чего здесь нет. Для таких случаев было бы бессмысленной мелочностью запрещение их употребления в прозе, т. к. они все равно не заметны. Что касается коротких стихов, то они почти незаметны в прозе, разве что они появятся два подряд одинакового размера“.

Это же явление позже отмечал Vouhours, а в наши дни о нем писал Landry. В самом деле стиховые формы встречаются в прозе сплошь и рядом, не создавая впечатления стиха. Длинные периоды в 5—7 александрийских стихов подряд можно найти у Мишле, в проповедях Боссюэта, в „*Мадам*

Бовари“ Флобера. „Кто заметил,—пишет Ландрин,—что „Prière sur l'Acropole“, как нам указал Фагэ, замыкается прекрасным александрийским стихом:

Dans le linceul de pourpre où dorment les Dieux morts...“

И Вожега, при всей своей щепетильности, отмечает лишь те формы, где есть элемент повторения (александрийский стих состоит из двух равных полустушиий по 6 слогов) и синтаксическая замкнутость. Вот эти то два момента гораздо важнее в стихах, чем метрические признаки.

Только ориентируясь на развитую стиховую культуру, Карамзин мог написать „стихотворение“ состоящее из одного стиха:

Покойся, милый прах, до радостного утра.

Ср. Брюсовское:

О, закрой свои бледные ноги...

2) Принцип „совместности“, введенный мною в определение метра в „Русском стихосложении“ вызвал ряд недоумений, которые необходимо разъяснить. Сущность выдвинутого мной принципа такова: 4-х стопным ямбом (или другим каким-нибудь размером) мы должны называть всякое словосочетание, которое возможно сочетать с другими, удовлетворяющими этому же признаку сочетаниями, в качестве стиха метрически однородного стихотворения. Быть может, точнее было бы говорить о подстановке: т.е. называть 4-х стопным ямбом всякое сочетание, которое может заменить в стихотворении любой стих 4-х стопного ямба. Иначе говоря, если мы условно называем какой-нибудь стих „Евгения Онегина“ 4-х стопным ямбом, то всякое сочетание, которое можно поставить на место этого стиха, не разрушая принципа построения произведения, будет также 4-х ст. ямбом. Ясно, что эта подстановка и есть сочетание данного стиха с рядом других (с контекстом 4-х стопного ямба) и говорит о возможной совместности внутри стихов данного метра. Но это не исключает возможности строфического объединения стихов разнометренных, напр., у Брюсова 3 ст. амфибрахий на нечетных местах, 2-х стопный ямб на четных („О когда бы я назвал своею—Хоть тень твою“), хотя, может быть, эти гетероморфные строфы следовало бы изучать за пределами нормальных равносложных размеров, как стихи особого, не ломоносовско-пушкинского склада.

При этом количество метрических признаков по отношению к разным формам различно: в „Мцыри“ войдет четырехстопный ямб обязательно мужского окончания, в „Борисе Годунове“ возможны лишь цезурованные пятистопные ямбы, но любого окончания, в баснях же возможны всякие ямбы, независимо от числа стоп. Иначе говоря—у каждого стихотворения может быть своя метрическая характеристика и своя метрическая композиция.

В. Жирмунский в своем „Введении в метрику“ (стр. 269) сближает этот принцип совместности стихов с принципом „совместности стоп“, провозглашенным Надеждиным, стоявшим на логической точке зрения Третьяковского и немецких теоретиков, и развивавшим теорию соединения разных стоп между собою приблизительно в том смысле, как это сделал Брюсов, учивший об „ипостасах“ (но в гораздо более грубой форме). Полагаю, что кроме созвучия слов „совместность“ и „совместимость“ мой принцип с дактило-хоренческой стопослагательской теорией Надеждина ничего общего не имеет, т. к. не превосходит выводов о том, какие именно формы эквивалентны, а лишь выделяет в область метрических явлений те, которыми в каждом отдельном стихотворном типе эта совместность обусловлена.

3) Хотя исследования Белого решают вопрос в принципиальной плоскости (т. е. доказывают, что пиррихий не есть недостаток), однако его попытки связать наличие пиррихий с эстетической оценкой вряд ли до конца основательны. Белый считает, что обилие „фигур“, являющееся в сущности механическим результатом обилия пиррихий, совпадает с высокой техникой стиха. Но всё это потому, что мерилom берется Пушкин, техника которого

объявляется абсолютно высокой во всех отношениях. Однако, Пушкин осуществлял не абсолютный канон, а только свой канон. Не всё в Пушкине должно считаться абсолютно лучшим. Поэт вовсе не должен говорить языком Пушкина (если французские драматурги лучше итальянских или наоборот), это еще не доказывает, что один из этих языков лучше другого), писать почерком Пушкина, вообще—в точности повторять манеру Пушкина. Манера каждого поэта, в том числе и гениального, есть всё же только его индивидуальная манера, а не канон. А манера Пушкина была, помимо всего прочего, еще направлением, вызвавшим реакцию. „Легкость“ стихов Пушкина отнюдь не признавалась безоговорочно за эстетически ценное явление всеми его современниками, и тугой, затрудненный, богатый ударениями, сконцентрированный стих арханстов и выдвигался ими, как принцип, и, очевидно, более отвечал их канону, чем Пушкинский. Нельзя допускать в историко-литературном исследовании фетишизма, и пытаться измерить цифрами абсолютное достоинство. Напомню в связи с этим полемику Сюлли Прюдома и Рене Гиля о том, что ценнее в поэзии „le moindre effort“ или „le plus grand effort“. То же самое наблюдалось в полемике „трудных“ футуристов с „легкими“ символистами.

Объяснение пиррихий как дефекта, вызываемого сопротивлением материала в грубой форме было высказано Чернышевским. В более забронированной формулировке этот принцип положен в основу книги В. М. Жирмунского „Введение в метрику“, где пиррихий объясняются тоже сопротивлением речевого материала, но своей природе—не эстетического, абсолютным нормам ритмической симметрии метра. Но в эстетической концепции Жирмунского этот беспорядок в порядке не является художественным дефектом.

4) Мне кажется, что в последней своей книге В. Жирмунский, отступая от этого принципа, тем самым лишил свои утверждения достаточной четкости и твердости. Так, напр., приводя свидетельство Тредиаковского о том, что ни ямб, ни хорей не представляют собой однообразно восходящего или однообразно нисходящего размера, т. е. вслед за восхождением в этих размерах следует нисхождение—и т. д., В. Жирмунский пишет: „Между тем, экспериментально-психологические исследования Вундта и Меймана подтверждают, по крайней мере—для отвлеченного ритма, различие в группировке слогов при восходящих и нисходящих размерах“. Однако, слова эти умеряются оговоркой, утверждающей противоположное: „Разумеется, в реальном стихе расположение словоразделов может создать ритмическую группировку, не совпадающую с метрической“. Не знаю, как будет определен в этих условиях амфибрахий? Неясным становится, как согласуются этические типы восходящих и нисходящих размеров в стихах с переменной авакрузой? Или как в частности осознать смешение, столь частое у Байрона, „возбуждающих“ ямбов с „успокаивающими“ хорейми, и каков этический эффект этого смешения? Вопросы эти можно согласовать с принципом отвлеченного ритма лишь путем ослабляющих силу принципа оговорок.

Мелодика стиха

Появившаяся в январе 1922 г. работа проф. Б. М. Эйхенбаума „Мелодика русского лирического стиха“ впервые поставила в русской филологической науке вопросы, до сих пор у нас не разрабатывавшиеся. Между тем в русской научной литературе не имеется более или менее полного обзора тех методологических и теоретических положений, которые были выставлены в этой области западными учеными. Особо важное значение для разработки вопросов мелодики стиха имеют взгляды Эдуарда Сиверса, гениальной инициативе которого принадлежит постановка проблемы. Изложение его теории и вызванной ею литературы составит содержание предлагаемой статьи ¹⁾.

I

Работы Сиверса по вопросам мелодики стиха ²⁾ уже упоминались в русской научной литературе. Одна из статей, напечатанных в его брошюре, изложена Вл. Шкловским ³⁾. Однако, ни этого реферата, ни кратких изложений его воззрений в некоторых русских работах ⁴⁾ недостаточно для того, чтобы по ним можно было составить вполне отчетливое представление об его теории. Я попытался возможно точнее и полнее изложить теорию Сиверса, предпочитая всюду цитировать его собственные слова, дабы русский читатель, которому книжка Сиверса почти недоступна (у нас она имеется в единичных экземплярах), мог свободно ссылаться на его статьи.

Под мелодикой стиха Сиверс понимает чередование определенной категории фонических элементов, а именно—высот звуков в произносимом стихе. Как увидим ниже, некоторые критики, а отчасти и сторонники Сиверса, придавали этому термину несколько иное значение, однако, у самого Сиверса мы не встречаем никаких указаний на возможность иного понимания термина. Такое толкование понятия „мелодика

стиха“ сразу ставит вопрос на строго эмпирическую почву и позволяет, по выражению В. М. Жирмунского, „пересмотреть неопределенное метафорическое понятие музыкальной лирики путем более точного фонетического анализа ее звуковых особенностей“⁵⁾).

Надо сказать, что этот эмпирический подход к стиху для Сиверса не является неожиданным и стоит в тесной связи с системой его лингвистических взглядов. Ведь Сиверс является создателем научного метода, который он сам назвал „филологией произнесения и слуха“⁶⁾ („Sprech- und Ohrenphilologie“), противопоставляя ее „филологии глаза“ („Augenphilologie“). В своих статьях он неоднократно говорит о том, что стихотворение является „лишь печальным суррогатом живого слова“, и что отсюда для исследователя должна быть очевидна необходимость устной интерпретации художественного произведения (стр. 39).

Изучение звуковой стороны стиха до Сиверса шло по трафаретным путям анализа метрической структуры. Вот почему он в первой же статье, относящейся к 1893 году, резко восстает против препарирования „мертвых схем“, справедливо указывая, что „учение о мерах времени, равно как и об ударении поэтической речи, представляет собой лишь отдельные главы учения о специфической звуковой форме поэтической речи вообще. Научная метрика должна принять во внимание все то, что придает звуковой форме поэтической речи художественный характер“ (стр. 37).

„Для метрики, т.-е. для дисциплины, вводящей в изучение формальных особенностей и формальной красоты поэзии, на первом плане должно стоять исследование тех факторов, которые имеют существенное значение для понимания формального эффекта поэзии. А такое значение присуще гораздо менее обычным схемам стихов и строф (по крайней мере, пока не осознан их специфический этос), чем некоторым более общим особенностям стиховой речи. Для того, чтобы безошибочно установить эти общие особенности и правильно судить о них, вернее всего будет пойти по пути исторического исследования. При этом приходится исходить из достаточно твердо установленного положения, что поэзия была первоначально пением и, вероятно, сопровождалась пляской, т.-е. ритмическими движениями тела. Быть может, позволительно даже утверждать, что стихотворная речь возникла путем приспособления речи к ритмическим движениям пляски. Вместе с пляской и пением, а затем с одним только пением, и развились специфические формы стиховой речи. Но пение является только особым видом музыки, его формы суть общие формы музыки; различны только инструменты“ (стр. 40). „Однако поэзия не остается навсегда пением: она освобождается от оков музыкальной мелодии и специфиче-

ского ритма пения, рядом с песней выступает произносимое стихотворение, рядом с поющим стихом (Gesangvers) стих произносимый (Sprechvers)“ (стр. 41).

Каковы же различия между поющим и произносимым стихом? „Произносимому стиху, — отвечает Сиверс, — недостает твердых тонов пения—он заменяет их скользкими тонами (Gleitöne) в самой свободной последовательности; недостает ему и твердых мелодий с правильным повторением в корреспондирующих местах⁷⁾. Стало быть, в этом отношении произносимый стих представляет большую свободу, чем стих поющий, но в то же время он является более связанным по сравнению с последним: слоги располагаются в нем не по свободно выбираемым высотам, как в музыкальной композиции, а по тем высотам, которые диктуются смысловым и эмоциональным ударением контекста, или, короче, естественным фразовым ударением“ (стр. 49).

„Таким образом, композитор создает твердую мелодию при помощи свободно избираемых высот и интервалов, поэт же располагает только твердыми высотами и интервалами эмпирического языка, которыми он может зато свободно распоряжаться. Остальными же средствами музыкального выражения — вариацией тембра голоса, темпа, forte и piano и т. п.—поэт владеет так же, как и композитор“ (стр. 49).

Эти основные положения Сиверса определяют тот путь, по которому пойдет исследователь произносимого (декламируемого) стиха. Этот путь сведется к анализу эмпирически данных мелодий, получающихся в результате интерпретации стихотворных текстов. Изучая эти мелодии, исследователь должен иметь в виду следующие вопросы, которые представляются Сиверсу существенно важными при анализе произносимого стиха:

„1. Специфическая тесситура (Tonlage), т. е. вопрос о том, какого уровня голоса требует данный текст при произнесении — высокого, среднего, низкого, и т. п. Следует ли произносить текст с постоянной или переменной высотой голоса и т. д.

2. Специфическая величина интервалов, т. е. вопрос о том, пользуется ли поэт большими, средними или малыми интервалами, при чем особенно важны пределы maximum'a и minimum'a.

3. Специфический способ ведения мелодии (Tonführung)— свободный или связанный. В первом случае тоны следуют один за другим так, что их высоты соотносятся единственно со смыслом и настроением данного текста. Во втором случае расположение высот подчинено определенному плану⁸⁾.

4. Применение специфических мелодических ходов (Ton-schritte) в тех или иных определенных отрезках стиха,— главным образом, применение специфических вступлений в начале и кадансов в заключении стиха.

5. Вопрос о специфических носителях мелодии. Здесь надо обратить внимание на то, все ли слоги стиха представляются одинаково существенными для образования мелодии, или же, как это бывает чаще всего, мелодическая схема строится на высотах одних только ударенных или даже одних только сильно ударенных. т.-е., главным образом, метрически ударенных слогов“ (стр. 66).

Таковы отправные пункты, из которых должно исходить исследование мелодики стиха. Задача, как видим, чисто описательная, и следует заметить, что Сиверс ею не ограничивается. Параллельно он намечает целый ряд других проблем, из которых одна представляется наиболее существенной: это—проблема связи мелодики с текстом художественного произведения. Вот как формулирована она самим Сиверсом: „Когда мы произносим художественное произведение, то мы мелодизируем его, как всякую произносимую речь. Но каково, в конечном счете, происхождение мелодии, которую мы таким образом снабжаем текст? Привносим-ли мы ее всецело от себя, или она уже дана в нем, или, по крайней мере, намечена настолько, что при произнесении как-бы вынуждает нас ее выявить? И, если она заложена в тексте, то каким образом она влагается в него, и в какой мере она может принудить исполнителя к правильной интерпретации?“ (стр. 57). И хотя Сиверс и говорит, что на все эти вопросы можно ответить только с известным приближением (стр. 58), из всех его дальнейших положений явствует, что он неколебимо убежден в том, что мелодия как-бы потенциально дана в тексте и требует лишь определенного типа исполнителя для того, чтобы быть правильно выявленной.

Аргументацию Сиверса можно свести к трем основным пунктам: это 1) показания самих авторов, 2) влияние мелодического задания на самый строй стихотворения и 3) „массовая реакция“ („Massenreaktion“). „Дело очевидно, в том,— пишет Сиверс,— что акт образования поэтической концепции и ее воплощения связан у поэта с некоторым музыкальным, т.-е. ритмико-мелодическим настроением, которое затем находит выражение в специфическом ритме и речевой мелодии созданного произведения. Если для этого нужны внешние свидетельства, то их можно найти в изобилии. Здесь я приведу только два показания—Гете влагает в уста Вильгельму Мейстеру следующие слова: „Хотя я от природы лишен хорошего голоса, но мне часто кажется, что внутри меня какой-то тайный гений шепчет мне что-то ритмичное, так

что в пути я подвигаюсь как-бы в такт; в то же время я как-бы воспринимаю тихие звуки, сопровождающие какую-нибудь песню, которую я тут же припоминаю“. И уже без ограничения песней или какими-либо условиями ситуации Шиллер пишет Кернеру: „Когда я сажусь писать стихотворение, то музыкальная сторона возникает передо мною гораздо чаще, нежели отчетливое представление об его содержании“ (стр. 58—59).

Непосредственно к только что цитированному отрывку примыкает и другой аргумент Сиверса в пользу утверждения, что мелодика как-бы вложена в текст произведения,— это влияние мелодического задания на самый строй стихотворения.

„Всякая произносимая речь, как известно, обладает ритмико-мелодическим характером. Эта сторона речи регулируется системой речевых навыков, как традиционных, так и индивидуальных, которая для каждого большего или меньшего сочетания понятий известного рода располагает определенной ритмико-мелодической формулой. В наивной, обыденной речи содержание и форма связаны таким образом, что содержание занимает первое, форма—второе место, так что и ритмико-мелодическая форма высказывания является лишь непроизвольным придатком (*ungesuchte Beigabe*) к осознанному содержанию. Иначе обстоит дело, когда речь ставит себе более высокие цели. Тот, кто, наряду с воздействием содержания, хочет достигнуть также воздействия формы, должен считаться с благозвучием речи; эту задачу он может разрешить соответствующим выбором слов, употребляя в своей речи только такие слова, которые при непринужденном интонировании создадут приятные для слуха ритмы и следования тонов. Сказанное относится как к прозе, так и к поэзии. Но между прозой и поэзией наблюдается в этом отношении существенное количественное различие. Само собой разумеется, что и проза в отдельных случаях может обладать индивидуальным ритмико-мелодическим характером, но все-же, в принципе, ритм и мелодия в прозе отличаются полной подвижностью от случая к случаю⁹⁾. Поэзия-же, по самому существу, уже одним выбором определенного размера налагает на себя известные формальные ограничения. Этим выбором ограничивается, собственно, только свобода ритмического движения, но закономерность ритмической формы влечет за собой, правда, не с необходимостью, но, во всяком случае, часто и непроизвольно,—известное упорядочение также и мелодической стороны, которая, как известно, является наиболее действенным средством для выражения качественно различных настроений. Влечение к отчетливому фиксированию мелодии будет тем сильнее, чем интенсивнее испытывает поэт в про-

цессе творчества влияние одного из охарактеризованных выше общих суггестивных мелодических представлений, и чем более определенные формы свойственны этим представляемым мелодиям. Чем сильнее сказывается действие этих факторов, тем более будет стремиться поэт в положительном направлении—выбирать слова так, чтобы они хорошо укладывались в представляемую мелодическую схему, и—в отрицательном—избегать словесных групп, не удовлетворяющих этому требованию. Если, таким образом, представляемая мелодия оказывает на поэта в процессе творчества значительное суггестивное или прогибитивное влияние, то, наоборот, сделанный поэтом выбор слов вызывает у читателя, при устной интерпретации произведения, определенные мелодии, на основании традиционно-привычного для него способа интонирования отдельных словочетаний и словесных групп“ (стр. 59—61).

Из этого рассуждения ясно, что интерпретатор находится всегда в большей или меньшей степени под влиянием мелодического задания самого автора. Но Сиверс не удовлетворяется наблюдением над чтением единичного исполнителя: он прибегает для проверки полученных на собственной интерпретации результатов к массовому опыту, предлагая читать одно и то же стихотворение целому ряду лиц. В виду того, что такого рода опыт дает разноречивые результаты, Сиверсу пришлось произвести отбор чтецов, считаясь с количественным превосходством одной группы чтецов над другой. Количественно превосходящей оказалась группа чтецов, которую Сиверс назвал „авторскими чтецами“ („Autorenleser“). Он характеризует их следующим образом: „Типичного авторского чтеца можно найти среди чтецов, чаще всего лишенных художественной школы. Он не владеет никаким определенным искусством и не стремится к тому, чтобы проявлять художественную деятельность. Он ничего не ожидает от автора и только испытывает его воздействие. Инстинктивно, не зная почему и как, он, так сказать, вынужденно реагирует на мелодические импульсы, которые дают ему словосочетания текста при помощи свойственной его речевому навыку системы доминирующих тонов, фразовых кадансов и т. п. В виду сказанного, различные чтецы этого типа воспроизводят предложенный им текст, в общем, с замечательным сходством мелодизации. Конечно, и тут встречаются различия, но обычно они легко устраняются. Такой чтец, именно потому, что он одарен естественным инстинктом реакции на текст, при обсуждении спорных случаев, обыкновенно без особых затруднений находит свои ошибки“ (стр. 82—83).

В противоположность этой группе чтецов, „самостоятельные чтецы“ („Selbstleser“) обладают определенными резко

выраженными художественными вкусами и при исполнении мелодизируют текст вполне индивидуально.

Единообразие массовой реакции, по мнению Сиверса, „в известных границах, вне всякого сомнения, представляет собой ручательство в единстве заложенных в тексте импульсов и, вместе с тем, в правильности найденных мелодических типов“ (стр. 85). Он утверждает, что при помощи метода массовой реакции „можно с известной степенью достоверности на основании данного текста установить мелодии, представлявшиеся автору в процессе творчества“ (там-же).

Факт единообразного мелодизирования стихотворного текста позволил Сиверсу поставить новую методологическую проблему—о значении метода массовой реакции для филологической критики. При чтении „авторскими чтецами“ цикла произведений одного автора обнаруживается, что каждый автор обладает специфическими приемами мелодизации (определенная тесситура, характер стиховых кадансов и т. д.). Эти приемы могут быть более или менее разнообразны, поэт может увеличивать или уменьшать количество средств мелодической вариации, но в итоге всего творчества или определенного его периода или, наконец, в пределах одного стихотворения мы всегда сможем наблюдать определенную систему. На основании всех этих наблюдений Сиверс формулирует следующий методологический тезис:

„Нарушения мелодической стороны речи во всех случаях, где в остальных частях явственно обнаруживается мелодическая связанность, и нет каких-либо особых доводов против такого объяснения, указывают либо на вторжение в текст посторонних элементов, либо на изменения в первоначальном тексте или первоначальной форме произведения“ (стр. 92).

Таким образом, если данное произведение подвергалось неоднократным переработкам или исправлениям, то при помощи метода массовой реакции исследователь может вышелушить его первоначальный текст, очистив его от последующих наслоений: каждая прибавленная или исправленная строфа второй или последующих редакций этого произведения будет нарушать мелодическую окраску первоначальной редакции. В качестве примера изменения системы мелодизации у одного и того же поэта в разные периоды его творчества Сиверс приводит раннюю и позднюю редакцию одного стихотворения Гете („Es war ein König in Thule“) и рассматривает мелодические особенности первоначальной редакции „Фауста“, отличающие ее от окончательной редакции.

По отношению к средневековой немецкой поэзии Сиверс устанавливает дополнительный принцип критики текста:

„Мелодическая связанность у средневековых поэтов гораздо значительнее, чем у современных. Редким исключе-

нием следует считать, если средневековый немецкий поэт располагает более, чем одним видом типической мелодизации“ (стр. 96).

Таким образом, если перед нами произведение средневековой немецкой поэзии, принадлежность которого перу определенного поэта сомнительна, то это сомнение может быть разрешено при помощи метода массовой реакции,— конечно, если предварительно, на основании бесспорно принадлежащих этому поэту произведений, установлена присущая ему манера мелодизации. Сиверс указывает, что тот же метод может быть успешно применен к изучению состава „Песни о Нибелунгах“¹⁰⁾.

II

Перехожу теперь к обзору наиболее существенных возражений, высказывавшихся в научной литературе против теорий Сиверса, и тех гипотез, которые выставлялись взамен его учения о мелодике стиха. Здесь нам прежде придется вкратце коснуться двух работ Мазинга¹¹⁾ и Теннера¹²⁾, в которых термину „мелодика“ придается совершенно иное значение, нежели в статьях Сиверса. Мазинг подробно останавливается на главных элементах звучания стиховой речи и отмечает, что иерархическое их взаимоотношение существенно отлично от того соотношения элементов, какое наблюдается в музыке, из области которой заимствован термин „мелодия“. В то время как в музыке главную роль играет высота тона, а тембры звуков лишь побочную, второстепенную, — в стихе, по его мнению, наоборот, качественная окраска звуков, их тембр („Lautfarben“) является существенно важным и восходящим к поэтическому замыслу фоническим элементом, а высота тона представляется ему элементом почти не имеющим значения, влагаемым в стихотворение не поэтом, а декламатором. Приписывая системе звуковых тембров в стихе ту-же организующую функцию, какую выполняет в музыке система звуковых высот, составляющая музыкальную мелодию, Мазинг, исходя из этой аналогии, склонен понимать под „мелодикой“ область так называемой „словесной“ инструментовки. Однако, во избежание смешения понятий, подмены „мелодики“, понимаемой в тембральном смысле, мелодикой в обычном понимании, как движения высот, — Мазинг предпочитает говорить о „художественной“ или „эстетической“ „музыкально-речевой мелодии“ (имея в виду „словесную инструментовку“) в отличие от „внеэстетической“ речевой мелодии (движение высот). Однако, утверждение Мазинга, что речевая мелодия в понимании Сиверса есть факт, лишенный эстетической значимости, им в достаточной мере не обосновано. Аргументация его сводится к следующим соображениям.

Из трех элементов, формирующих речевую акцентную систему — силы, высоты и длительности звуков — наиболее значительным является элемент силы, образующий ритмическую ткань стиха. Он настолько преобладает над всеми остальными акцентными факторами, что „мелодическое членение стиха по ступеням высоты оказывается всецело ему подчиненным“ (стр. 12). Вопрос о взаимодействии динамических (силовых) и мелодических элементов речи ставился в фонетической литературе неоднократно. Современная фонетика разрешает его в том смысле, что динамическое усиление не связано необходимым образом с повышением тона или, вообще, с какими-бы то ни было мелодическими изменениями ¹³⁾.

Мы можем формулировать только очень общий, требующий множества оговорок, закон: слово, которое нам надо, по каким-либо причинам, выделить из контекста, всегда приобретает наибольший динамический и мелодический вес (причем увеличение мелодического веса может выражаться как в значительном повышении, так и в значительном понижении тона ¹⁴⁾). Но и в этом случае оба элемента стоят в психической зависимости от какого-то третьего фактора — от общего акцентного веса, — а отнюдь не подчиняются один другому ¹⁵⁾.

Критическую позицию Мазинга по отношению к теории Сиверса разделяет Теннер. Однако, его доказательство в пользу эстетической незначительности движения высот лежит в несколько иной плоскости, нежели аргументы Мазинга. Теннер развивает мысль Сиверса о скользящем характере тонов речевой мелодии:

„Музыка речи зависит прежде всего от своего естественного и своеобразного музыкального инструмента — человеческого голоса. Скала звуков, доступных речевому голосу, составляет приблизительно октаву, но в пределах этой одной октавы речевой голос располагает не только двенадцатью интервалами музыкальной хроматической гаммы, но и всеми возможными в этих границах встречающимися в природе промежуточными интервалами, без всякого ограничения. Следовательно, речевой голос обладает бесконечным количеством высот, незаметно и постепенно переходящих одна в другую. Из этого бесконечно большого числа высот не выделяются, как в музыке, известные строго определенные ступени, на которых строится мелодия. Другими словами, музыка речи не знает гаммы. Звуковая музыка, по общему правилу, пользуется определенными неизменно твердыми высотами, и это относится не только к инструментальной музыке, но и к пению.

Иначе обстоит дело в речи. Суит замечает, что в пении голос задерживается, не изменяя высоты звука, на каждой ноте и затем быстро перескакивает на следующую ноту, так

что связывающий их переходный скользящий звук не воспринимается. Напротив, в речи голос только случайно останавливается на одной ноте, обычно же он непрерывно колеблется, так что различные ноты, которыми обозначается высота слога, представляют собою лишь точки, между которыми непрерывно скользит голос“ (стр. 259—260).

Основными элементами музыкальной мелодии, по Теннеру, являются тональность, гамма и такт. Ни одного из этих элементов в словесно-речевой мелодии мы не встречаем, и, следовательно, „раз музыка речи вообще не способна к образованию мелодии, то невозможна и проблема мелодики стиха“ (стр. 267). Под мелодикой же стиха, следуя Теннеру, надо понимать не чередование звуков, обладающих определенными высотами (Сиверс) и не словесную инструментовку (Мазинг), а „эмоциональные тембры речи“, образуемые при помощи движений лицевых мускулов. Ссылаясь на исследование основателя физиогномики Пидерита¹⁶⁾, Теннер утверждает, что каждое чувство может выражаться только одной определенной комбинацией лицевых мускулов. Каждая же такая комбинация, в силу связи лицевых мускулов с мускулами надставной трубы произносительного аппарата, влечет за собою столь же определенные эмоциональные тембры произносимой речи. Таким образом, чувства, вложенные поэтом в стихотворение, находят адекватное выражение при интерпретации текста в мимических движениях лица, а через них и в тембральной окраске речи. Не касаясь положительной части работы Теннера, не стоящей в непосредственной связи с вопросом о мелодике стиха в понимании Сиверса¹⁷⁾, остановимся на ее критической части, в которой автор обосновывает невозможность проблемы мелодики стиха. Ошибка Теннера очевидна. Он подходит к речевой мелодии с требованиями, обуславливающими мелодию музыкальную, но вполне естественно, что, перенесенный по аналогии из музыки, этот термин, в применении к новому материалу, несколько видоизменяет свое значение. В речевой мелодии нам не столько важны твердо фиксированные высоты и интервалы, сколько общие направления мелодических линий и система отношений между ними. Мы уже видели, что Сиверс в полной мере учитывает скользящий характер речевых высот (стр. 49, см. цитату в 1-й главе¹⁸⁾.

Таким образом, Мазинг и Теннер, понимая под „мелодикой стиха“ совершенно иные явления фонетики стиха, ничего нового и существенного в учение Сиверса внести не смогли. Явления „инструментовки“, равно как и „эмоциональных речевых тембров“, будучи совершенно независимы от движения высот, отнюдь не исключают явления „мелодики“ в том смысле, в каком его удалось наблюдать и истолковать Сиверсу.

III

Продолжателем Сиверса в области изучения именно этого элемента поэтической речи явился у нас Б. М. Эйхенбаум¹⁹⁾.

Не видя необходимости подробно излагать его работу, доступную русскому читателю, я все же позволю себе суммировать ее основные положения. Они сводятся к двум главным пунктам: к сужению установленного Сиверсом понятия „мелодики стиха“ путем ограничения его признаком системности и к рассмотрению мелодики под углом зрения ее композиционной, организующей роли в определенных жанрах лирики и у определенных авторов.

„В отличие от Сиверса,—пишет Эйхенбаум,—я разумею под мелодикой только интонационную систему, т. е. сочетание определенных интонационных фигур, реализованное в синтаксисе“ (стр. 16). Попробуем вникнуть в устанавливаемое здесь различие точек зрения. Сопоставляя определение мелодики, предложенное Б. М. Эйхенбаумом, с тем пониманием термина, из которого исходит Сиверс (см. 1-ую главу), на первый взгляд мы, как будто, наблюдаем некоторое различие в объекте исследования. Основатель учения о мелодике стиха исследует в произносимом стихе повышения и понижения звуков, обычные и для интонации практической речи, а его русский продолжатель рассматривает мелодику, как некоторую систему эстетически оформленных, композиционно организованных мелодических элементов. Однако, различие это только кажущееся. Мнимость его доказывается цитированным выше различием у Сиверса „свободного“ и „связанного“ способа „ведения мелодики“ („Tonführung“). Отсюда видно, что и Сиверс не чужд мысли о мелодическом построении²⁰⁾. Еще определеннее выдвигает элемент эстетического построения и понятия мелодики один из учеников Сиверса — Заран, устанавливая в упомянутом уже труде разграничение между понятиями „мелоса“ и „мелодии“²¹⁾. „Речевой мелос есть акцентно-расчлененная последовательность речевых высот. Если мелос, как таковой, приобретает характер приятности, то он становится речевой мелодией, т. е. ритмически расчлененной и, благодаря этому, необходимо стилизованной последовательностью голосовых высот“ (стр. 133).

То же отчетливое различие находим у него в другом месте при сравнении поэтического и прозаического отрывков:

„Каковы составные части этой формы, действие которой отнюдь нельзя назвать замечательным?“ спрашивает он по поводу одного прозаического текста. „Она лишена очарования мелодии. Правда, высоты сонорных звуков расположены

не беспорядочно: они следуют попеременно то в восходящем, то в нисходящем порядке. Эта последовательность высот сама по себе лишена какой бы то ни было прелести: она столь же мало мелодична, как повышения и понижения в завываниях бури. Эта последовательность упорядочена, но ей недостает музыкальной действенности. Она носит характер „мелический“ („melisch“), а не „мелодический“ („melodisch“). Проза обладает „мелосом“, а не „мелодией“ (стр. 6—7). Наконец, как мог бы Сиверс говорить о том, что стихи, принадлежность которых определенному поэту сомнительна, звучат иначе, нежели подлинные его произведения,—если бы он не предполагал, что каждому стихотворению присуща именно такая определенная система мелодизации? С непрекаемой очевидностью обнаруживается в теории Сиверса понятие системы мелодических приемов в его анализе стихотворения Гете и двух редакций „Фауста“. Конечно, Сиверса, как лингвиста, одинаково интересует и „мелос“ и „мелодия“, но совершенно ясно, что и для него очевидна разница между эстетически оформленной мелодикой стиха, с одной стороны, и обычной речевой мелодией, с другой.

Обращаясь теперь ко второму пункту различия между теориями Сиверса и Эйхенбаума—к утверждению Эйхенбаума, что все элементы художественного произведения в лирике определенного типа подчиняются мелодическому заданию; мелодика, так сказать, держит на себе всю композицию произведения.

„Художественная роль интонации²³⁾, как форманты, 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, господствуя над остальными и подчиняя их себе. В лирике напевного типа такой доминантой и является интонация, которая реализуется в тех или иных особенностях синтаксического строения“ (стр. 9). Нечто аналогичное „доминанте“ Эйхенбаума можем мы найти и у Сиверса в его утверждении о регулирующем характере суггестивных мелодических представлений (стр. 59—61, см. цитату в 1-й главе). Но тут оказывается одно существенное и действительное различие между обеими теориями. В то время как Сиверс считается со сложностью

факторов мелодики, Эйхенбаум ограничивает их круг синтаксическим моментом. Об этом он говорит в цитированном выше определении мелодики. Этим утверждением заканчивается и приведенная сейчас выдержка из его книги. „Независимо от индивидуальных оттенков чтения, — пишет он несколько ниже, — синтаксическое строение есть вещь совершенно объективная, а синтаксическая интонация в тех пределах, в которых она нам нужна, общеобязательна“ (стр. 16).

По теории Сиверса, мелодические формулы, свойственные произносимым и слышимым словосочетаниям, являются равнодействующей двух факторов — компромиссом между „идеальной фразовой мелодией“ и „собственной мелодией слова“.

„В отдельных эмпирических фразовых мелодиях сплетаются два различных элемента. Один из них — естественные высоты изолированно мыслимых слов. О таких мелодиях или тонах слов обычно говорят только по отношению к китайскому и подобным ему языкам, не усматривая их в немецком и других европейских языках, но они налицо и здесь и имеют существенное значение, ибо в совокупности они образуют во фразе род системы доминирующих тонов (Führtöne)²³. Но из этой системы эмпирические фразовые мелодии образуются тем путем, что система доминирующих тонов сочетается в одно целое с другой системой, которую я называю идеальной фразовой мелодией (ideelle Satzmelodie). Под идеальной фразовой мелодией я понимаю мелодические особенности, связанные не с отдельным словом (или с отдельной формой слова), но с целой фразой, как таковой: напр., явление нисходящих тонов в конце простых повествовательных предложений, в противоположность восходящим тонам в конце вопросительных предложений без вопросительного слова и т. п. (стр. 80)“. Мы видим, таким образом, что та „совершенно объективная вещь“, которую усматривает Эйхенбаум в „синтаксическом строении“, есть не что иное, как „идеальная фразовая мелодия“ Сиверса.

Фактор „мелодии слова“ устраняется, таким образом, из поля зрения, а с ним вместе ускользает и „эмпирическая фразовая мелодия“. Следовательно, утверждая, что в лирике напевного типа „доминантой“ является „интонация, которая реализуется в тех или иных особенностях синтаксического строения“ (стр. 9), он логически вынужден к парадоксу: лирика напевного типа базируется не на эмпирической речевой мелодии, а только на синтаксическом ее компоненте. В результате, звучание напевной лирики, вполне адекватное поэтическому тексту, может оказаться вовсе не напевным²⁴). Справедливо будет и предусматриваемое Эйхенбаумом возражение: „Вы изучаете не мелодику, а синтаксис“ (стр. 17). Подменяя мелодику стиха одним из ее факторов, он изучает, конечно, не мелодику, а синтаксическую сторону лирической

композиции, пользуясь мелодическими данными лишь как эвристическим средством.

После фундаментального труда Верье об английском стихе в числе факторов стиховой мелодики приходится считаться еще и с ритмом. Подвергнув детальному анализу произнесение английского четверостишия Верье обнаруживает в каждом стихе определенную, расчлененную по триподиям, восходяще-нисходящую мелодическую фигуру, которая, если и не повторяется вполне систематично, то во всяком случае „представляет собою идеал“, к которому поэт и декламатор стремятся более или менее независимо от вариаций, требуемых смыслом, т. е. природой выражаемого в каждом отдельном случае чувства“²⁵). Эйхенбаум принимает во внимание этот фактор—мелодику, которая механически порождается ритмом (стр. 95). Это явление он назвал „отраженной мелодикой“ (там же). Некоторые ритмические формы, — пишет он, — (напр., строфа с чередованием четырех и трехстопного анапеста) имеют свою как бы природенную им интонационную схему, своего рода априорный напев (ср. на стр. 95: „создается как бы отвлеченный, не зависящий ни от смысла слов, ни от синтаксиса напев“). „Но эта отвлеченная схема не есть еще мелодическая система, она лишь канва для того или иного мелодического рисунка“ (стр. 18). Таким образом, Эйхенбаум, впадая в некоторое противоречие со своим принципом синтаксического монизма, оказывается не вполне чужд мысли о множественности факторов мелодики: с изложенной сейчас точки зрения, мелодика стиха должна бы рассматриваться как равнодействующая, по крайней мере, двух факторов—синтаксического и ритмического. Следует пожалеть о том, что считая ритмический фактор, понимаемый в указанном смысле „маловажным“, он обращает „на него внимание только иногда“ (стр. 18)²⁶). Но каковы бы ни были основные элементы, образующие мелодическую систему, мы видим, что и Сиверс и Эйхенбаум сходятся в том, что признают мелодику как бы вложенной в текст. На этом пункте следует остановиться несколько подробнее.

IV

Один из критиков Сиверса, проф. Гойзлер²⁷), в своей рецензии на его книжку высказал по этому поводу несколько чрезвычайно интересных замечаний, которые я здесь изложу. Цитируя слова Сиверса о том, что „авторские чтецы“ воспроизводят текст „с приблизительно одинаковой мелодизацией“ („annähernd gleiche Melodisierung“), Гойзлер утверждает, что каждый чтец имеет свои собственно мелодические навыки, которые слагаются из индивидуальных и диалекти-

ческих, внушенных воспитанием и сознательно усвоенных элементов, и что, следовательно, необходимо более точно определить, что понимает Сиверс под „приблизительно одинаковой мелодизацией“ (стлб. 1478—1479).

„Определенная мелодия, которую внушает читателю определенный ряд письменных знаков,—пишет Гойзлер—должна быть объяснена из тех условий, в которых находится данный читатель. Подобно тому, как он привносит в текст привычные ему зрительно-слуховые ассоциации, произнося, напр., свойственное ему scht-, ge-, eu- там, где автор, может быть, произносил st-, je-, ei; точно так же он интерпретирует мелодическую сторону не содержащего мелодии письменного текста сообразно свойственным или знакомым ему речевым мелодиям. Это ассоциирование с зрительным восприятием слуховых представлений зависит от множества тонких и скрытых обстоятельств: на ряду с унаследованным или приобретенным говором, действуют неуловимые элементы индивидуального склада и вкуса, совокупность пережитых впечатлений и, наконец, несколько более отчетливые влияния школы и театра“ (стлб. 1481—1482).

Представляется совершенно правильной мысль Гойзлера, что „речевая мелодия автора для читателя — другой берег, к которому письменные знаки не прокладывают моста“ (стлб. 1482).

В качестве основного возражения против теорий как Сиверса, так и Эйхенбаума, следует выставить утверждение, что мелодия никоим образом в тексте не дана, и что она привносится в текст исключительно, как нечто идущее от исполнителя. Единообразие интерпретации „авторских чтецов“ объясняется только тем, что все они прошли более или менее одинаковую школу чтения, усвоенную, вероятно, еще на ученической скамье. Но против тезиса Сиверса, особенно в той монистически-синтаксической формулировке, какую придал ему Б. М. Эйхенбаум, можно привести и еще некоторые возражения.

С. И. Бернштейн, исходя из мысли²⁸⁾, что „языковое сознание способно различать значения не дифференцированные в звуковом отношении“, что человек, мыслящий при помощи языка (в отличие от говорящего и слушающего), „оперирует языковыми значениями, более или менее абстрагируя их от материальной, звуковой оболочки, с представлением которой они ассоциируются“,—приводит некоторые доводы в пользу мысли, что мелодические элементы нашего языкового сознания „принадлежат к числу внешних знаков, от которых особенно легко абстрагируется процесс понимания“. „В этой форме языковой деятельности,—пишет он,—предложение может мыслиться как синтактико-семасиологическое целое вне связи с признаком фонической, интонаци-

онной законченности: мелодика в числе других факторов интонации отходит на задний план, удаленный от светлой точки сознания. Таким образом, синтактико-семасиологические отношения и связи мыслимы вне представлений звучания. По отношению к стиху это означает, что наличие в композиционном составе стихотворного произведения синтактико-семасиологических элементов еще не доказывает их мелодической значимости: для такого утверждения в каждом отдельном случае требуются доказательства“.

Позволю себе развить эти положения еще некоторыми замечаниями. В вопросительном предложении, не содержащем вопросительного слова, интонация играет вескую семасиологическую роль. Но поэт почти никогда не оперирует такими сокращенными предложениями. А в развитом вопросительном, восклицательном и т. д. предложении интонация имеет минимальное значение, и от нее легче всего абстрагироваться. В еще большей мере это относится к предложениям повествовательным. На месте такой абстрагированной интонации у поэта или читателя, обладающего моторным или слуховым типом внутренней речи, становится индивидуальная или традиционная привычка, манера мелодизации. В процессе исторического развития эти привычки мелодизации изменяются, как и звуки языка, под влиянием тех или иных причин. Вот почему исследование мелодики стиха необходимо должно сосредоточиться, с одной стороны, на изучении декламации на современных образцах произнесения стиха и, с другой, на выяснении константных законов связи между манерой произнесения и поэтическим текстом. И здесь перед исследователем встанут две основные проблемы, обсуждение которых уже выходит за пределы этой статьи. Эти проблемы мы можем формулировать следующим образом:

1. Вопрос об элементах, из которых слагается манера мелодизации (элементы разговорной интонации, элементы, присущие какой-либо определенной школе произнесения стихов, индивидуальные особенности декламационной манеры).

2. Вопрос о взаимодействии мелодизации стихотворения с остальными конструктивными факторами поэтической речи (ритм, рифма и т. п.).

Разрешение первой проблемы позволит, с одной стороны, выделить из декламационного целого факторы, модифицирующие обычную речевую мелодику при перенесении речи в плоскость художественной и, специфически, стиховой формы, а с другой—даст возможность установить отношение между системой поэтических приемов поэта и системами декламационных приемов интерпретации его произведений²⁹). Разрешение второй из намеченных проблем даст ключ к фор-

мальному анализу звучащего стиха, не совпадающего по своей структуре со стиховой речью, возможной и вне связи с материально-звуковым воплощением.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹⁾ Эта статья представляет собой обработку двух рефератов, читанных автором в фонетическом семинарии Института Истории Искусств. Считаю долгом принести глубокую благодарность С. И. Бернштейну за руководящие указания в моих занятиях мелодикой стиха. Статья была напечатана на машинке (на правах рукописи) в серии „Вопросы художественной речи“, Лгрд. 1926.

²⁾ Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze von Eduard Sievers. (Germanische Bibliothek, hsg. von Wilh. Streitberg, 2. Abt., 5. Bd.) Heidelberg. K Winter. 912. Наиболее существенное принципиальное значение имеют следующие статьи:

1) Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses. 1893 (Стр. 36—55).

2) Ueber Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung. 1901. (Стр. 56—77).

3) Ueber ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik. 1903. (Стр. 78—111).

³⁾ Сборники по теории поэтического языка. Выпуск второй. Пгр. 1917. Стр. 87—94. Этот реферат содержит некоторые неточности: так, автор указывает, будто Сиверс предпочитает опыты с „самостоятельными чтецами“ („Selbstleser“) опытам с „авторскими чтецами“ („Autorenleser“), т.-е. как раз обратному принятому Сиверсом методу.

⁴⁾ См., напр. ст. В. М. Жирмунского „Мелодика стиха“ в журнале „Мысль“ № 3, 1922 г. стр. 109—139.

⁵⁾ Назв. сочин. стр. 119.

⁶⁾ Критика метода „слуховой филологии“ дана в книге Р. О. Якобсона „О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским“, Берлин. 1923, стр. 21—22, в статье Б. В. Томашевского „Проблема стихотворного ритма“ (Альманах „Литературная мысль“ кн. II, Пгр. 1923. Изд. „Мысль“ стр. 137—138), в книге Ю. Н. Тынянова „Проблема стихотворного языка“ Лг. 1924, стр. 18 сл. и в статье С. И. Бернштейна „Стих и декламация“ (сборник „Русская речь“, н. с., вып. I, 1927).

⁷⁾ Относительно этого второго различия между поющим и произносимым стихом следует сделать оговорку: в декламации современных русских поэтов, напр. в чтении Андрея Белого и Мандельштама, наблюдаются, как раз, твердо фиксированные мелодии, так что направление движения высот и, до известной степени, даже величина интервалов совершенно равномерно повторяется в корреспондирующих стихах. Об этом в не напечатанной пока работе С. И. Бернштейна „Голос Блока“ и в его статье „Стих и декламация“. Впрочем, в более поздней статье, 1901 г., Сиверс признает возможность планомерного расположения высот в произносимом стихе: см. ниже о свободном и связанном способе ведения мелодии.

⁸⁾ Во избежание возможных недоразумений, исправляем lapsus calami проф. В. М. Жирмунского, который, излагая в названной выше статье (стр. 118) теорию Сиверса, придал терминам „свободная“ и „связанная мелодия“ обратное значение.

⁹⁾ Это положение, высказанное Сиверсом в 1901 г., было им вскоре оставлено: уже в следующей статье, относящейся к 1903 г., он заменил его противоположным утверждением: мелодическая система поэта сохраняет постоянство в пределах одного стихотворения или определенного периода творчества, „тогда как прозаик гораздо чаще применяет одну и ту же систему во всех своих произведениях“ (стр. 92).

¹⁰⁾ Сиверс неоднократно пользовался произносительно-слуховым методом критики текста при издании древних памятников. С 1901 г. до сего времени он издал, постепенно совершенствуя и усложняя свой метод, ряд памятников

древне-германских („Песнь о Нибелунгах“, „Эдду“ и друг.), древне-еврейских („Книгу Бытия“, „Книгу пророка Самуила“ и друг.), древне-греческих и старо-славянских. Подробное описание метода он дает в I части IV тома своего труда „Metrische Studien“ (Leipzig 1918) и в заключительной части издания „Эдды“ (Die Eddalieder. Klanglich untersucht und herausgegeben von Eduard Sievers. Leipzig. 1923); краткое изложение см. в его брошюре „Ziele und Wege der Schallanalyse“ (Heidelberg. 1924. Отд. отт. из „Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft. Festschrift für Wilh. Streitberg“). В том же направлении работают ученики Сиверса Е. Клемм, Franz Saran (издание „Песни о Гильдебранде“), Wolfgang Schanze (Послание к Галатапам. Павла) и др. О новейших работах Сиверса см. Р. В. Шульце „Ритм в психологии творчества“ („Западные сборники“. Вып. 2-й. М. 1924) и С. И. Бернштейн. „Звучащая художественная речь и ее изучение“ („Поэтика. Временник Отдела Словесных Искусств Гос. Института Истории Искусств“. I. Лг. 1926. Стр. 44—47).

¹¹⁾ Woldemar Masing. Sprachliche Musik in Goethes Lyrik. Quellen und Forschungen zur Sprache und Kulturgeschichte der Germanischen Völker. Strassburg. Trübner. 1910.

¹²⁾ Julius Tenner. Ueber Versmelodie. — Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, hrsg. von Max Dessoir. 1913. VIII. Bd. стр. 247—279, 353—402.

¹³⁾ См. E. d. Sievers. Grundzüge der Phonetik, 5 Aufl. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1901. § 658.

¹⁴⁾ См. Wilh. Wundt. Völkerpsychologie. Bd. I. Die Sprache. 2. Teil. 2 Aufl. Leipzig. Engelmann. 1904. Стр. 412.

¹⁵⁾ См. Franz Saran. Deutsche Verslehre. München. Beck. 1907. Стр. 21, 108, passim. Ср. также у J. a. c. v. a. n. G. i. n. n. e. k. e. n' a. Principes de linguistique psychologique. Paris. Rivière. 1907. Стр. 287: определение ударения как „наибольшей психической силы фонемы“.

¹⁶⁾ Dr. Theodor Piderit. Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik. Detmold. Clingenberg. 1867.

¹⁷⁾ По той же причине выше опущено изложение чрезвычайно ценных с методологической стороны наблюдений Мазинга над словесной инструментальной лирики Гете.

¹⁸⁾ Кроме того, следует отметить, что принцип внетональности речевой и в частности стиховой мелодики, на котором, между прочим, базируется своя критика Теннер, подвергается существенному ограничению в экспериментальном исследовании Веррье. (Paul Verrier. Essai sur les principes de la métrique anglaise. 3-me partie. Notes de métrique expérimentale. Paris. Welter. 1910. Стр. 301 сл., 312 сл.). Приведенные им данные позволяют говорить о тональности по отношению к мелодике произносимого стиха почти в том же строгом смысле, в каком применяется это понятие в музыке. Ср. также K. Luick. Ueber Sprachmelodie in deutscher und englischer Dichtung. — „Germanisch-Romanische Monatschrift“. 1910. Heft 1. Стр. 14—27.

¹⁹⁾ Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. „Опояз“. Пгр. 1922 г. Сборники по теории поэтического языка. Ср. его статью: Мелодика стиха (в сборнике „Сквозь литературу“, Ленинград. 1924 г. стр. 209—14). О книге Эйхенбаума см. цитированную выше статью В. М. Жирмунского.

²⁰⁾ Соответствующую цитату из книжки Сиверса приводит и Эйхенбаум, замечая, однако, что „принципиальной важности этому различию не придают ни Сиверс, ни Рейнгард, потому что для них не существует разницы между интонацией и мелодией. Самый вопрос о мелодике стиха, — продолжает он, — приобрел особый интерес для школы Сиверса в связи с вопросом о филологической критике текстов, а не в связи с вопросами поэтики“, (стр. 15). Приводимая ниже цитата из труда Зарана обнаруживает несправедливость этого замечания. Ср. В. М. Жирмунский. Назв. соч. стр. 118.

²¹⁾ Система взглядов Зарана по вопросу о мелодике речи и стиха изложена полнее в книге В. Н. Всеволодского-Гернгросса. „Теория русской речевой интонации“. Пгр. Госуд. издательство. Стр. 60—62.

22) Термины „интонация“ и „мелодика“ употребляются в книге Эйхенбаума как синонимы.

23) Чрезвычайно ценные данные о собственной мелодии слова в русском языке находим в работах О. Брока „Очерк физиологии славянской речи“ („Энциклопедия славянской филологии“). Вып. 5. 2. (Спб. 1910. § 247). „Говоры к западу от Мосальска“ Пгр. 1916 §§ 2, 1', 20, 24, 30, 35; „Описание одного говора в юго-западной части Тетемского уезда“ („Сборник Отд. Русск. яз. и словесн. Акад. Наук“ Т. 83. № 4). Спб. 1907, § 7. Ср. также И. Н. Городецкий. „Об основных тоновых модуляциях речи применительно к выразительному чтению“ (Тифлис) 1899, стр. 44—50. Проф. Р. И. Кошутич. („Грамматика рускаг језика. 1. Гласови. А. Општи део“. Друг. изд. Петгр. 1919. Стр. 168—221) подверг детальному анализу собственную мелодию слова в русском литературном (московском) произношении. Данные, полученные им при помощи невооруженного слуха, требуют экспериментальной проверки.

24) Я не касаюсь здесь вопроса о том, в какой мере обусловлена напевность стихотворения его синтаксической структурой. Этот вопрос подвергнут детальному обсуждению в цитированной статье В. М. Жирмунского, который считает синтаксический интонационный фон вообще нейтральным, полагая, что преимущественное значение для напевности стиха имеют смысловые элементы. „особый эмоциональный тон“ и „общая смысловая окраска речи“ (стр. 125, 134 и 136). Ср. различие способа мелодизирования и „мелодических форм“ (направление мелодических линий) у С. И. Бернштейна („Голос Блока“). В связи с синтаксисом стоит только этот последний элемент мелодики речи; напевность же, по его мнению, зависит только от первого элемента, вполне независимого от синтаксиса.

25) Назв. соч. Т. III, стр. 320.

26) В. М. Жирмунский решительно возражает против явления „отраженной мелодики“ Данные Верье свидетельствуют скорее в пользу утверждения Эйхенбаума.

27) Dr. Andreas Heusler. Eduard Sievers und die Sprachmelodie — „Deutsche Literaturzeitung“. 33 Jahrgang. № 24. 15 Juni 1912. Стлб. 1477—1486.

28) „Голос Блока“; „Стих и декламация“.

29) Очевидно, что изучение декламационных приемов поэта, интерпретирующего свои стихи, с этой последней точки зрения представляет исключительный интерес.

Звуковая форма стихотворного перевода

(Вопросы метрики и фонетики)

I

Стих подразумевает звуковую организацию, хотя бы в виде одного только минимума условий—в виде знака стиховой системы, предполагает установку на звуковую форму. Это утверждение стало уже общим местом современной поэтики. Должно, впрочем, отметить, что хотя стих, как таковой, возможен и при минимуме условий, т.-е. остается стихом и без определенного осуществления звуковой организации (как в *vers libres*),—все же, однако, огромное большинство представляют те случаи, когда звуковая форма, осуществление отчетливой звуковой организации в стихе—совершенно реальный факт, более или менее доступный объективному рассмотрению. При анализе стихотворных переводов с разных языков и из разных поэтов приходится преимущественно иметь дело с этой категорией случаев.

Метрические формы различны в разных языках и в разные эпохи, что определяется, с одной стороны, различием подлежащего ритмизации материала, различием в просодических элементах языка, с другой стороны—различием в формах организованного насилия над этим материалом¹⁾.

Говорить о реально точной передаче на другой язык определенной ритмической структуры, стихового построения, обусловленного двумя названными факторами, не приходится—в силу различия самих этих факторов и соотношения их в разных языках. Стиховым построениям определенного языка в другом языке может не быть чего-либо реально соответствующего, реально адекватного в звуковом отношении—в силу различий, коренящихся в самом материале. Так, система долгот и краткостей, на которых была построена античная метрика, не может быть воспроизведена в русском стихосложении—за отсутствием в фонологическом

составе русской языковой системы отношений долготы и краткости, являющихся в ней лишь сопутствующим внеграмматическим элементом. Могут быть созданы лишь аналогии в плане системы тонической (отношение не долготы и краткости, а артикуляторно-динамической ударяемости и неударяемости),—аналогии, предопределенные общим планом, в котором воспроизводится иноязычное стихотворение, а также совокупностью метрических навыков и связанных с ними ассоциаций, на фоне которых должен, по заданию, восприниматься перевод.

Встречается и такой случай взаимоотношения систем стихосложения, когда перевод, при возможности, хотя бы и затрудненной, передачи реального просодического строя оригинала, но, правда, при сильном искажении всей просодической и фонологической перспективы, неизбежно будет воспринят иначе, чем оригинал, получит иное осмысление, иные ассоциации. В сущности, возможно в известной степени реальное воспроизведение французского стиха на русском языке—при соблюдении расположения акцентов (или также и словоразделов); можно, с точки зрения (правда, фиктивной) „иностранца, не знающего языка“ (З а р а н), установить известное равенство между двумя стиховыми построениями, но то, что с точки зрения реально просодического соответствия двух систем явится более или менее точным воспроизведением, все же неизбежно получит в плане национальных стиховых навыков совершенно несоответствующие подлиннику ассоциации: или не будет восприниматься, как стихи, или—если и будет воспринято, как стихи,—то все же как нечто чрезвычайно чуждое, необычное, тогда как оригинал ассоциирован с иным кругом впечатлений. Поэтому условная передача французских alexandrins, семисложников, восьмисложников и т. д. русскими соответствующими по числу слогов 2-сложными размерами (ямбами и хорейми) есть прием, передающий функциональную сторону данной стиховой системы, имеющий более или менее эквивалентные ассоциации традиционности и обычности. Поскольку перевод есть произведение, лежащее уже в пределах известной национальной литературы и стиховой системы, которой он ассимилирован, постольку осуществление насилия над материалом в данном стиховом построении, вполне подчиненное господствующим в стихосложении формам насилия над языком, происходит уже вне соответствия с объективными фактами оригинала²⁾.

Если при переводе французских стихов гораздо реже пользовались 3-сложными размерами, то причина этому, может быть, чисто историческая. Русское оригинальное стихосложение конца XVIII—начала XIX века знало преимущественно 2-сложные размеры, и ими, как размерами вообще,

пользовалось и при переводе с французского. Впоследствии же, к моменту установления более богатой оригинальной стиховой культуры, включившей и размеры 3-сложные, была канонизована традиция передачи французских стихов русскими 2-сложными размерами, и на фоне этой традиции размеры 3-сложные могли быть восприняты, как знак эквивалента необычной метрической структуры, поскольку обычными метрами перевода были ямб и хорей. Впрочем, размеры 3-сложные, как каноничные в определенный момент в нашей литературе, функционально могли быть и эквивалентны метрам подлинника. Двусмысленною является их роль лишь в таких собраниях переводов (напр., в сборнике В. Брюсова — „Французские лирики XIX века“), где они фигурируют на ряду с переводами 2-сложными размерами, между тем как оригиналы, которым они соответствуют, оказываются одинаково построенными; в таком случае перевод размером 3-сложным воспринимается, с одной стороны, как нормальный русский размер, функционально соответствующий метру оригинала, с другой же стороны, дает повод к толкованию данного стихотворения, как построенного в оригинале по особым принципам, отличающим его от других переведенных стихотворений того же сборника.

Интересный случай попытки передать французский 8-сложный стих (то, что обычно передавалось 4-стопным ямбом) в совершенно ином плане, чем обычно принято, представляет сделанный Гумилевым (см. „Чужое небо“, с. 69) перевод стих. Т. Готье „Au bord de la mer“ — перевод 3 ударным дольником, с постоянным для отдельных стихов слоговым составом, соответствующим и подлиннику (8 слогов, не считая заударного слога, стоящего в женской рифме):

La lune de ses mains distraites
A laissé choir, du haut de l'air,
Son grand éventail à paillettes
Sur le bleu tapis de la mer.

Уронила луна из ручек
— Так рассеянна до сих пор—
Веер самых розовых тучек
На морской голубой ковер.

Реальное основание для такой интерпретации подлинник мог дать равно, как метрически тождественные стихотворения могли дать основания для интерпретации ямбической или (реже) амфибрахической — именно в виде отдельных стихов с таким кадансом, реальным соответствием которому является размер перевода Гумилева (таков в оригинале стих: „Sur le bleu tapis de la mer“ или — во 2-й строфе — „Par le flot qui passe emporté“). Перевод Гумилева не воспроизводит, конечно, реального звукового строя подлинника в его целом, а передает лишь одну его сторону, один из типов стиха, который несомненно присутствует во французских стихотворениях в довольно значительном количестве, но при переводе реального воспроизведения обычно не получает, — стих, который можно было бы назвать парадоксаль-

ным термином: „французский дольник“ (или „паузник“). Приведу ряд примеров таких отдельно вырванных стихов— „французских дольников“ из разных поэтов: „Confronter le siècle écoulé (V. Hugo), „Et d'un bras soutenant les cieux“ (Hugo), „L'araignée y fera ses toiles“ (Baudelaire), „Celui-là, lecteur, est un sage“ (Baudelaire), „Qui vas-tu regretter ici?“ (S. Prudhomme), „Vous voilà montés sur le faite“ (A. Chénier), „Je me suis battu bien souvent, Bien souvent j'ai fait sentinelle“ (A. de Musset), „Par endroits des creux des vallons“ (L. de Lisle)⁴). Перевод Гумилева, по сравнению с переводами, напр., ямбическими, получает особое функциональное осмысление и проходит под знаком иной, чем они, системы, ассоциируясь с иными метрическими типами.

Встречается и такой случай, когда просодическое построение оригинала реально может быть воспроизведено на другом языке и без нарушения норм его метрики, но не будет иметь того функционального значения, что в оригинале. Выдержанным силлабо-тоническим метрам бельгийского поэта Van Haselt'a (напр., его амфибрахий)—вещи неслыханной во французском стихе, рассчитанной, как трюк, в русском стихосложении не может быть чего-либо адекватного: просодически соответствующий метр (напр. тот же амфибрахий или какой-либо другой размер) будет привычен и традиционен, явится лишь обыкновенным размером, тогда как подлинник дает действенный, ощущающийся, как эксперимент, метрический прием. Иным, кроме того, в ряде оригинала и перевода окажется отношение просодических элементов к фонологической системе.

Аналогичный случай представил бы русский перевод силлабо-тонических стихов Ю. Словацкого, являющихся тоже совершенно необычным для системы польских стиховых навыков приемом. Перевод бессилен: метр, реально соответствующий оригиналу, был бы лишь нормальным для нас метром, а отдельные стихи, нарушающие в подлиннике силлабо-тоническую схему в сторону привычного для польского стиха силлабизма, в случае, если бы они были переданы, оказались бы только нарушениями, лишенными дифференциальных ассоциаций естественности и обычности, которые обусловлены их соотношением с нормальною системою силлабического стиха. Обратное: перевод „Евгения Онегина“ на польский язык, сделанный Лео Бельмонтом, с полным соблюдением чередования мужских (необычных в польском) и женских рифм является насилием над системою польских метрических навыков и должен ощущаться, как нечто, доставшееся ценою нарочитого и нелегкого подбора соответствующих языковых элементов⁵).

Даже в том случае, когда стихосложения двух языков имеют много общего, вплоть до фонологической базы ритма,—

даже тогда возможность адекватного воспроизведения стоит под вопросом. Так, смешение анакруз в английских 2-сложных размерах (т. е. смешение ямбов и хореев)—прием, реальной передаче которого языковые средства русского стиха сопротивления оказать не могут (ведь фонологическая база ритма в русском и английском стихе одинакова—ударение); тем не менее прием этот непередаваем, п. ч. нормальному, ничего не нарушающему факту подлинника соответствовал бы прием, являющийся резким нарушением стиховых навыков русской лирики всего XIX века,—прием, который в определенную эпоху мог бы даже нарушить восприятие стиховности.

Тогда как в плане одной художественно языковой системы определенный факт не ощущается, является нейтральным, будучи обусловлен характером языковой стихии, в плане другой системы объективно соответствующий факт может получить особую действенность, несоразмерную его роли в оригинале. Так, напр., обстояло дело с сплошными мужскими рифмами (в 4-стопном ямбе) в некоторых переводах Жуковского с английского, в частности в переводе „Шильонского узника“ Байрона, а также „Суда в подземельи“ (из „Мармион“ Вальтер-Скотта),—рифмами, которые были восприняты современной критикой, как прием, содействующий общему впечатлению мрачности, уныния, благодаря своей непривычной по тому времени монотонии, т. е. как прием, имеющий определенное эмоционально выразительное значение—тогда как в своем национально стиховом окружении он его не имел⁶). Любопытно, что С. А. Андреевский, переведший „Ворона“ Эдгара По 4-стопным ямбом со сплошными мужскими рифмами (тогда как в оригинале—8-стопный цезурованный хорей с мужскими и женскими рифмами) обосновывал этот прием перевода указанием на мрачный и однообразный характер данной метрической формы в противоположность хорее, который в русском языке якобы имеет совершенно иное значение, чем в оригинале⁷). Перевод Андреевского и появившийся вслед за ним (в 1879) второй перевод „Ворона“, принадлежащий Л. Оболенскому (М. Красову), сделанный тоже 4-стопным ямбом со сплошными мужскими рифмами (в журнале „Свет“, 1879, № 11), могут быть поставлены в связь с переводами Жуковского „Шильонского узника“ и „Суда в подземельи“ и являют собою пример не продолжения, но воскрешения, хотя бы бессознательного, определенной традиции, не только потерявшей действенность, но подвергшейся к тому времени и пародированию (Некрасов, поэма „Суд“, 1867; см. об этом статью Б. М. Эйхенбаума—„Некрасов“ в сб. его статей „Литература“, Лгр. 1927).

О возможности (и необходимости) абсолютной метрической точности не может быть речи даже тогда, когда сти-

хосложения двух языков находятся друг к другу в таком тесном отношении соизмеримости, под которой понимаю возможность осуществления (и осуществимость) одинаковых метрических схем, как, напр., языки русский и немецкий, имеющие одинаковую фонологическую базу ритма—акцент (длительность же в русском—сопутствующий внеграмматический элемент, в немецком—автономный фонологический элемент).

В одних случаях точность абсолютная, т.-е. не только реально просодическая, но и функциональная („дифференциальные впечатления“) оказывается, даже при условии фонологической соизмеримости языков, неосуществимою. Так, реально точному метрически переводу на русский язык немецкого стихотворения 3-сложного размера не будет сопутствовать сознание редкости этого размера в оригинале, обусловливаемой тяготением немецкой акцентной группы к двусложности или даже односложности, т.-е. языковым (хотя и не фонологическим) моментом.

Что касается немецких дольников, то в русском стихосложении XIX века (вплоть до символистов) чего либо функционально адекватного для передачи этой формы быть не могло, поскольку дольники у нас не были каноничным явлением, хотя и существовали в стихосложении в виде редких (часто, впрочем, смелых) попыток. Немецкие дольники переводились у нас обычно 3-сложными силлабо-тоническими размерами, чаще всего амфибрахиями, с числом стоп, равным числу ударений подлинника. К этому были основания и в подлиннике, порядка реального и функционального: 1) амфибрахий, как вообще 3-сложный размер, обладает постоянным числом ударений, реально осуществляемых,—свойство, соответствующее постоянному в задании числу ударений в дольнике; амфибрахий имеет односложную анакрузу—свойство, соответствующее преобладанию в оригинале односложности отрезков, предшествующих 1-му ударению; отдельные стихи подлинника имеют, действительно, амфибрахическое строение (каданс); 2) функционально русский амфибрахий мог служить эквивалентом немецкого дольника, как стих, соответствующий стиху оригинала по распространенности и каноничности, а также по известной степени нейтральности; кроме того, этому размеру не приходилось (или приходилось очень редко) служить формой реально точного перевода, т.-е. воспроизводить немецкие амфибрахии же (а таковые очень редки). Реже, при переводе дольников, пользовались дактилями и анапестами. Имело место также и пользование для этой цели ямбами—размером, к выбору которого подлинник тоже мог давать основания, как и для перевода амфибрахией. Перевод этим размером дает привычную и в известной мере нейтральную

(для определенной эпохи) форму, но является и несколько двусмысленным, поскольку этот размер (ямб) может еще выполнять и функции реального воспроизведения метрической структуры подлинника (т.-е. в тех случаях, когда в подлиннике, действительно, встречаем ямб) и, т. о., не является столь дифференцированным, как амфибрахий. Попытки же передачи дольников дольниками являются, в общем, численно незначительными, но все же известную роль играют, являясь ознаменованием некоей еще необычной системы, имея аналоги и в оригинальном творчестве того или иного поэта (тоже немногочисленные, хотя и неслучайные). Лишь стиховая культура эпохи символизма с ее канонизацией новых форм сделала возможным функционально адекватное воспроизведение немецких дольников дольниками (Блок).

Наши двусложные размеры нам придется признать едва ли не единственными, имеющими в русской лирике XIX века приблизительно одинаковый с немецкими двусложными же размерами круг дифференциальных ассоциаций. И, действительно, большинство метрически „точных“ переводов приходится на ямбы и хорее. Но реальное строение стиха, являющегося осуществлением одного и того же размера, в немецком и русском языке различно: русское стихотворение 2-сложного размера, являющееся переводом соответствующего по размеру немецкого стихотворения, реально фонически всегда разнится от оригинала, ибо содержит меньшее количество реальных ударений, имеет больше „ритмических вариаций“. Точность абсолютная, т.-е. точное воспроизведение числа ударений и расположения их в стихе, в данном случае явилась бы излишнею, хотя и осуществимою (правда, не без затруднений, связанных с выбором акцентных групп меньшего, чем нормально в русском, слового состава, т. к. русская акцентная группа объемистее немецкой): большее, чем обычно в русском ямбе и хорее, число реально осуществленных ударений, отступление от нормального в русских 2-сложных размерах ритма или оказалось бы фактом случайным, незаметным для воспринимающего перевод, т. е. не имеющим конструктивного значения или же, в противном случае, как прием заметный, как признак „отклонения“ от привычного, получило бы противоположное его роли в оригинале значение. Т. о., по отношению к 2-сложным размерам переводчик обладает средствами передачи метра, передача же реального ритма оказывается излишнею (все равно, не дойдет до сознания воспринимающего, не будет осознана, как особый прием) или даже антиконструктивною (даст об оригинале неверное представление).

Приблизительно то же явление—ненужность передачи реального ритмического построения при ее полной возмож-

ности, незатрудненной даже языковыми условиями—наблюдаем в новейших или современных нам переводах дольников (Блок и Ю. Н. Тынянов). Реально точный перевод их по языковым условиям и раньше был возможен; функционально адекватный перевод их стал возможен благодаря канонизации стиховой культурой символизма новых метрических форм; и вместе с тем оказывается как будто бы излишнею абсолютная ритмическая точность (слоговой состав отдельных стихов, заполнение междуударных интервалов, расположение ударений и даже соответствующее оригиналу число реальных ударений—а это в акцентном стихе!). Это мы видим на переводах из Гейне—Блока и, главным образом, Тынянова (см. сборник его переводов: Генрих Гейне: „Сатиры“. Пер. Ю. Тынянова, Лгр. 1927). Количество стихов, реально совпадающих с соответствующими стихами оригинала, в этих переводах, в особенности у Тынянова, вовсе невелико. Важным оказывается не реальное чередование сильных и слабых элементов звучания, а принцип и знак системы; мы находим стихи, нарушающие и самый принцип системы (напр., стихи 3-ударные на месте 4-ударных или 2-ударные вместо 3-ударных), и все же перевод функционально точен. Фактически он часто оказывается и реально точнее старых переводов дольников силлаботоническими размерами. Есть, впрочем, случаи, когда старый силлабо-тонический перевод стихотворения, написанного дольниками, в котором (в оригинале) преобладают, действительно, стихи, соответствующие по кадансу стиху перевода, оказывается реально точнее нового выдержанного в дольниках перевода, где нет реального совпадения с оригиналом и изменено соотношение ритмических типов. Так, старый перевод стих. Гейне „Das Hohelied“ (Песня Песней), принадлежащий В. Ф. Вишневскому-Черниговцу и помещенный в „Полном собрании сочинений Гейне“, под ред. П. И. Вейнберга, сделанный ямбами (4-х и 3-х стопными), по числу совпадающих с оригиналом стихов оказывается точнее, п. ч. в оригинале из 44 стихов 34 имеют ямбический ритм (возможный в дольниках), оказывается ближе к подлиннику, нежели перевод Тынянова, исполненный дольниками, в котором с подлинником совпадает лишь 6 стихов (тоже ямбических); но перевод Тынянова дан под знаком той же системы, что оригинал,—системы, в настоящее время для русского стихосложения обычной.

Возможна, впрочем, иная точка зрения, которая приписывает тем или иным метрам самостоятельное эмоциональное значение, обуславливающее известным образом роль данной метрической организации в стихотворении. Согласно этому взгляду, старый ямбический перевод стих. Гейне, в котором тоже преобладают стихи ямбического же ритма,

окажется конструктивно более точным, поскольку передан имеющий и самостоятельное значение элемент, то, что Н. Гумилев называл „душою метров“⁸⁾.

Задания, которые ставит себе переводчик, могут быть различны: на ряду с тенденцией дать функционально соответствующую форму может действовать другая тенденция— установка на чуждое звучание, чуждые метрические приемы, или хотя бы стремление дать знак таких приемов. Перевод в этом отношении является удобным путем проникновения в национальное стихосложение необычных метрических форм, которые потом могут стать каноничными. Так именно приходится рассматривать русские переводы немецких чисто тонических стихотворений, в которых, хотя и не в полном соответствии с оригиналом, наши поэты (начиная уже с Жуковского) пользовались и „дольниками“ — „стяженными“ стихами 3-сложных размеров, помещаемыми в окружении ненарушенных стихов 3 сложного размера, притом пользовались большей частью весьма нерешительно (Тютчев, Лермонтов, Фет, Аполлон Григорьев). Употребление дольников в переводах имеет, в общем, если не случайный, то несистематический характер и получает довольно разнообразные формы осуществления, разную степень заметности и действительности, определяемую особыми каждым раз более или менее индивидуальными условиями.

Особо приходится говорить о переводе „свободных стихов“ (*vers libres, freie Rhythmen*). Здесь мы не видим реального осуществления какой либо определенной метрической организации (разное, неурегулированное число слогов в стихе, разное число ударений, разное расстояние между ними). Попытки подыскать реально-фоническую основу этой стиховой формы, в виде, напр., указания на равнотактность стихов (или хотя бы тенденцию к равнотактности (*freie Rhythmen*⁹⁾), всегда, в сущности, имеют характер известной натяжки. Реальный ритм свободных стихов обусловлен синтаксически¹⁰⁾; конструктивным же признаком этой метрической формы, делающим ее именно метрической формой, является знак стиховой системы, не получающей лишь реального осуществления, данной в виде минимума условий¹¹⁾.

Для большинства переводов немецких *freie Rhythmen* (Гейне, Гете) на русский язык типична значительная метризация, осуществление больших, чем в оригинале, звуковых (просодических) условий. Обычно в переводе стихотворения, представляющего в оригинале свободный стих, мы встречаем стихи почти не нарушаемых 3-сложных размеров— лишь с разным числом ударений от стиха к стиху, со смешанными анакрузами и без рифм, но с равномерными промежутками между ударениями; отдельные стихи, со „стяжением“ или, наоборот, их увеличением, т.е. нарушением

„правильного“ 3-сложного размера, встречаются гораздо реже, чем в оригинале, где они, впрочем, являются отнюдь не „нарушением“, а нормою (таковы переводы Фета свободных стихов Гете и Гейне; также огромное большинство помещавшихся в „Полных собраниях сочинений“ Гейне переводов из „Nordsee“). Нередко же *freie Rhythmen* передавались и еще более твердой метрической формой—5-стопным ямбом без рифм (белым, драматическим стихом): так, напр., перевел два стихотворения из „Nordsee“ Тютчев, благодаря чему (а также в связи с архаизацией фразеологии) получился „монолог классической драмы“ (по замечанию Ю. Н. Тынянова¹²); так же перевел Мей из „Nordsee“ одно стихотворение. Стих. Гете „Prometheus“, представляющее в оригинале свободный стих, Бальмонт¹³ перевел ямбом с разным от стиха к стиху числом стоп (от 5-ти до 2-х). Был также опыт перевода „Nordsee“ Гейне гекзаметрами, сделанный Михаилом Дмитриевым (см. „Москвитянин“, 1847, № 1): применение гекзаметра стоит, очевидно, в связи с своеобразным осмыслением этой стилистической формы Гейне, с ее интерпретацией в особом возвышенно-архаистическом плане, но с внедрением в этот общий архаистический язык известных контрастирующих с ним и отчасти заданных оригиналом элементов со сниженной лексической окраской. Были также случаи перевода *freie Rhythmen* совершенно метрическим стихом—с рифмами. Во всех этих случаях передачи свободного стиха более отчетливой реально метрической формой мы наблюдаем сглаживание необычной конструкции и сохранение лишь известных ее черт (напр., членение на неравномерные стихи, отсутствие рифм), обособляющих ее от иных, более „системных“ стиховых форм.

Положение о невозможности в известных случаях функционально адекватного воспроизведения иноязычной системы подразумевает восприятие перевода исключительно с точки зрения литературы, которой ассимилируется данное произведение и в которой произведение-перевод не может иметь тех же предпосылок, что на родной его почве. Но должно оговориться, что возможно восприятие переводного произведения с установкою на иной план—план литературы оригинала, который предполагается как-то отличным, своеобразным и поэтому оправдывает, мотивирует определенные свойства переводного произведения, необычные с точки зрения языка, на который сделан перевод, но являющиеся как бы эквивалентом своеобразия явлений литературы оригинала. Таким образом, то, что дифференцируясь с явлениями национальной литературы, было бы воспринято, как необычное и, может быть, действительное несоразмерно роли известного факта оригинала,—под знаком перевода оказывается чем-то мотивированным свойствами, лежащими

в пределах иного ряда, и ограниченным поэтому в своей действительности, в известной степени нейтрализованным.

Сказанное о функциональном соответствии или несоответствии оригиналу тех или иных метрических фактов должно быть распространено и на рифму, как на отношение между собой двух (или более) рифмующих членов (о рифме в функции клаузулы—окончания стиха—уже говорилось выше, по поводу переводов Жуковского и Андреевского). Отношение между собой рифмующих членов может реально соответствовать отношению рифмующих членов в оригинале, но при этом функционального соответствия может и не быть. Так, напр., обстоит дело с неточной рифмой в современных нам переводах из старых поэтов. Этот тип рифмы для современной русской поэзии является узаконенным и привычным, может быть мало ощущается; иное дело, например, неточная рифма у Гейне, имеющая особое функциональное значение, фигурирующая, как редкий и не каноничный прием (встречается, преимущественно, в его сатирических стихотворениях). Воспроизведение реального соотношения двух рифмующих членов — неточная рифма, — воспринимаясь по аналогии с подобными явлениями современной поэзии, может оставить в стороне функциональный и дифференциальный смысл этого элемента оригинала. Обратное: употребление неточной рифмы „от себя“, а не по заданию подлинника, может быть функциональным эквивалентом рифмы точной в оригинале.

Впрочем, на ряду с тенденцией ассоциирования данных стиховых фактов с стиховыми фактами современности, расценки их с точки зрения их привычности в данный момент, может действовать при восприятии перевода (и учитываться переводчиком) другая тенденция—историко-дифференцирующая, соотнесение определенных фактов не с фактами современности, а с тем историческим окружением, из которого взято данное переведенное произведение. В этом смысле неточная рифма в переводе из Гейне, не заданная оригиналом, может быть квалифицирована, как прием модернизации, искажающий историческую перспективу.

Русская неравноударная рифма, являющаяся в большей или меньшей степени реальным соответствием немецкой неравноударной рифме, узуальной в немецком стихосложении, — функционально не есть соответствующий ей прием. Кажется, только у одного Фета из крупных поэтов-переводчиков XIX века мы встречаем попытку передать неравноударную рифму — в переводе „Богов Греции“, Шиллера: „war es da“: „Venus Amathusia“ — „бытия“: „Аматузия“; соответствие неполное, так как последний гласный немецкого „Amathusia“ способен, без нарушения облика слова, к отягчению в гораздо большей степени, чем тот же по месту гласный русского слова. Для современного русского пере-

водчика этот прием стал возможен, благодаря тому широкому развитию, которое он получил в современном русском стихе. Однако, русская неравноударная рифма требует для того, чтобы ощущаться как рифма, больших условий, чем немецкая—совпадения в предударном вокализме (гласные) и консонантизме (согласные) двух рифмующих членов, так как это должно компенсировать невозможность достаточного сближения по силе ударений соответствующих по месту слогов. Соотношение двух рифмующих неравноударных членов в русском стихе не является столь узуальным, как в немецком; происходит как бы преодоление неспособности слова нести два ударения, известная деформация облика слова, колебание между двумя акцентовками—нормально лексической и вызываемой данным отношением. Ср. рифмы неравноударные в оригинале (Гейне) и в переводе (Тынянов):

Gefährdet ist das Palladium	Государство морального суще-
	ство,
Des sittlichen Staates, das Eigentum.	В опасности тяжелой и имущество.
Er war ein Muster der Sittlichkeit	Могу в пример его привести
Der Langmut und Bescheidenheit.	И мужества и совести.

Рифмы „Palladium“: „Eigentum“ сходят обе за мужские, хотя являются, как клаузулы, дактилическими, и за точные, хотя совпадает лишь последний слог, несущий дополнительное отягчение; в переводе же один из рифмующих членов—„существо“—мужской, другой—„имущество“—дактилический, но звуковой состав мужского компонента таков, что в случае перестановки ударения на 3-й от конца слог он совпал бы с дактилическим; эти два члена сближены рифмовкой, и ею в известной мере деформируются: „имущество“ мыслится как бы с отягченным последним слогом, а „существо“—с отягченным первым (при этом оба сохраняют свои нормальные ударения): осуществляется как будто особая скандовка этих двух стихов, при которой в последнем слове стиха происходит колебание между двумя акцентными возможностями. Во втором же примере—рифмы „привести“, „совести“—деформацию претерпевает лишь слово „совести“, последний слог которого получает (хотя бы мыслимое) отягчение; слово же „привести“ не деформируется, так как 3-й от конца гласный не тождествен 3-му от конца гласному в слове „совести“, и рифмы при такой деформации, все равно, возникнуть не может.

Мной прослежены разные формы взаимоотношения систем стихосложения. Отношение метрики перевода к метрике ори-

гинала ни в одном из рассмотренных случаев не представило нам полного равенства, полной адекватности (в смысле реально-фоническом и в смысле функциональном); в огромном большинстве случаев не может быть речи и о равенстве приблизительном (исключением является отношение некоторых метрических форм русской поэзии к соответствующим формам поэзии немецкой). И дело не столько в „духе языка“, в его естественно-фонетических свойствах (хотя и это играет роль), сколько в привычности, иногда, впрочем, и большей легкости тех, а не иных исторически обусловливаемых форм насилия над материалом.

II

Переходя к вопросу о взаимоотношении эвфонической организации, „инструментовки“ перевода и оригинала ⁽¹⁴⁾ (понимая под „эвфонией“ не благозвучие, а принципы качественно-звуковой организации стиха) — считаю нужным, прежде всего, отметить, что этот момент — организация звуковых качеств в стихе — играет меньшую роль, нежели факт организации речи в ряды элементарно-ритмические, факт организации элементов звучания, различных по силе. Если последний, хотя бы в виде знака элементарно-ритмической организации, делает стих стихом, то организация звуковых качеств является в большом числе случаев моментом лишь сопутствующим, а иногда вовсе не играет никакой роли. (Стихов нейтральных в звуковом отношении найдется не мало). Стиховая речь, как и всякая речь, оперирует звуками (звуковыми качествами), но говорить об „инструментовке“, фонической организации, значении звука, как такового, — можно в том случае, если есть установка на звуковой фактор, если организованность звуковых качеств в пределах известных единиц и единств рассчитана и воспринимается, как факт структурный — т.-е. в том случае, когда наличествуют повторы, притом повторы структурно-определяемые, играющие роль в общей системе, занимающие определенное положение в метрическом ряду, обусловленные не только чисто языковыми условиями (напр. частотой данного звука в языке). Впрочем, установление границы между повтором структурно обусловленным и повтором случайным может быть и затруднительным: граница эта может определяться как заметностью данного повтора (количество повторяющихся звуков, теснота группы, расстояние между повторяющимися элементами), так звуковой организованностью всего данного стихотворения (наличие повторов, хотя бы на другие звуки, в других его местах), а также (и не главным образом) частотой повторяющихся звуков в данном языке вообще. Кроме того, в стиховой речи мы можем встретить использование выразительного

значения звуков, ассоциации их с определенными эмоциональными или предметными значениями; притом это выразительное значение может, в известных случаях, быть более или менее одинаковым для сходных звуков разных языков. Критерий для суждения о роли использования данного выразительного значения следует, в сущности, искать тоже в общих структурных принципах (напр., выразительность данного звука подчеркивается наличием его повтора или контрастным сопоставлением его с противоположным в каком либо отношении звуком).

Говорить о звуковых соответствиях перевода оригиналу, конечно, можно лишь условно, поскольку нет абсолютного совпадения (материально фонического и фонологического) между звуками двух разных языков (одним звукам в другом языке вовсе нет соответствий, другим—соответствия приближительные, далеко не всем—более близкие или полные), да и различна частота употребления одинаковых или близких звуков в разных языках. В существующих переводах мы находим разные случаи соответствий или несоответствий звуковой организации подлинника. Перечислю встречающиеся случаи.

(К сожалению, приводимые ниже примеры слишком, может быть, схематичны, так как приходится оперировать отдельными, б. ч. мелкими стиховыми единицами; анализ этих единиц иллюстрирует лишь сравнительно элементарные, так сказать „технические“ формы соотношения стиха оригинала и перевода и, конечно, не может показать во всей полноте структурное значение разбираемых фактов—поскольку они оторваны от своего непосредственного окружения и даны в отвлечении от своей эстетической функции).

1. В подлиннике имеется повтор (определенных звуков, группы более или менее компактной, повтор простой или многократный, на определенном расстоянии и пр.)—этому в переводе может соответствовать:

А) Наличие повтора:

1. Повтор тех же звуков, что в оригинале или хотя бы части их, притом а) в том же порядке или б) в порядке измененном. Так, стих Шиллера: „Und des P a n t e r s prächtiges Ges p a n n“ („Götter Griechenlands“) Фет перевел: „Там, где т и гров пышно запрягли“. В переводе повтор, заданный оригиналом и неслучайный, так как в ряде стихов тоже наличествуют повторы, обеднен (в подлиннике повторяется заметная группа звуков: „P a n t e r s“—„Ges p a n n“), но все же сохранен, притом повторяются отчасти и те же звуки—согласные (*n, p*).

2) Повтор других звуков—аналогия повтора, но не реальное воспроизведение его элементов. Так, в вышеприведенном

стихе из перевода Фета имеется повтор звука *и* (“тигров” — „запрягли”) на тех же местах, где в подлиннике повторяется звук „а“ („Panters“ — „Gespann“) — слоги 3-й и 9-й. Стих из того же стихотворения — „Sprang der Ströme Silberschaum“ — с повтором шипящего, а также с повтором звука „г“, Фетом переведен: „Пена прядала ручьев“. Здесь повтор, если он и ощущается, то все же, по сравнению с подлинником, обеднен, не говоря уже о том, что звук, который в подлиннике составляет основу повтора, не воспроизведен вовсе (может быть, соответствием является аффриката *ч* в „ручьев“?) Но если взять этот стих вместе с предшествующим, как целое, — мы найдем группу, заключающую повтор — иных, правда, звуков, но повтор заметный: ударный гласный *а* — согласный *д*, кроме того повторяются согласные *р* и *н*.

И из урны радостной Няяды
Пена прядала ручьев*.

Пример усиления повтора при полном качественном изменении его элементов встречаем в переводе стих. Гейне „Ruhelehzend“ у Ю. Тынянова: „Vor des Piano fortes Folter“. — „От пытки ферте пьяно пьяных“. В подлиннике повторяется опорный гласный *о*, в переводе ж элементы повтора — другие (группа — „пьян“), — но он более заметен: повторяющихся звуков больше, и они сконцентрированы в одной компактной группе (в связи с этим — особое осмысление элементов повтора).

Б). Отсутствие повтора.

В переводах Лермонтова имеем случай наблюдать как не используются те (в данном примере крайне немногочисленные) звуковые эффекты которые дает оригинал. В переводе баллады Шиллера „Der Handschuh“ не воспроизводится внутренняя рифма в одном из стихов („Und mit Erstaunen und mit Grauen“), подчеркивающая и синтаксический параллелизм. Кроме того, дважды остается без воспроизведения или какого либо эквивалента встречающийся в той же балладе и в стих. „Die Begegnung“ повтор на весьма близком расстоянии гласного *и*, как известно, высокой акустической характеристики, с предшествующим ему и в данном сочетании факультативно полусмягченным *т*, акустическое отличие которого от соответствующего твердого в большей высоте характерного шума („Das Tiegerthier“, „in ihren tiefsten Tiefen“) — повтор, могущий быть воспринят, как выразительный прием. Перевод выше приведенного стиха Шиллера „Sprang der Ströme Silberschaum“, взятый в отдельности, может быть истолкован, как не воспроизводящий повтора оригинала, не дающий даже ана-

лога, поскольку нет той заметности, какой обладает этот повтор в оригинале.

II. Обратное: присутствующий в переводе повтор может быть не задан подлинником—звуковой организацией его в данном месте или же общими принципами его звукового построения (напр., если оно в звуковом отношении нейтрально), или же может быть не задан в данном месте, но быть оправдан общею структурою.

В уже цитированном Фетовском переводе „Богов Греции“ есть стихи:

К порожденным от Девкалиона
Нисходил весь сонм небесный сам,

где находим осуществление единообразия в области ударенного вокализма—в первом из них („порожденным“—„Девкалиона“: совпадает ударный гласный и следующий за ним *n*; значительность этого повтора ударенного гласного усугубляется еще тем, что в стихе есть только 2 эти ударения), и в области консонатизма—во втором (звуки *c, n, m*),—единообразия, которого в подлиннике в данном месте нет („Zu Deucalions Geschlechter stiegen Damals noch die Himmlischen herab“).

Пример незаданного подлинником и весьма заметного повтора (совпадает целая группа: опорный согласный, ударенный гласный, следующий согласный) — в переводе В. В. Гельмерсена „Баллады о гвоздях“ Тихонова на немецкий язык:

Адмиральским ушам простукал рас-
свет

Der Morgen morste das Flaggschifan¹⁵).

Аналогичный пример не заданного подлинником повтора (правда, менее значительного, п. ч. в данном случае вполне совпадает лишь опорный согласный, ударенный же гласный не тождествен, хотя значительная близость, конечно, есть)—в тоже принадлежащем В. Гельмерсену переводе из Ахматовой („Где, высокая, твой цыганенок?“):

Все брожу я по комнатам темным,
Все ищу колыбельку его.

Und ich irre im dunklen Zimmer
Wo die w i nzig Wi ege stand

В переводах Бальмонта из Гейне нередки приемы звуковой организации, подлинником не заданные и даже ему противоречащие, но типичные для индивидуального стиля поэта, напр., внутренние рифмы:

Und wenn dich mein Arm gewaltig umschliesst,
Sterb ich vor Liebesehnen

(Гейне).

Träumend, wie im halben Schummer

Wandle ich bei Tag

(Гейне)

И в счастье, в страсти я умру,

Вкруг милой сжавши руки

(Бальмонт).

Днем влюбленный, полусонный,

Все мечтаю, все люблю.

(Бальмонт).

Данный в подлиннике повтор может быть усилен в переводе (безразлично, с чем имеем дело—с воспроизведением ли соответствующих звуков подлинника, или с аналогом повтора—повторением не тех звуков, что в оригинале).

Пример значительной интенсивации звуковой стороны, инструментовки, не заданной подлинником, который в данном случае в звуковом отношении нейтрален, дает перевод стих. Гейне „Mein Liebchen, wir sassen beisammen“, сделанный Н. Крешевым (см. „Библиотеку для чтения“, 1848, том 60, с. 15), где мы встречаем отчетливо проведенную на всем протяжении стихотворения (3 строфы) инструментовку на *л* и *з* (также отчасти *с*):

Mein Liebchen, wir sassen beisammen
Traulich im leichten Kahn;
Die Nacht war still, und wir schwam-
men

Auf weiter Wasserbahn.
Die Geisterinsel, die schöne,
Lag dämmrig im Mondenglanz,
Dort klangen liebe Töne
Und wogte der Nebeltanz
Dort klang es lieb und lieber
Und wogt es hin und her,
Wir aber schwammen vorüber
Trostlos auf weitem Meer.

Смеркался вечер голубой
Над зеркалом залива.
В челне сидели мы с тобой

И плыли молчаливо.
В лучах луны лежал вдали
Волшебный остров, пышный;
Там тучки легкие текли
И песни были слышны.
Неслися по ветру они
Так весело, игриво...
А мы грустили, и в челне
Скользили вдоль залива.

Особо характерны здесь в смысле преобладания определенных звуков такие стихи, как „Над зеркалом залива“, „Скользили вдоль залива“ (звуки *з* и *л*) или „И плыли молчаливо, „В лучах луны лежал вдали“ (звук *л*); характерно также повторение ударного „и“ в ряде стихов.

III. Определенная группа звуков оригинала (безотносительно к тому, является она или не является элементом повтора) находит себе соответствие в переводе—в группе звуков, тождественных звукам оригинала (поскольку может быть тожество) или близких к ним. Так, стих из „Песни рыбака“ (из „Вильгельма Телля“) Шиллера:

Es lächelt der See, er l a d et zum Bade

переведен Т ю т ч е в ы м:

С озера веет прохла да и нега.

В переводе, кроме воспроизведения, может быть, случайного, отдельных звуков оригинала („der See“—„С озера“: совпадают согласные; „der See“—„веет“, совпадает гласный—узкое *e*), находим совпадение с оригиналом по звуковому составу, по расположению звуков и по положению в метрическом ряду, в группе „прохла да“—„er l a d et“.

Чрезвычайно важно иметь в виду обширность данной группы звуков, а также ее положение в пределах известной

стиховой единицы (та же стопа, тот же стих, но иное в нем место, период, положение в рифме). Вот ряд примеров совпадения (более или менее полного) звуков в рифме:

Kennst du 'das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach, Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach	Ты знаешь дом на мраморных столбах, Сияет зал и купол весь в лучах. (Перевод Тютчева)
--	--

(Гете).

То же совпадение звуков в рифме (благодаря тому же сочетанию рифмующих слов) в переводе этих же двух стихов у Жуковского:

Там светлый дом; на мраморных столбах
Поставлен свод; чертог горит в лучах.

Стихи Гёте:

So überschleicht bei Tag und Nacht
Mich Einsamen die Qual.
(Стих. „Harfenspieler“).

Тютчев переводит:

Так бродит и ночью и днем
Кругом меня печаль.

Аналогичный пример в переводе с французского—в стих Т. Готье „Кармен“ в переводе В. Брюсова:

Carmen est maigre—un trait de bistre Cerne son oeil de gitana. Ses cheveux sont d'un noir sinistre, Sa peau, le diable la tanna.	Она худа. Глаза как сливы; В них уголь спрятала она; Зловещи кос ее отливы; Дубил ей кожу сатана ¹⁶).
--	--

Рассматривая звуковое соответствие перевода оригиналу, должно учитывать соотношение с семантикой. Возможны следующие случаи:

1. Звуковое соответствие сопровождается несовпадением по „смыслу“, противоречит значению. Так, Тютчев, переводя стих Гейне:

Lauten klangen, Viben sangen --

допускает известное несоответствие смыслу, вводя слово „бубны“, совпадающее по звукам со словом „Viben“, но не находящее себе никакого смыслового соответствия в оригинале:

Дети пели, в бубны били¹⁷).

2. Звуковое соответствие может занимать положение более или менее нейтральное, не противореча общему смыслу, но и не совпадая особенно близко с какими либо смысловыми элементами оригинала. Таково вышеприведен-

ное совпадение в переводе „Песни рыбака“ („прохлада“: „erladet“) и совпадения в звуках рифмы в переводах Жуковского и Тютчева „Песни Миньоны“ Гете („Dach“: „Gemach“ — „столбах“: „лучах“). Таково же совпадение в переводе стих. Гейне „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten“ у Мейя:

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn.

Мне кажется, так вот и канет
Челнок—ведь рыбак без ума.

Слово „канет“ здесь воспроизводит в известной мере звуки слова „Kahn“, стоящего, как и соответствующее ему русское слово, в рифме, правда, не того стиха, что в переводе, однако, достаточно близкого к нему (смежного с ним).

3. Наконец, данное звуковое соответствие может обусловливаться значениями, т.-е. или а) в данном случае подлиннику наиболее близко по значению соответствуют слова, содержащие близкие подлиннику звуки, или б) — частный случай, но типичный—данное значение предполагает именно данное звуковое выражение (имена, названия). Обильные примеры фонических совпадений, обусловленных фонетикой имен, дает тот же перевод Фета „Götter Griechenlands“ Шиллера. Совпадающие с оригиналом по звукам слова русского перевода, соответствующие известным словам оригинала, могут стоять, как и данные немецкие слова, в рифме, при чем оба рифмующих члена суть имена собственные:

Linus'Spiel tönt die gewohnten
Lieder

Для Линоса лира вновь отрада,

In Alcestens Arme sinkt Admet,
Seinen Freund erkennt Orestes
wieder,

Пред Альцестой—дорогой Адмет,
Узнает Орест опять Пилада,

Seine Pfeile Philoktet.

Стрелы друга — Филоктет.

Встречается и такой случай, когда лишь одно из слов, стоящих в рифме, является близким по звукам переводом соответствующего слова оригинала (названия, собственного имени) и вызывает, благодаря своему положению в рифме, звуковое совпадение с подлинником и в другом слове—рифмующем члене:

Um ihn jagen rasende Mänaden,
Ihre Tänze loben seinen Wein.
Und des Wirtes braune Wangen
laden

Вкруг царя неистово Менады
Прославлять летят его вино,
И зовут его живые взгляды

Lustig zu dem Becher ein.

Осушать у кружки дно.

Аналогичный случай—в одном переводе Гумилева из Теофила Готье (стих. „Carmen“):

Les femmes disent qu'elle est laide,
Mais tous les hommes en sont fous,
Et l'archevêque de Tolède
Chante la messe à ses genoux.

Урод—звучит о ней беседа,
Но все мужчины взяты в плен;
Архиепископ из Толедо
Пел мессу у ее колен.

Интересным в звуковом отношении представляется перевод IV строфы „Богов Греции“ у Фета. В подлиннике между собою рифмуют слова „Zähre“: „Cythere“, в переводе же рифмы—„Церера“: „Цитера“, при чем здесь „Церера“ есть перевод слова „Demetra“ („Demeters Zähre“), которого оно является дублетом, что особенно любопытно в виду близости его по звукам с словом „Zähre“:

Dieser Bach empfing Demeters Zähre	В тот поток так много слез, Це- рера,
Die sie um Persephonen geweiht, Und vom jenem Hügel rief Cy- there,	Ты о Персефоне пролила, А с того холма вотще Цитера
Ach, umsonst, den lieben Freund.	Друга нежного звала.

Примеры значительных фонических совпадений с оригиналом при семантической близости к нему дают нам, напр., переводы Фета—главным образом, переводы из Гейне. Приведу примеры такого совпадения, обусловливаемого выбором наиболее близких и по значению слов:

Wie die Wellenschaumgebo- rene, Strahlt mein Lieb in Schönheits- glanz,	Как из пены волн рожден- ная, Друг мой прелести полна.
Herz, mein Herz, du vielge- duldiges...	Сердце, ты многострадаль- ное (пер. Фета) ¹⁸⁾ .
Auf den Wällen Salamankas Sind die Lüfte lind und la- bend, Dort mit meiner holden Donna	По бульварам Саламанки Воздух благорастворенный. Там в прохладный летний вечер
Wandle ich am Sommerabend...	Я гуляю с милой лонной. (Пер. Фета).
Es blasen die blauen Husaren Und reiten zum Thor hinaus.	Трубят голубые гусары. Верхом из ворот выходя (пер. Фета) ¹⁹⁾ .

Пример звукового совпадения при большой смысловой близости—в одном из переводов Блока из Гейне (стих. „Der Abend kommt gezogen“):

Geheimnissvoll rauschen die Wogen	Таинственно ропщут волны.
-----------------------------------	---------------------------

Подобное же совпадение в переводе стих. Шиллера „Das Geheimniss der Reminescenz“ у Аполлона Григорьева:

Uns entgegen gossen Nektarquellen, Ewig strömend, ihre Wollustwellen.	Нектара источники пред нами Разливались светлыми волнами.
--	--

Пример звукового соответствия подлиннику, сопутствующего совпадению смысловому, и притом на довольно значительном протяжении—в принадлежащем Греггеру переводе „Двенадцати“ Блока на немецкий язык (начало поэмы):

Черный вечер,
Белый снег,
Ветер. ветер

Schwarzer Abend,
Weisser Schnee.
Winde wehen, Winde
wehen

Завивает ветер
Белый снежок;
Под снежком ледок.
Скользко, тяжело.
Всякий ходок
Скользит. Ах, бедняжка...

Wirbeln Winde
Weisses Geflock.
Unterm Schnee ist Eis.
Jeder Schritt ein Schock,
Jede Stirn im Schweiß.
Alle tappen, wie Blinde.

Совпадения здесь—как в ударенном вокализме (напр. „Schnee“—„снег“), так и в консонантизме (обилие „w“ в переводе); совпадает в одном месте и рифма („снежок“: „ледок“—„Geflock“: „Schock“). Совпадение это отчасти обусловлено и прямым лексическим соответствием („Schnee“—„снег“, „Wind“—„ветер“); вообще же звуковое единообразие в переводе усилено (напр. стих.: „Winde wehen, Winde wehen“).

На этом прерву примеры. Несмотря на возможность установления факта реально фонического соответствия, как данности, самое значение этого факта в ряде случаев остается спорным: думаю, что его, прежде всего, не следует переоценивать. Общая же оценка звукового соответствия должна производиться в связи с общими структурными принципами стихотворения, или, где к тому есть основания, в связи с способностью звуков к выразительным значениям, т.-е. намечается два возможных подхода к решению вопроса, друг друга не исключаящие: подход с точки зрения структуры—системы отношений и с точки зрения выразительности. Как на классический пример звукового построения, имеющего по заданию большое значение (и орнаментальное, и выразительное), можно указать на „Ворона“ Эдгара По; в связи с общей структурной ролью и те звуковые соответствия подлиннику, которые представляют переводы, приобретают характер закономерности и структурной обусловленности.

Заключение.

Анализ разных типов соотношения звуковой формы стиха перевода и оригинала (понимая звуковую форму в широком смысле—т.-е. как метрику, строфику, вопросы рифмы, качественную эвфонию) показывает всю несоизмеримость стиховых построений, принадлежащих разным языкам. Подчеркну, что в настоящей статье несоизмеримость эта показана в пределах одной лишь категории абстрагированных от конкретного художественного произведения фактов. Но самое утверждение несоизмеримости относится, конечно, к переводу стихового произведения, как конкретного художе-

ственного целого, представляющего сложную иерархию факторов ²⁰).

Попытки найти некую общую реальную меру для сравнения просодических систем разных языков вряд ли могут рассчитывать на успех—в силу огромных различий и в самом звуковом материале, подлежащем организации, и в формах этой организации.

Ритм (словесно-ударный и гармонический)—основной конструктивный фактор стиха; установка на звуковую форму—это то, что делает стих стихом и отличает его от прозы, обуславливая и своеобразие его семантики. Разные стиховые формы при переводе могут передаваться разными-же стиховыми формами, и стих все-же остается стихом. Перевод стиха прозой или прозы стихом переносит произведение в принципиально иную стилистическую систему с иными конструктивными принципами (так, Пушкин перевел из Джона Беньяна прозаический отрывок—стихом; так, „Chansons Madécasses“ Парни, написанные прозой, которая имела в них особое жанровое значение ²¹)—переводились в стихах, напр., Батюшковым).

Условия перевода прозаического—иные, чем перевода стихотворного. Различие это обусловлено, прежде всего, отсутствием в прозе ритмической организации (как в задании, так и в осуществлении) и тех последствий в области семантики, которые обуславливает ритм. В прозе ритмической (где ритм осуществляется обычно не столько реально фонически, т.-е. путем равномерного чередования сильных и слабых моментов, сколько синтаксическими средствами—характером организации единиц и единств смысловых) функции ритма—иные, чем в стихе, благодаря иному характеру взаимодействия его с прочими словесными факторами. Ритм в стихе, вообще—звуковая форма стиха, как основной, первичный признак системы, играет важную роль и при переводе. Перевод так или иначе, в том или ином соответствии с реальным строем оригинала, должен передать звуковую сторону—метрический и эвфонический ряд, связанный и с прочими элементами конструкции. При этом воспроизведении происходит значительная борьба элементов за место в переводе; переводчик стоит перед необходимостью выбрать и зафиксировать определенную возможность интерпретации, выбрав ее из ряда других представляющихся ему возможностей, а поскольку нет объективного критерия „правильности“ или „неправильности“ данного осмысления, постольку момент этого выбора есть насилие переводчика над материалом, факт его индивидуальной манеры; благодаря необходимости этого выбора из ряда возможностей, выбора, обуславливаемого сложностью стиховых условий, перевод стиховой является более индивидуальной и твор-

ческой формой, чем перевод прозаический. Думается, что перевод прозаический этой борьбы элементов, по крайней мере, в такой сильной степени, не знает—именно благодаря отсутствию необходимости передавать метрическую организацию; в переводе прозаическом все более задано и (в общем случае) легче поддается воспроизведению; перевод прозаический имеет тенденцию к однозначности в противоположность многозначности перевода стихового с его сложной борьбой элементов²²). И важно иметь в виду, что эта борьба элементов имеет место в определенном ритмическом ряду, всегда в связи с определенными звуковыми особенностями, и эта звуковая сторона—основной признак системы—известным образом должна быть приспособлена к прочим элементам, которые лишь на фоне ее получают свой полный конструктивный смысл и, в свою очередь, обусловят и ее функцию в общей структуре.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹) См. книгу Р. О. Якобсона „О чешском стихе“ Берлин 1923, с. 118.

²) Так, в переводах alexandrins русская силлабическая цезура на 3-й стопе (случай, когда полустишие оканчивается неударным слогом—дактилическое окончание) является эквивалентом французской тонической цезуры с обязательным, реальным ударением на 6-м слоге, поскольку русский 6-стопный цезурованный ямб, со всеми возможными в нем вариациями, принимается как аналог соответствующей формы французской метрики.

³) Термином „каданс“ пользуюсь в старинном значении, как его понимали старые теоретики французского стиха, у которых его заимствовал Тредиаковский: каданс—распределение словесных ударений в стихе. Б. В. Томашевский („Проблема стихотворного ритма“—альм. „Лит. Мысль“ II с. 125) отмечает, что в отношении к французскому стиху „понятие каданса совершенно аналогично по своей функции в силлабической теории понятию ритма, противопоставленного метру“.

⁴) Впрочем, стихи указанного типа существуют лишь в общей системе, в пределах известного единства—стихотворения, содержащего ряд весьма разнообразных реально-просодических стиховых типов, и не дифференцируются в отдельную самостоятельную группу, равно как и те стихи, кадансу которых соответствовали бы определенные силлабические размеры (ямб или амфибрахий). Отмечу, что в пределах схемы французского vers de huit syllabes встречаются и стихи, соответствующие нашим 3-ударным по заданию дольникам с осуществлением реально всего 2-х ударений (особенно типичны для акмеистов: ср. у Гумилева—„Ослепительны и легки“, „Отступающего врага“, „Я не юноша Ганимед“, у Мандельштама—„Неожиданный Аквилон“): „L'éregon de Napoléon“ (Hugo), „De Melmot ou de Méphisto“ (Baudelaire). Эти стихи отличны от вышеприведенных русских только по слово-разделам, приходящимся во французском непосредственно после ударного слога, но и здесь и там—одинаковое слоговое заполнение междуарных интервалов.

⁵) Имею в виду подбор, с одной стороны, нормальных для польского акцентных групп—с ударением на предпоследнем слоге и, с другой, групп редких, но в данном случае необходимых в большом количестве наравне с группами нормальными—с ударением на последнем слоге, т. е. групп односложных.

⁶) См. В. М. Жирмунский „Рифма, ее история и теория“. Пб. 1923 с. 31—32; его же „Байрон и Пушкин“ Лгр. 1924 с. 257; Б. М. Эйхенбаум „Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки“. Лгр. 1924 с. 32—33.—

В своей книге о рифме В. М. Жирмунский (см. „Рифма“ с. 30) отмечает, что сплошные женские рифмы, которыми немецкие романтики пользовались в своих переводах с итальянского (где подобные рифмы вообще преобладают), в немецкой поэзии производили „впечатление экзотической вычуры, метрических опытов“.

7) См. предисловие Андреевского к переводу „Ворона“ („Стихотворения 1878—1885“. СПб. 1886; первоначально в „Вестнике Европы“ 1878, № 3, март, с. 121): „четырёхстопный ямб с короткими парными рифмами—стих едва ли не самый грустный и монотонный на русском языке—показался нам наиболее соответствующим содержанию поэмы“. Характерно, что, указывая на невозможность перевести поэму хореом, Андреевский, в виде наглядного доказательства от противного, дает перевод первой строфы размером подлинника, т.-е. тем размером, какой мы видим во всех последующих переводах поэмы, и после этой иллюстрации-эксперимента добавляет: „музыка подобного стиха в русском переводе нисколько не соответствует характеру поэмы—печальному и мрачному“. Впрочем, это старание передать мрачный тон поэмы посредством метра, не мешает Андреевскому в некоторых местах резко снижать стиль прозаизацией и даже вульгаризацией лексики: есть у него, между прочим, такие стихи: „На бюст Паллады взгромоздяся. На нем удобно поместясь“ (речь идет о вороне), „Без церемоний, без затей“; герой так обращается к ворону: „Скажи мне, храбрый молодец, как звать тебя“ и т. п. (Разрядка моя. А. Ф.) За указание сведений о переводе Андреевского благодарю Т. В. Попову.

8) См. его статью „Переводы стихотворные“ в брошюре „Принципы художественного перевода“, Изд-во „Всемирная литература“, Пгр. 1919 с. 28—29.—Указание на выразительное значение в поэзии Гейне тех или иных метров, на связь со стороны семантической известных ритмических вариаций дает Jules Legras в своей книге „Henri Heine poète“. Paris 1897.

9) А. М. Пешковский „Стихи и проза с лингвистической точки зрения“ („Свисток“ № 3 1924 М.—Лгр. с. 211; перепечатано в „Сборнике статей“ А. М. Пешковского). В этой статье дается сравнительный ритмический анализ написанного свободным стихом Гейне из цикла „Nordsee“ и трех его переводов на русский язык (Михайлова, Прахова, Чешихина-Ветринского), в результате которого автор и приходит к положению о равнотактности стихов в *freie Rhythmen*.

10) См. В. М. Жирмунский „Композиция лирических стихотворений“ Пбг. 1921 с. 87 сл.

11) Ю. Н. Тынянов. „Проблема стихотворного языка“ с. 29 и 36—45.

12) См. его статью „Тютчев и Гейне“ („Книга и Революция“ 1922, № 4 (16), с. 16).

13) См. его сборник переводов „Из чужеземных поэтов“. СПб. Изд. т-ва „Просвещение“ с. 58—60.

14) Пользуюсь случаем выразить благодарность С. И. Бернштейну, которому я обязан рядом ценных указаний по вопросам фонетики стихотворного перевода.

15) Перевод этот напечатан в „Russische Rundschau“, Erstes Heft (October 1925) s. 58.

16) Пример этот заимствую из статьи А. Сидорова „Гете и переводчик“ („Труды и дни изд-ва Мусагет“, тетрадь 7-я, М. 1914, с. 36).

17) За указание этого примера я обязан благодарностью С. И. Бернштейну.

18) Этот пример любезно указан мне С. И. Бернштейном.—Отмечу, что в переводе П. И. Вейнберга первый стих—„Wie die Wellenschaumgebogene“ передан в звуковом отношении еще ближе: „Как из пены волн рожденная“,—благодаря тому, что слову „Wellen“ здесь соответствует „волн“ (у Фета—„вод“). Вообще, во всех переводах этого стихотворения первый стих, по выбору слов, а следовательно и звуков, почти одинаков.

19) Надо отметить, что стих „Es blasen die blauen Husaren“ (встречающийся, кроме этого стихотворения, еще в другом, ему непосредственно

предшествующем стих.— „An deine schneeweisse Schulter“) переводился большинством переводчиков так же: „Трубят голубые гусары“ (переводы Владимира Соловьёва, М. Л. Михайлова, А. Я. Мейснера и др.); исключением является перевод Добролюбова („От нас выступают гусары“,—где впрочем, единообразен вокализм).

²⁰⁾ Критику понятия точности и утверждение принципа несоизмеримости двух разноязычных произведений я дал в статье „Проблема стихотворного перевода“ в сборнике „Поэтика. Временник Словесного Отдела Ин-та Истории Искусств“. Вып. II. Лгр. „Academia“ 1927.

²¹⁾ Являясь необычным в полулирическом жанре приемом, проза эта („Chansons Madécasses“), по условиям французской поэтики того времени, требовала особой мотивировки: будучи оригинальным произведением Парни, „Chansons Madécasses“ мотивировались, как перевод с экзотического языка, как интерпретация экзотической песенной формы.

²²⁾ Правда, есть литературы (как, напр., литература французская), где перевод стихов стихами же мало распространён, и стихи обычно переводятся прозою; благодаря большей привычности этой формы интерпретации, неизбежно условной и недостаточной,—невоспроизведение специфически стиховых элементов компенсируется их подразумеваемостью, отсутствием требований подлинной передачи их. Это выполнение меньшего, чем в оригинале, числа условий, это упрощение формы, проходя под знаком перевода и мотивируясь им, даёт систему узуально-эквивалентную оригиналу.—Этой мыслью, равно как и указанием последнего примера (перевод „Chansons Madécasses“), я обязан Б. В. Томашевскому.

Трансформации волшебных сказок

I

Изучение сказки во многих отношениях может быть сопоставлено с изучением органических образований в природе. Как натуралист, так и фольклорист имеет дело с видами и разновидностями одинаковых по сущности явлений. Вопрос о „происхождении видов“, поставленный Дарвиным, может быть поставлен и в нашей области. Сходство явлений как в царстве природы, так и у нас, не поддается непосредственному, точно объективному и абсолютно убедительному объяснению. Оно представляет собой проблему. Как здесь, так и там возможны две точки зрения: или внутреннее сходство двух внешне не связанных и не связуемых явлений не возводится к общему генетическому корню—теория самостоятельного зарождения видов, или это морфологическое сходство есть результат известной генетической связи—теория происхождения путем метарморфоз или трансформаций, возводимых к тем или иным причинам.

Для того, чтобы решить этот вопрос, прежде всего следует осветить вопрос о характере сходства сказок. Сходство это до сих пор всегда определялось сюжетом и его вариантами. Такой метод приемлем только в том случае, если стоять на точке зрения самостоятельного зарождения видов. Сторонники этого метода не сравнивают сюжеты меж собой, и такое сравнение считают невозможным или, во всяком случае,—ошибочным ¹⁾. Не отрицая пользы посюжетного изучения и сравнения только с точки зрения сюжетного сходства, можно выдвинуть и другой метод, другую единицу сравнения. Сказки можно сравнивать с точки зрения композиции или структуры, и тогда сходство их предстанет в новом свете ²⁾.

¹⁾ От такой „ошибки“ предостерегает Aarne в своем „Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung“.

²⁾ Этому вопросу посвящено мое исследование „Морфология сказки“, выходящее очередным выпуском серии „Вопросы поэтики“. Заметки об этом в „Обзоре работ Сказочной Комиссии Гос. Географ. Об-ва“ за 1926 г.

Можно наблюдать, что персонажи волшебных сказок, как бы они ни были разнообразны по своему облику, возрасту, полу, роду занятий, по своей номенклатуре и прочим статическим, атрибутивным признакам—делают по ходу действия то же самое. Этим определяется отношение величин постоянных к величинам переменным. Функции действующих лиц представляют собой постоянные величины, все остальное может меняться. Пример:

1. Царь посылает Ивана за царевной. Иван отправляется
2. Царь " Ивана " диковинкой. Иван "
3. Сестра " брата " лекарством. Брат "
4. Мачеха " падчерицу за огнем. Падчерица "
5. Кузнец " батрака за коровой. Батрак "

и т. д. Отсылка и выход в поиски представляют собой постоянные величины. Отсылающий и отправляющийся персонажи, мотивировка отсылки и пр.—величины переменные. В дальнейшем этапы поисков, препятствия и пр.—опять могут совпадать по существу, не совпадая по своему оформлению в образы. Функции действующих лиц можно выделить. Волшебные сказки знают 31 функцию. Не все сказки дают все функции, но отсутствие одних не отзывается на порядке чередования других. Их совокупность образует одну систему, одну композицию. Эта система обнаруживается, как чрезвычайно устойчивая и чрезвычайно распространенная. Исследователь получает возможность определить совершенно точно, что, напр., и древне-египетская сказка о двух братьях, и сказка о жар-птице, сказка о Морозке, о рыбаке и рыбке, а также и ряд мифов,—допускают общую концепцию. Это подтверждается и анализом деталей. 31 функция не исчерпывают собой системы. Такой мотив, как „Баба-яга дает Ивану коня“ состоит из 4-х элементов, из которых лишь один представляет собой функцию, а три остальные элемента носят статический характер. Всех элементов, всех составных частей сказка знает около 150-ти. Каждый из этих элементов может быть озаглавлен по своему значению для хода действия. Так, в приведенном примере баба-яга есть персонаж одаривающий, слово „передает“ представляет собой момент снабжения, Иван—персонаж одариваемый, конь—дар. Если выписаны заглавия для всех 150-ти элементов волшебной сказки в том порядке, в каком это диктуется самой сказкой, то под такую таблицу выпишутся все волшебные сказки, и наоборот: все то, что подписывается под такую таблицу, есть волшебная сказка, все то, что не подписывается—есть сказки иной формации, иного разряда. Каждая рубрика представляет собой составную часть сказки, и чтение таблицы по вертикали дает ряд основных и ряд производных форм.

Эти составные части и подлежат сравнению. Это соответствовало бы в зоологии сравнению позвонков с позвонками, зубов с зубами и т. д. Но между органическими образованиями и сказкой есть одна большая разница, облегчающая нашу задачу. В то время, как там изменение одной части или одного признака ведет за собой изменение другого признака, в сказке каждая часть может изменяться независимо от других частей. Это явление отмечается многими исследователями, хотя до сих пор нет попыток сделать из него все методологические и иные выводы ¹⁾. Так Крон, соглашаясь с Шписом по вопросу о перемещаемости составных частей, все же считает нужным изучать сказку по целым образам, а не по частям, не выдвигая для своей позиции (характерной для представителя финской школы) веских доводов. Мы делаем отсюда тот вывод, что можно изучать составные части сказки независимо от того, в какой сюжет они входят. Изучение рубрик по вертикали вскрывает нормы, пути трансформаций. То, что верно для каждого элемента в отдельности, окажется верным для целых образований, в силу механичности соединения составных частей.

II

Настоящая работа не ставит себе целью исчерпать вопроса. Здесь могут быть даны лишь некоторые основные вехи, могущие впоследствии лечь в основу более широкого теоретического исследования.

Но даже при сокращенном изложении необходимо, прежде чем перейти к рассмотрению трансформаций, установить критерий, который позволил бы отличать основные формы от производных.

Критерии эти могут быть двойными: они могут быть выражены в некоторых общих принципах и в некоторых частных правилах.

Прежде всего об общих принципах.

Для того, чтобы установить эти принципы, сказку надо рассмотреть в связи с ее окружением, с той обстановкой, в которой она создалась и бытует. Здесь наибольшее значение будут иметь для нас быт и религия, в широком смысле этого слова. Причины трансформаций часто лежат

¹⁾ Ср. F. Panzer. Märchen, Sage und Dichtung. München 1905. Seine Komposition ist eine Mosaikarbeit, die das schillernde Bild aus deutlich abgegrenzten Steinchen gefügt hat. Und diese Steinchen bleiben um so leichter auswechselbar, die einzelnen Motive können um so leichter variieren, als auch nirgends für eine Verbindung in die Tiefe gesorgt ist*. Здесь явно отрицается теория стабильных комбинаций или постоянных связей. Эту же мысль еще рельефнее и детальнее выразил K. Spiess (Das deutsche Volksmärchen. Lpz. 1917) Ср. также: K. Krohn. Die folkloristische Arbeitsmethode. Oslo 1926.

вне сказки, и без привлечения сравнительного материала из окружения сказки мы не поймем ее эволюции.

Основные формы—это те, которые связаны с рождением сказки. Сказка рождается, конечно, из жизни. Но что касается волшебной сказки, то она очень слабо отражает текущую действительную жизнь. Все, что идет от действительности, носит характер вторичного образования. Чтобы решить, откуда она идет, мы должны привлекать для сравнений широкий культурный материал прошлого.

Тут окажется, что формы, по тем или иным причинам определенные, как основные, явно связаны с давнишними религиозными представлениями. Можно высказать такое предположение: если та же самая форма встречается в религиозном памятнике и в сказке, то религиозная форма первична, а сказочная форма вторична. Это верно в особенности для архаических религий. Всякое архаическое, ныне умершее религиозное явление древнее его художественного использования в современной сказке. Доказать этого здесь, конечно, нельзя. Да и вообще подобная зависимость не может быть доказана, она может быть только показана на широком материале. Таков первый общий принцип, подлежащий еще дальнейшему развитию. Второй принцип может быть формулирован следующим образом: если тот же элемент встречается в двух разновидностях, из которых одна возводится к религиозным формам, а другая к быту, то религиозное оформление первично, а бытовое вторично.

Однако, в применении этих принципов надо соблюдать известную осторожность. Будет ошибкой, если мы будем стараться все основные формы возводить к религии, а все производные—к быту. Чтобы предохранить себя от подобных ошибок, надо несколько шире осветить вопрос о методах сравнительного изучения сказки и религии, сказки и быта.

Можно установить несколько форм отношений сказки к религии.

Первая форма отношений—это прямая генетическая зависимость, которая в иных случаях совершенно очевидна, в других—требует специальных исторических разысканий. Так, если змей имеется в религиях и в сказках, то он попал в сказку из религии, а не наоборот.

Однако, наличие такой связи необязательно даже при очень большом сходстве. Она вероятна лишь тогда, когда мы имеем непосредственно культовой, ритуальный материал. Такой ритуальный материал следует отличать от материала религиозно-эпического. В первом случае мы можем ставить вопрос о прямом родстве по нисходящей линии, аналогичном родству отцов и детей; во втором случае мы можем говорить лишь о родстве параллельном или, продолжая аналогию, о родстве братьев. Так, история Самсона

и Далилы не может считаться прототипом сказки: как сказка, сходная с этой историей, так и библейский текст могут восходить к общему источнику.

Конечно, и первичность культового материала может быть утверждаема всегда лишь с некоторой осторожностью. Но все же есть случаи, когда эту первичность можно утверждать совершенно уверенно. Правда, дело часто не в самом памятнике, а в тех представлениях, которые им отражаются, и которые лежат в основе сказки. Но о представлениях мы часто можем судить только по памятникам. К таким источникам сказки принадлежит, напр., еще мало исследованная фольклористами Ригведа. Если верно, что сказка знает ок. 150-ти составных частей, то не менее 60-ти содержатся уже здесь. Правда, она содержит их не в эпическом, а в лирическом использовании, но не надо, с другой стороны, забывать, что это гимны жреческие, а не простонародные. Несомненно, что у народа (пастухов и крестьян) эта лирика преломлялась эпически. Если гимн восхваляет Индру, как змеборца (при чем детали иногда в точности совпадают со сказкой), то народ мог в той или иной форме рассказать, как именно Индра победил змея.

Проверим это утверждение на более конкретном примере. Мы легко узнаем ягу и ее хатку в следующем гимне:

„Хозяйка леса, хозяйка леса, где ты исчезаешь? Отчего ты не выпрашиваешь про деревню? Ты не боишься ли?

Когда громкий крик и щебетание птиц раздаются, тогда хозяйка леса чувствует себя, как князь, который раз'езжает под звуки кимвалов.

Тогда начинает казаться, что там пасутся коровы. Тогда думаешь, что там виднеется хатка. Там вечерами скрипит, будто это телега. Это—хозяйка леса.

Там кто-то позвал корову. Там кто-то рубил лес. Там кто-то вскрикнул. Так кажется тому, кто ночует у лесной хозяйки.

Лесная хозяйка не делает вреда, если самому не напасть на нее. Ты ешь сладкие плоды и ложишься на покой, как тебе угодно.

Пахнущую снадобьями, душистую, несущую и все же имеющую достаточно пищи, мать диких зверей, хозяйку леса восхваляю я“.

Из сказочных элементов здесь имеются хатка в лесу, упрек, связанный с выпрашиванием (в сказке он дан в обращенной форме), гостеприимную ночевку (накормила, напоила, спать уложила), указание на возможную враждебность хозяйки леса, указание на то, что она—мать диких зверей (в сказке она скликает зверей); отсутствуют курьи ножки избушки, весь внешний облик хозяйки и др. Поразительно совпадение одной мелкой детали: тому, кто ночует в лесной избушке, кажется, будто рубят лес. У Афанасьева (№ 55) отец, оста-

вив в избушке дочку, привязывает, к телеге колодку. Колодка стучит, а девушка говорит: „Се мий батенько дровця рубает“.

Все эти совпадения тем более не случайны, что они не единственные. Это лишь некоторые из чрезвычайно многих и точных совпадений сказки с Ригведой.

Данная параллель не может быть, конечно, рассмотрена, как доказательство, что наша яга восходит к Ригведе. Она должна лишь подчеркнуть, что в целом линия идет от религии к сказке, а не наоборот, и что здесь необходимо начать точные сравнительные изыскания.

Однако, все то, что здесь говорилось, верно лишь в том случае, если между религией и сказкой лежит большое хронологическое расстояние, если рассматриваемая религия уже умерла, или если начало ее теряется в доисторическом прошлом. Иначе обстоит дело, когда мы сравниваем живую религию и живую сказку одного и того же народа. Здесь возможна та обратная зависимость, которая невозможна между умершей религией и современной сказкой. Христианские элементы сказки (апостолы в роли помощников, чорт в роли вредителя и т. д.) здесь новее сказки, а не древнее ее, как в предыдущем случае. Строго говоря, здесь нельзя говорить об обратном отношении по сравнению с предыдущим случаем. Сказка (волшебная) идет от древних религий, но современная религия не идет от сказки. Она и не создает ее, а только меняет ее материал. Но, вероятно, есть редкие случаи действительной обратной зависимости, т. е. такие случаи, когда элементы религии сами идут от сказки. Очень интересный пример дает история канонизации чуда о змее Георгия Победоносца западной церковью. Это чудо канонизовано много позже канонизации св. Георгия, при чем канонизация прошла при упорном сопротивлении со стороны церкви¹⁾. Так как змеборство входит в состав многих языческих религий, то оно идет именно оттуда. Но в XIII веке, когда этих религий живого следа уже не было роль передатчика могла сыграть только народная эпическая традиция. Популярность Георгия, с одной стороны, и популярность змеборства с другой заставляют слиться образ Георгия с змеборством, и церковь принуждена признать совершившееся слияние и канонизовать его.

Наконец, наряду с прямой генетической зависимостью сказки от религии, наряду с параллелизмом и обратной зависимостью возможно и полное отсутствие связи, несмотря на сходство. Одинаковые представления могут возникать независимо друг от друга. Так, волшебный конь может быть сравнен с германскими священными конями и с огненным

¹⁾ Aufhauser. Das Drachenwunder des heil. Georg. Lpz. 1912.

конем Агни в Ригведе. Первые не имеют с Сивкой-буркой ничего общего, второй совпадает с ним по всем признакам. Аналогия может быть использована лишь тогда, если она более или менее полна. Гетерономные, хотя и сходные явления должны исключаться из сравнений.

Таким образом изучение основных форм должно привести исследователя к необходимости сравнивать сказку с религиями.

Наоборот, изучение производных форм в волшебной сказке связано с действительностью. Целый ряд трансформаций объясняется вторжением ее в сказку. Это заставляет нас осветить вопрос о методах изучения отношения сказки к быту.

Волшебная сказка, в отличие от сказок других разрядов (анекдота, новеллы, басни и пр.), сравнительно бедна бытовыми элементами. Роль быта в создании сказки часто переоценивалась. Мы можем решить вопрос об отношении сказки к быту лишь в том случае, если будем помнить, что художественный реализм и наличие бытовых элементов—понятия разные и не всегда друг друга покрывающие. Исследователи нередко делают ошибку, подыскивая к реалистическому рассказу бытовые основы.

Вот что говорит, например, Н. Лернер в своих объяснениях к „Бове“ Пушкина. Он останавливается на строках:

„То-то, право, золотой Совет,
Не болтали здесь, а думали:
Долго все вельможи думали.
Арзамор, муж старый, опытный,
Рот открыл было (советовать,
Знать, хотелось поседелому),
Громко крикнул, но одумался
И в молчаньи прикусил язык“.

и т. д. (Все члены совета молчат и засыпают).

Привлекая цитату из Л. Майкова, Лернер пишет: „В изображении совета бородачей можно предположить сатиру на правительственные порядки Московской Руси... Заметим, что сатира могла быть направлена не только против старины, но и против современности. Весь синклит храпящих „многомыслящих“ гениальный юноша мог без труда найти в современной ему общественной жизни“ и т. д.—Между тем, здесь чисто сказочный мотив. У Афанасьева (напр., № 80) находим: „Раз спросил—бояре молчат, в другой—не отзываются, в третий—никто ни полслова“. Здесь мы имеем обычный момент обращения пострадавшего с просьбой о помощи, причем оно обычно совершается трижды. Сперва оно направлено к служанкам, затем—к боярам (дьякам, министрам) в третий раз—к герою сказки. Каждый член триады в свою очередь также может еще утравиться. Таким образом

перед нами не быт, а амплификация и спецификация (придача имен и пр.) фольклорного элемента.—Таковую же ошибку мы бы совершили, если бы сочли гомеровский образ Пенелопы и поступки ее женихов—соответствующими греческому быту, греческим брачным обычаям. Женихи Пенелопы—ложные женихи, известные эпической поэзии почти всего мира. Прежде всего следует выделить, что здесь фольклорного, и только после такого выделения может быть поставлен вопрос о соответствии специфически-гомеровских моментов греческому быту.

Таким образом мы видим, что вопрос о сказке и быте далеко не прост. Заключать от сказки к быту непосредственно нельзя.

Но, как мы увидим ниже, роль быта в трансформации сказки огромна. Быт не в состоянии разрушить общей структуры сказки. Но из него черпается материал для самых разнообразных замен старого материала более новым.

III

Главнейшими более точными критериями, при помощи которых можно отличить основную форму сказочного элемента (подразумеваются сказки волшебные) от формы производной, следующие:

1) Фантастическая трактовка составной части волшебной сказки первичнее (древнее) трактовки рационалистической.

Этот случай очень прост и не требует особого развития. Если в одной сказке Иван получает волшебный дар от яги, а в другой от прохожей старушки—то первый случай древнее второго. Такая точка зрения теоретически обоснована связью сказок с религиями. Она, однако, может оказаться неверной по отношению к сказкам иных разрядов (басням и пр.), которые в целом, может быть, древнее волшебной сказки, искони реалистичны и не восходят к религиозным представлениям.

2) Героическая трактовка первичнее трактовки юмористической.

В сущности здесь частное явление предыдущего случая. Так, обыгрывание змея в карты новее вступления с ним в смертный бой.

3) Форма, примененная логически, первичнее формы, примененной бестолково¹⁾.

4) Форма интернациональная первичнее формы национальной.

¹⁾ Примеры в статье И. В. Карнаухова в сборнике „Крестьянское искусство СССР“. Лгрд. 1927.

Так, если змей встречается почти на всем земном шаре, а в некоторых северных сказках его заменяет медведь, а в южных—лев, то змей—основная форма, а лев и медведь—производная.

Здесь следует сказать несколько слов о методах международного изучения сказки. Материал так велик, что изучить все 150 элементов по сказкам всего мира для одного исследователя невозможно. Надо изучить сперва сказки одного народа, выяснить все основные и производные формы его, затем проделать то же с другим народом, а затем перейти к сопоставлениям.

В связи с этим тезис об интернациональных формах может быть сужен и выражен так: всякая обще-национальная форма первичнее областной, провинциальной. Но, раз вступив на этот путь, нельзя отказаться и от такой формулировки: форма распространенная первичнее формы, встречающейся единично. Теоретически, однако, возможно, что именно старая форма сохранилась в единичных случаях, а все остальное—новообразования. Поэтому применение этого количественного принципа (применение статистики) требует большой осторожности и неперемennого привлечения соображений о качестве изучаемого материала. Пример: в сказке „Василиса Прекрасная“ (Аф. 59) образ яги сопровождается появлением трех всадников, символизирующих утро, день и ночь. Поневоле возникает вопрос: не имеем ли мы здесь коренную черту, свойственную яге и утерянную в других сказках? Но по целому ряду специальных соображений (которые здесь не стоит приводить) от этого мнения надо совершенно отказаться.

IV

Для примера мы проследим все возможные изменения одного элемента, а именно—избушки яги. Морфологически избашка представляет собой жилище дарителя (т.е. персонажа, снабжающего героя волшебным средством). Мы, следовательно, будем сравнивать не только избашку, а все виды жилища дарителя между собой. Основной русской формой жилища мы считаем избашку на курьих ножках, в лесу, вращающуюся. Но так как один элемент не дает всех возможных в сказке изменений, то в некоторых случаях будут браться другие примеры.

1. Редукция.—Вместо полной формы мы можем найти следующий ряд изменений.

- 1) *Избушка на курьих ножках в лесу.*
- 2) *Избушка на курьих ножках.*
- 3) *Избушка в лесу.*
- 4) *Избушка.*

5) *Лес, бор* (Аф. 52).

6) *Жилище не упоминается.*

Здесь основа сокращена. Отбрасываются курьи ножки, вращение, лес, наконец, может исчезнуть и самая избушка. Редукция представляет собой неполную основу. Она объясняется, конечно, забвением, которое в свою очередь имеет более сложные причины. Редукция указывает на несоответствие сказки всему жизненному укладу ее среды, на малую актуальность сказки в данной среде, в данную эпоху или у данного сказителя.

2. Амплификация представляет собой противоположное явление. Здесь основа расширена, дополнена деталями. Амплифицированной можно считать форму:

Избушка на курьих ножках в лесу, подпертая блинами и крытая пирогами.

Большей частью амплификация сопровождается редукцией. Одни признаки отбрасываются, другие прибавляются. Амплификации можно бы разделить на разряды по признаку их происхождения (как это ниже сделано с заменами). Одни амплификации идут от быта, другие представляют собой развернутую деталь сказочного канона. Последний случай мы имеем и здесь. Изучение дарителя показывает в нем совмещение враждебных и гостеприимных качеств. Иван у дарителя обычно угощается. Формы этого угощения очень разнообразны („Напоила, накормила“. Иван обращается к избушке со словами: „Нам в тебя лезти, хлеба-соли ести“. Герой видит в избушке накрытый стол, пробует все явства или наедается досыта; сам режет на дворе у дарителя быков, кур и мн. др.). Это качество дарителя выражается и в жилище его. В немецкой сказке „Hensel und Gretel“ эта форма использована несколько иначе, сообразно с детским характером всей сказки.

3. Порча. Так как волшебная сказка сейчас, вообще, регрессирует, то порчу можно встретить довольно часто. Такие испорченные формы иногда распространяются и укореняются. По отношению к избушке порчей можно считать представление о постоянном вращении избушки вокруг своей оси. Избушка по ходу действия имеет совершенно особое значение: это сторожевая застава; здесь герой подвергается испытанию, достоин ли он получить волшебное средство, или нет. Избушка обращена к Ивану своей закрытой стороной. Отсюда избушка иногда называется „избушкой без окон, без дверей“. Открытой стороной, дверью, избушка обращена в противоположную от Ивана сторону. Казалось бы, что очень легко обойти вокруг избушки и войти через дверь. Но Иван этого не может и в сказке никогда этого не делает. Вместо этого он произносит заклинание: „Встань ч лесу задом, ко мне передом“, „Встань, как мать поставила“

и др. В тексте обычно следует: „Избушка повернулась“. Это „повернулась“ превратилось в „вертится“, выражение „когда надо—повертывается“ превратилось просто в „повертывается“, что лишено смысла, но не лишено некоторой характерной яркости.

4. О б р а щ е н и е. Нередко основная форма превращается в свою противоположность. Женские образы, напр., заменяются мужскими и наоборот. Это явление может коснуться и хатки. Вместо закрытой, недоступной избушки, мы иногда имеем избушку с настежь открытой дверью.

5—6. Интенсификация и ослабление. Эти виды трансформаций свойственны только действиям сказочных персонажей. Одинаковые действия могут совершаться в различных степенях интенсивности. Примером интенсификации может служить превращение отсылки героя в изгнание его. Отсылка — один из постоянных элементов сказки; этот элемент представлен в таком количестве разнообразных форм, что можно проследить все степени перехода. Отсылка может быть дана в различных формах. Часто это—просьба отправиться достать ту или иную диковинку и пр. Иногда это—поручение („Сослужите мне службу“). Нередко также это—приказание, сопровождаемое угрозами в случае невыполнения и обещаниями в случае выполнения. Далее этот момент может быть дан в форме маскированного изгнания: злая сестра отсылает брата за звериным молоком, чтобы от него отделаться; хозяин отсылает батрака за яко бы пропавшей коровой в лес; мачеха отсылает падчерицу к яге за огнем. Наконец, мы имеем уже и прямое изгнание. Это — основные этапы, каждый из которых допускает еще ряд вариаций и переходных форм; они особенно важны при изучении сказок об изгнанных. Основной формой отсылки можно считать приказание, сопровождаемое угрозой и обещанием. Если опускается обещание, то такая редукция одновременно может рассматриваться, как интенсификация — остается отсылка с угрозой. Опускание угрозы создает смягчение, ослабление этой формы. Дальнейшее ослабление состоит в опускании отсылки вообще. Сын, уезжая, просит родителей благословить его.

Рассмотренные шесть видов трансформаций могут быть истолкованы, как известные изменения основы. Наряду с этим встречаются еще две большие группы трансформаций. Это — замены и ассимиляции. Как те, так и другие могут быть рассмотрены по их происхождению.

7. Внутри-сказочная замена. Наблюдая дальше за жилищем дарителя, мы можем найти следующие формы:

- 1) *Дворец.*
- 2) *Гора у огненной реки.*

Эти случаи не представляют собой ни редукции, ни амплификации и т. д. Это вообще не изменения, а замены. Данные формы; однако, не взяты со стороны: они взяты из запасов самой сказки. Произошло перемещение, перестановка форм, материала. Во дворце (часто золотом) обычно живет царевна. Это жилище приписывается дарителю. Такие перемещения в сказке играют очень большую роль. Каждый элемент имеет свойственную ему форму. Однако эта форма не всегда строго прикреплена к данному элементу. (Царевна, напр., обычно и скомый персонаж, может играть роль и дарителя, и помощника и т. д.). Один сказочный образ вытесняет другой. Так, дочь яги может играть роль царевны. Сообразно с этим сама яга живет уже не в избушке, а в дворце—в жилище, свойственном царевне. Сюда же относятся медный, серебряный и золотой дворец. Девушки, живущие в этих дворцах—одновременно и дарительницы и царевны. Эти дворцы могли возникнуть, как утроение золотого дворца. Они могли возникнуть совершенно самостоятельно, без всякого отношения, например, к представлениям о золотом, серебряном и железном веке и т. д.

Точно также гора у огненной реки есть не что иное, как жилище змея, приписанное дарителю.

Эти перемещения играют огромную роль в создании трансформаций. Большинство всех трансформаций—внутрисказочные замены или перемещения.

8. Бытовая замена. Если мы имеем формы

- 1) *Постоялый двор,*
- 2) *двухэтажный дом,*

то здесь фантастическая избушка заменена формами жилища, известными в действительной жизни. Большинство таких замен объясняется очень просто, но есть замены, которые требуют специальных этнографических разысканий. Бытовые замены всегда бросаются в глаза и на них чаще всего обращаются глаза исследователей.

9. Конфессиональная замена. Современная религия также может вытеснить старые формы, заменив их новыми. Сюда относятся такие случаи, как чорт в роли воздушного носителя, ангел в роли дарителя волшебного средства, замена трудной задачи (испытания героя дарителем) испытанием, носящим характер эпитимии. Некоторые легенды представляют собой в основе сказки, где все элементы подверглись подсобной замене. Каждый народ имеет свои конфессиональные замены. Христианство, магометанство, буддизм отражаются в сказках соответствующих народов.

10. Суеверческая замена. Совершенно очевидно, что суеверия и местные верования также могут вытеснить собственно сказочный материал. Однако, замены эти встречаются

много реже, чем можно бы ожидать на первый взгляд. (Ошибки мифологической школы). Пушкин ошибался, говоря о сказке:

„Там чудеса, там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит“.

Если в волшебной сказке встречается леший, то он почти всегда не что иное, как замена яги. Русалки же во всем Афанасьевском сборнике встречаются лишь один раз, и то в присказке сомнительной подлинности, а в сборниках Ончукова, Зеленина, Соколовых и др. — не встречаются ни разу. Леший только потому попадает в сказку, что он, как лесное существо, похож на ягу. Сказка вовлекает в свой мир только то, что укладывается в ее конструкцию.

11. Архаическая замена. Уже выше было указано, что основные формы сказки восходят к умершим религиозным представлениям. На этом основании иногда можно отделить основные формы от производных. Бывает, однако, что в некоторых единичных случаях основная форма (более или менее обычная в сказочном эпосе) заменена формой не менее древней, также восходящей к религиозному источнику, но встречается лишь единично, в редчайших случаях. Так, вместо боя со змеем в сказке „Ведьма и солнца сестра“. (Аф. 50) мы имеем следующее: змеиха предлагает царевичу: „Пусть Иван-царевич идет со мной на весы, кто кого перевесит“. Весы подбрасывают Ивана в солнечные терема. Здесь мы имеем следы психостазии (взвешивание душ). Откуда эта форма пришла (она известна в древнем Египте), и как она сохранилась в сказке — все это должно стать предметом исторической разработки.

Архаическую замену не всегда легко отличить от замены суеверческой. Обе они восходят (иногда) к большой древности. Но если какой либо объект сказки в то же время есть объект живой веры, то замена может быть сосчитана заменой относительно новой (леший). Языческая религия могла дать два ответвления: одно в сказке, другое в вере или обычае. На протяжении веков они могли встретиться, и одна могла вытеснить другую. Наоборот, если объект сказки не может быть засвидетельствован в живой вере (весы), то замена восходит к большой древности и может быть сосчитана архаической.

12. Литературная замена. Такую же слабую усвояемость, как живое суеверие, обнаруживает и литературный материал. Сказка обладает такой сопротивляемостью, что о нее разбиваются другие формы: они не сливаются. Если же встреча все же происходит, то побеждает сказка. Из других литературных жанров сказка чаще всего впитывает былинку и легенду. Гораздо реже замена идет от романа. Здесь только рыцарский роман играет некоторую роль. Однако, рыцарский

роман часто сам есть производное сказки. Развитие здесь идет по этапам: сказка > роман > сказка. Поэтому такие произведения, как „Еруслан Лазаревич“ по конструкции представляют собой чистейшие сказки, несмотря на книжный характер отдельных элементов. Разумеется, все это касается лишь волшебной сказки. Шванк, новелла и другие виды народной прозы более гибки и восприимчивы.

13. Модификации. Есть замены, которые не могут быть определены по своему происхождению сколько нибудь точно. Чаще всего это—творческие замены, корень которых приводит просто к фантазии сказителя, при чем такие формы не специфичны с точки зрения этнографии или истории. Надо, однако, заметить, что эти замены играют бóльшую роль в сказках о животных и других, чем в сказках волшебных. (Замена медведя волком, одной птицы другой и т. д.). Возможны они, конечно, и в волшебной сказке. Так, в роли воздушного носителя возможны и орел, и сокол, и ворон, и гуси и др. В качестве искомых диковинок могут друг друга заменять золоторогий олень, золотогривый конь, утка-золотые перушки, свинка-золотая щетинка и др. Особенно часто модифицируются такие формы, которые по отношению к основе вообще вторичны. Можно показать сопоставлением ряда форм, что искомая диковинка есть не что иное, как трансформированная искомая царевна с золотыми кудрями. Если сравнение основной формы с производной показывает известную нисходящую линию, то сравнение двух производных форм обнаруживает известный параллелизм. Есть в сказке такие элементы, которые обладают особым разнообразием форм. Сюда относятся, напр., трудные задачи. Раз не дается задача, основного вида, то для сказки и цельности ее конструкции довольно безразлично, каковыми будут эти задачи.

Еще резче это явление выступает при сопоставлении таких частей, которые в целом никогда не принадлежали к основному виду сказки, не входили в ее состав. К таким элементам принадлежат мотивировки. Но трансформации иногда создают необходимость мотивировать тот или иной поступок. Отсюда возникают самые разнообразные мотивировки совершенно одинаковых поступков. Так, очень разнообразными способами мотивируется изгнание героя (изгнание—вторичное образование). Наоборот, похищение змеем девушки (форма первичного характера) внешне почти никогда не мотивируется: она мотивирована изнутри.

Некоторые признаки избушки также подвержены модификации: вместо избушки на курьих ножках встречаем избушку „на козьих рожках, бараньих ножках“.

14. Замена неизвестного происхождения. Так как замены здесь расположены по признаку их происхождения, а происхождение тех или других элементов не всегда

ясно и не всегда является простой модификацией, то следует создать разряд замен неизвестного пока происхождения. К таким формам можно отнести, напр. солнцеву сестрицу из сказки Аф. 50. „Сестрица“ играет роль дарительницы и может быть рассмотрена также, как рудиментарная форма царевны. Она живет „в солнечных теремах“. Отразился ли здесь какой-либо солнечный культ, или же здесь сыграла роль творческая сила сказителя, или же эта форма подсказана сказителю самим собирателем (это бывает при распросах сказителя, не знает ли он сказок о том или другом, не встречается ли то-то и то-то, на что сказитель иногда придумывает, что либо, чтобы угодить собирателю)—неизвестно.

На этом ограничиваются замены. Можно бы, конечно, создать еще несколько разновидностей их в применении к тому или другому отдельному случаю, но сейчас в этом нет необходимости. Приведенные замены имеют значение во всю ширину сказочного материала, а применение к отдельным случаям легко может быть выведено и дополнено при помощи приведенных случаев.

Мы обращаемся к другому классу изменений, а именно к ассимиляциям.

Под ассимиляциями подразумевается неполное вытеснение одной формы другой, причем происходит слияние двух форм в одну.

Так как ассимиляции располагаются по тем же разрядам, что и замены, то они могут быть перечислены очень коротко.

15. Внутри-сказочная ассимиляция. Этот случай имеем в формах:

- 1) *избушка под золотой крышей,*
- 2) *избушка у огненной реки.*

В сказке часто встречается дворец под золотой крышей. Избушка + дворец под золотой крышей дают избушку под золотой крышей. То же относится к избушке у огненной реки.

Очень интересный случай имеем в сказке „Федор Водович и Иван Водович“ (Онг. № 4). Здесь ассимилировались два таких разнородных элемента, как чудесное рождение героя и преследование его женами (сестрами) змея. Жены змеев, преследуя героя, обычно обращаются в колодец, облако, кровать и становятся на пути Ивана. Если он отведаст плодов, попьет воды и пр., то его разорвет на части. Для чудесного рождения этот мотив использован следующим образом: царевна гуляет по двору отца, видит колодец с чарочкой и кровать (яблоня забыта). Она выпивает воды, ложится отдохнуть на кровать. От этого она зачинает и рождает двух сыновей.

16. Бытовая ассимиляция имеется в формах:

1) *избушка на краю деревни*

2) *пещера в лесу.*

Здесь фантастическая избушка превратилась в реальную избушку и реальную пещеру, но сохранено одинокое (в одном случае—лесное) положение жилища. Так сказка + действительность дают бытовую ассимиляцию.

17. Примером конфессиональной ассимиляции может служить замена змея чортом, причем чорт, однако, живет в озере, как змей. Такое представление о водяных злых существах может не иметь ничего общего с так наз. низшей мифологией крестьян, а объясняется часто лишь как один из видов трансформации.

18. Суеверческая ассимиляция встречается редко. Примером может служить леший, живущий в избушке на курьих ножках.

19—20. Литературные и архаические ассимиляции встречаются еще реже. Для русской сказки некоторое значение имеют ассимиляции с былиной и легендой, но чаще здесь не ассимиляция, а вытеснение одной формы другой, при сохранении сказочных составных частей, как таковых. Что же касается архаических ассимиляций, то они всякий раз требуют особого рассмотрения. Они возможны, но указать их можно лишь при помощи очень специальных разысканий.

На этом обзор видов трансформаций может быть закончен. Нельзя утверждать, чтобы решительно все сказочные формы уложились в данную скалу, но, во всяком случае, их укладывается довольно значительное количество. Можно было ввести еще такие виды трансформаций, как спецификация и обобщение. В первом случае общее явление превращается в частное (вместо три-десятого царства—город Хвалынск), во втором—наоборот (превращение три-десятого царства в „иное, другое“ царство и др.). Но почти все виды спецификаций могут рассматриваться также, как замены, а обобщения—как редукции. Это же касается р а ц и о н а л и з а ц и и (воздушный конь > лошадь), превращения в анекдот и т. д. Правильное и последовательное применение данных видов трансформаций позволит подвести более прочный фундамент под изучение сказки в процессе ее движения.

То, что касается отдельных элементов сказки, касается и сказок в целом. Если добавляется лишний элемент, перед нами амплификация, в обратном случае—редукция и т. д. Применение этих методов к целым сказкам важно для меж-сюжетного изучения сказки.

Нам остается осветить еще один, очень важный вопрос.

Если выписать все случаи (или очень много случаев) одного элемента, то не все формы одного элемента могут быть возведены к какой-нибудь одной основе. Предположим, что мы принимаем бабу-ягу за основную форму дарителя. Такие формы, как ведьма, бабушка-задворенка, вдова-баба, старуха, старик, пастух, леший, ангел, чорт, три девицы, царская дочь и т. д. могут быть удовлетворительно объяснены, как замены и другие трансформации яги. Но вот мы имеем мужичка с ноготь, борода с локоть. Такая форма дарителя не идет от яги. Если такая форма также встречается в религиях, то перед нами форма, координированная яге, если нет, то перед нами замена неизвестного происхождения. Каждый элемент может иметь несколько основных форм, хотя количество таких параллельных, координированных форм обычно незначительно.

V

Наш очерк был бы неполным, если-бы мы не показали ряда превращений на каком-нибудь более рельефном материале, если-бы мы не показали образец применения наших наблюдений. Возьмем формы:

*змей похищает дочь царя,
змей мучает дочь царя,
змей требует дочь царя.*

С точки зрения морфологии сказки мы здесь имеем начальное вредительство. Такое вредительство обычно служит завязкой. Согласно принципам, изложенным выше, мы должны сравнивать не только похищение с похищением и проч., а различные виды начального вредительства, как одну из составных частей сказки.

Осторожность требует, чтобы все три формы рассматривались, как координированные друг другу. Но можно предположить, что первая все-же является формой основной. В Египте известно представление о смерти, как о похищении души змеем. Но данное представление забыто, тогда как представление о болезни, как о вселении демона в тело, живет и поныне. Наконец, архаическую бытовую окраску носит требование змеем царевны в качестве дани. Оно сопровождается появлением войска, обложением города и угрозой войны. Однако, положительно этого утверждать нельзя. Как-бы то ни было, все три формы очень древни, и каждая допускает ряд трансформаций.

Возьмем первую форму:

змей похищает дочь царя.

Змей испытывается, как воплощение зла. Конфессиональное влияние делает из змея чорта.

черти похищают дочь царя

Это-же влияние меняет объект похищения:

чорт похищает дочь попа.

Фигура змея деревне уже чужда. Она заменяется более известным опасным животным (бытовая замена) с придачей ему фантастических атрибутов (модификация):

Медведь-железная шерсть уносит детей царя.

Вредитель сближается с ягой. Одна часть сказки влияет на другую (внутри-сказочная замена). Яга—существо женского пола, соответственно чему похищенному придается мужской пол (обращение):

ведьма похищает сына стариков.

Одной из постоянных форм осложнения сказки является новое похищение добычи братьями. Вредительство здесь перенесено на родственников героя. Это каноническая форма осложнения действия:

братья похищают невесту Ивана.

Злые братья заменяются другими злыми родственниками из запаса сказочных персонажей (внутри-сказочная замена):

царь (тесть) похищает жену Ивана.

Это же место занимает сама царевна, сказка принимает более забавные формы. Фигура вредителя в этом случае редуцирована:

царевна улетает от мужа.

Во всех этих случаях похищались люди, но похищаться может например дневной свет (архаическая замена?)

змея похищает свет из царства.

Змей заменяется другим чудовищным животным (модификация), объект похищения сближается с воображаемым царским бытом:

норка-зверь ворует зверей из зверинца царя.

Большую роль в сказке играют талисманы. Они часто являются единственным средством для достижения Иваном

своих целей. Отсюда понятно, что они часто становятся объектом похищения. При осложнении действия в середине сказки такое похищение даже обязательно с точки зрения сказочного канона. Этот срединный момент сказки переносится к началу его (внутри-сказочная замена). Похититель талисмана часто плут, барин и т. д. (бытовая замена):

*детинка похищает талисман Ивана;
барин похищает талисман мужика.*

Переходную ступень к другим формам дает сказка о Жар-птице, где похищенные золотые яблоки не являются талисманами (ср. молодильные яблоки). Здесь нужно прибавить, что похищение талисмана, собственно, возможно только, как осложнение середины сказки, когда талисман уже добыт. Похищение талисмана в начале сказки, возможно только тогда, если обладание им вкратце как-нибудь мотивируется. Отсюда становится понятным, почему похищенные предметы в начале сказки часто не являются талисманами. Жар-птица попадает к началу сказки из середины. Птица—одна из основных форм переносчика Ивана в тридешатое царство. Золотое оперение и проч.—обычный атрибут сказочных животных:

жар-птица ворует яблоки царя.

Во всех случаях похищение сохранено. Исчезновение невесты, дочери, жены и т. д. приписано существу мифическому. Мифичность его, однако, чужда современной крестьянской жизни. Чуждая заносная мифология заменяется колдовством. Исчезновение приписывается колдовским действиям злых колдунов или колдуний. Характер вредительства меняется, но не меняется его результат, а именно—исчезновение, вызывающее поиски (сueверческая замена):

*колдун похищает дочь царя;
нянька околдовывает, заставляет улететь невесту Ивана.*

Далее опять наблюдаем перенесение действия на злых родственников:

Сестры заставляют улететь жениха девушки.

Переходим к трансформациям нашей второй основы, т.-е. формы:

змей мучает дочь царя.

Трансформации идут теми же путями:

чорт мучает дочь царя—и т. д.

Мучительство здесь принимает характер одержания, вампиризма, что вполне объяснимо этнографически. Вместо змея и чорта опять видим другое злое существо сказки:

яга мучает хозяйку богатырей.

Третья форма основы дает угрозы насильственного супружества:

змея требует дочь царя.

Этим открывается ряд трансформаций:

водяной требует сына царя и т. д.

От этой-же формы, уже морфологически, идет объявление войны, без требования царских детей (редукция). Перенесение подобных форм на родственников дает:

сестра-ведьма стремится с'есть сына царя (брата).

Последний случай (Аф. № 50) особенно интересен. Здесь сестра царевича названа змеихой. Таким образом этот случай дает классический образец внутри-сказочной ассимиляции. Он показывает, что надо быть очень осторожным с изучением семейных отношений в сказке. Брак брата на сестре и проч. формы могут вовсе не служить пережитком обычая, а явиться результатами известных трансформаций, как это очень ясно показывает приведенный случай.

Против всего изложенного можно бы возразить, что в одну фразу с двумя дополнениями можно уложить все, что угодно. Однако, это далеко не так. Как уложить в такую форму завязку сказки „Мороз, солнце и ветер“ и многих других? Во-вторых, рассмотренные явления представляют собой одинаковый конструктивный элемент по отношению ко всей композиции. В дальнейшем вызываются также одинаковые, но по разному оформленные моменты хода действия: просьба о помощи—выход из дома, встреча с дарителем и т. д. Не всякая сказка, где есть воровство, дает в дальнейшем эту конструкцию, и если эта конструкция не следует, то сходные моменты нельзя сопоставлять, так как они гетерономны, или же следует допустить, что в чуждую волшебной сказки конструкцию попала одна часть из волшебных сказок. Таким образом мы вновь возвращаемся к необходимости сопоставлять не по внешнему сходству, а по одинаковым составным частям.

Проблемы формы в германском эпосе

I

1. Эпос—явление международное. Это положение ак. А. Н. Веселовского справедливо в двух смыслах. С одной стороны, эпические сюжеты, в процессе международного обмена, переходили неоднократно из одной литературы в другую и требуют поэтому сравнительно-исторического изучения. С другой стороны, самый процесс эволюции эпических форм, в одинаковых или сходных условиях дружинного или феодального быта, обнаруживает сходные морфологические признаки: в этом смысле можно говорить о сравнительно ой морфологии и героического эпоса. Фактически теория и история эпоса никогда не замыкались в пределы национальных литератур: исследования гомеровской проблемы оплодотворяли изучение эпоса германского, теории германистов находили подтверждение или опровержение на материале романской или славянской поэзии; теории Вольфа и Лахмана или новейших защитников единства эпических поэм, взгляды „мифологической“ или „исторической“ школы одинаково существенны для каждой из этих литератур.

Во времена А. Н. Веселовского вопросы литературного обмена и в русской науке стояли в центре изучения эпической традиции. Но Веселовский, как и его предшественники, следил не менее внимательно за эволюцией теоретических взглядов на сложение эпоса на Западе, с которыми тесно связаны и его собственные морфологические построения. В настоящее время проблемы литературного обмена попрежнему привлекают внимание исследователей русского эпоса (работы Б. И. Ярхо и Б. М. Соколова по русско-германским эпическим отношениям). Но в области теоретической мысли связь оказалась утерянной. Если новейшие теории сложения французского эпоса успели дойти до русского читателя в авторитетном критическом изложении (статья А. А. Смирнова о теории Бедье в „Записках Неофилологи-

ческого Об-ва“, вып. VI, 1912), то немецкие работы новейшего времени прошли мимо нас. Между тем в Германии за последние двадцать лет теория эволюции эпических форм подверглась полному пересмотру и изменению: новое учение Гойслера об эволюции германского эпоса оказало существенное влияние и на классическую филологию (работы Bethe по гомеровскому вопросу) и в будущем могло бы изменить наши взгляды и на историю русского эпоса, связанного теснее всего именно с эпосом германским. Для нас теория Гойслера представляет еще тот особенный интерес, что она выдвигает на первый план вопросы поэтики: история эпических сюжетов оказывается подчиненной центральной проблеме морфологии эпических форм, и приемы исследования, специфические для истории литературы, распространяются на круг вопросов, которые до сих пор рассматривались преимущественно с точки зрения фольклора, сравнительной мифологии, исторических источников и отождествлений и т. п.

Как известно, изучение героического эпоса выросло на протяжении всего XIX в. из преодоления романтических теорий первых исследователей эпических традиций европейских народов—Вольфа, Лахмана, Гриммов и др., как бы в процессе приложения романтической системы и методов к реальному историческому материалу. Для ученых-романтиков героический эпос был произведением „народного творчества“, понятие—точнее не дифференцированное; с современной точки зрения, это—эпос „дружинный“ или „рыцарский“, произведение феодальной аристократии. „Народное“ искусство рассматривалось в начале XIX в., как творчество безличное и едва ли не коллективное („хоровое начало“): в настоящее время подчеркивают значение индивидуальной манеры певца или поэта. О народном искусстве говорили, как о безискусственной импровизации—сейчас охотно выделяют сознательное мастерство художника-профессионала и настаивают на значении профессиональной традиции или школы. В связи с этим первые исследователи видели в дошедших до нас поэмах органическое продолжение древнейшей, непрерывной, как бы девственной традиции устного песнетворчества, тогда как в процессе дальнейшего изучения эпоса было установлено влияние книжной письменности на певца или поэта, античных образцов или христианской литературы, и большие эпические поэмы рассматриваются, по аналогии с прозаическими романами, как „книжный эпос“ (Buchepos).

В 1816 и 1836 г.г. вышли работы К. Лахмана (1—2), посвященные поэме о Нибелунгах, которые положили начало научному изучению германского эпоса. Лахман исходил из новой теории Вольфа, исследователя „Илиады“ („Prolegomena ad Homerum“, 1796): для него „Nibelungen“—свод из 20 „на-

родных песен“, передававшихся в устной традиции и более или менее механически объединенных редактором свода. На основании повторений, противоречий в поэме, оценки стилистических качеств ее элементов, исследователь может выделить „подлинное“, „народное“, традиционное в дошедшем до нас памятнике от вставок („интерполяций“) позднейшего редактора свода. Песни имеют разных авторов—народных певцов; по содержанию—это эпизодические главы, выхваченные из круга данного сказания, отдельные звенья эпического сюжета, напр., песня о воспитании молодого Зигфрида и его посвящении в рыцари; о приезде Зигфрида ко двору Гунтера; о поездке Зигфрида с Гунтером и Хагеном за далекой невестой Брюнхильдой; о свадьбе Зигфрида; о ссоре королей и т. д. Певец выхватывает из сюжета, хорошо известного слушателю, любой отдельный элемент, и делает его содержанием особой песни.

Методы разложения поэмы на песни, примененные Лахманом к „Нибелунгам“, перенесены были его учениками на другие произведения германского эпоса (ср. работы Мюллengoфа о „Гудруне“, „Беовульфе“ и др., 3—5). По примеру Лахмана и его учеников такие же исследования были предприняты на материале французского героического эпоса, для „Песни о Роланде“ и др. (Gaston Paris, Léon Gautier и др.). Французский ученый Леон Готье выставил, как общее положение, то, что было для его современников постулатом исследования: всякая поэма по его мнению,—„цепочка из кантилен“ („un chapelet de cantilènes“). Отношение между поэмой и „кантиленой“ (т.-е. песнью), исторически не засвидетельствованной, но подлежащей восстановлению путем филологического анализа, мыслилось таким образом, как отношение целого и части, книги и отдельной главы.

В нашу задачу не входит рассмотрение дальнейшей судьбы теории Лахмана. Отмечу только, что уже в середине XIX века она встретила в Германии серьезные возражения: главный оппонент, Гольцман (6), справедливо заявлял, что „теории наших ученых равнодушно разрушают единство художественного произведения“. Сторонниками Гольцмана были предприняты многочисленные попытки доказательства художественного единства той или иной поэмы: указывали на единство замысла и последовательность в развертывании связи событий, свидетельствующие об индивидуальном авторе; анализ словесного стиля—словаря, фразеологии, синтаксических формул, метрики и рифм—должен был служить доказательством индивидуальной авторской техники; повторения и противоречия оказались мнимыми и тесно связанными с архаической манерой изложения, характерной для старинной поэзии (7—10). Таким образом, единство поэм было окончательно восстановлено.

Тем не менее оставался неразрешенным вопрос—каково отношение законченной поэмы к тем песням дружинных певцов, которые, по выражению Веселовского, возникали „по свежим следам событий“. Теория Бедье для французского героического эпоса отрицает самое существование подобных песен. Между тем на германской почве фактически существуют на одинаковые сюжеты и песни и поэмы, так что процесс превращения песни в поэму засвидетельствован в ряде литературных памятников, а не является только гипотетической реконструкцией, как напр. в гомеровском эпосе. В этом—методологическое значение решения этого вопроса, предложенного Гойслером на германском материале. В немецкой науке теория Гойслера получила за последние годы всеобщее признание: от Лахмана до Гойслера—таков путь, пройденный в течение XIX века немецкой теорией эпоса.

II

2. Книга Гойслера „Песня и эпос“ („Lied und Epos“, 26) появилась в 1905 г.; он ссылается, однако, на более раннее исследование английского филолога W. P. Ker („Эпос и роман“, 1897, см. 11), тезисы которого в свое время не обратили на себя достаточного внимания. С точки зрения старой школы, песня (Lied)—глава, отдельное звено сюжета, эпическая поэма (Epos)—целая книга или сюжетный цикл. Гойслер показывает на примере дошедших до нас германских песен, что песня—не эпизодична: она всегда исчерпывает соответствующий сюжет до конца, доводит его до развязки. Песня может пренебрегать экспозицией и начинаться в середине действия (in medias res); но ни одна песня не заканчивается до развязки соответствующего эпического сюжета, так что каждая песнь имеет своим содержанием совершенно самостоятельный и законченный эпический сюжет. Древне-немецкая песня о Гильдебранде рассказывает о поединке отца с сыном; развязка—смерть сына или примирение. Герой песни — Гильдебранд, воспитатель и начальник дружины Дитриха Бернского, может быть известен слушателям из других песен (напр., из песен об изгнании и возвращении Дитриха), где он выступает, как второстепенная фигура; но песня о поединке имеет свой самостоятельный эпический сюжет, который должен быть исчерпан певцом до конца. В исландской „Эдде“ в „старой“ песне о Сигурде (Зигфриде) рассказывается о том, как король Гуннар (Гунтер), с помощью Сигурда, обманом овладевает строптивой невестой Брюнхильдой: развязка—убийство Сигурда по наущению Брюнхильды в отместку за обман. „Эдда“ знает другую, „малую“ песню о Сигурде: но это—не продолжение старой песни,

а вариант того же сюжета в новой модернизированной обработке. В той же „Эдде“ песня об Атли (Аттиле), существующая в двух вариантах, рассказывает о том, как король гуннов, жадный до золота Гуннара, зазвал его в свою страну и убил, а жена Атли, Гудруна, сестра Гуннара, отомстила своему мужу за братьев: развязка—убийство Атли Гудруной во время поминальной тризны и пожар дворца, в котором Гудруна сжигает короля и его свиту. И здесь Гудруна могла быть известна из других песен, напр., из песни о Сигурде, как жена этого героя; но песня об Атли—не вторая глава сказания о Сигурде, между сюжетами этих песен нет необходимой связи, каждая песня вполне самостоятельна, закончена, исчерпывает сюжет до конца.

Различие между песней и поэмой—не в сюжетной рамке, которая остается неизменной при всех эволюциях песни: существенным для перехода к морфологическому типу поэмы является изменение стилистической трактовки. Вторая часть немецкой поэмы о Нибелунгах по сюжету совпадает с песней от Атли в „Эдде“: она рассказывает также о „гибели Нибелунгов“ (Гунтера и его братьев) в стране гуннов. Однако, при одинаковом сюжете, рассказ немецкой поэмы в 28 раз пространнее архаической песни в „Эдде“. Для того, чтобы от песни архаического типа перейти к поэме о Нибелунгах, понадобилось, конечно, не 28 песен, приставленных друг к другу, как последовательные звенья одной цепи, а внутреннее разрастание одной песни при неподвижной сюжетной рамке, ее стилистическое распространение или, по выражению Гойслера, „разбухание“ (Anschwellung). Песня отличается сжатостью изложения (Knappheit), поэма—распространенностью (Breite). Переход от песни к поэме заключается, таким образом, в изменении стиля в границах неизменной сюжетной рамки (Stilwandel bei festem Rahmen), т.-е. в морфологической эволюции: число действующих лиц увеличивается, вырастает количество сцен и эпизодов, появляются подробные статистические описания обстановки, биографии и душевного состояния действующих лиц и т. д. Действительно, известные нам германские поэмы (напр. „Вальтарий“, „Равеннская битва“, „Нибелунги“ и др.) никогда не являются циклом сюжетов, а имеют, как и песни, один сюжет (в некоторых случаях—два, как „Нибелунги“). Отметим, что и русский былевой эпос знает только песни на самостоятельные, вполне законченные сюжеты, а не как эпизодические главы эпической биографии героя.

3. По материалам „Эдды“ и немногочисленным памятникам западно-германским (отрывки англо-саксонской песни о Финне, древне-немецкой—о Гильдебранде) Гойслер восстанавливает основные морфологические признаки древне-германской героической песни (26, 28). Песня дружинного певца

исполняется во время пира. Условиями исполнения определяются ее размеры: 80—200 стихов, которые поются за один раз, без перерыва, и исчерпывают данный сюжет. При сжатости песни число сцен и действующих лиц не велико. Певец выделяет только главные, наиболее эффектные вершины действия, нередко возбуждая внимание слушателя внезапным зачином, вводящим непосредственно в драматически напряженное положение, без экспозиции предшествующих событий: „Слыхал я, по рассказам, как повстречались однажды Гильдебранд и Гадубранд перед двумя дружинами—отец и сын“... Существенное место в составе песни занимает драматический диалог (от $\frac{1}{3}$ до $\frac{2}{3}$ всей песни): речи эти двигают действие, развертывают драматическую сцену, нигде не распространяясь в статические, медитативные монологи, как в более поздней поэзии (о типах диалога см. 30).

Эддическая традиция сохранила несколько особенно ярких примеров героической песни такого типа: старая песня о Сигурде, старая песня об Атли, песня о Гамдире (сказание о смерти Эрманариха). Но рядом с этой древней формой, известной всем германцам в эпоху переселения народов, в той же „Эдде“ встречаются также и более новые, специально скандинавские формы: по признакам морфологическим в поэтическом наследии „Эдды“ различаются наслоения разной древности. В более позднюю эпоху, под влиянием христианизации, возникают новые художественные задачи: традиционные эпические сюжеты подвергаются психологическому углублению и осмыслению. Песня старого типа изображала события („Ereignislid“); новая песня создает неподвижную ситуацию, задачей поэта является лирическое раскрытие ее психологического содержания („Situationslid“). Так, „первая песня о Гудруне“ предполагает события, связанные с смертью Сигурда, уже известными: на утро после смерти Сигурда его вдова, Гудруна, сидит над телом убитого мужа, она не может плакать—так велико ее горе, женщины пытаются утешить ее рассказами о пережитых ими страданиях, одна срывает покрывало с тела Сигурда, чтобы Гудруна еще раз увидела его раны, и вот у нее появляются слезы, и звучит ее жалоба, как элегическая реминисценция о прошлом. Точно так же построена „поездка Брюнхильды в Гель“: у ворот подземного царства Брюнхильда встречает привратницу, осыпающую ее упреками, и ей она рассказывает о своих страданиях на земном пути. Речи героев имеют здесь совершенно иную функцию: статический, медитативный монолог героя заключает элегическую реминисценцию, лирический обзор прошлого, иногда—пророчество, лирический каталог грядущих событий; монологу предпосылается краткое изображение исходной ситуации или небольшое повествовательное введение. Такие „героические

элегии“ на тему старых сказаний распространяются на севере в середине XI века.

Рядом с этим новым типом наблюдаются формы переходные: старая эпико-драматическая песня, рассказывающая исключительно о событиях (Ereignislied), приспосаблиется к новым требованиям, модернизируется путем введения нового психологического материала, преимущественно в форме статических монологов медитативного типа (beschauliche Reden). Т. н. „малая“ песня о Сигурде, „гренландская“ песня об Атли, наконец—„большая“ песня о Сигурде, восстановленная Гойслером с помощью саги о Вельсунгах (см. ниже, § 7), показывают модернизованную песню на пути к расширению в поэму: вводятся медитации героев в монологической форме, как способ раскрытия душевной жизни мотивов действия, нередко—противоречивых и сложных (новое осмысление отношений Брюнхильды и Сигурда, см. ниже § 7); увеличивается число действующих лиц и сцен; появляются описательные подробности. Счастливый случай, сохранивший в „Эдде“ две песни об Атли, старую и новую, допускает сравнение, интересное в методологическом отношении: число действующих лиц увеличилось от 6 до 13, число сцен—от 14 до 24, появились новые эпизоды (вещие сны двух королей, накануне отъезда мужей в страну Атли), появилось подробное описание битвы между Гунтером и его свитой и витязями Атли и т. п.

4. Несмотря на эти новые тенденции „распространения“ песни, Гойслер не усматривает на германской почве ни одного случая спонтанной, органической эволюции короткой песни в большую эпическую поэму. Процесс этот совершается под влиянием импорта новых художественных образов—античных и христианских. Действительно, единственный пример германской героической поэмы на традиционный, национальный сюжет—англо-саксонский „Беовульф“ (около 700 г.) Рядом с ним существуют многочисленные поэмы с новым религиозным содержанием: англо-саксонский религиозный эпос на темы из Ветхого Завета (поэмы, приписываемые Кэдмону, конец VII в.) или из христианских легенд (Кюневульф и его школа, IX в.), древне-саксонская поэма „Спаситель“, изображающая жизнь Христа (Heliand, вторая половина VIII в.) и др. Ученые старой школы рассматривали поэму о Беовульфе, как единственный памятник, свидетельствующий о богатой эпической традиции, уничтоженной нетерпимым отношением католической церкви к остаткам древнего язычества. Вмешательством церкви объясняли также христианские наслоения в дошедшей до нас редакции „Беовульфа“. Под влиянием Беовульфа и других не дошедших до нас произведений германского героического эпоса возникли и названные уже христианские поэмы, использовавшие стилистиче-

ские приемы национального эпоса для новых религиозных тем. С этой точки зрения, именно на примере „Беовульфа“ может быть поставлен и, действительно, ставился вопрос о спонтанной, органической эволюции героических песен в большую эпическую поэму.

В настоящее время место „Беовульфа“ в эволюции германского эпоса определяется совершенно иначе; к этой современной точке зрения примыкает и Гойслер (28). Англосаксонский эпос—не продукт спонтанного, органического развития искусства дружинного певца: это—„книжный эпос“ (Vucheros), произведение клирика. Поэт Кэдмон, автор эпических поэм на ветхозаветные темы (вторая половина VII в.), был в этом смысле новатором: его поэмы предшествуют „Беовульфу“. Христианский эпос на национальных языках, пользующийся стилистическими формулами старой героической песни, возникает по образцу классических авторов—Виргилия, Пруденция, Ювенка. „Всюду“, говорит Гойслер, „где средневековые создают о своих героях книжный эпос, оно идет по стопам Гомера“ („Wo das Mittelalter zum Heldenbuch gelangt, da tritt es in die Stapfen Homers“). Так и „Беовульф“ является попыткой клирика использовать новую форму поэмы, созданную Кэдмоном и его школой, приспособив ее к старым сюжетам германских героических песен. Давно уже указывалось, что автор „Беовульфа“ был хорошо начитан в „Энеиде“ Виргилия: об этом свидетельствует рассказ Беовульфа о своих подвигах при дворе короля Хюгелакка, напоминающий рассказ Энея о гибели Трои, описание озера чудовища Гренделя и т. д. Книга его—христианское „зерцало“, поучение доброму князю, своеобразный продукт придворной поэзии: уже не песня, исполняемая дружинником во время пиршества, а книга, из которой клирик читает королю и его приближенным. С этим связана отмеченная уже неоднократно христианизация германского героя: Беовульф, убивающий чудовище Гренделя и его мать и жертвующий жизнью, чтобы избавить свою страну от огнедышащего дракона, становится христианским героем-тружеником, борцом против дьявольских козней адского духа (ein Kämpfer gegen Teufelsspuck). Источниками автора были старинные песни. Его главный прием—„распространение“ (Anschwellung): он вставляет длинные статически-медитативные речи, описания обстановки (морской путь Беовульфа, пиршество во дворце), подробное изображение отдельных боев Беовульфа; вводятся авторские реминесценции о прошлом или рассказ героя о своих подвигах, подводящий итог событиям, уже известным слушателю из рассказа поэта; вводятся отступления, относящиеся к содержанию других сказаний и характеризующие исторические увлечения и осведомленность ученого автора. Характерно, однако, что число действующих

лиц и отдельных сцен ограничивается обязательным для сюжета минимумом: развертывание поэмы новым повествовательным материалом чуждо лирико-дидактической манере автора „Беовульфа“.

5. Исследования Гойслера по стилистике древне-германской поэзии (ср. статью „Стиль песни и стиль поэмы“, 36) подтверждают с новой стороны его основную мысль: противопоставление песни, как произведения дружинных певцов (*scopas*), и книжной поэмы, созданной образованными клириками (*boceras*). Основные различия словесного стиля он сводит к следующим противоположениям.

а) Вопрос о переносе (*enjambement*). Старинная героическая песня не знала переноса: каждый стих образует законченное синтаксическое целое (*Zeilenstil*). При этом стихи свободно объединяются в группы различной, непостоянной величины: строфический принцип отсутствует (*freier Zeilenstil*). Эддическая поэзия обнаруживает новый принцип: тенденцию к группировке синтаксически законченных стихов по строфам, обычно—по 4 стиха (*gebundener Zeilenstil*). Книжный эпос, напротив, не знает строфичности, но разрушает законченность отдельного стиха многочисленными переносами из стиха в стих: часто синтаксический отрезок начинается с середины одного стиха (от цезуры) и заканчивается в середине следующего (до цезуры), образуя „крюки“ (*Hakenstil*). По отношению к синтаксической композиции старой песни стиль „Эдды“, как и стиль больших поэм, одинаково являются нововведением. Это важно отметить: представители старой школы противопоставляли строфическую форму и стиховую, причем первую, засвидетельствованную в „Эдде“, считали более древней, обще-германской (ср. по этому вопросу работы Неккеля, на которые опирается Гойслер, 12).

б) Сочинение и подчинение. Песня знает только простые формы сочинения. Книжный эпос вводит синтаксические конструкции с сложными формами подчинения.

в) Прямая и косвенная речь. В песне употребляется только прямая речь, которая вводится постоянной формулой: „И сказал Гильдебранд, сын Герибранда...“ В книжном эпосе появляется косвенная речь: краткое изложение от имени поэта содержания речи героя.

г) В книжном эпосе, как прием словесного распространения (*Anschwellung*) широко применяется синонимическая вариация, связанная с синтаксическим параллелизмом варьируемых понятий; ср. в „Беовульфе“: „Ему старейший отвечивал, предводитель дружины открыл клад своих слов“; или: „Положили они тогда любимого владыку, подателя запястий—на дно корабля, знаменитого—у мачты“. Прием этот рассматривают нередко, как общее свойство древне-

германской аллитерационной поэзии. На самом деле в героических песнях он представлен лишь в зачаточном виде.

е) Метрическим признаком, характерным для больших поэм, является увеличение числа неударных слогов между ударениями и перед первым ударным (Schwellverse): так, в особенности, в древне-саксонской поэме „Спаситель“.

Все эти признаки словесного стиля обнаруживают общий характер эпической поэмы: это—не песня, созданная в процессе устного исполнения, а письменное произведение, книга для чтения.

III

6. Героические сказания древних германцев (Heldensage) возникали и передавались в устной традиции в форме эпико-драматических песен дружинного певца. Поэтому эволюция сказания (эпического сюжета) обусловлена жизнью песни. В теории Гойслера морфологическая эволюция песенных форм по новому освещает проблему эпических сюжетов. Это становится особенно ясным на примере сказания о Нибелунгах.

Сказания о Зигфриде и Нибелунгах дошли до нас в нескольких литературных источниках разного времени и происхождения. Из них главнейшие: а) на скандинавском севере—героические песни „Эдды“, прозаические изложения саги о Вельсунгах и т. н. „младшей Эдды“, а также—норвежской Саги о Дитрихе, основанной, по признанию автора, на рассказах и песнях „мужей немецких“ (нижне-немецкая версия); в) в самой Германии: поэма о Нибелунгах, возникшая на Дунае (около 1200 г.), и песня о „роговом Зигфриде“ (XVI в.), позднейшая обработка произведений рейнских шпильманов. Ученые старой школы обычно отдавали предпочтение скандинавским источникам, в которых видели прямое отражение древне-германской, чуть ли не прагерманской формы героических сказаний, сохранивших на севере первоначальные языческие черты, искажившиеся и затемненные на рано христианизованном немецком юге. При этом все скандинавские источники признавались одинаково древними и авторитетными; в составе самой „Эдды“ еще не были установлены различные по времени литературные наслоения. Существенные противоречия отдельных версий сглаживались и сводились к мнимому единству. Так, из отдельных поэтических памятников складывалась связная „биография Зигфрида“, которая, в духе господствовавшей „мифологической школы“, преподносилась до самого последнего времени в мифологическом истолковании. Ср. напр. изложение Симонса в авторитетной „Энциклопедии германской филологии“, Германа Пауля (13): „Герой вырастает в лесу, не

зная родителей, у искусного кузнеца или альба. Он освобождает девушку, которая заперта в высокой башне или живет на вершине горы, окруженная пламенем или широкой водной поверхностью; преодолеть эти препятствия может только суженный ей герой, обладающий чудесным мечом или конем и побеждающий дракона, который охраняет девушку. Вместе с девушкой герой приобретает неисчерпаемый клад и волшебные предметы, подчиняющие ему природные силы. Затем он попадает во власть демонических противников... которые, с помощью чар, заманивают его в свои сети, отнимают у него девушку для себя и, убив героя, завладевают его кладом“.

В этой мифологической биографии Зигфрида особенно важное значение имеет вопрос об освобожденной им девушке. По представлению ученых старой школы, освобожденная девушка—Брюнхильда, будущая невеста короля Гунтера: Зигфрид пробуждает ее от сна, обручается с ней („Vorverlobung“—первое обручение), затем покидает ее ради воинских подвигов, приезжает в Вормс, в королевство бургундов, где царствует Гунтер, и, обманутый напитком забвения, который подносят ему бургунды, изменяет своей первой невесте и обручается вторично с сестрой Гунтера Кримхильдой (в северной версии—Гудруной), обещая Гунтеру, своему названному брату, сосватать ему Брюнхильду. Это толкование сказания наиболее популярно и в литературных обработках „Нибелунгов“: мы находим его, напр., у Вагнера, опиравшегося на научную традицию своего времени. Оно же положено проф. Ф. Ф. Зелинским в основу его сравнительно-мифологических исследований о религии Зевса и мифе о богочеловеке, в которых Зигфрид отождествляется с греческими героями (Гераклом, Ахиллом и др.).

Однако, уже в семидесятых годах XIX в. намечается существенная переоценка скандинавской традиции героических сказаний; впервые Iessen отчетливо устанавливает происхождение героических сюжетов „Эдды“ из Германии: сюжеты эти повествуют о великом переселении народов, их герои—бургунды, франки, гунны и др. племена, занимавшие германскую территорию в V в. (14). В восьмидесятых и девяностых годах В. Гольтер в ряде статей (15—18) указал на то, что сказание о Зигфриде—специально франкского происхождения и возникло на Рейне. Проникновение его на скандинавский север имело несколько последовательных фаз. На севере сказания получили затем дальнейшее самостоятельное развитие. По отношению к первому обручению Зигфрида с Брюнхильдой (Vorverlobung), Гольтер указывает, что мотив этот—новый и не известен немецким версиям сказания. В старейших скандинавских версиях девушка, спящая на вершине горы и пробужденная Зиг-

фридом от сна,—не Брюнхильда, а валкирия Сигдрифа. Напиток забвения, выпитый Зигфридом, есть также поздний скандинавский мотив, не имеющий соответствия в Германии. Таким образом, работы Гольтера установили существование в эддической традиции различных наслоений, из которых некоторые являются результатом местного развития на скандинавском севере и отходят от первоначального содержания сказания. С другой стороны, Симонс доказал подробным литературным анализом саги о Вельсунгах (19), что эта прозаическая компиляция не является самостоятельным источником, как думали раньше, а пересказывает песни поэтической „Эдды“, стараясь объединить их в связную биографию героя; при этом нередко параллельные версии сказания, сохранившиеся в „Эдде“ в нескольких самостоятельных песнях, превращаются у компилятора в последовательные главы единой биографической цепи. Наконец, в более недавнее время произведена была переоценка значения саги о Дитрихе; если представители старой школы (еще Г. Пауль, см. 24) рассматривали соответствующие главы этой саги, как простое переложение поэмы о Нибелунгах, то в настоящее время она получила значение самостоятельного источника, необходимого для восстановления истории сказания: ниже-немецкие песни, использованные компилятором саги, восходят к поэтической версии, непосредственно предшествующей поэме о Нибелунгах и, в этом смысле, по многим признакам, более архаичной (см. 24-а, 25).

К этим результатам филологической работы своих предшественников Гойслер присоединяет новую проблему морфологической структуры старинных эпических форм. Его основной тезис: героические сказания существовали только в форме героических песен; поэтому нельзя приписывать сказаниям таких признаков, которые противоречат структурным особенностям песни. Германская поэзия не знает морфологического типа биографической поэмы; героические сказания древних германцев существовали в форме самостоятельных песен, посвященных отдельным подвигам героев, из которых каждый образует особый сюжет; такая форма литературной традиции допускает противоречия не только между вариантами одной и той же песни (вариации сюжета), но также—между отдельными сказаниями, существующими об одном герое. Нельзя реконструировать связную биографию там, где не существовало биографической формы. Связной биографии Зигфрида не знает и эддическая традиция; только в поздней саге о Вельсунгах делается попытка биографической циклизации и приведения к единству первоначально самостоятельных песен. „Эдда“ является сборником поэтических произведений, по формальным признакам относящихся к различным литературным эпохам:

старинный жанр германской эпико-драматической песни, изображающей события (Ereignislied), стоит здесь рядом с новым жанром „героической элегии“ с неподвижной ситуацией (Situationslied). Песни эти отражают различные фазы в литературной жизни сказания; в частности—отношения Зигфрида и Брюнхильды в отдельных песнях мыслятся по разному: новые песни вводят мотив обручения Зигфрида и Брюнхильды, отсутствующий в старых песнях, как и в немецкой традиции. Необходимо историю героических сказаний изучать по принципам истории литературы (Sagen-geschichte ist Literaturgeschichte), и здесь возникает вопрос об источниках и эволюции сюжета, о традициях и новых индивидуальных импульсах, об изменении художественных вкусов и смене литературных форм.

О Зигфриде существовало несколько самостоятельных сказаний, каждое из них—в обычной форме песен, исчерпывающих отдельный сюжет (см. 39, а также работы ученика Гойслера, Полака 42—43).

а) Сказание о драконе и кузнеце. Зигфрид вырастает в лесу у кузнеца; он убивает дракона, добывает клад, кровь дракона дает ему чудесные свойства (в немецких версиях— он искупался в крови дракона, тело его покрыто роговой оболочкой; в скандинавской версии—капля крови дракона попала ему на язык, он научился понимать язык птиц). Сказание о жизни в лесу у кузнеца и сказание о драконе связаны в сюжетном отношении и потому образуют содержание одной песни: кузнец посылает Зигфрида в лес убить дракона, желая сам завладеть его сокровищем; убив дракона, Зигфрид убивает своего воспитателя. В порвоначальной версии сказания, Зигфрид не знает своих родителей, он—сирота; впоследствии жизнь в лесу мотивируют различным образом, Зигфрид становится витязем королевского рода.

б) Сказание о кладе Нибелунгов. Зигфрид убивает двух братьев, владеющих несметным кладом. Братья называются Нибелунгами, они—подземные альбы. Поэма о Нибелунгах дает им имена—Шильбунг и Нибелунг. В „Эдде“ произошло сближение со сказанием о драконе и кузнеце: один из братьев отождествляется с кузнецом (Регин-Мимир), другой—с драконом (Фафнир): интересная контаминация, вызванная желанием объединить два самостоятельных сказания о кладе Зигфрида.

в) Сказание о спящей красавице (Erweckungssage): Зигфрид пробуждает красавицу от волшебного сна. В северных сказаниях эта красавица—валкирия (Сигрдрифа), но не Брюнхильда. Отождествление с Брюнхильдой—результат более поздней биографической циклизации. В основе сказания—старинная сказка о спящей красавице (Dornröschen), перенесенная в героическую сферу (21).

d) Сказание о сватовстве (*Werbungssage*). Зигфрид, названный брат бургундского короля Гунтера и жених его сестры Кримхильды (Гудруны) помогает Гунтеру добыть себе невесту Брюнхильду, которая живет во дворце, окруженном пламенем. Зигфрид в образе Гунтера проникает на коне сквозь пламя, в течение трех ночей он делит ложе Брюнхильды, но, верный обету побратимства, кладет между собой и Брюнхильдой меч. Ссора королев, Брюнхильды и Кримхильды, во время купания на реке, обнаруживает обман: Кримхильда показывает пояс и кольцо, отнятые Зигфридом у Брюнхильды в брачную ночь. Брюнхильда требует мести. Один из братьев Гунтера (или—из его вассалов) убивает Зигфрида. Мотивировка убийства вполне ясна: обманутая Брюнхильда мстит за оскорбленную честь. Первое обручение Зигфрида и Брюнхильды (*Vorverlobung*) было бы осложнением сюжета двойной мотивировкой (месть за измену Зигфрида своей первой невесте+месть за обман при сватовстве).

Существуют два варианта сказания о смерти Зигфрида: по одним версиям его убивают в лесу (*Waldtod*), по другим—на ложе Кримхильды (*Bettod*); соответственно этому убийство совершает в северной версии один из братьев Гунтера (Гутторм), в немецкой версии—его вассал Хаген (*Hagen*). Возможно, что когда-то существовало другое, недодешедшее до нас сказание о смерти Зигфрида—убийство из-за клада; с этой точки зрения интересно, что Хаген иногда является сыном альба (первоначального владельца клада?); во всяком случае, имя его выделяется среди исторических, по своему происхождению, имен бургундских королей, объединенных, согласно древне-германскому обычаю, аллитерацией начального согласного (Гунтер, Гисельхер, Гибих и др.). Таким образом, на основании противоречий, обнаруженных в традиции, можно гипотетически реконструировать два сказания о смерти Зигфрида:

1) убийство из-за клада—в лесу—убийца Хаген (сын альба);

2) убийство в отместку за оскорбленную честь—на брачном ложе—убийца Гутторм (брат оскорбленного).

7. Вопрос об обручении Зигфрида и Брюнхильды (*Vorverlobung*), т.-е. о тождестве невесты Гунтера, Брюнхильды, героини сказания о сватовстве (*Werbungssage*), и девушки, пробужденной Зигфридом от сна, героини сказания о спящей красавице (*Verlobungssage*), важнейший спорный пункт в эволюции сказаний о Зигфриде (см. 29). В скандинавской традиции, как устанавливает Гойслер, эти женские фигуры имеют совершенно различные признаки. В одном случае подвиг героя заключается, как в сказке о спящей красавице, в освобождении от чар (*Erlösung*): девушка, освобожденная Зигфридом,—валкирия, она спит на горе, погруженная

в волшебный сон, не за огненным валом, а за изгородью из щитов (Schildburg), разбудить ее может только витязь, не знающий страха. В другом случае герой помогает своему другу одолеть строптивую невесту (Bezwingung): Брюнхильда—не валкирия, а земная воительница (Schildmaid), она живет в дворце, окруженном пламенем, не по волшебству, а по собственной воле, жених ее должен проехать сквозь пламя, для этого нужен волшебный конь.

Отчетливому установлению этого различия более всего препятствует лакуна в рукописном кодексе „Эдды“, которая падает на окончание песни о Сигдрифе (пробуждение валкирии) и на начало старой песни о Сигурде (отрывок этой песни начинается с совещания братьев об убийстве Сигурда, предшествующие события отсутствуют). Восстановить утраченное позволяет, однако, сага о Вельсунгах (гл. 26—29), пересказывающая содержание „Эдды“ в последовательности песен. Следуя господствовавшей теории Лахмана, прежние исследователи „Эдды“ восстанавливали в лакуне несколько пропущенных песен-глав: песня о приезде Сигурда к Гунтеру, песня о добычании Брюнхильды, песня о ссоре королей и т. д. Морфологические исследования Гойслера позволяют восстановить утраченное в соответствии с обычными структурными особенностями германской героической песни. Он устанавливает, что повествование саги о Вельсунгах, стремящееся, как всегда, к биографическому объединению, контаминировано в части, касающейся завязки отношений Брюнхильды и Сигурда, из двух песен. Начало „старой“ песни о Сигурде, в соответствии с архаическим стилем дошедшего до нас отрывка, включает несколько эффектных драматических вершин: приезд Сигурда к Гунтеру и побратимство—добыча невесты—ссора королей—жалоба Брюнхильды... Песня эта ничего не говорит о прошлом Сигурда и не знает о его обручении с Брюнхильдой. Рядом с этим, однако, в распоряжении автора был другой источник: главную часть лакуны занимала „большая“ песня о Сигурде, представляющая более позднюю версию сказания и, в стилистическом отношении, принадлежащая более поздней эпохе; эта песня знает и об обручении Сигурда с Брюнхильдой, и о напитке забвенья. Таким образом, в самой „Эдде“ обнаруживается существование трех песен о Сигурде, различных по трактовке сюжета: 1. „старая“ песня (традиционная версия, без обручения); 2. „малая“ песня (целиком сохранившаяся в „Эдде“) — с попыткой по новому осмыслить отношения Брюнхильды и Сигурда и изменить мотивировку убийства: Брюнхильда любит Сигурда, она ревнует его к Гудруне и презирает Гунтера (своеобразная психологическая модернизация, связанная с новыми художественными тенденциями—развитием статически-медитативных моноло-

гов и т. д.); 3. „большая“ песня (восстановленная на основании саги о Вельсунгах)—с дальнейшим осложнением мотивировки: Сигурд был первоначально обручен с Брюнхильдой; напиток забвения лишил его рассудка; когда он приходит в себя, он сознает трагизм своего положения и, с чувством обреченности, ждет неизбежной мести любимой им по-прежнему Брюнхильды (дальнейшее углубление и осложнение психологической ситуации, в особенности—в длинном диалоге Брюнхильды и Сигурда, сохраненном в прозаическом изложении саги). Отождествление Брюнхильды со „спящей красавицей“, освобожденной Сигурдом,—дело рук этого поэта-модерниста, произведение которого, по морфологическим признакам, возникло не ранее 1100 г.

8. Вместе с отождествлением двух героинь устраняется возможность мифологического истолкования биографии Зигфрида („солярный миф“ ученых старой школы или „миф о богочеловеке“ в истолковании проф. Ф. Ф. Зелинского). Связь с Одином, валкириями и другие мифологические элементы сказания о Зигфриде являются, во всяком случае, местными особенностями поздней скандинавской традиции („nordische Götterromantik“) (ср. 10). Однако, не очень богатые и исторические элементы германского эпоса. В статье, посвященной этому вопросу (32), Гойслер подводит итоги изучению германского эпоса с исторической точки зрения. Результаты настраивают его скептически: сохранились исторические имена—Этцель-Атли (король гуннов Аттила), Helche (его жена), Blödel (его брат), Дитрих Бернский (король готов Теодорих Великий), Гунтер (Гундикарий, король бургундов) и немн. др. Из исторических событий времен великого переселения народов: в сказании о гибели бургундов—отдаленное воспоминание о разрушении бургундского царства гуннами при короле Гундикарии (437) и о смерти Аттилы на ложе германской девушки Ильдики (453) (Hildi-co—ново-немецк. Hild-chen); в сказании об изгнании Дитриха из Италии и его борьбе с Эрманарихом—воспоминание о борьбе Теодориха с Одоакром за обладание Италией и т. п. Однако, исторические события, как элемент эпических сказаний, менее всего сохраняют реальные очертания: превращаясь в эпические сюжеты, они подвергаются стилизации по привычным эпическим схемам. Гибель бургундского царства, событие большой политической важности, объясняется алчностью Аттилы, жадного до клада, которым владеют бургундские короли, или (в позднейших немецких версиях) мезтью Кримхильды за убийство ее мужа Зигфрида. Германские сказания, говорит Гойслер, не интересуются вопросами национальными, государственными, историческими; в поэтической концепции дружинного певца (представителя дружинной аристократии) все исторические события переводятся

на язык личных отношений между героями; мотивы их действий: помощь другу, месть врагу, добыча прекрасной невесты, жажда подвигов или алчность к золоту. Таким образом, от истории остаются только имена героев.

В новейшее время на смену мифологической и исторической теории происхождения эпических сюжетов явилась сказочная теория (В. Вундт). В работах Фр. Панцера по германскому эпосу (о Гудруне, Беовульфе, Зигфриде, см. 22, 10) проводится общее положение, что эпические сюжеты имеют источником сказки: Зигфрид—героизованный сказочный герой. Гойслер не примыкает сполна и к этой новой теории. Правда он признает присутствие средневековых сказочных мотивов в изображении детства Зигфрида и его жизни в лесу. Сходство Зигфрида с другими эпическими героями—Ахиллом, Зорабом, Кухуллином—отдельные мотивы сказания, напр., „роговая оболочка“ Зигфрида—могут, и по его мнению, восходить к древнейшим сказочным сюжетам (Urmärchen). Однако, для Гойслера сказка—лишь один из литературных источников, которым пользуется автор эпической песни, наряду с различными другими. В распоряжении средневекового певца, как и у современного писателя,—весь литературный репертуар того времени: мифы о богах и демонах, как литературные сюжеты, местные сказания (Lokalsagen), странствующие повести и анекдоты, сказочный фольклор и т. д. Автор эпических песен—поэт, и его произведение также подчиняется законам литературной преемственности и эволюции, как и всякое другое литературное произведение.

IV

9. История сложения поэмы о Нибелунгах позволяет проверить теорию Гойслера на конкретном примере. Методологическая поучительность этого примера заключается в том, что на германской почве сказание о Нибелунгах фактически сохранилось в нескольких последовательных обработках, отразившихся в „Эдде“, в саге о Дитрихе и в немецкой поэме, так что реконструкция процесса сложения опирается не только на гипотезы (как, например, при анализе гомеровских поэм), а на действительно существующие литературные памятники. Этому вопросу посвящена книга Гойслера „Сказание и поэма о Нибелунгах“, подводящая итог его многолетней работе (27).

Поэма о Нибелунгах распадается на две части с самостоятельными сюжетами: 1. сказание о Брюнхильде (сватовство Гунтера и смерть Зигфрида); 2. сказание о бургундах (гибель Гунтера и его братьев в стране Аттилы). Эти части, как показывает „Эдда“, первоначально были отдельными

песнями, и развитие каждой из них шло своими особыми путями.

А. Сказание о Брюнхильде. а. Первая ступень—франкская песня о Брюнхильде V—VI в.в.: короткая эпико-драматическая песня (Ereignislied), пользующаяся аллитерационным стихом. Она восстанавливается по старой песне о Сигурде в „Эдде“.

б. Репертуар дружинных певцов переходит к шпильманам, бродячим певцам-профессионалам средневековья. Аллитерация заменяется рифмой; меняется стиль. В конце XII в. написана младшая песня о Брюнхильде, которая восстанавливается по ее ниже-немецким отражениям (прозаическое изложение— в саге о Дитрихе). Изменения сводятся: а. к стилистическому распространению (Anschwellung); б. к сюжетной переработке. Эта последняя носит признаки сознательного и последовательного изменения, исходящего из определенной отправной точки: именно, устраняется поездка через огненный вал (Flammenritt), мотив, который в новых культурных условиях кажется шпильману и его публике невероятным. Вместо этого вводится состязание Брюнхильды с женихом перед свитой (метанье копья, бросанье камня, прыжок); Зигфрид помогает Гунтеру в шапке-невидимке. Присутствие свиты при состязании делало невозможным и другой мотив—„целомудренного ложа“ (keusches Beilager): три ночи, проведенные Зигфридом с Брюнхильдой на ложе, разделенном мечем. Однако, ссора королей и убийство Зигфрида требовали мотивировки. С целью сохранить „вину“ Зигфрида вводится новый мотив—сопротивление строптивой невесты в брачную ночь: Зигфрид вторично должен помочь Гунтеру, он лишает Брюнхильду невинности (с тем вместе—и волшебной силы) и передает ее своему названному брату укрощенной (в вопросах чести, говорит Гойслер, шпильман был менее щепетилен, чем дружинный певец). Поскольку все это было сделано с согласия и по желанию Гунтера, вина Зигфрида—только в разглашении тайны „перед людьми“. Ссора королей происходит поэтому не на реке, как в архаических условиях старой песни, а посреди тронного зала. Так изменяется самый сюжет сказания индивидуальной инициативой певца, приспособляющего старую песню к новым условиям.

Вторая ступень сказания о Брюнхильде отражается, по мнению Гойслера, и в русских сказках о добывании строптивой невесты (напр., Афанасьев, № 116, 76 и др.), которые и прежде сближались с немецким сказанием (ср. в недавнее время статью Б. М. Соколова „Эпические сказания о женитьбе князя Владимира“, Учен. Записки Саратов. Университ. т. 1, вып. 3, 1923). Этому вопросу посвящена специальная книга ученика Гойслера Löwis of Menar (41).

с. Третья ступень—поэма о Нибелунгах, часть I (см. ниже).

В. Сказание о бургундах. а. Первая ступень—франкская песня о гибели бургундов: краткая эпико-драматическая песня (Ereignislied), написанная аллитерационным стихом; восстанавливается по старой песне об Атти в „Эдде“. Возникла в V в., вскоре после отразившихся в ней исторических событий (гибель бургундского царства короля Гундикария 437 г.; смерть Аттилы 453 г.) Существенной связи в сюжете с песней о Брюнхильде на этой ступени не наблюдается: виною гибели бургундских королей является не месть Кримхильды (Гудруны) за Зигфрида, а алчность Аттилы, жадного до золота Нибелунгов. Тем не менее сближение сказаний уже произошло: действующие лица частично—те же, клад бургундских королей, вызвавший алчность Аттилы, отождествляется с кладом Зигфрида. Возможно, что самые имена бургундских королей, первоначально прикрепленные к полуисторическому сказанию о гибели бургундского царства, проникли в сказание о Зигфриде не сразу, а только благодаря этому отождествлению (имя Хагена, как уже было сказано, выпадает из ряда исторических имен бургундских королей, аллитерирующих на Г).

б. Вторая ступень—баварская песня о бургундах VIII в. (сперва—аллитерационным стихом, затем—обычными в искусстве шпильманов парными рифмами). Эта промежуточная ступень является реконструкцией, не засвидетельствованной памятниками. Как уже известно, в первой редакции сказания, засвидетельствованной „Эддой“, виновником гибели бургундов является Аттила: он зазывает к себе братьев жены, чтобы завладеть их кладом, Гудруна (Кримхильда) тщетно предостерегает братьев, она борется на их стороне против дружины Аттилы, наконец—она мстит за смерть братьев, убивая своих сыновей и Аттилу и сжигая дворец во время поминальной тризны. В последней, немецкой редакции виновником смерти Гунтера и его родичей является Кримхильда: она зазывает братьев, чтобы отмстить за Зигфрида (более тесное сближение со сказанием о Брюнхильде: песня о смерти Зигфрида становится Vorgeschichte, мотивирующей гибель бургундов в стране Аттилы). В этой новой версии Аттила является пассивным, скорее дружественным по отношению к Гунтеру свидетелем событий. Изменение сводится, таким образом, к перенесению вины с Аттилы на Кримхильду, т.е. к оправданию Аттилы (Entlastung). Необходимость в оправдании короля гуннов связана со сближением франкских сказаний с готскими: в последних Аттила выступает, как добрый король, покровитель германских витязей, в частности главного героя готских сказаний, Дитриха Бернского (Теодориха Вел.), который проводит годы изгнания при его дворе и возвращается на родину с его войском. Действительно, о сближении франкских и гот-

ских сказаний свидетельствует принижение Дитриха Бернского в сказание о гибели бургундов. Как вассал Аттилы, он должен был принимать какое то участие в этих боях; в новой версии он побеждает бургундских королей после того, как они перебили всех гуннских витязей. Сближение франкских и готских песен, по всей вероятности, произошло в Баварии: известно, что баварцы, соседившие с франками, явились наследниками готских традиций после разрушения остготского царства в Италии.

Сюжетные изменения на второй ступени обнаруживают приспособление старых мотивов к новому замыслу: мотивы сохраняются, как материал, но — с измененной сюжетной функцией. В древнейшей версии Кримхильда (Гудруна) убивает сыновей, чтобы отомстить Аттиле за смерть братьев; в новой версии она жертвует сыном, чтобы вызвать столкновение между бургундами и гуннами (по ее наущению мальчик ударяет Хагена по лицу). В старой редакции Кримхильда раздает золото гуннской дружине, чтобы умиротворить ее после убийства королевичей; в новой редакции — чтобы возбудить ее на битву с бургундами. В первой редакции пожар дворца является завершающим актом испугательной мести; в последующей редакции пожар дворца сохраняется, но это — военная хитрость, чтобы изгнать бургундов из дворцового зала. До конца развития поэмы отдельные мотивы сохраняются, как рудименты, потерявшие свой сюжетный смысл: напр. страж, посланный сестрой, чтобы предупредить братьев о грозящей им в стране Аттилы опасности, остается в позднейших редакциях, несмотря на то, что намерения сестры совершенно изменились.

с. Третья ступень — эпическая поэма „Гибель Нибелунгов“ („Der Nibelunge Not“ заглавие, сохранившееся в некоторых рукописях для всей поэмы о Нибелунгах); восстанавливается на основании прозаического изложения саги о Дитрихе. Поэма эта написана в конце XII в. австрийским шпильманом и пользуется новой строфической формой, заимствованной из лирики (т. н. „Кюренбергова строфа“, которой написаны и „Нибелунги“); однако, она сохраняет еще неточные рифмы (ассонансы), обычные в старом искусстве немецких шпильманов (следы существования таких рифм встречаются и в последней редакции „Нибелунгов“). Таким образом переход от сжатой формы песни к распространенной поэме впервые осуществляется на сюжетном материале II части „Нибелунгов“. Об этом свидетельствует различие в изложении событий I и II части в саге о Дитрихе и в самих „Нибелунгах“, которое уже прежде останавливало внимание исследователей (ср. 23—24): в саге о Дитрихе, напр., краткость повествования в главах, восходящих к песне о Брюнхильде, резко отличается от распространенности изложения

пределах событий, составляющих содержание поэмы о гибели Нибелунгов.

d. Четвертая ступень—поэма о Нибелунгах, часть II (см. ниже).

10. Историко-литературная обстановка, в которой совершается изменение песни в поэму, определяется развитием новых художественных вкусов под влиянием импортированных из Франции образцов. Около 1100 г. французским клириком была создана поэма о Роланде; около 1130 г. рейнский клирик переводит ее на немецкий язык; другой клирик переводит в то же время с французского поэму об Александре Македонском. Это—новые образцы. Около 1160 г. появляется первая самостоятельная немецкая поэма того же типа „Король Ротер“—стихотворный роман приключений, в котором немецкий шпильман использовал мотивы германских героических сказаний и иудейско-византийские источники. В последней трети XII века в немецком переводе появляются произведения нового литературного жанра—французских стихотворных рыцарских романов т. н. Артуровского цикла. Поэма о Нибелунгах возникла около 1200 г. Автор ее—австриец, впервые объединяет в одном произведении сказание о Брюнхильде и сказание о бургундах, достаточно сблизившиеся в процессе литературной эволюции. Автор знает рыцарский эпос на французские сюжеты и находится под его влиянием, но выбирает для своей поэмы старинный национально-героический сюжет, в соответствии с архаическими вкусами придунайских стран, удаленных от центров идущего с Запада французского влияния. Его задача—объединение и согласование обоих разнокачественных частей (песни о Брюнхильде и поэмы о бургундах), проведение одинаковой метрической формы („Кюренберговой строфы“, которой была написана II часть), точных рифм, которых требовало новое искусство, воспитанное на романских образцах, единообразного словесного стиля. Вместе с тем он старается приспособить поэму к требованиям рацарской культуры: его Зигфрид—не безродный бродяга, выросший в лесу, а принц, у которого—свое царство; описывается его воспитание в родительском доме; его любовь к Кримхильде развивается в куртуазных формах, предписываемых рыцарскими романами; его отношение к Брюнхильде облагораживается (победив ее в брачную ночь, он передает ее в руки Гунтера нетронутый). Так, существенные мотивы сказания изменяются в связи с потребностями культурной обстановки и стиля. Основная цель поэта, говорит Гойслер, „поднять старую поэму о „Гибели Небелунгов“ на высоту современного искусства, дать ее в новой обработке, стоящей на высоте современного искусства—каким оно предстало ему в французских рыцарских романах“.

Сравнение последовательных редакций позволяет установить приемы стилистического распространения (*Anschwellung*), основного фактора превращения песни в поэму. Распространение это в количественном отношении не одинаково для I и II части, так как источником I части „Нибелунгов“ была краткая песня, источником II—более обширная поэма. I часть увеличена (по сравнению с материалом саги о Дитрихе) примерно в 10 раз, вторая—только в 2½ раза. При этом первая часть, конечно, более модернизирована; расширение произошло за счет элементов обстановочных: в сюжетном отношении она является гораздо менее насыщенной событиями, чем I часть. В связи с распространением увеличивается число действующих лиц: песня о Брюнхильде (II ред.) имеет всего 8 действующих лиц, „Нибелунги“ I—24; поэма „Гибель Нибелунгов“ насчитывает 20 действ. лиц, „Нибелунги“ II—40. Увеличивается и число отдельных сцен, в которых разворачивается действие: песня о Брюнхильде (II ред.) насчитывает около 24 сцен, „Нибелунги“ I—140 сцен только до ссоры королей! Появляются совершенно новые эпизоды, в особенности—в I части: саксонская война, в которой Зигфрид помогает Гунтеру; поездка Зигфрида в страну цвергов за своим кладом и встреча с Альберихом; приезд Зигмунта, отца Зигфрида, со свитой в гости в Вормс; Кримхильда выдает Гагену тайну Зигфрида (мотив этот, заимствованный из французского эпоса „*Daurel et Beton*“, появляется уже в песне о Брюнхильде, II ред.). Охотно изображаются события мирной жизни, в форме статически-описательной: посвящение Зигфрида в рыцари при дворе отца, любовь Зигфрида и Кримхильды, празднества, прием посольств и гостей. Более подробно изображается и душевная жизнь героев. Словесный стиль становится многословным и медленным, появляются повторения, возвращения вспять, предвосхищения будущего.

Но особенно поучительно сопоставление одной и той же сцены в старой и новой обработке. Так, переправа бургундов через Дунай на пути в страну Аттилы (часть II)—один из тех эпизодов, которые встречаются уже в древнегерманской аллитерационной песне о Бургундах. В „Эдде“ (старая песня об Атти) эпизод этот занимает 4 стиха: герои переправляются в челноке, гребут изо всех сил, полные гнева, весло ломается, челнок—после переправы—отталкивают обратно в реку. В большой поэме нового стиля, какой является уже поэма о „Гибели Нибелунгов“ (ср. переложение саги о Дитрихе) этот эпизод разворачивается в длинный ряд последовательных сцен: 1. К вечеру бургунды приходят к берегу Дуная и не находят лодки для переправы; разбивают палатки. 2. После вечерней трапезы следует военное совещание; Хаген обещает стоять на страже

и поискать челнок. 3. Все ложатся спать, Хаген вооружается, выходит на поиски, дорога освещена месяцем. 4. Хаген спускается к реке, видит купающихся русалок, похищает их одежду, оставленную на берегу, заставляет их рассказать ему о предстоящей бургундам судьбе, убивает их. 5. Хаген находит перевозчика, соблазняет его золотым кольцом, садится к нему в лодку, едет к своим. 6. Возвращение в лагерь, радостные приветствия... и т. д. (всего—9 сцен). Несмотря на такое расширение, некоторые мотивы обладают удивительной стойкостью. Так, в старой песне Гунтер отправляется к Аттиле с малой свитой, которая вся помещается в челноке. В поэме они едут с целым войском— у Гунтера свита в 1000 человек: это мотивирует массовые бои во II части. Любопытно, однако, что вся эта свита попрежнему переправляется через Дунай в одном челноке, который добывает Хаген: рудимент, сохранившийся в поэме от архаической стадии.

Выводы Гойслера, имеющие общее значение для истории эпоса: героические сказания не существуют вне песен и поэм; поэтому история героических сказаний есть история литературных произведений (*Sagengeschichte ist Literaturgeschichte*). Эволюция эпических сюжетов должна изучаться в связи с эволюцией эпических форм, обусловленной изменением поэтических вкусов эпохи, художественным мировоззрением и стилем поэта. Процесс превращения песни в поэму, засвидетельствованный в памятниках германского эпоса, играет в этой эволюции важнейшую роль.

Библиография.

1. K. Lachmann „Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichtes von der Nibelungen Not“. 1816.—2. K. Lachmann „Zu den Nbl. und zur Klage“, 1836.—3. K. Müllenhoff „Zur Geschichte der Nbl.“ 1855.—4. Kudrun, die echten Teile des Gedichtes, mit einer kritischen Einleitung, hsg. v. K. Müllenhoff, 1845.—5. K. Müllenhoff „Beowulf“, 1883.—6. A. Holtzmann „Untersuchungen über das Nblid“, 1854.—7. E. Kettner „Zur Kritik des Nbliliedes“ (Zs. f. d. Philol. 15—17, 19—20, 23, 1883 сл.).—8. E. Kettner „Die österreichische Nblidichtung“, 1897.—9. O. Jiriczek „Die innere Geschichte des Alphartliedes“ (P. Br. Beitr. XVI, 1892, 115 сл.).—10. F. Panzer „Hilde-Gudrun“, 1901.—11. W. P. Ker „Epic and Romance“ L. 1897.—12. G. Neckel „Beiträge zur Eddaforchung“, 1908.—13. B. Symons „Heldensage“ (Grundriss d. german. Philol., hsg. v. H. Paul, Bd. III, 1900²).—14. E. Jessen „Über die Eddalieder“ (Zs. f. d. Philol. III, 1871).—15. W. Golther „Die Wielandsage und die Wanderung der fränkischen Heldensage“ (Germania, 33).—16. W. Golther „Norddeutsche und Süddeutsche Heldensage und die älteste Gestalt der Nibelungensage“ (Germania, 34).—17. W. Golther „Über die Sage von Sigfrid und den Nbl.“ (Zs. f. vergl. Litgesch., N. F., Bd. 12).—18. W. Golther „Studien zur germanischen Sagengeschichte“ 1890 (Sitzber. d. bair. Akademie).—19. B. Symons „Untersuchungen über die sogen. Völsungasage“ (P. Br. Beitr. III).—20. R. C. Boer „Untersuchungen über den Ursprung und die Entwicklung der Nblisage“ Bd. 1—3, 1906 сл.—21. Fr. Vogt „Dornröschen-Thalia“,

(Festschrift für K. Weinhold, 1896).—22. Fr. Panzer „Studien zur germanischen Sagengeschichte. I. Beowulf. 1910. II. Sigfrid. 1913.—23. G. Roethe „Nibelungias und Waltharius“ (Sitzber. d. Berlin. Akad. 1909).—24. H. Paul „Die Thidreksaga und das Nbl.“ 1900 (Sitzber. d. bayr. Akad).—24a. W. Wilmanns „Der Untergang der Nibelungen in alter Sage und Dichtung“ (Abhandl. d. Gesellschaft d. Wissensch. z. Göttingen, Bd. VII, 1903).—25. Droege „Zur Geschichte des Nblliedes“ (Zs. f. d. Altert. 48); „Die Vorstufe unseres Nblliedes“ (Zs. f. d. Alt. 51); „Nbllied und Waltharius“ (Zs. f. d. Alt. 52).

Работы А. Гойслера (Andreas Heusler): 26. „Lied und Epos in der germanischen Heldensage“ 1905—27. „Nibelungensage und Nbllied“, 1922².—28. „Altgermanische Dichtung“ (Handbuch der Literaturwissenschaft, hsg. v. O. Walzel, 1924).—29. „Die Lieder der Lücke im Codex Regius“ (Germanist. Abhandl. f. H. Paul, 1902).—30. „Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung“ (Zs. f. d. Altertum, 46, 1902).—31. „Heimat und Alter der Eddischen Gedichte“ (Archiv f. n. Sprachen, 116).—32. „Geschichtliches und mythisches in der german. Heldensage“ (Berlin. Sitzber. 1909).—33. „Die Heldenrollen im Burgundenuntergang“ (Berlin. Sitzber. 1914).—34. Das Nbllied und die Epenfrage“ (Internat. Monatschrift, 13, 1918, 16 сл. и 224 сл.).—35. „Altnordische Dichtung und Prosa von Jung-Sigfrid“ (Berl. Sitzber. 15, 1919).—36. „Héliand. Liedstil und Epenstil“ (Zs. f. d. Altert. 57, 1920).—37. „Die deutsche Quelle der Ballade von Kremolds Rache“ (Berl. Sitzber., 1921).—38. „Die Quelle der Brünhildsage in Thidreksage und Nbllied“ (Aufsätze z. Sprach- und Litgesch., Festschrift f. W. Braune).—39. Reallexikon der german. Altertumskunde, hsg. v. Hoops, 1911—1919 (статьи: Dichtung, Heldensage, Sigfrid, Brünhildsage, Burgundensage, Nibelunge, Volsungar и др.).—40. Edda, übersetzt v. Genzmer, m. Einleitung und Anmerk. v. A. Heusler, Bd. I, Heldendichtung, 1913.

Ученики Гойслера: 41. A. Löwis of Menar „Die Brünhildsage in Russland“ (Palaestra 142), 1923.—42. L. Polak „Untersuchungen über die Sigfridsagen“, 1910.—43. L. Polak „Untersuchungen über die Sage vom Burgundenuntergang“ (Zs. f. d. Alt. 54—55, 60).

О „литературной циклизации“

„Невский Проспект“ Гоголя и „Confessions of an english opium-eater“
Де Квинси

1

В творчестве Гоголя период художественной переработки повествовательной манеры Вальтер Скотта и стилистических приемов немецкого романтизма (на фоне украинских традиций) теряет определенные очертания и прямое течение под жестоким натиском „неистой поэтики“. К числу представителей кошмарного жанра русские литераторы начала 30 годов относили, рядом с писателями „юной Франции“, также Матюрина (или Меччурина—по транскрипции того времени). „Ирландский писатель Метьюрин или Мечерин, человек с большим умом и дарованием, может быть назван изобретателем и предтечею „неистой“ словесности, бывшей недавно в такой славе во Франции“—писала о нем Библиотека для Чтения (1834 г., т. VII, Лит. лет., 24). „Ужас был его изящное, и он с бесчеловечным хладнокровием любил рассказывать глубочайшие тайны сердца, которые для того именно и сделаны тайнами, чтобы люди не рассуждали о них вслух, для собственного блага“.

Романы Матюрина лихорадочно переводятся и читаются в период расцвета неистой поэтики (1833—1835 г.). Его именем пользуются переводчики для раскрытия анонима французского текста нашумевшего произведения Thom. de Quincey: „Confessions of an english Opium Eater“ (по русски: „Исповедь англичанина, употреблявшего опиум“, соч. Матюрина, автора Мельмота СПб., 1834 ¹⁾).

¹⁾ Об этом романе см. статью М. П. Алексеева: „Ф. М. Достоевский и книга Де-Квинси“. Отд. оттиск из 2-го т. Ученых Запис. Высшей школы г. Одессы. Еще в 1920 г. я читал доклад в Библиологическом обществе о влиянии Th. de Quincey на Гоголя и Достоевского.

Гоголь увлекался Матюрином. Мельмот-скиталец, „бродяга мрачный“, кочевал и по его произведениям, оставив следы своего влияния в „Портрете“ и „Мертвых душах“. Особенно впечатлительны должны быть образы Матюрина в сознании Гоголя тогда, когда он пробивался к натурализму по разным дорогам, между прочим, и сквозь узкую полосу увлечения формами романтически-ужасного жанра. Это— время от „Кровавого Бандуриста“ до „Портрета“ включительно, т.-е. 1832—1834 г. Естественно предположить у Гоголя художественный интерес и к тому роману, который под именем Матюрина вышел в свет вслед за Мельмотом-скитальцем, и поискать его отражений в произведениях Гоголя той эпохи. Не одна только значительность романа, которым увлекались долго русские литераторы, даже такие, как В. Одоевский, Достоевский, Тургенев (ср. письмо к А. И. Герцену от 6-го дек. 1856 г.), наталкивает на это предположение. Опиум, вовлеченный в сюжет „Невского проспекта“, также к нему приводит. Правда, о чарах опиума Гоголю могла рассказать и иная литература. Герой „Мертвого осла“ (роман Жюль Жанена, за которым следовал Гоголь в „Невском проспекте“¹⁾), готов был скрыться от ужасов жизни в чаду опиума. Сопоставление грез художника с упоением курителя опиума Гоголь мог найти, напр., в напечатанном в № 21 „Телескопа“ за 1831 г. рассказе О. Бальзака: „Страсть художника или человек не человек“. И вообще опиум, как средство романтического воодушевления, играл значительную роль в литературе того времени. Кн. В. Ф. Одоевский заканчивал свою новеллу (из „Ночи восьмой“) „Себастьян Бах“ такими словами: „Привыкший, как к жизни, к беспрестанному вдохновению, он ждал снова его благодатной росы, — как привыкший к опиуму жаждет небесного напитка“. Так в романтической литературе опиум возвращал мечтателю его воздушные замки. И Гоголь мотивы об опиуме мог усвоить из других источников, помимо „Исповеди опиофага“. Однако, в структуре „Невского проспекта“ есть более убедительные указания на связь, на „конвергенцию“ отдельных ситуаций и сцен этой повести с романом Де-Квинси.

Но мог ли Гоголь знать этот роман до того, как сложился в его сознании сюжет „Невского проспекта“? Ведь думают исследователи, что Гоголь окончил свою повесть в конце 1833 или в начале 1834 г. (Тихонравов, Н. С., соч. Гоголя, изд. X, т. V, 591 стр.). Между тем цензурное разрешение на печатание перевода романа de Quincey помечено датой— 21 августа 1834 г. Следовательно, роман не мог попасть в руки читателей раньше конца августа— начала сентября. Правда, можно предположить возможность ознакомления с ним во

¹⁾ См. мою статью: „Гоголь и Жюль Жанен“. Лит. Мысль, № 3.

французском переводе или переложении Альфреда де Мюссе (ср. в *Bibliographie de la France* 1828 г., № 40, под № 5846: „L'anglais mangeur d'opium“, traduit de l'anglais par A. M. D.). Но строить это предположение стоило бы лишь в том случае, если бы были какие-нибудь конкретные и определенные указания на его необходимость. А их нет. В то же время ничто не обязывает настаивать на окончании „Невского проспекта“ к началу 1834 г. Скорей, наоборот: следует отрицать эту датировку. До 9-го ноября 1833 г. у Гоголя было лишь „сто разных начал и ни одной повести, и ни одного даже отрывка, годного для альманаха“ (Письма Гоголя, т. I, 262 стр.). В письме к Погодину от 19 марта 1834 г. он признается, что ничего не может прислать „по своей лени и во сне время проведению“ (ib., 284 стр.). На лень и непродуктивность работы Гоголь продолжает жаловаться в письме к И. И. Срезневскому от 1 июня 1834 г.: „летом я ничего не делаю, кроме лежания“. К тому же в это время Гоголя по преимуществу волнуют научно-исторические замыслы и надежды. Проповедью лени и ничегонеделания дышит письмо к Максимовичу от 27 июня. Таким образом, схема „Невского проспекта“ едва ли вполне определилась у Гоголя раньше июля—августа 1834 г. А окончательную обработку „Невский проспект“ мог получить, как предполагает и Н. С. Тихонравов, только в конце октября или начале ноября 1834 г. „Исповедь англичанина“, конечно, к тому времени уже была прочитана Гоголем в русском переводе. Но было ли это знакомство художественно-действенным? Необходимо ли при исследовании сюжетно-тематической конструкции „Невского проспекта“ обращаться к роману De Quincey—за аналогиями?

Ряд принципов построения „Невского проспекта“ находит параллели в „Исповеди опиофага“. Конечно, эти параллели могли возникнуть и самостоятельно, как результат общего художественного задания. Но и тогда их указание представляло бы интерес для методологии художественного творчества. Такие совпадения в произведениях с однородной сюжетной направленностью знаменательны для теории сюжета. Однако—есть мелочи, согласие в которых, невыводимое из органики обоих произведений, может быть результатом внешнего их столкновения.

В „Невском проспекте“—два плана, которые многообразно пересекаются: мир мечты и действительность. „Существенность жалкая“ в трагедии Пискарева рисовалась Гоголем в значительной мере на той канве, которую начертил Жюль Жанен. Мир грез имел в романтической поэтике устойчивые формы своего художественного воплощения. И тот своеобразный прием творчества, которым неожиданно стирались границы между бредовыми видениями и действительностью, Гоголь, заимствовав из сокровищницы романтической поэтики

(ср. этот прием хотя бы у Гофмана), использовал еще в „Майской ночи“. Как там, так и в „Невском проспекте“ сон вводится в тот момент, когда у читателя создается иллюзия отрезвления героя от охватывающей его дремоты. „Нет, этак я засну еще здесь!“ говорил Левко, подымаясь на ноги и протирая глаза. Оглянулся“... И пред ним расстилается волшебная картина сна.

Так и в „Невском проспекте“: „Дремота, воспользовавшись его (Пискарева) неподвижностью уже было начала тихонько одолевать его, уже комната начала исчезать, один только огонь свечи просвечивал сквозь одолевшие его грезы, как вдруг стук у дверей заставил его вздрогнуть и очнуться. Дверь отворилась, и вошел лакей... Он недоумевал—Начинается изложение сна (ср. аналогичный прием у Пушкина в „Гробовщике“).

И вот картины сонных и бредовых видений своими конструктивными элементами необыкновенно напоминают сходные ситуации „Исповеди опиофага“. Здесь гоголевской фантастике обманчивого Петербурга противостоит образ Лондона, в котором томится герой „Исповеди“. Он встречается, как и Пискарев, падшую девушку Анну—и затем надолго теряет ее из виду. Но потом неожиданно находит ее на балу. И эта картина бала очень близка к сонному видению Пискарева. В композиции сна художника можно предполагать внешние влияния, усложнившие первоначальную, простую схему новеллы и не вполне слившиеся с ней. Ведь содержание сна в общих чертах уже раз было дано в тяжелых думах Пискарева о падшей красавице: „Она бы составила божество в многолюдной зале, на светлом паркете, при блеске свечей, при безмолвном благоговении толпы поверженных у ног ее поклонников“. Когда же эти грезы реализовались во сне, то они облеклись в формы того бала, который описан в романе De Quincey. В описании Гоголя больше фраз, ярче и крикливее краски, чем у De Quincey, и выступает выпукло гиперболизм сновидения. Но канва рисунка у Гоголя и De Quincey—одна и та же.

Пискарев сначала „прислонился с боязнью к колонне“. — Герой „Исповеди“ удалился сразу в глубину залы и там, опершись об колонну, стал делать наблюдения“ („Исповедь англичанина“... 1834 г., 88 стр.).

Пискарев, увидевши красавицу, „употребил все усилия, чтобы раздвинуть толпу и рассмотреть ее“, выбравшись из своего угла, но „какая-то огромная голова, с темными курчавыми волосами, заслоняла ее непрестанно“. Затем при виде своего запачканного сюртука, он, „потупив голову, хотел провалиться, но провалиться было решительно некуда“... „Со страхом поднял он глаза... „Это она!“ воскликнул он почти во весь голос...“ — Автор „Исповеди“ подвергся тем же

испытаниям, увидев внезапно красавицу: „любопытство меня подстрекнуло; но в то время, как я приподнимался, чтобы увидеть ее сквозь головные уборы и перья, какое-то горестное чувство кольнуло мне в сердце, и трепет пробежал по всем моим членам! Я упал на стул. Не могу сказать, что я увидел... „Это она!“ думал я. „Наконец, я ее увидел.“ („Исповедь“, 89 стр.).

Пискарёв ждал окончания „долго длившегося танца“, чтобы подойти к красавице.—Герою „Исповеди“, у которого „душа вся была зрение“, тоже „надобно было ждать окончания длинного танца“... „Тогда... я ее увидел“.

Правда, в „Невском проспекте“ Гоголь должен был дважды во время бала завязывать беседу между Пискарёвым и красавицей, но каждый раз обрывать ее до начала объяснений. Пискарёв, по желанию автора сделавшийся чудесно проворным, во мгновение ока „растолкал толпу“ и „был уже на другом конце зала“, где хотела на свободе переговорить с ним красавица. Но ее увел не во-время, т. е. во время для развития сюжета, „довольно пожилой человек“. — Герой „Исповеди“ не был настолько счастлив: „Я хотел выйти из моего угла... Я находился на одном конце залы, и все матушки, тетки и старшие сестрицы сидели передо мною“... Для Пискарёва бал, конечно, мог быть лишь „прекрасным сном“. И он хочет жить сновидениями. Но „сон начал оставлять его вовсе“. „Желая спасти единственное свое счастье, он употреблял все средства, наводящие сон, и, наконец, прибегнул к опиуму. Жизнь его опять началась“... Сцена добывания опиума у персиянина включена Гоголем в текст позднее (см. изд. Тихонравова, т. V, 597 стр.). Опиум, как средство продолжить сон и мечты, им навеваемые, выполняет однородную сюжетную функцию в повести Гоголя и в романе De Quincey: описание грез, вызываемых приемами опиума, у Пискарёва и героя „Исповеди“ совпадает. „Действие опиума продолжало мечту, которая без того исчезла бы. как тень, и даже могу сказать, осуществляло ее“ („Исповедь“, 76 стр.) „О, как хорошо сидит она“—мечтал Пискарёв—„у окна деревенского светлого домика! Наряд ее дышит такой простотой, в какую только облекается мысль поэта... Все в ней скромно... Как хороша рука ее, стиснутая волосяным браслетом. Она говорит ему со слезою на глазах“... (т. V, 270 стр.).

И автор „Исповеди“ „не только вечером, но даже днем видел ее часто за решеткой; солнце сквозь опущенные шелковые занавески проливало слабый свет... В открытое окно неслись из саду тихие отзвуки гула от падения водопадов; и она, полузакрытая покровом, покоилась на бледно-лазурном диване, и мнилось, я по целым дням сидел подле нее, говорил с ней, любовался ею, сливаясь вместе взорами, гла-

дил рукою ее бархатное или шелковое платье, иногда ее нежную и маленькую ручку“ („Исповедь“, 77 стр.).

И „самое радостное“ из сновидений Пискарева—картина тихого семейного счастья—являлась в мечтаниях и автору „Исповеди“: „художник должен нарисовать меня сидящего за столом, перед затопленным камином... Сделайте одолжение, нарисуйте мне молодую прекрасную жену, которая бы сидела подле меня“ (ib. 110 стр.).

Эти грезы представляют резкий контраст с той реалистической сценой свидания, после которой Пискареву ничего не оставалось делать, как только покончить с жизнью. Иначе — трагедия Пискарева слилась бы с „Исповедью“ опиофага.

Не хочу к этому ряду сопоставлений прицепить безапелляционное решение: сюжетная композиция „Невского проспекта“ находится в некоторой зависимости от „Confessions“ Де Квинси. Однако, это утверждение возможно. И его историческо-литературный смысл раскроется в такой форме. Гоголь, преодолевая свой юный сентиментализм и „деревенские“, захолустные мотивы Вальтер-Скоттовского типа, ищет материала для романтических тем в коллизиях сложного, лихорадочно-пестрого столичного быта. Многопланность художественного изображения Петербурга являла резкий контраст с сентиментальным примитивизмом сельских идиллий, и переход от одной тематики к другой представлял естественный художественный процесс диалектической смены отживающих форм новыми. Проходя через эту стадию художественной реформации—рядом с другими своими литературными современниками, Гоголь зорко присматривался к тем переводным романам, в которых уже предложены были новые краски, новые приемы рисовки мрачного, обманчивого фантастического города, как антитеза светлой „литературной“ сельской простоте. И роман de Quincey, в котором сквозь чад опиума с извращенной утонченностью выступал туманный Лондон, и роман Жюль Жанена, в котором ужасы города, раскрытые со всех сторон, явственно противопоставались сентиментальной тишине сельских идиллий,— в чисто литературном плане—оба могли предноситься творческому сознанию Гоголя, когда он создавал в тех же тонах гротескной фантастики свой „Невский проспект“.

Но смысл сопоставлений „Невского проспекта“ Гоголя и „Confessions“ De Quincey может быть повернут и в иную, более бесспорную сторону.

2

Сопоставление художественных произведений, если оно мотивируется лишь хронологически и психологически, остается внешним. Его результат в лучшем случае — дополнение

к каталогу литературных соответствий. А сам этот каталог — в своем стремлении свести к ограниченному числу абстрактных схем все разнообразие индивидуально-стилистических вариаций воплощения той или иной „темы“ — выполняет функции „больничного листка“ в психологии художественного творчества. В истории же литературы его роль — и того меньше: здесь указание соответствия служит поводом к туманному разговору о „влияниях“. А у этого разговора — несколько окончаний, и все безрадостны, т.е. с научной точки зрения безрезультатны. Безрезультатные окончания тянутся в бесконечность. Когда в „историю литературы“ вмещается история индивидуальных творчеств, то указания „влияний“ определяют (очень неполно и сомнительно) „круг чтения“ художника и методы пользования им. У дверей „мастерской художника“ сваливается груда „товара“, из которого будто бы он „кроил“ или перекраивал свои произведения. Но ведь ясно, что характером „товара“ (даже если допустить, что он восстановлен с полной истинностью) меньше всего определяется сущность мастерства. Не спасает положения оговорка, что надо искать соответствий не „материала“, а принципов его организации, соответствий в художественных приемах. Нити таких соответствий тянутся от художника по разным направлениям к предшествующей, современной ему и последующей разноязычной литературе. В этом плане само понятие приема, как принципа художественных соотношений, как некоей абстрактной схемы стилистической организации, оказывается опасным по широте своего объема. Оно грозит стать вне-исторической, отвлеченной нормой уловления формальных сходств по „характерным“, но внешним признакам. Понятие „функции“ не способствует укреплению в этой сфере понятия приема, а лишь подчеркивает методологическую трудность их сочетания с вопросом „о влияниях“. Проблема „функциональной значимости“ связана с отношением к приему, как некоей художественно-методологической категории (соответствующей, скажем, грамматическим категориям лингвистики), более устойчивой и общей, чем ее текучие функциональные разновидности, непрерывно видоизменяющиеся в историческом движении литературных систем. Но в этом смысле „приемы“ и даже комбинации их трудно рассматривать, как продукты индивидуального „влияния“: они, как и грамматико-семантические категории в языке — достояние литературной школы, иногда разных школ эпохи в разных странах. Правда, патент на их канонизацию отдается обычно „вождю“, главе школы, или вообще какому-нибудь „заметному“ писателю. Но имя художественной индивидуальности, к какой прикрепляются эти приемы, — чаще всего является в сущности названием одной из могущественнейших коллекций их за данную эпоху —

ранее всего организовавшейся и отмеченной. Оно—условный знак и менее всего индивидуально. Оно не собственное имя, а общее понятие, название литературной категории. Если в нем иногда и можно отыскать „этимологический“ смысл и отнесенность к индивидуальности, то обычно это—указание предела, „последнего“ с точки зрения эпохи, но не истории, (в иерархическом смысле—первого) источника воздействий, под знаком которого шло литературное развитие в известный период. Таков—Вальтер-Скотт для русской прозы конца 20—нач. 30 годов—в отдельных ее жанрах, Байрон—для поэмы 20 годов, Виктор Гюго—для „неистой“ словесности начала и половины 30 годов, Жорж-Занд—для „крестьянской“ новеллы 40 годов, Гоголь для „натуральной“ школы начала 40 годов и т. п. Однако, и в этих случаях индивидуальности часто приписывается больше того, что ей принадлежит, и во всяком случае—часто совсем не то, что характеризует ее систему в ее эволюции. Таким образом, вопрос о „влияниях“ даже при хронологической смежности сопоставляемых явлений или ведет к мировым „вершинам“, с которых исследователи осматривают „прилегающие“ к ним холмы и равнины, т.-е. к истории „полководцев“, или по кругу приводит к началу—к подмене понятия „влияния“ понятием „соответствий“, „конвергенции“ или к признанию универсальной „энфлюансированности“. Даже в тех случаях, когда влияние „авторизовано“, как Стерна и Тепфера на Толстого или Бальзака на Достоевского, установление системы соответствий не определяет характера и функций „влияния“. Исследование же функциональной дифференциации приемов приводит к устранению самой проблемы „влияния“, так как разъясняет принципиальную разнородность приемов—вопреки их морфологическому подобию—в творчестве „перекликнувшихся“ художников. Я не буду характеризовать другие формы изучения „влияний“, тем более—между хронологически отдаленными литературными явлениями. Здесь сам акт построения того „объекта“, который „влият“, требует еще более тщательного методологического обоснования, чем при сопоставлении смежных литературных фактов. Мне существеннее, чем критика старых точек зрения, раскрытие новых, хотя бы на узком материале, характеризующем отношение Гоголя к „неистой словесности“.

Мне кажется, что в исторической плоскости возможны две основные постановки вопроса.

Если строить историю литературы, как историю „чистых, духовных деятельностей“ определенного типа, как имманентно раскрывающуюся „эволюцию“ литературно-художественных систем в их сложных взаимодействиях и соотношениях, независимо от смены форм культурных сознаний в беге эпох, вопрос о „влияниях“ здесь неуместен. Ведь в этом

случае строение каждой системы раскрывается изнутри ее самое, и в ней уже, как в микрокосме, прощупываются отражения форм предшествовавших литературных традиций и потенциально заложенные тенденции будущих преобразований, зародыши тех новых систем, которые путями сложных синтезов из нее, из этой системы, возникают. В этом аспекте приемы, которые могли бы по „соответствию“ быть возведены к „влиянию“ со стороны, оказываются внутренне мотивированными имманентной эволюцией систем. Для их исторического объяснения принцип „влияния“—излишен. Нуждаются в истолковании лишь факты „совпадений“, „соответствий“—в элементах систем—при их структурной дифференцированности—и формы соотношений на почве таких соответствий.

По ходу моего исследования о соотношении между „Невским проспектом“ и „Исповедью олиофага“ Томаса Де-Квинси с этой точкой зрения мне не приходится встречаться. Ее не развивая, лишь ее возможность устанавливая, перехожу к другой точке зрения, выступающей в том случае, когда строится не столько история „литературы“, сколько „история писательства“. К этой области принадлежат мои параллели. Если строить „историю писательства“, как эволюцию форм „литературного сознания“, как историю взаимоотношений писателей и читателей в их разных группировках, то основной проблемой исторического исследования станет вопрос о „циклизации“ литературных произведений в ту или иную эпоху. В плоскости „литературного сознания“ эпохи художественные произведения группируются в циклы. Эта „циклизация“ меньше всего может быть смешиваема с понятием о художественной системе школы. Циклизация производится по отдельным „характерным“ приметам, которые и выступают, как критерии классификации современниками наличной литературной продукции. Писатель в своем творчестве так или иначе ориентируется на эти формы циклизации, иногда сознательно их разрушая. Ведь группировка литературных произведений определяется сходством лишь немногих, наиболее резких, конструктивных моментов; вообще же стилистические формы в пределах одного цикла могут быть явно противоречивыми и враждебными.

Напр., к циклу „молодого Достоевского“, к циклу „сентиментального натурализма“ относились все повести второй половины 40 годов, принадлежавшие перу М. М. Достоевского, Плещеева, Я. Буткова, А. Пальма, Салтыкова-Щедрина, между тем, как, скажем, формы языкового построения у Плещеева и А. Пальма явно шли по руслам разных традиций.

Любопытно, что к формам циклизации данного момента приспособляется и восприятие и классификация живых литературных фактов из прошлого. Больше того: воскресают и

становятся действительными те давние „живые трупы“, в которых открываются соответствия активным формам современной литературной „действительности“. Так, в близкий нам период Стерн вошел в цикл современного „шандеизма“. Неистовая словесность 30 годов подняла интерес к „кошмарным“ романам XVIII в., включив их в круг живого литературного обращения.

Критерии циклизации различны, изменчивы в разные эпохи. Чаще всего это — некая схема литературной „действительности“, уголок мира литературных „вещей“ с своеобразными формами их связей и соотношений, с predetermined направленностью „событий“. По крайней мере, именно этот критерий был основным при опознании цикла „неистой словесности“ в 1831—1835 годах. Вот некоторые принципы циклизации неистовых романов и повестей, изложенные в журналах и газетах того времени: тут „злодеяние, убийство, посрамление женской чести, кровосмешение суть коренные предметы повествовательного нравоучения“ (Библ. для Чтения, 1834 г., № 1)... „скоро другие распилили человека на двое, третьи содрали с него кожу, четвертые повесили его за ноги“ (ibid., 1834 г., № 2)... Нормы неистой литературной действительности выступают в такой защите одного произведения против обвинения его в принадлежности к „ужасному“ жанру: „здесь нет ни анатомической точности в подрезывании жил и артерий... ни страшных судорог, ни предсмертного хрипенья жертвы убийства, ни подробного перечисления орудий* убийства, словом, нет или почти нет ни одной из тех прелестей ужаса, какими отличаются творения нынешней плеяды французских ультра-романтиков“ („Сев. Пчела“, 1833 г., № 54). Можно привести сотни подобных заявлений. Они рисуют с достаточной определенностью те нормы и тенденции, которые в литературном сознании первой половины тридцатых годов определяли „ужасную натуру“, как „вещественный“ остов неистой словесности. Над этой сферой литературных явлений, осознанной и обособленной, как особый круг „художественной действительности“, лишь отчасти сливающийся с другими современными литературными циклами (ср. в „Московск. Телеграфе“ 1832 г., ч. XLVII, стр. 455—„Мысли Гюго о теории поэзии“: „нелепо смешивать действительность искусства с действительностью природы“), водружались знаки с именами „завоевателей“. Для неистой словесности первой половины тридцатых годов это были—Виктор Гюго, Эж. Сю, Дюма, Жюль Жанен, Мечурин, Мишель Раймон (или Ремон); потом около самой половины тридцатых годов сюда же присоединено было имя Бальзака. В сущности произведения этих писателей нельзя рассматривать как непосредственные объекты „подражания“. Они скорее были пунктами литературной ориентации в „границах“

цах „неистойвой“ действительности и нормах ее общей организации. В той мере, в какой „характерные“ принципы „неистового“ мира делались общим или во всяком случае широким достоянием литературы своего времени, не было необходимости обращаться за справками к „законодателям“. Напротив, свободная перестройка „ужасной природы“ могла вести не только к „совпадениям“, к вполне естественным для ограниченного (или лучше—урегулированного) круга возможностей единообразия—у разных писателей, независимо от знакомства их с произведениями друг друга, но и к разрушению характерных форм неистойвой поэтики, укрепленных авторитетом „вождей“. Дело в том, что „циклизация“ в ужасном жанре основывалась лишь на немногочисленных и „наиболее внешних“ (если можно так выразиться) рядах структурных форм. Принципы „сочленений“ их с другими формами (напр., с „Гофмановскими“, как в „Невском проспекте“) не были и не могли быть предуказаны. Этим путем, путем синтезов разнородных форм, возникали новые, не вмещавшиеся в пределы „ужасной природы“ конструкции, которые вели или к изменению примет „неистойвой словесности“, т.-е. к перестройке „представления“ о ней, или же к новым критериям и новым типам „циклизации“. Необходимо, кроме того, помнить, что литературный цикл очерчивается не только совокупностью норм художественной организации некоего „бытия“, но и линией имен „творцов“ или „обитателей“ этого бытия. Ведь „писатель“ выступает, с одной стороны— как творец своего художественного мира, существующий помимо него, как литературная личность с известными эстетическими вкусами, с литературными привязанностями и т. п.,—но вместе с тем, он является, как „образ“, в сфере той художественной „действительности“, к которой он поставлен в известное отношение приемами построения. Творчество же писателя всегда шире той „действительности“, которая частично отвлекается от него, как сфера общего пользования в данном цикле. И вот когда исчерпывается область возможностей, связанных с применением общепризнанных форм организации той или иной литературной „действительности“, творчество тех же писателей, как напр., В. Гюго, Эж. Сю или особенно—Бальзака, является опорой для канонизации новых тенденций, в большинстве случаев враждебных установившимся нормам „неистойвой словесности“.

Проблема циклизации требует подробного исследования. Я к нему вернусь. Пока же мне существенны следующие ограничения, которые вытекают из моих рассуждений для вопроса о „влияниях“.

1. В пределах „характерных“ для литературного цикла примет (а такими для „неистойвой“ словесности, между прочим, были приемы художественного становления образа

красавицы-проститутки—в соотношении с трагической судьбой художника—на фоне вертепа, формы рисовки городского пейзажа, „предательское смешение образов прелестных и ужасных“¹⁾ и т. п.) устанавливаются некоторые общие формы соотношений „литературных вещей“, общие нормы литературной „биографии“ персонажей. Они в полном смысле являются продуктом коллективного творчества. И по отношению к ним ставить вопрос об индивидуальных „влияниях“ неуместно. Наличие в этой сфере общих элементов между двумя произведениями одного времени, как между „Невским проспектом“ и „Исповедью опиофага“, служит признаком принадлежности их к одному циклу или, по крайней мере, сближения их на границах одного цикла.

2. Постановка проблемы „влияний“ невозможна вне литературно-исторического контекста эпохи в его сложных дифференциациях. Лишь этим контекстом определяется то „литературное содержание“, которое вкладывается известной писательской группой в имя художника (Байрона, В. Гюго, Бальзака, Флобера и т. д.) и в его произведения.

3. Реконструируемая, как объект подражания для того или иного литературного объединения, совокупность художественных „форм“ писателя (напр., Жюль Жанена, Стерна, Жорж-Занд и т. п.) имеет мало общего со структурой творчества этого писателя в ее сущности. Формы подражания—это формы в значительной степени примышленные. Они возникают, как литературно-психологический отклик эпохи на творчество „созвучного“ художника.

¹⁾ „Моск. Телеграф“, 1831 г., № 2.

К вопросу о русском классицизме

Состязания и переводы ¹⁾

Углубляясь последовательно в изучение той или иной эпохи в целом, приходится как бы повторять естественный ход эволюции всей современной науки, двигаясь от уясненных проблем к новым, обнаруживающимся в процессе исследования. Сделавшиеся за последнее десятилетие привычными анализы структуры отдельных фактов, предметов словесного искусства, приводят прежде всего к вопросу о классификациях этих предметов по двум принципам: в теории, по принципу смежности элементов, их составляющих (выделение „приемов“ и их самостоятельное изучение), и во временной последовательности; здесь существенными оказались объединения фактов в понятиях школ, направлений, традиций; все поле литературы любой эпохи удобно разделяется на участки, и всякая система оказывается отчетливо локализуемой на скрещении и продолжении тех или иных линий, путей, традиций. Однако, анализ системы, как данного объективного факта, естественно выдвигает проблемы изучения исторического бытия этих фактов, т. е. их отношений и осмыслений в данной исторической среде; эти же проблемы ставят на очередь вопрос об исследовании самой историко-литературной среды, т. е. прежде всего художественного фона, „духа эпохи“, „эстетического лица“ ее; этот фон мыслится не как сумма и не как равнодействующая всех традиций, линий или фактов (более или менее механически составленных исследованием из сопоставления отдельных структур); он не образован соединением или обобщением признаков отдельных произведений, а образует как бы основу эстетического бытия этих произведений и сам в свою очередь образован общими предпосылками эстетического

¹⁾ Настоящая статья представляет собою первый очерк в ряду других объединенных общей темой.

мышления эпохи, как высшего единства. Здесь дело именно в том, чтобы заново (или вновь) поставить изучение этих высших единств, чтобы ввести в обиход науки особые объекты исследования, менее вещные, но не менее реальные, чем привычные в науке последних лет. Эти общие понятия истории литературы мыслятся как некие категории, переменные в смене эпох, не заключенные в отдельных структурах, но исторически сопричастовавшие в них. Так и в частном случае, установление дифференциальных отличий систем в поэзии середины XVIII века, разделение ее на участки школ и направлений приводит в конце концов к вопросу о том, что же в таком случае создавало единство всей эпохи, которого невозможно не замечать. Что же заставляло потом целое столетие смешивать в одном общем понятии „ложноклассицизма“ столь разные явления, как напр. системы Ломоносова, Сумарокова, Хераскова ¹⁾, законно противопоставляя это понятие общему облику литературы XIX столетия? Повидимому, здесь прежде всего дело в этом общем понятии, в самих общих очертаниях целой эпохи, как единства, причем единства не нарушаемого борьбой течений, заключенных в нем. Конструируя понятие этого общего художественного облика эпохи (в пределах, конечно, словесного искусства), не приходится гоняться за новизной в основных определениях его; наоборот, привычные взгляды современников или, еще более, ближайших преемников и антагонистов данной эпохи могут много уяснить в данном вопросе. В моих попытках характеризовать некоторые отдельные признаки общего понятия или м. б. категории фона русской поэзии середины XVIII века, эпохи так наз. „классицизма“, я также не претендую на особую оригинальность ²⁾. При этом мне кажется целесообразным начинать с мелочей.

Изучая вопрос о художественном „духе той или иной эпохи“, о специфическом облике, сообщаемом поэтическим произведением от общей литературной атмосферы данного периода, об индивидуальных и характерных для эпохи признаках эстетического функционирования литературных вещей,—прежде всего мы естественно обращаем внимание на такие проявления литературной жизни поэтических произведений, которые свойственны единственно или по преимуществу изучаемой эпохе. Есть факты, повидимому незначительные, мелочи литературы, которые, однако, в высокой мере характерны; они могут и должны быть истолкованы как знаки сущности художнического миропонимания эпохи; они являются более или менее бессознательными проявлениями отношения ее к самой себе как литературе; вещественными памятниками того трудно уловимого объекта научного интереса, который можно обозначить как эстетическое сознание эпохи, понимая под этим термином и творческое и восприни-

мающее сознание в равной мере и совокупно. Среди многочисленных *faits divers* литературы середины XVIII века, образующих отчасти подлинный фон отдельных произведений, созданных в это время,—любопытной представляется особая привязанность, которую эпоха Ломоносова, Сумарокова и Хераскова проявляла по отношению к поэтическим состязаниям. Можно указать другие эпохи других литератур, когда состязания поэтов в своем искусстве были известны. Но для русской поэзии середины XVIII века в частности характерен и интерес к этого рода поэтическим выступлениям и самые формы, в которых они осуществлялись.

Так, примечательны состязания, явившиеся результатом теоретического спора из области общей поэтики, при которых различные точки зрения были представлены произведениями, разным образом выполненными. Таким состязанием мыслей, а не людей явился известный перевод тремя поэтами 143-го псалма, сделанный еще в 1743 году, изданный отдельной брошюрой (помеченной 1744 годом)³⁾. Спор возник по поводу утверждения Ломоносова, что каждому из двухсложных размеров, т. е. хорю и ямбу, свойственна специфическая эмоциональная окраска, предопределяющая обязательность сочетания его с определенной тематикой; вследствие устойчивости эстетического качества, заложенного, по Ломоносову, в каждом метре,—он должен быть использован неизбежно в определенном жанре; именно,—„стопа ямба“ „имеет благородство, для того что она возносится с низу в верх, от чего всякому чувствительно слышна высокость ея и великолепие“ и, следовательно, должна быть применяема в героической поэзии и в оде; хорей же „с природы нежность и приятную сладость имеющий, сам же собою... должен только составлять Элегиаческий род Стихотворения, и другие подобные, которые нежных и мягких требуют описаний“. В ответ на это Тредиаковский возражал, что „ни которая из сих стоп сама собою не имеет как благородства, так и нежности; но что все сие зависит токмо от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение“ и т. д. В данном случае Тредиаковский предвосхитил современное учение о произведении, как системе, а не сумме элементов; ему видно было, что в этой системе устанавливается, в зависимости от окружающих и взаимообусловленных элементов, конкретное назначение отдельного элемента-приема, что прием или элемент, взятый отвлеченно,—есть потенция различных осмыслений. Третий участник спора, Сумароков,—присоединился к мнению Ломоносова. И вот, для решения этого вопроса, вследствие того, что такое „дело не может решиться большинством, чтоб позволено так сказать, голосов: того ради он (Тредиаковский) рассуждает, сочинить всем трем некоторой высокой род стихотворения, а именно

оду, а для сего выбрать один Псалом из Псалтири. Находящему в Хорее с нежностью и благородство, сочинить бы оду хорейскую; а стоящим за Иамбическую токмо высоту, составить Одические свои стихи Иамбом. Чрез сие тотчас об'явится, имеет ли Хорей при нежности высота, а Иамб при высоте нежность" (курсив мой. Гр. Г.). При этом участники состязания подчеркивали, что они издают свои оды „не в таком намерении, чтоб рассмотреть и определить, которой из них лучше и великолепнее вознестя“, а для решения трудного вопроса теоретической поэтики. Напоследок объявляются имена участников состязания, „но которой из них которую Оду сочинил, о том умалчивается“. После предисловия „для известия“ (составленного Третьяковским; из него почерпнуты все вышеприведенные цитаты) напечатан 143 псалом в славянском переводе и, наконец, предложения его, сделанные Сумароковым, Третьяковским и Ломоносовым. Состязание 1743 года дало теоретическое обоснование поэтических состязаний вообще, и оно же установило главные черты такого состязания, жившие в течение долгого времени. Принцип такого состязания заключался в том, что брали какой-нибудь текст несомненного поэтического достоинства, хорошо к тому-же всем известный (церковно-славянский или иностранный), и перелагали в стихи; при этом каждая пьеса, участвующая в состязании—анонимна.

Проблема, выдвинутая книжкой „Три оды Парафрастические“ (1744 г) продолжала привлекать внимание и позднее, в течение всего столетия. Самая книжка эта не только имела успех, но и была принята публикой по существу метода, в ней предложенного. Разработка проблемы о самостоятельном художественном бытии приема и о специфической энергии размеров русского стиха проходила под впечатлением той постановки ее и того способа разрешения, которые были даны в брошюре трех авторов. В 1760 г. та же проблема была вновь поставлена, причем для уяснения трудного пункта в учении о стихе опять прибегли к той-же форме теоретического состязания. Так, повидимому, следует истолковать состязание между Ломоносовым и Сумароковым в переводе оды Ж. Б. Руссо „А la Fortune“¹⁾. Участники состязания прежние,—нет лишь Третьяковского; его на этот раз заменил Сумароков. Он, бывший семнадцать лет назад единомышленником Ломоносова,—теперь оказался в противоположном лагере. Два перевода оды выполнены различными размерами: Ломоносова—ямбом, Сумарокова—хореем. Состязание 1760 года следует традиции состязания 1743 г. и в отношении к анонимности: имена поэтов даны, но каждый из переводов—анонимен. Состязание 1760 года было верно понято читателями. Самый конструктивный принцип его был эстетически действен: оба перевода воспринимались вместе,

как одно произведение, вполне целостное; смысл и назначение каждого из них образовались лишь в соотносительности с другим. Именно поэтому редакторы собраний сочинений Ломоносова в XVIII веке помещали в тексте своих изданий перевод оды Руссо Сумарокова рядом с Ломоносовским ⁵⁾, не на правах примечаний, а на правах части текста, составленного двумя поэтами в сотрудничестве. Что же касается теоретической проблемы, послужившей во второй раз основой для состязания, то ближайшие поколения читателей, повидимому, склонились на сторону Ломоносова, приняли его точку зрения; им казалось, что в состязании 60-го года точка зрения Ломоносова победила, именно его точка зрения, а не его дарование. Еще в 1811 г. Державин в своем „Рассуждении о лирической поэзии“ написал, что слог оды должен быть „твердый, громкий, возвышенный, благородный, однако сходственный всегда с предметом; в противном случае теряют (т. е. оды) свою изящность. Доказывается сие (все-таки— „доказывается“ состязанием. Гр. Г.) одою На счастье Жан-Баптиста Руссо, переведенною Г. Ломоносовым и Сумароковым. Последнего слог не соответствует высокому содержанию подлинника“ ⁶⁾. На это митрополит Евгений возразил, что „Перевод Сумарокова Руссовой оды не хуже Ломоносова; а нам кажется слабее только по хорическому метру Сумарокова, противу ямбического Ломоносова. Ибо ямб в важных материях приличнее хорей“ ⁷⁾. Евгений, как историк литературы, хорошо знавший и понимавший поэтическое движение эпохи Сумарокова, правильно понял первичный смысл состязания 1760 года. На той же точке зрения стоял еще Остолопов; он пишет: „По правилам же подражательной поэзии надлежит наблюдать, что бы размер стихов соответствовал избранному предмету: Хорей, например, может выражать веселость; Ямб или Анапест горесть, унылость и пр. Прочитайте оба переводы Руссовой оды На счастье (Ломоносова и Сумарокова), и вы увидите, который размер приличнее содержанию оной“ ⁸⁾. Примечательно, что когда Третьяковский, уже после опубликования состязания 1760 года, взялся за перевод той же оды Руссо, то он выполнил его в шестистопных ямбах ⁹⁾, сохранив в то же время строфу в 10 стихов и рифмовку ее; он очевидно уклонялся тем самым от участия в споре о размерах.

К 1757 году относится еще одно состязание, имеющее основой теоретическую проблему; в июле этого года Третьяковский напечатал в „Ежемесячных сочинениях“ статью „О беспорочности и приятности деревенской жизни“ ¹⁰⁾. Здесь, для иллюстрации своих морально-философических размышлений, он приводит знаменитую оду Горация „Beatus ille qui procul negotiis“ в своем собственном прозаическом переводе; затем он пишет: „Не можно не чувствовать, что

песнь сия есть превосходна по всему в своем роде. Переведена она, сколько возможно было силам моим, исправно и точно: однако, не знаю, не лишилась ли совершенная своя красота от прозы моея, как составленная от Горация стихами. Впрочем, имеем мы на нашем языке два перевода с сея песни и в стихах также. Полагаю здесь их оба, дабы читателям усмотреть к большему своему удовольствованию не лучшель наши Стихотворцы изобразили мысли римского пиита рифмами, нежели я свободным слогом". Затем идут два стихотворных перевода оды и некоторые примечания к ним Тредиаковского, который, впрочем, заявляет: „Не мое дело, при толь красном сонме славимых стихотворцев рассуждать, кои из сих обоих стихов удачнее". Условие, как бы предписанное брошюрой—состязанием 1744 года, соблюдено: авторы анонимны; здесь, впрочем, и вовсе не указаны их имена; между тем одним из участников состязания был сам Тредиаковский ¹¹⁾; напоминает брошюру 1744 года и то, что и здесь перед стихами приведен прозаический перевод текста. Смысл теоретического спора, решаемого состязанием, так указан Тредиаковским: „Мню только, что первый сочинитель вознес собственным способом, согласнейшим с образом и употреблением нынешних времен, здание, утвержденное на Горациевом токмо основании; то-есть, он не больше списывал с Горация, коль ему подражал своими подобиями; но второй, изображая мысли Автора своего, есть точный Переводчик стихами с Горациевых стихов и обыкновений того века провозвестник". В самом деле, оба перевода дают образчики различного разрешения проблемы передачи чуждого текста на свой язык; точному переводу противопоставлено подражание (Тредиаковского) со „склонением на наши нравы". Что вопрос о том, в какой мере переводчик должен передавать детали оригинала, интересовал современников Тредиаковского, видно хотя бы из того внимания, которое этому вопросу уделил Сумароков в своей „Епистоле о Русском языке" ¹²⁾. Когда позднее Державин захотел передать на русском языке оду Beatus Горация, он пошел по пути Тредиаковского, отнесшись к тексту свободно и руссифицировав местный колорит ¹³⁾.

К состязаниям, имевшим значение теоретического диспута, можно отнести и примечательные переводы того же Тредиаковского „Стихов из Аргениды", напечатанные в „Собрании Сочинений" его в 1752 году ¹⁴⁾. Здесь мы имеем дело с двумя переводами целого ряда латинских текстов из „Аргениды", поэмы Баркляя, сделанных одним лицом; таким образом элемент личного соревнования отпадает вовсе, и остается только выбор между двумя метрическими системами, предложенными переводчиком. В начале 50-х годов в русской поэзии остро стоял вопрос о введении в обиход античных

метров, именно гексаметра дактилического и анапестического (составленного Тредиаковским), элегических дистихов, горацианских и сафических строф. Спорили не только о возможности и приемлемости этих метрических формул, но и о способах их истолкования в условиях русского языка. Одним из отражений этих споров и явилось состязание Тредиаковского с самим собой. В кратком введении к „стихам из Аргениды“ он пишет: „Сии стихи из Аргениды и следующие для того здесь полагаются, что все они сочинены двумя родами, а именно по-Римски и по-нашему, так что который род положен в Аргениде, тот здесь предшествует, а другой по том следует. Охотники могут сии роды между собою сличить, и заключить по своему рассуждению, кои роды стихов, древнейший-ль Греческий и Римский, или наши с Рифмами новейших времен, благороднее и осаннистее“. Далее следуют самые переводы; так, напр., одно и то же место латинского текста переложено сначала „Анапесто-Иамбическими без рифм“ стихами, а потом „Иамбическими“—т.-е. сначала гексаметром анапестического типа, а потом Александрийским стихом.

В последнем состязании, если его можно так назвать, в особенности ясен общий смысл всех этих соревнований, в которых были противопоставляемы не личные дарования, не индивидуальности мастеров слова, а решения проблем, вообще—теоретические и эстетические концепции сами по себе, вне зависимости от взаимоотношений авторов в литературе. Главное здесь то, что произведение, оторванное от своего автора, воспринималось не в связи с его творчеством или с окружением других его произведений, а в связи со своим антагонистом - произведением, и в ряду теоретически - осмысленных явлений, а не в ряду чьих-либо высказываний, облеченных в художественную одежду. В этом преодолении связи творения с творцом, в этой внеиндивидуальности произведения—характерность указанных фактов. Единое произведение - состязание принадлежит сразу всем авторам составивших его пьес и, конечно, никому из них; оно, вообще, не имеет автора, т.-е. его восприятие не предполагает некоего смутного фона - носителя, фона личности, на которую хотя бы условно проецируется всякое откровение пьесы, напр. лирическое признание. Состязание—это некий эксперимент, которому, очевидно, приписывался характер доказательности, эксперимент, подобный тем, какие применяются в опытных науках. Его организуют и проводят несколько работников, а иногда и один, — от этого дело не меняется. Все это в плане характеристики эстетического мышления данной эпохи указывает на возможность абсолютного эстетического бытия произведения в сознании эпохи, т.-е. бытия произведения не проецированного ни на

какую индивидуальность, бытия произведения, за смысл и организацию которого не ответствен никакой человек, а ответственно лишь понятие, концепция эстетического же рода. Нет необходимости доказывать, что в XIX веке (и в значительной мере в наше время) дело обстоит не так; после XVIII столетия литературное произведение вне автора, хотя бы анонимного, хотя бы воображаемого, хотя бы примышляемого читателем или выдуманного—не существовало в художественном быту.

Помимо поэтических состязаний, предназначенных к разрешению спорных вопросов поэтики, в эпоху 60—80 годов XVIII столетия были распространены и другие состязания, не имевшие принципиального значения, а представлявшие собою просто поэтические турниры, где поэты старались превзойти друг друга в искусстве стихотворного переложения одного и того же текста. Укажу для примера несколько случаев таких турниров: два перевода молитвы „Царю Небесный“ были напечатаны вместе в 1760 г. в „Полезном Увеселении“¹⁵⁾ и подписаны—первый А. Нартовым, второй А. Кариним. В „Вечерах“, журнале, издаваемом кружком Хераскова в 1772 и 1773 г., было напечатано три анонимных перевода первого псалма; из них два вместе, а третий в одном из ближайших номеров¹⁶⁾ (факт состязания отмечен редакцией журнала); в этом состязании участвовал В. Майков; имена других участников неизвестны. В Новиковском „Московском Ежемесячном Издании“, в некоторых отношениях хранившем заветы Херасковских журналов, в 1781 г. было состязание на переложение псалма, названного „Божие Милосердие“; участвовало два анонима¹⁷⁾; в конце второго стихотворения редакция поместила примечание: „которое из сих двух преложений сделано удачнее, о том читатели наши сами благоволят сделать заключение“ и т. д. Такие состязания показательны не менее, чем теоретические. В них примечательно то, что соревнующие в передаче одного и того же текста мыслят свои произведения в одной и той же плоскости; и здесь, конечно, устанавливается некое единство всего состязания как произведения, которое поглощает раздельность переводов основного текста. И участники и, разумеется, читатели игнорируют принципиальную несравнимость двух поэтических индивидуальностей, выраженных в несравнимо индивидуальных произведениях; эта несравнимость, опирающаяся на несоизмеримость человеческих душ, являющих фон и мотивировку художественного лица,—составила основу позднейшего эстетического ощущения литературы. В 60-е же и 70-е годы два стихотворения на одну тему рассматривались как две перчатки на одну руку,—одна удобнее, лучше подходит, другая узка или нескладно сшита. Состязались, или, вернее, сопостав-

лялись не поэты (выбирай любого, но не говори—этот лучше, а тот похуже, так как они разные, как желтое и красное), а произведения поэтов, как в первом типе состязаний—идеи, понятия. В этом смысле характерно, что другие, позднейшие эпохи, знающие идею авторского индивидуального мира, как художественной ценности *par excellence*, и работающие в расчете на окрашивание этой идеей восприятия,—создают иные формы состязаний (если можно говорить здесь о состязаниях) поэтов. Так, напр., в цикле стихов В. Иванова и Брюсова „Лира и Ось“ („Сирин“ 1913 г.) или в трех стихотворениях Бестужева и Блока в „Гиперборее“ (1912 г.) мы имеем поэтическую переписку: поэты отвечают друг другу; ориентировка на совместное восприятие пьес налицо, единство темы и перекликающиеся мотивы вяжут пьесы; но весь смысл цикла именно в споре, в столкновении индивидуальных стилей, обликов поэтов, в том, что они контрастно оттеняют друг друга. Художественная система, организованная как лицо поэта, специфически укрепленная и отмеченная его именем,—непроницаема. То обстоятельство, что сопоставленные поэты принадлежат к одной литературной школе, как Блок и Бестужев или Гумилев и Городецкий („Фра Беато Анжелико“ в „Гиперборее“ 1912 г.) не меняет дела. В пределах литературного мировоззрения, как школы, не менее отчетливы грани личности, как системы. Если во всех указанных новейших состязаниях каждый поэт пишет иначе, утверждает свою особенность, усилия поэтов разбегаются врозь, то в состязаниях середины XVIII века, наоборот, все участники стремятся к одному и тому же, пишут принципиально одинаково, т.-е. имеют в виду одно и то же идеальное разрешение задания и пытаются в одинаковой мере достигнуть его. Не менее характерно здесь и то, что, таким образом, получается всеобщая соотнесенность всех предложенных разрешений с этим идеалом, объединяющая все усилия отдельных поэтов как бы в единый, коллективно организованный труд. Над всем состязанием тяготеет эта идея единственного и достижимого абсолютного решения эстетической проблемы; ей соответствует в теоретических состязаниях идея абсолютного решения проблемы нормативной поэтики. Идея абсолютно-прекрасного, свойственного какой-то единственной форме, дает мерило всем произведениям, вступающим в состязание; она нивелирует их и отодвигает все индивидуальное в тень, поскольку важно в них лишь то, что более или менее приближается к абсолюту, вполне обязательному для всех людей, индивидуальностей, времен и народов. Она вновь отрывает произведение от автора, потому что произведение становится в ряд попыток, стремящихся выразить подлинное решение, дать отвлеченно-совершенное выражение

предложенному выражаемому, и в абсолютно-единственном внеиндивидуальном идеале находящихся свой фон и свое обоснование; произведение не становится в ряд многосторонних выражений авторской индивидуальности; оно не проецируется на единство с другими произведениями автора, школы, эпохи. Так и здесь произведение, отведенное от автора, связано с конкретной оценочно-эстетической проблемой, имеющей свою сверхисторическую индивидуальность, как в теоретических состязаниях оно связано с теоретической нормативно-эстетической проблемой, также признаваемой действительной вне рамок неповторимой историчности. Эта отрешенность от автора сказывается между прочим в том, что возможен случай состязания - турнира, как будто бы созданного для соревнования авторов в успехе,—и тем не менее анонимного (см. состязания в „Вечерах“ и в „Моск. Ежемесячном Соч.“). Именно такие непонятные с точки зрения позднейшей эпохи состязания показывают, что дело было не в том, кто лучше сделал, а в том, что лучше сделано, т.-е. ближе к идеальному решению задачи.

Поскольку качественно - характерные отличия сравниваемых произведений воспринимаются как эстетически-нейтральные,—выступают в связи с указанным кругом художественных идей (или м. б. восприятий) количественно-оценочные соотношения. Идеальное решение—одно; все остальные выстраиваются в одну линию больших или меньших приближений; следовательно, каждое данное решение-произведение становится ниже или выше другого; устанавливается точная скала достоинств предложенных решений. Поэтому вопрос о победителе в состязании разрешается не личным взглядом каждого читателя, не личными его пристрастиями, ни для кого не обязательными; он может и должен быть разрешен объективно, общеобязательно и непреложно, также как вопрос о том, напр., кто дал правильный ответ на задачу по логике или математике.

Кажется целесообразным указать на особую группу поэтических турниров, в которых участвовал Сумароков, примечательных теми внешними условиями, в которые были поставлены соревнующие поэты. В августе 1760 года в „Полезном Увеселении“ (в первой книжке за август, т.-е. за неделю до напечатания состязания Нартова и Карина на текст „Царю Небесный“) были помещены рядом и даже под одним заглавием два переложения текста из поминального канона „Плачу и рыдаю“¹⁸⁾: первый из них подписан А. Нартовым второй А. Кариним; оба—довольно точно передают текст (но Карин уместил свой перевод в 12 стихах четырехст. ямба, Нартову же понадобилось 16 стихов разност. ямба). В то же время, в „Праздном Времени в пользу употребленном“ (еженед. журнале кадетского корпуса, издававшемся в Петербурге),

с опозданием только на несколько дней, в номере, помеченном 12 августа был напечатан перевод того же текста, сделанный Сумароковым (он занимает 14 строк разност. ямба)¹⁹). Нет сомнения в том, что это состязание трех поэтов, в котором соперничающие произведения не все помещены рядом на страницах одного издания, а напечатаны в разных журналах и даже разных городах,—было условлено заранее²⁰). Еще раньше, за полгода до этого времени, Сумароков вступил в еще более своеобразное состязание с одним из сотрудников „Полезного Увеселения“—Н. Н. Поповским. Во II неделе февраля 1760 г., Н. Поповский поместил стихотворный перевод трех од Горация²¹): последней из них была XIV ода книги II,—знаменитая ода, начинающаяся словами „Eheu fugaces, Postume, Postume“. Сумароков, живший в это время в Петербурге, получив номер журнала, повидимому, остался недоволен переводом Поповского; и вот—через месяц, в „Праздном Времени“ (Сумароков вообще сотрудничал в этом журнале, и довольно энергично), в номере, помеченном 11 марта, появляется его перевод „Из Горация кн. II од. XIV“²²) стихами, тем же метром, что у Поповского (4-х ст. ямба в 4-х строчных строфах). Может быть, конечно, между двумя поэтами был предварительный уговор и оба перевода—результат заранее организованного состязания: мне, однако, кажется более вероятным первое предположение, потому что если бы состязание было условлено заранее, Сумароков напечатал бы свой перевод хотя бы приблизительно одновременно с переводом Поповского, и с другой стороны, не было бы неравенства трех переводов Поповского против одного Сумароковского. Еще один случай такого состязания, при котором бойцы выступают перед публикой в разное время, каждый отдельно, независимо друг от друга, имел место почти одновременно с только что указанным; он примечателен еще тем, что Сумароков захотел на этот раз победить поэта, уже умершего: тем очевиднее осмысление всех этих состязаний как состязаний вещей, решений художественной проблемы, а не авторов. Еще раньше напечатания перевода Поповского Горация в том же „Полезном Увеселении“ в № 2 в январе месяце было помещено стихотворение на тему из Тита Ливия о Кориолане²³); вместо заглавия редактор предпослал ему нижеследующее примечание: „Сии стихи найдены после смерти г. Капитана Шишкина и, будучи неисправно переписаны, с некоторой поправкой в свет издаются“ (исправлял стихи, вероятно, Херасков); затем следует прозаическое изложение событий и, наконец, самые стихи, заключающие полную упреков речь жены Кориолана к этому герою. Через полтора месяца в „Праздном Времени“ от 4 марта, т.-е. в номере, непосредственно предшествовавшем тому, в котором был помещен перевод Сумарокова

оды Горация, находим его же произведение, озаглавленное „Из Тита Ливия“²⁴). Сначала идет прозаический текст рассказа о Кориолане, затем гневная речь Ветурии, матери Кориолана, обращенная к нему,—уже стихами. Самая тема, совершенно совпадающая, так же как прием ее изложения,—указывают на связь пьес Шишкина и Сумарокова; у того и у другого описание предварительных событий изложено прозой и только речь жены (матери)—стихами. Отличия внешней конструкции обоих произведений невелики: во-первых, прозаическая часть у Сумарокова значительно больше и подробнее, чем у Шишкина, во-вторых, стихи Шишкина—александрийцы, а стихи Сумарокова—разност. ямбы, хотя и у него преобладают 6-ти стопные и рифмующие подряд (из 28 стихов—20 александрийских, и только 2 четверостишия, заключающие в сумме лишь 3 стиха менее, чем по 6 стоп, рифмуют не подряд).

Повидимому, в обоих последних случаях Сумароковым руководило желание показать неловким, по его мнению, поэтам,—как нужно писать, в частности, как нужно переложить стихами. Это характерное для эпохи желание, в котором типично отразилось отсутствие представления о праве каждого поэта на свои произведения и на свой поэтический характер,—не один раз появлялось у Сумарокова. Так, он переложил гекзаметром начало Фенелона Телемака, очевидно для того, чтобы доказать свое умение по сравнению с Тредиаковским. Таким же образом, когда он в 1772 г. предпринял стихотворный перевод значительного числа псалмов (между прочим и тех, которые были уже раньше переведены Ломоносовым) он пишет хвастливо Г. В. Козицкому: „Я уверен, что мои псалмы не по Ломоносовски сделаны“²⁵). Сумарокову хотелось побеждать своих соперников на их собственной территории, и их оружием. Любопытным проявлением этого стремления явилась напр. „Ода к М. М. Хераскову“ (в поздн. изданиях—„Ода о суете мира“). Ода эта, напечатанная в журнале Хераскова „Свободные часы“ (1763)²⁶), весьма искусно стилизует поэтическую манеру Хераскова. Мысля свое и Херасковское творчество в единой плоскости однородных опытов приближения к единственно правильной поэзии, Сумароков игнорировал стену, разделявшую в глазах позднейших поколений даже смежные системы; для него поэтому не было никакой вычурности или фальши, как не было и игры двумя планами двух эстетических лиц, налагаемых один на другой (как у Пушкина в посланиях к Языкову, к Д. Давыдову или у В. Иванова в стихах, посвященных Брюсову или Кузмину и др.) в стилизаторстве „Оды Хераскову“; он просто захотел испробовать путь своего друга и ученика, захотел написать оду как Херасков, но лучше его.

Последние указанные выше случаи, когда Сумароков вступал в соревнование с другими поэтами, переводя переведенный уже ранее текст,—выходят, собственно говоря за пределы подлинных состязаний. От этих соревнований ничем почти не отличаются многочисленные случаи повторных переводов разными поэтами одних и тех же текстов, имевшие место в XVIII веке. Дело здесь, конечно, не в факте нескольких переводов; факт этот можно с легкостью найти во все эпохи; дело в том, какой смысл имел он в данную эпоху, и в том, какие отношения устанавливались между переводами. В XVIII столетии интерес к иностранному автору выражался в неуклонном стремлении ассимилировать его всеми способами своей литературе. Сюда относится и прямое изменение текста при заимствованиях,—склонение на наши нравы, и особая переводческая техника, наदेвавшая на Вергилия трех Ломоносовским покровом (по слову Радищева)²⁷) и, в самом общем виде,—обилие переводов из интересующего автора. Так, например, Овидия переводят неоднократно, настойчиво пытаясь все лучше и лучше пересоздать его произведения в условиях русского языка и русской традиции (Санковский, В. Майков, Колоколов, Тиньков, Рубан; в прозе—Козицкий, Рембовский). По много раз переводят отдельные оды Анакреонта и т. д. При этом переводчики не работают отдельно, каждый за свой страх; последующий перевод чаще всего опирается на предыдущий, связан с ним в порядке продолжения единого творческого усилия традиции,—воплотить произведение мыслимое в чужом языке, т.-е.—в отношении русского языка—мыслимое внеположно, отвлеченно. В этой взаимной соотнесенности переводов—то, что сближает их с состязаниями. Самый момент соревновательности не был чужд авторам повторных переводов: выше приведены слова Сумарокова о псалмах его, которые „не по-Ломоносовски сделаны“. То же и у Державина, который, по свидетельству Остолопова, переложил псалом I „наиболее по тому поводу, что все почти русские стихотворцы его перелагали“²⁸). Переложения псалмов можно взять для иллюстрации положения о том, что повторные переводы бывали связаны воедино, что последующие переводчики использовали работу предыдущих. Здесь происходили случаи того, что потом назвали бы плагиатом, но что в XVIII веке ни в малой мере не было актом литературного хищения.

Псалтирь издревле была одной из наиболее популярных книг в России и в XVIII веке не утратила своего авторитета. Она читалась как едва-ли не самый любимый лирический сборник, воспринималась непосредственно эсте-

тически, и оказывала неизменное влияние на художественное мышление эпохи. Почти все поэты от 40-х до 80-х годов отдали дань общему увлечению. Подражания и переводы из псалтири весьма обильны. Третьяковский и Сумароков перевели каждый всю псалтирь (перевод Третьяковского издан далеко не весь); Кантемир, В. Майков, Богданович, Державин и многие, многие другие, известные, мало известные и анонимные,—все вместе оставили огромное число „Псалмов“. Конечно, не все псалмы привлекали одинаковое внимание; были особенно любимые, особенно много раз переводимые (напр. пс. I—переводили: Ломоносов, Третьяковский, Сумароков, В. Майков, Державин, Николаев, А. Крылов; кроме того мне известно еще три анонимных переложения; также популярны были напр. пс. 14, 18, 103, и др.); другие оставались в тени.

Вот пример соотношения повторных переводов: Начало 12 псалма. Текст: „Доколе, Господи, забудеши мя до конца; доколе отвращаеши лице твое от мене“; если Сумароков передал эти слова так: „Я мучусь день и ночь и рвуся я стена: /Доколе, Господи, забудеши меня“, то Г. А. Р.²⁹⁾ повторяет: „Доколе, Господи, забудеши меня/. Доколе мучиться мне в горести стена“; другой ряд начал того же псалма: В. Майков: „Доколе, Господи, тобою/ Забвен я буду до конца /Доколе мне перед собою/ Не зрети твоего лица“. А. Крылов²⁹⁾: „Доколе, Господи, забудеши /Меня в напасти до конца/. Доколе отвращати будешь /Свой зрак от грешного лица?“ М. Обрютина:²⁹⁾ „Доколе, Господи, забудеши /Меня в болезнях до конца/. И отвращать доколе будешь /Ты светлость твоего лица?“ Н. Николаев: „Доколь, Господь, меня забудеши/... /будеши“.

Или—переводы пс. 14. Здесь тон дал Ломоносов. Текст: „Господи, кто обитает в жилищи твоем; или кто вселится во святую гору Твою? Ходяй непорочен и делаяй правду, глаголай истину в сердце своем“. Ломоносов: „Господи, кто обитает /В светлом доме выше звезд? /Кто с тобою населяет/ Верх священный горних мест? /Тот, кто ходит непорочно/. Правду завсегда хранит /И неслестным сердцем точно/. Как языком, говорит“ и т. д. Сумароков: „Кто, о Боже, обитает /Во селении твоем/. И на гору возлетает. /Духом во жилищи сем/. Той, кто ходит безпорочен/, Правду мыслит и творит, В добродетели кто точен, /То, что мыслит, говорит“. Лопухин:²⁹⁾ „Тот, кто мыслит непорочно /Добрыя дела творит /И устами так же точно,/ /Что и в сердце говорит“. Вышеславцев:²⁹⁾ „Тот, кто добро в душе хранит /Кто ходит прямо, непорочно/, Кто правду любит и творит“... Менее близки переводы Николаева

и еще один анонимный ²⁹), но и они ориентированы на другие. Следует подчеркнуть, что не совсем обычный для псалма метр Ломоносова принят рядом его преемников (метрическая инерция в аналогичных случаях встречается часто в XVIII веке). Любопытна передача IV строфы того же псалма, уже ни в какой мере не оправданная текстом: „Уничижен есть пред ним лукавнуяй, боящия же ся Господа славит: кленыйся искреннему своему и не отменяяся“: Ломоносов: „Презирает всех лукавых, /Хвалит Вышняго рабов“... Сумароков: „Презирает все лукавства, /Любит Вышняго сынов, /И для тленного богатства/ Не отвергает ближних в ров“; у анонима грешник „Ближнему готовит ров“. Характерны при повторных переводах многочисленные аналогичные рифмы в аналогичных синтаксических и смысловых местах.

Не менее показательны переводы пс. 26; здесь опять пример Ломоносова оказался решающим; это примечательно: Сумароков мог писать, что его псалмы сделаны не по Ломоносовски, но все же и он был связан достижениями своего антагониста. Опять—даже необычный метр Ломоносова был принят им.

I строфа. Текст: „Господь просвещение мое и спаситель мой, кого убоюся: Господь защитник живота моего, от кого утрашуся“. Ломоносов: „Господь спаситель мой и свет, /Кого я убоюся./ Господь сам жизнь мою блюдет: /Кого я утрашуся“. Сумароков „Господь спаситель мой и свет, /Кого бояться буду./ Господь хранит меня, так нет /Мне страха ни откуда“. Николев: „Спаситель мне и свет Господь, /Кого, кого я убоюся./ Хранит он мне и дух и плоть, /Кого, кого я утрашуся“. II стр. „Внегда приблизится на мя злобующим, еже снести плоти моя, оскорбляющи мя и врази мои, тии изнемогаша и падоша“. Л.: „Чтоб в злобе плоть мою пожрать /Противны устремились./ Но злой навет хотя начать / Упадши, сокрушились“. С.: „Злодеи плоть мою сожрать /Всей силой устремлялись, /И не возмогши мя пожрать /Упали, истомлялись“. Н.: „Злодей пожрать меня алкал, /Всей силой злобы ополчился, /Но лишь предпринял, сам низпал, /Низпал, и в прах он сокрушился“. III стр. „Аще ополчится на меня полк, не убится сердце мое; аще встанет на мя брань, на Него аз уповаю“. Л.: „Хоть полк против меня восстань, /Но я не ужасаюсь./ Пускай враги воздвигнут брань, /На Бога полагаюсь“. С.: „Хоть полк против меня восстань, /Бесстрашен пребываю;/ Когда враги воздвигнут брань, /На Бога уповаю“. Н.: „Хоть полк подвигнись на меня, /Но в страхе я не унываю;/ Хоть брань восстань меча, огня, /На Бога сердцем уповаю“, и т. д.

и т. д. Напр., стр. VII: „Услыши, Господи, глас мой, имже возвах, помилуй мя и услыши мя“. Л.: „Услыши, Господи, мой глас, / Когда к тебе взываю, / И сохрани на всякой час; / К Тебе я прибегаю“. С.: „Услыши, Господи, мой глас, / Я помощи не знаю, / И помоги и в сей мне час, / Я в горести стоною“. Н.: „Услышь, Господь, услышь мой глас. / К тебе я сердцем взываю, / Будь мне спасителем всяк час, / Лице Твое да узнаваю“, стр. VIII. „Тебе рече сердце мое: Господи взыщу, взыска Тебе лице мое, лица твоего Господи взыщу“. Л.: „Я к свету твоего лица / Вперяю взор душевный, / И от всещедрого творца / Приемлю луч вседневный“. С.: „Ищите моего лица, / Твой тако глас вещает; / Ищу Всещедрого Творца, / Он милость обещает“. Н.: „Да к светлости Его вперю / Душевные очи повсечасно; / Щедроты Божьей луч узрю, / Согрею сердце, им подвластно“. Стр. X: „Яко отец мой и мати моя остависта мя, Господь же восприят мя“. Л.: „Меня оставил мой отец / И мати еще в младенстве, / Но восприят меня Творец / И дал жить в благоденстве“. С.: „Меня оставил мой отец, / Я матерью оставлен; / Тобою я принят, Творец, / Тобою я прославлен“. Н.: „От матери я и отца / Еще в младенчестве оставлен, / Но от всещедрого Творца / Для блага моего избавлен“, и т. д.

Или если В. Майков начинает пс. 41 (напеч. в 1773 г.) так: „Имже образом желает / На источники елень, / Так душа моя пылает / Ко Творцу на всякий день“, то Сумароков (1774 г.) — так: „Коим образом желает / На источники елень, / Так душа моя пылает / Господом и вночь и в день“. У И. Лопухина²⁹⁾ и анонимного переводчика²⁹⁾ опять рифмы — „день: елень“. (Текст: „Им же образом желает елень на источники водные; сие желает душа моя к Тебе, Боже“). Или если Сумароков пишет в пс. 6: „Душа моя страшится. / Доколе буду я сию терпети муку. / ... / Стесненна грудь моя от тяжких въздыханий“..., то Николев: „Душа моя во трепетании, / Доколе я пребуду в муке сей. / ... / Стесненна грудь моя въздыханием“. (Текст: „И душа моя смятется зело: и Ты Господи, доколе. Обратися, Господи, избави душу мою... Утрудихся въздыханием моим“...). Или если Ломоносов пишет (пс. 34): „Суди обидящих, Зиждитель, / И от борющихся со мной“... то Николев: „Суди обидящих, мой Бог, / Дабы борющихся со мною“... и ниже Л.: „Сдержи стремление гонящих / Ударив пламенным мечом“; Н.: Ударив огненным мечом, / Предупреди мне зол хотящих“ (текст: „Суди, Господи, обидящих мя; побори борющая мя... Изсуну меч и заключи сопротив гонящих мя“) и ниже: Л.: „Да сильный гнев Твой злых восхитит, / Как бурным вихрем легкий прах. /

И Ангел Твой да не защитит, / Бегущим умножая
страх“... Н.: „Да злых Твой гнев и грозна казнь / Как
буря вихрем прах низложит, / И в сердце трепетном
боязнь / Бегущих Ангел твой умножит“. (Текст:
„Да будут яко прах пред лицом ветра, а Ангел Господень
отскорбляя их“. И здесь первый переводчик творит весьма
свободно: второй же—связан примером первого и лишь
перефразирует его).

См. еще, напр., переложения Ломоносова, Сумарокова,
В. Майкова, Николева, Державина и анонимное—псалма 1;
Сумарокова, Капниста, Державина, Вышеславцева—пс. 45;
Ломоносова, Сумарокова (2 редакции) и Николева—пс. 143;
Сумарокова, Николева и Анонима—пс. 71 и др.

Приведенные примеры не требуют, как кажется, особого
комментария. Мы имеем здесь как бы совместный, последо-
вательно проведенный труд нескольких поэтов, организо-
ванный по одному заданию. Повидимому, такой метод работы,
ориентированный на литературу, а не на что-то, что хочет
выразить и передать читателю человек-поэт, никого не
удивлял, был принят в кодексе художественных поня-
тий эпохи. Никто, по крайней мере, не обвинял поиме-
нованных выше поэтов в литературных хищениях, даже
вообще в несамостоятельности труда. Да и не могло никому
притти в голову осудить поэта за то, что он не сделал
иначе, когда уже есть хорошее. Все это могло быть, по-
скольку у поэта (как мыслимого носителя творчества стихов)
не являлось притязаний на то, что данное художественное
образование принадлежит ему и только ему; это мое,—и сле-
довательно ничье более,—такого оттенка не имел факт иску-
ства в представлении эпохи о творчестве. Здесь важно то,
что и вообще генетическое, историческое в самом широком
смысле отношение к фактам культуры было чуждо; произ-
ведение искусства было вещью, предметом искусства; оно,
как таковое, отрешалось от мысли о своем происхождении
и бытовало вне категории времени. Стихотворение воспри-
нималось как словесная конструкция, сама себе довлеющая.
Не приходило также в голову, что произведение, системой
или частями похожее на другие,—делается от этого хуже.
Вообще, если и учитывалось в составе эстетического функ-
ционирования пьесы какое-либо сознание, то, конечно—пре-
имущественно сознание идеально мыслимого «по правилам»
читателя, а не художника.

Одной из существенных точек опоры эстетического мы-
шления середины XVIII века был принцип абсолютности цен-
ности искусства. Принцип этот, как и другие аналогичные,
обосновывающие и образующие качество отдельных худо-
жественных восприятий, м. б. правильнее было бы счита-
ть неосознанным, но характерным оттенком эстетического

сознания, своего рода чувством абсолютности, более, чем идеей; здесь дело было не в том, какую теорию могли принимать современники Ломоносова или Хераскова (этого мы совершенно не знаем), а в том как они читали. В свою очередь принцип абсолютности, т.-е. бытия художественного факта не в данной точке истории, т.-е. не при данной эпохе, стране, языке, традиции, творческой индивидуальности или творческом задании, а бытия его в лестнице достижений, ведущей к абсолютному решению абсолютной задачи,—опирается на вне исторический характер мышления того времени. Тогда отсутствовала привычка локализовать в индивидуальном месте исторической перспективы каждый воспринимаемый культурный факт, привычка, по преимуществу созданная XIX веком; в осмыслении фактов преобладала оценка, обоснованная внеисторическими мерилami, а не характеристика. В частности художественные факты не окрашивались местным колоритом. Мысль о том, что произведение, живое для одной эпохи, мертво для другой или наоборот, или что разные эпохи ищут и не могут не искать разного в искусстве и разное видят одни и те же художественные явления, показалась бы современнику Сумарокова странной. Во все времена и для всех народов должно быть действительно понятие единственного прекрасного, так или иначе обоснованное мышлением и вкусом эпохи классицизма. Это понятие абсолюта в каждом отдельном художественном задании имеет явственный оттенок логически укрепленной, дедуцированной из какого-то общего понятия прекрасного, конкретной данности. Абсолютное решение каждого отдельного задания опирается, с одной стороны, на общий принцип прекрасного, который в свою очередь мыслится как единичный и неизменно-определенный, с другой стороны,—на не менее точное понятие жанра, как родового понятия классификации применений прекрасного. Поэтому правильное решение данного задания мыслится как действительно абсолютное, т.-е. единственное. Лучше вполне удачного написать нельзя; если поэту удалось попасть в цель, то бессмысленно менять сделанное, делать наново, т. к. цель—это точка; то же задание приведет к повторению той же системы, даже тех же слов или к худшему решению. Двух решений, в различных смыслах равноценных и несравнимых, не может быть. С другой стороны, всякое задание обладает принципиальной, обязательной возможностью получить должное разрешение. Прогресс, движение поэзии и есть не что иное, как накопление абсолютных ценностей, правильных решений (древность для мышления традиции школы *anciens*—эпоха, наиболее обильная такими решениями, сокровищница достижений³¹).

Поэты обязаны без конца, сколько угодно раз браться за решение той же задачи, пока не будет найдено идеальное

словосочетание. При этом, конечно, существенно важным является найти способ отличать абсолютное, вечное в произведении или в творчестве данного поэта или в еще более широких исторических рамках (эти рамки не образовывали единств; единства создавались классификацией абсолютного—системой жанров). Поэтому огромную роль приобретают рассуждения о «вкусе», как судилище, непререкаемом мерило оценок, о правильном, истинном вкусе, противопоставленном дурному вкусу невежд и т. под.; поэтому необходимым является сохранение твердой опоры оценок—авторитетов в теории и практике, приобретающих характер каких-то сверх-эстетических измерителей. Сюда же относится и рационализация системы понятий прекрасного (напр., прекрасного, т.-е. правильного в словесных конструкциях), «правила», как нормы истинных достижений, и наконец, представление о поэте, как об ученом, о поэзии, как о знании, науке. Талант, гений—есть знание подлинных, неповторимо-единственных слов; оценка их правильности или самозванства,—вопрос наукообразного рассмотрения и суда «вкуса», похожего на ученую теорию. Суд понимающих в поэзии—объективен и точен; он устанавливает чисто-количественную скалу относительных приближений, напр., переводов одного текста или пиес одного жанра, к абсолютному, т. к. в оценках этого суда нет признаков качества (характера), а только количества (отметка, балл).

В прямой зависимости от принципов и точек зрения в оценке поэтических явлений находится, напр., столь характерная для литературного мышления XVIII века специфическая техника переводов. Именно с тем обстоятельством, что большинство переводимых пиес рассматривались как приближения к абсолютной ценности, следует связать пресловутое неуважение переводчиков к переводимому тексту. Поскольку автор оригинала не достиг цели, а лишь приблизился к ней, нужно, отправляясь от достигнутого им и воспользовавшись достижениями поэтов, пришедших после него, прибавить к его достоинствам новые; нужно сделать еще один шаг вперед по пути, на котором остановился автор подлинника, нужно украсить, улучшить оригинальный текст в той мере, в какой это позволяет состояние искусства в момент перевода, и в какой текст в этом нуждается. Перевод изменяющий и исправляющий текст—лишь служит на пользу достоинству этого последнего. Важно ведь дать читателю хорошее произведение, по возможности близкое к идеальному, а вопросы о том, что хотел дать в своем произведении его первичный автор, или о том, сколько человек участвовало в постепенном создании произведения, и в какой мере согласованы их творческие усилия—не могут иметь существенного значения. Таким образом мысля (или м. б. ошу-

шая) свою задачу, переводчики и в стихах и в прозе с полным сознанием ответственности за свое дело и за методы своей работы, подчищали и исправляли переводимый текст согласно своим представлениям об эстетически-должном, прекрасном, выпускали то, что им казалось лишним или нехудожественным, неудачным, вставляли свои куски там, где находили неполноту и т. д. (В переводах драматических произведений создалась, как известно, особая техника «склонений на наши нравы», где переводчик повышал эстетическую действенность данной пьесы так сказать в ее относительности к материалу местного быта путем замены черт чужого местного колорита своим, замены чужих имен русскими и т. д.). Наоборот, если текст представлялся переводчику абсолютно-совершенным, достигшим степени единственного прекрасного разрешения данной эстетической задачи,— переводчик относился к нему с величайшей бережностью, с несколько даже рабской покорностью следуя оригиналу; он усердно старался передать его слово в слово, если это были стихи—стих в стих. Так, например, Сумароков, переводя отрывки из Расина, именно—наилучшие, по его мнению, отрывки, такие, которые он признавал абсолютно совершенными³²⁾, передавал смысл каждого стиха в соответственном стихе, не больше и не меньше (при этом женский стих соответствовал женскому, а мужской мужскому), не оставлял почти ни одной словесной детали стиха без перевода и создал таким образом удивительный образец точнейшей передачи иностранного текста на свой язык (конечно, при этом все же получились произведения чисто Сумароковские и вовсе непохожие на Расина в плане общей художественной системы). Характерно при этом, что среди таких точных переводов мы находим у Сумарокова отрывок из Расина, как бы распадающийся на две части (из Андромахи». Полн. собр. соч. т. I, стр. 300); одна (первая, 53 стиха) переведена приблизительно, вольно; другая (9 стихов) совершенно точно. Повидимому, стихи первой части отрывка не казались Сумарокову столь же совершенными, как последние. То же и у других поэтов; Херасков, переводя «Сида», сокращает его, относится вольно к общей композиции пьесы, но отдельные места, оставленные в тексте, переводит точно; он же вольно переводит ряд стихотворений, среди которых достаточно указать, напр., на оду «*La Rénommée aux muses*» Расина³³⁾ или «*Canzonetta*» Метастазо³⁴⁾ или поэму Дора «*Sélim et Sélima*»³⁵⁾; особое место занимают стансы Вольтера «*A Madame Du Chatelet*»³⁶⁾. Нет оснований приводить еще примеры; их можно было бы набрать множество.

Дело, конечно, не в примерах, т. к. во все эпохи можно найти (и м. б. даже у одного автора) точные и не точные переводы (хотя не столь неточные и не так неточные);

дело именно в принципиальной обоснованности этого факта в XVIII веке и в том специфическом осмыслении, который следует ему сообщить в связи с общими характерными чертами эстетического мышления данной эпохи. Дело также в том, какие особые черты приобретает этот факт в данных исторических условиях.

Говоря о вольных переводах XVIII века следует упомянуть о явлении иного порядка, но смежном с этими переводами в плоскости отношения к чужому авторскому праву на неизменяемость своих произведений,—именно о некоторых явлениях в области издания чужих текстов умерших писателей. Правда, здесь дело осложнялось тем, что издание автора, в особенности знаменитого, основывалось в некоторой степени на принципах науки и м. б. в меньшей степени на принципах искусства, как системы мышления. Поэтому, мы имеем в XVIII веке ряд прекрасных даже с нашей теперешней точки зрения изданий, вполне точных, в которых работа редактора была аналогична работе современного нам ученого, подготовляющего текст научного издания старого поэта (напр., Новиковский Сумароков 1781 г., Ломоносов архимандрита Дамаскина 1778 г.). Но бывало и другое. Случалось, что редактор, издавая старый текст, считал нужным исправить его, согласно художественным требованиям новейшей эпохи или своим литературным вкусам; при этом, имея в виду приумножить красоты издаваемого текста, скрыть недостатки его, он хотел, конечно, лишь уберечь или распространить славу своего автора. Здесь действовала эстетическая система, о проявлениях которой шла речь выше. Для примера назову издание Кантемира «проредактированное» Барковым (1762). Характерно, что здесь «исправляется» писатель явно устаревший в смысле непосредственно эстетического отношения к нему³⁷), или, напр., издание стихов Шишкина о Кориолане в «Пол. Увес.» 1760 г., «исправленных» редакцией (вероятно, Херасковым). Сюда же следует отнести и такие явления, как, напр., издание песен Чулкова, в котором он, повидимому, «исправлял» дошедшие до него в неисправных списках песни, не заботясь о том, можно или нет дознаться, кто автор той или иной песни и как она звучала в авторском тексте³⁸). Примечательно также то, что точные научные издания знаменитых авторов приготавливают их почитатели, поклонники их талантов. Так, Новиков—рьяный хвалитель Сумарокова, сторонник его литературного направления, его ученик; м. б. именно потому, что произведения Сумарокова казались ему бесподобными, совершенными,—он и не усумнился точно издать их. Кто знает, какой метод издания избрал бы он, если бы он принадлежал к поэтической школе Ломоносова, или если бы он издавал собрание сочинений В. Петрова.

ПРИМЕЧАНИЯ.

1) См. мою книгу „Русская поэзия XVIII в.“ 1927. — 2) См. напр. статью В. М. Жирмунского „О поэзии классич. и романтич.“ в книге его „Вопросы теории литературы“, 1928 г.; в ряде пунктов мои замечания сходны с мнениями В. М. Жирмунского. См. также напр. книгу Е. Crantz „L'ésthétique de Descartes“ и др. — 3) Брошюра эта перепечатана в „Сборнике материалов для истории Академии Наук в XVIII в.“ А. Куника. стр. 419—434. — 4) „Полезное Увеселение“. 1760 г., т. 1, № 2. — 5) Издания и томы: 1776 II, 1778 II, 1784 I, 1787 I, 1794 I, 1803 I. Тут же приложена во всех изданиях и ода Руссо по французски, см. „Выставка Ломоносов и Елизаветинское время“ т. VI. 1918. — 6) Полн. собр. соч. Державина под ред. Я. Грота. VII. 522. — 7) *ibid.* стр. 614. — 8) „Словарь древней и новой Поэзии“. II. 399. — 9) Перевода Тредиаковского нет в собраниях его сочинений; он помещен в „Предупреждении“ к XII тому перевода „Римской Истории“ Роллена (1765) на стр. XXII—XXIX с франц. текстом *en regard.* — 10) Т. II. стр. 66—88. — 11) Другой м. б. Н. Поповский. — 12) См. также обсуждение вопроса о „склонении на наши нравы“ в предисловиях к комедиям В. Лукина. — 13) За несколько месяцев до статьи Тредиаковского — в сент. 1756 г. в Ежем. Соч. (II, 65) было помещено вольное подражание *Beatus* „Похвала сельской жизни“ С. В. Нарышкина. — 14) Впервые те из этих переводов, которые написаны античными метрами, напечатаны в 1751 г. в полном переводе „Аргениды“ Баркляя. — 15) II. 57. — 16) II. 166 и 180. — 17) III. 121. — 18) II. 50. — 19) Замечу, что пьесы названы одинаково: „Плачу и рыдаю“, и что оба журнала уделили для них последние страницы номеров. — 20) I. 76—78 — 21) I. 161. — 22) I. 30—24) I. 111. — 25) „Летоп. Русской лит. и древн.“ 1860. III. 61. Письмо от 26 III. 1772 — 26) стр. 172. — 27) „Путеш. из Пет. в Москву“ глава „Тверь“. 28) Полн. собр. соч. Державина под ред. Я. Грота. I. 268. — 29) Целый ряд „псалмов“ мелких поэтов и анонимов я взял из книги „Полное собрание Псалмов Давыда Поэта и царя, предложенных как древними, так и новыми Российскими стихотворцами... собранные А. Решетниковым“ 2 т. М. 1809. II изд. 1811. „Г. А. Р.“ — 30) М. б. И. П. Тургенев — см. примечание к его переводу 136 псалма во II томе этой же книги. — 31) Ср. франц. эпиграмму XVIII века — „Dis-je quelque chose assez belle; L'Antiquité toute en cervelle Me dit: je l'ai dite avant toi. C'est une plaisante donzelle; Que ne venoit-elle après moi? J'aurois dit la chose avant elle“. Daceilly. Эту эпиграмму перевел в 1706 г. Жуковский см. В. Резанов. Разыскания о Жуковском. II. 476. Ср. также в „Métromanie“ Пирона: диалог резонера дяди с племянником о том, что „Les beautés de l'art ne sont pas infinies“ и что прежние поэты „ont dit, il est vrai, presque tout ce qu'on pense“, и т. д. (Д. III. сщ. VII). — 32) Сумароков перевел напр. отрывок из речи Клитемнестры из „Ифигении“. 4 сщ. IV д. (Полн. Собр. Соч. I. 315), о которой он в своей статье „Мнение во сновидении о франц. трагедиях“ говорит, что она вся „писана музами“ (п. с. с. IV. 337); то же он говорит о сщ. 6 действия IV Федры, им переведенной (I. 292): оно „писано музами, и vybrati стихов отличных нельзя; ибо они все чрезвычайны и несравненны“ (IV. 343); об оригинале отрывка сщ. 2 д. II. Федры, переведенной им (IX. 210). Сумароков говорит, что — „открытие любви Ипполитовой несравненно“ и т. д. Ср. в моей статье „Racine en Russie au XVIII siecle“. *Revue des Etudes Slaves*. Paris, t. VII, p. 85—86. — 33) „Ода к музам подраженная г. Расину“. Полезное Увеселение. 1760. I. 131. — 34) „Исцеленной любовник“. Станс. „Перевод М. Х.“. Откуда — не указано (Пол. Увес. 1760. II. 60). Это — перевод канцонетты П. Метастазо „La libertà à Nice“. (Орег. t. XII. 1814. p. 237.). Ту же пиесу перевел потом Ю. Нелединский-Мсленский (ср. также анонимный перевод в „Деле от Безделья“ III. 37). — 35) „Селим и Селима“ („Российский Парнас“ I. СПб. 1771. или по другому титульному листу: „Селим и Селима. Поэма. Стихи к будущей любовнице и разговор Ломоносова с Анакреонтом“. СПб. 1773. Потом — „Творения“ т. III). Херасков не указал, откуда он взял свою поэмку, обозначив ее лишь как „подража-

ние французской сего имени поэме". Это—близкое подражание (во II редакции более отдаленной) поэме Dorat, в свою очередь заимствованное у Виланда.—³⁶) Этот перевод занимает особое место: перевод точен, но есть пропущенные строфы, переставленные, есть даже вставка. Перевод Хераскова (оригинал не указан) см. в „Творениях“ в т. VII стр. 396.—³⁷) Этот метод издания с „исправлениями“ держался еще долго. См. напр. еще издание соч. М. Н. Муравьева, „проредактированное“ Батюшковым (1819). То же явление наблюдалось и на западе: напр. посмертное издание стихотворений Höltz, „проредактированное“ Фоссом. ³⁸) См. Предисловие М. Чулкова к 1 тому „Собрания Песен“; см. также книгу В. Семенникова „Материалы для истории русск. литерат.“ 1915. стр. 133—136.

Отчет о научной деятельности

Отдела Словесных Искусств ГИИИ

с 1/I 1926 г. по 1/I 1928 г. ¹⁾

В отчетный период Словесный Отдел работал в составе следующих организаций:

I. Секция Художественной Словесности—председ. д. чл. Б. М. Эйхенбаум, секрет. н. сотр. Л. Я. Гинзбург (до осени 1927—асп. Т. А. Роболи). Задачей секции является изучение теоретических и исторических проблем литературоведения на материале русской художественной словесности XVIII—XX в.в. При секции работали: 1. Группа по русской литературе XIX в., под руководством д. чл. Б. М. Эйхенбаума (первоначально—исследов. семин. д. чл. Б. М. Эйхенбаума и д. чл. Ю. Н. Тынянова)—2. Группа по изучению литературного быта, под руков. Б. М. Эйхенбаума.—3. Исследов. семин. по стиховедению, под руков. д. чл. Б. В. Томашевского.—4. Комиссия по изучению литературной критики, под руков. д. чл. Б. М. Энгельгардта.—5. Словарно-библиографическая Комиссия, под руков. д. чл. С. Д. Балухатого (см. ниже: Словарно-библиографический Кабинет).—6. С осени 1927 г. организован Пушкинский Комитет, под председ. д. чл. Ю. Г. Оксмана, имеющий целью объединить научно-исследовательскую работу Отдела по вопросам пушкиноведения (текстологии, биографии, поэтики Пушкина). В состав Комитета, наряду с членами Отдела, приглашены ленинградские и иногородние представители пушкиноведения, выразившие согласие принять участие в работах Комитета.

II. Секция Художественной Речи—председ. д. чл. В. В. Виноградов, секрет. аспи. Л. Ю. Виндт. Задачей секции является изучение языка, как материала словесного искусства, а также—в других социально-речевых функциях (речи ораторской, практической и т. д.). При секции работали: 1. Комиссия звучащей речи, под председ. д. чл. С. И. Бернштейна (см. ниже: Кабинет Художественной Речи).—2. Группа изучения сценической речи, под руков. д. чл. С. К. Боянуса.—3. Группа изучения художественного перевода, под руков. д. чл. Л. В. Щербы.—4. Группа изучения языка города, под руков. д. чл. Б. А. Ларина (развитие современного литературного языка в связи с влиянием новых социальных группировок в период после революции).—5. Исслед. семин. по стилистике, под руков. д. чл. В. В. Виноградова.—6. Исслед. семин. „Мысль и язык“, под руков. д. чл. Б. М. Энгельгардта и В. В. Виноградова.

¹⁾ Предшествующие отчеты см. „Поэтика“ вып. I (с 1/X 1923 п 1/I 1926) и сборник „Задачи и методы изучения искусств“, Лгрд, 1924 (с 5/XI 1920 по 1/X 1923).

III. Комитет Современной Литературы — председ. д. чл. Ю. Н. Тынянов, секрет. н. сотр. О. П. Блех. Задачей Комитета является изучение современной литературы и литературного быта (чтение и обсуждение произведений современных писателей, собрание высказываний писателей по литературным вопросам и анкетного материала о профессиональном быте современных писателей). При Комитете состоит Кабинет современной литературы (см. ниже).

IV. Секция Художественного Фольклора — председ. В. П. Адрианова-Перетц, зам. председ. акад. д. чл. В. Н. Перетц, секрет. аспирант. П. Колпакова. Секция организована в январе 1927 г. в связи с проводимыми Социологическим Комитетом ГИИИ комплексными искусствоведческими экспедициями для изучения крестьянского искусства русского севера, а также в связи с работой по собиранию народных песен немецких колонистов, организованной д. чл. В. М. Жирмунским. Секция занимается разработкой фольклорных материалов, собранных экспедициями Соц. Комитета (работая в тесном контакте с руководящей экспедициями Крестьянской секцией Соц. Ком.), а также обсуждает общие вопросы поэтики фольклора и его истории, возникающие в процессе изучения собранных материалов.

При Отделе состоят следующие научно-вспомогательные учреждения:

I. Кабинет Художественной Речи — завед. д. чл. С. И. Бернштейн. Задачей Кабинета является эмпирическое изучение звучащей художественной речи во всех ее разновидностях (декламации, стихов, художественного исполнения прозы, народной речитации, ораторской речи). Программа работ Кабинета и отчет фонографического архива до 1/1 1926 см. „Поэтика“, вып. I, стр. 40 сл. и 158. За отчетный период архив Кабинета пополнился следующими записями: московских поэтов и прозаиков — Г. Алексеева, Н. Асеева, В. Вересаева, Крученых, Л. Леонова, Вл. Лидина, А. Луначарского, Ив. Новикова, Б. Пильняка, И. Сельвинского, М. Тарловского; С. Третьякова, Г. Шенгели; ленинградских поэтов и прозаиков — Н. Деметьева, Евг. Иванова, Д. Петровского, М. Терентьевой, О. Форш; декламаторов — Г. Артоболевского, Буниной, С. Вышеславцевой, Д. Лузанова, Н. Омелянович, В. Пяста, В. Яхонтова; осетинского поэта А. Гулуева; посетивших Ленинград иностранных поэтов — Жоржа Дюамеля, Люк Дюрэтна, Дугласа Гармана, Эрнста Толлера; образцов немецкого, чешского, украинского, белорусского произношения. Кроме того сотрудники Кабинета д. чл. С. И. Бернштейн и Т. В. Попова принимали участие в Прионежской Экспедиции Социологического Комитета (летом 1926 г.) и записали 60 валиков народной речитации былин, причитий и сказок (в том числе былины в исполнении П. И. Рябинина, А. Б. Сурикова и др.). Всего за отчетный период записано 143 валика, в том числе декламации и чтения художественной прозы — 71 вал., народной речитации — 72 вал. В виду общего интереса фонографических работ Кабинета для других отделов ГИИИ Правление Института 21/X 1927 постановило образовать Центральный Фоноархив ГИИИ и поручить заведывание им д. чл. С. И. Бернштейну. Основной фонд общепринятого Фоноархива составило фонографическое собрание и оборудование Словесного Отдела. Всего Отделом передано в Фоноархив 394 валика, в том числе записей декламации и чтения художественной прозы — 312 вал., записей народной речитации — 82 вал. С этого времени Кабинет художественной речи представляет из себя не лабораторию, а только исследовательскую организацию (см. выше Комиссия звучащей речи), широко пользующуюся словесным материалом Фоноархива, который в свою очередь, выполняет технические задания Кабинета. За отчетный период Кабинетом выполнены следующие работы: 1. Коллективное исследование декламации Мойсси в сравнении с другими артистами. 2. Изучение граммофонных записей современной ораторской речи (Ленина, Луначарского, Бухарина и др.). 3. Вопросы русской и немецкой орфоэпии и интонации на основании фонографических и граммофонных записей. 4. Постановка опытов экспериментальной декламации (см. „Поэтика“, вып. I, стр. 48 и 158) и обсу-

ждение декламационных выступлений сотрудников Кабинета и специально приглашенных декламаторов и рассказчиков. Подготовлен к печати сборник по теории декламации, под ред. С. И. Бернштейна (см. ниже).

II. Словарно-библиографический кабинет — завед. д. чл. С. Д. Балухатый, сотр. Е. М. Иссерлин и А. Г. Островский. Кабинетом выполнены и выполняются в настоящее время следующие плановые работы: 1. Библиография современных писателей и литературы о них (со включением журнальных и газетных рецензий). Выполнены: библиография Горького (3500 NN), Блока, Эренбурга, Зощенки, Пильняка (для изданий О-ва Художественной словесности). 2. Аннотированная библиография русских работ по теории литературы и поэтике с 1870—1927 г.г. (всего 2750 NN; печатается). 3. Библиография русских символистов (закончены 1895—1900 г.г.; в работе 1900—1910 г.г.). 4. Синхронистическая картотека литературных фактов с 1917 т. (литературные организации, диспуты, полемики и т. п.; закончены 1923—24 г.г.). 5. Постатейная роспись журналов и альманахов с 1917 г. (закончено). 6. Библиография мемуаров, дневников и писем, изданных с 1917 г. (в работе). 7. Словарь псевдонимов писателей и критиков XX века (в работе). 8. Серия справочников-путеводителей по писателям (закончен Л. Н. Толстой). 9. Собрание теоретических высказываний русских писателей XVIII—XX в. (закончены Тургенев и Л. Толстой). В работе принимали участие аспиранты Отдела и студенты курсов при ГИИИ.

III. Кабинет Современной Литературы — завед. н. сотр. I разр. К. А. Шимшкевич, сотр. Ю. С. Перцович. В кабинете хранится около 50 №№ рукописей современных писателей и организовано собрание анкетного материала (см. выше Комитет Совр. Литер.).

IV. Историко-литературный Архив — завед. д. чл. Б. В. Томашевский. Организован в 1927 г. для хранения собранных членами Отдела материалов по изучению русской литературы XVIII—XX в. В работе — каталог метрических форм русских поэтов.

За отчетный период в научных организациях Отдела состоялись следующие доклады:

I. Открытые заседания Отдела: Н. П. Колпакова, А. М. Астахова, И. В. Карнаухова, С. И. Бернштейн „Отчет о фольклорной работе экспедиции ГИИИ в Заонежье (песни, былины, сказки, фонетические записи)“ (11/XI. 26). — Годовое заседание: *Б. А. Ларин „Учение о символе в индийской поэтике“ (30 XI). *Проф. П. Н. Сакулин (гость) „Морфология литературных стилей“ (19/I. 27). Юбилейное заседание к 15-летию ГИИИ: В. М. Жирмунский „Итоги научной работы Словесного Отдела“. *Б. М. Эйхенбаум „О литературном быте“. *Ю. Н. Тынянов „Литературная эволюция“. В. В. Виноградов „Лингвистика и теория литературы“. С. И. Бернштейн „Работа Кабинета Художественной Речи“ (29/III). Годовое заседание: В. Л. Комарович „Поэтика Достоевского“ (13/XII). Совместно с ТеО ГИИИ: В. Н. Яхонтов, Литомонтаж „Пушкин“ (25/V. 26). В. Н. Яхонтов, Отрывки из литомонтажа „Ленин“ (5/VI.).

2. Секция Художественной Словесности: *Г. А. Гукowski „От Ломоносова до Державина“ (28/II. 26). Д. П. Данилов „О классической трагедии“ (12/V). В. Л. Комарович „Достоевский и Жорж Занд“ (26/V). *С. Д. Балухатый „Поэтика мелодрамы“ (26/X). *Л. Я. Гинзбург „Бенедиктов и Белинский“ (9/XI). *Л. Ю. Виндт „Русская басня как литературный жанр“ (14/XII). *Г. А. Гукowski „Анакреонтическая ода XVIII в.“ (25/I. 27). *Н. П. Сурина „Тютчев и Ламартин“ (15/II). Ц. Вольпе „Поэтика пушкинского пятистопного ямба“ (8/III). М. И. Аронсон „Описание в поэзии“ (5/IV). Ф. М. Наппельбаум „Литературная позиция Даля в 30-ых и 40-ых годах“ (12/IV). А. В. Федоров „Русский Гейне 40—60 г.г.“ (3/V). С. А. Рейсер „Литературная эволюция Лескова“ (10/V). В. Г. Голицына „Литературная позиция Салтыкова“ (24/V). Б. М. Эйхенбаум „Материалы по литературному быту“ (22/XI). Н. П. Колпакова „Русский водевиль 30-ых г.г.“. О. П. Блех „Поездка в Остафьево“ (20/XII).

Пушкинский Комитет: открытое заседание — Ю. Г. Оксман „Эликсиры Сатаны Гофмана в восприятии Пушкина“. Ю. Н. Тынянов „Путешествие в Арзрум“. Б. В. Казанский „Гибель Пушкина“ (17/XII. 27).

Группа литературы XIX в. (до 1927 г.—исследов. семин. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова, см. отчет в сборн. „Русская Речь“, стр. 265. доклады 1—16); 17. Л. Н. Тынянова „Повести Павлова“.—18. Б. Я. Бухштаб „Читательское сознание в истории литературы“.—19. Л. Ю. Виндт „Русская басня начала XIX в.“.—20. Г. А. Гуковский „Проблема истории литературы“.—21. Н. Л. Степанов „Роман Булгарина“.—22. Н. Л. Степанов „Нравоописательный роман 30-ых годов“.—23. А. В. Федоров „Семантика И. Анненского“.—24. *Б. М. Эйхенбаум „О литературном быте“.—25. Л. Ю. Виндт „Проза Общества Любителей Словесности, Наук и Художеств“.—26. Н. А. Коварский „Полежав“.—27. В. А. Гофман „Рылеев“.—28. В. В. Успенский „Дельвиг“.—29. А. Г. Бармин „Ранние произведения Салтыкова“.—30. Л. М. Андреевская „Поэмы Баратынского“

3. Секция Художественной Речи: Б. А. Ларин „Речевая деятельность и средний стиль в драме“ (31/I. 26).—В. В. Виноградов и А. Л. Слонимский „Дискуссия о языке драмы: формы драматического языка в „Ревизоре“ Гоголя“. (18/V).—М. Л. Лозинский „Сонеты Эредиа: опыт коллективного перевода“ (19/X).—Б. А. Ларин „Проблема лингвистического изучения города“ (2/XI).—Проф. В. М. Алексеев (гость) „Фантасмы переводчика“ (7/XII).—*В. В. Виноградов „Теория литературных стилей“ (18/XII).—В. Н. Гельмерсен (гость) „Переводы современных русских поэтов на немецкий язык“ (7/II. 27). С. К. Боянус „Экспериментальное чтение басни Крылова „Волк и овцы“ с сравнительно-аналитической записью“ (3/V).—В. В. Виноградов и Б. М. Энгельгардт „Проблема внутренней формы у Г. Шпета“. (1/XII).

Комиссия звучащей речи: А. В. Федоров „К характеристике декламационных приемов Мойсси“ (4/II. 26).—М. Ю. Левидов (гость) „Ораторы Октября“ (1/IV).—С. Г. Вышеславцева „О приемах нотации акцентных явлений в стихе“ (8/IV).—А. В. Федоров и Н. А. Тимофеев „О декламационном метре и ритме“ (4/VI).—*С. И. Бернштейн „Эстетические предпосылки теории декламации“ (23/X).—*С. И. Бернштейн „Стих и декламация“ (4/XI).—*Г. В. Артоболевский „Современное стихотворение в школе и его декламационная интерпретация“ (13/XI).—*С. Г. Вышеславцева „О моторных импульсах стиха“ (20/XI).—Е. В. Волкова, Т. В. Попова и А. В. Федоров „Монолог из „Фауста“ в двух исполнениях Мойсси“ (4 и 11/XII).—С. Г. Вышеславцева „О темпе стиха“ (29/I. 27).—С. Г. Вышеславцева, З. М. Задунайская и Л. А. Самойлович „Декламационная композиция стихотворения Beer-Hofmann „Schlaflied für Mirjam“, в исполнении Мойсси“ (5/III).—Г. М. Римский-Корсаков (МузО) „О математическом выражении метрических ударений“ (8/XII). Кроме того Комиссией были организованы следующие декламационные выступления своих сотрудников и гостей: Демонстрация приемов народного сказывания в исполнении А. Е. Кудряшевой и М. М. Серовой (7/III. 26).—Декламационный концерт Г. В. Артоболевского в Кружке Друзей Камерной Музыки (17/IV. 27).—Декламационный концерт С. Т. Вышеславцевой в Кружке Друзей Камерной Музыки (30/X).—Демонстрация музыкально-декламационной работы Г. В. Артоболевского и В. В. Волошинова: „Стенка Разин“ В. Каменского (10/XI).—Сольная и дуэтная декламация В. А. Пяста и Н. С. Омелянович (17/XI) —Демонстрация приемов греческой культовой кантилляции в исполн. К. И. Пападопуло-Керамевс (15/XI).

4. Комитет Современной Литературы. Е. И. Замятин „Икс“ (22/II. 26).—Н. С. Тихонов „Стихи“ (4/III).—Дискуссия о современном стихе (5/IV).—Дискуссия о современной прозе (19/IV).—А. В. Федоров „О современном переводе“ (24/V).—В. А. Каверин „Чужой пиджак“ (11/XI).—Е. И. Замятин „О работе над пьесой „Блоха“ (29/XI).—Н. С. Тихонов „Рискованный человек“ (13/XII).—К. К. Вагинов „Козлиная песня“ (13/I. 27).—В. В. Виноградов „О творчестве Пильняка“ (26/I).—Н. Никитин. Рассказ

„Собачий ящик“ (8/II).—*В. Б. Шкловский и *А. Г. Бармин „О творчестве Зошенко“ (7/III).—А. Н. Толстой „Древний путь“ (4/IV).—В. А. Каверин „Воробьиная ночь“ (18/IV).—Ю. Н. Тынянов „Поручик Киж“ (5/XII).—В. Далматов. Поэма „Народовольцы“ и стихотворения (19/XII).

5. Секция Художественного Фольклора. *А. М. Астахова „Былинная традиция на Шунгском полуострове“ (7/II. 27).—А. И. Никифоров „Сказочники Заонежья“ (14/II).—*В. Я. Пропп „Морфология фантастической сказки“ (21/II).—А. И. Никифоров „К вопросу о задачах и методах собирания и изучения памятников устной словесности“.—В. М. Жирмунский „Народные песни немецких колонистов“ (14/III).—Н. Колпакова „Свадебный обряд на р. Пинеге“ (3/X).—В. М. Жирмунский „Организация архивов народной песни в Германии“ (10/X).—И. М. Левина „Детская кукольная свадьба и игра в „метише“ в районе р. Пинеги“ (24/X).—*В. Я. Пропп „Трансформации волшебных сказок“ (21/XI).—В. Н. Жирмунский „Песни немецких колонистов, возникшие в России“ (5/XII).—А. И. Никифоров „Несколько проблем сказковедения в свете краевого материала“ (19/XII).

Итого за отчетный период состоялось 92 заседаний, на которых сделано 113 докладов и сообщений; из них напечатано 21 (отмечены звездочкой *).

Издательская деятельность Отдела за отчетный период, благодаря энергичной работе изд. „Academia“, могла развернуться более широко, чем в предшествующие годы. Продолжалось печатание неперIODической серии „Вопросы Поэтики“ (5 вып.); 7. В. Виноградов „Этюды о стиле Гоголя“, 1926.—8. „Русская проза“ (сборник статей исследов. семинария Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова), 1926.—9. С. Д. Балухатый „Проблемы драматургического анализа (Драматургия Чехова)“, 1926.—10. Г. А. Гуковский „Русская поэзия XVIII в.“, 1927.—11. Б. М. Энгельгардт „Формальный метод в истории литературы“, 1927. Организованы Временники Отдела „Поэтика“ (1926—28, вып. I—IV), в которых печатаются научные доклады работников Отдела во вопросам исторического и теоретического литературоведения (всего 32 статьи). Для работ лингвистического характера, посвященных вопросам литературного языка, Отдел взял на себя печатание сборников „Русская Речь“, редактируемых д. чл. Л. В. Щербой и прекративших с 1923 года свое существование за отсутствием материальных средств. В 1927 г. напечатаны сборн. „Русская Речь“, новая серия, вып. I и II (всего—8 статей). В настоящее время печатаются книги: В. Я. Пропп „Морфология сказки“ (Вопр. поэт., 12); В. М. Жирмунский „Вопросы теории литературы (Статьи)“. Подготовлены к печати следующие книги: С. И. Бернштейн „Голоса поэтов“; К. А. Шимкевич „Лирическая тема“; сборник по теории декламации, под ред. С. И. Бернштейна (работы Кабинета Художественной Речи); сборник по вопросам ораторской речи, под ред. В. В. Виноградова и Б. В. Казанского (работы секции Художественной Речи); сборник по вопросам сценической речи, под ред. В. В. Виноградова (работы Секции художественной речи); сборник „Русская поэзия XIX в.“ работы исследов. семин. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова; сборник „Проза Пушкина“ (работы Пушкинского Комитета); С. Д. Балухатый „Библиография по поэтике и теории литературы за 1870—1927 г.г.“ (работа Словарно-Библиографического Кабинета); библиографические справочники по Л. Н. Толстому, М. Горькому, русскому футуризму (Словарно-Библиографический Кабинет); сборник „Русская Речь“, вып. III. Особенно большое значение Отдел придает возможности опубликовывать в своих сборниках работы младших сотрудников и аспирантов, впервые выступающих в печати с самостоятельными исследованиями; за отчетный период в изданиях Отдела впервые выступило 17 начинающих ученых.

С научно-исследовательской работой Словесного Отдела тесно связана учебная работа на Высших Государственных Курсах Искусствоведения при ГИИИ. ВГКИ имеют целью подготовку квалифицированных профессиональных работников искусствоведения и специалистов-практиков в различных областях художественно-просветительной деятельности. Отделение словесных

искусств имеет целью подготовку: а) литературных критиков, редакторов-текстологов, переводчиков, литературных библиографов; б) руководителей литературной работы в клубах и консультантов по самообразованию; в) работников литературных музеев, архивов и экскурсий; г) преподавателей рабфаков, техникумов, трудшкол и пр. по предметам истории и теории литературы. Соответственно этому, преподавание на отделениях ведется по уклонам: а) школьному, б) внешкольному, в) журнальному. Нормальный план преподавания рассчитан на 4 года. Слушатели Отделения, желающие конкурировать на звание научного сотрудника Института, представляют в Словесный Отдел ГИИИ конкурсное сочинение.

Учебный план Отделения, действовавший в отчетный период, см. в справочнике: „Высшие Государственные Курсы Искусствоведения при ГИИИ. План преподавания и условия приема на 1927—28 академ. год“, изд. „Academia“, Лгрд. 1927.

На 1927—28 академ. год были объявлены следующие курсы и семинарии по специальности: А. М. Астахова: Семинар по фольклору. Сем. по русской литературе XVIII и начала XIX в.—Н. В. Балаев: Методика русского языка.—С. Д. Балухатый: Теория драмы. Русская литература 80-х—90-х г.г. Библиография. Сем. по технике исследования.—С. И. Бернштейн: Фонетика в связи с фонетикой стиха. Практикум по немецкому переводу.—Б. Ф. Боцяновский: Журнальное дело.—Б. Я. Бухштаб (ассистент): Сем. по русской литературе XX в.—В. В. Виноградов, Гоголь. Историческая грамматика русского литературного языка. Сем. по старо-славянскому яз.—Л. Я. Гинзбург (ассист.): Русская поэзия 30-х—40-х г.г.—В. А. Гофман (ассист.): Сем. по современной русской критике.—Г. А. Гуковский: Поэзия первой четверти XIX в.—Введение в историю русской литературы XVIII и начала XIX в. Семинарий по курсу.—А. А. Драгунов: Введение в языковедение.—И. П. Еремин: Сем. по фольклору.—В. Е. Евгеньев-Максимов: Некрасов и его эпоха.—В. М. Жирмунский: Введение в поэтику.—И. И. Иоффе: Методология истории литературы. В. А. Каверин: Сем. по современной русской литературе.—Б. В. Казанский: Античные литературы.—Н. А. Коварский (ассист.): Семинар по русской литературе XX в.—В. Л. Комарович: Сем. по Достоевскому.—А. Л. Липовский: Методика русской литературы.—С. С. Мокульский: Западно-европейские литературы XVI—XVIII в.в. Западно-европейские литературы XIX в.—Я. А. Назаренко: Русская литература XIX в. Сем. по социологии русской литературы XIX в.—Ю. Г. Оксман: Сем. по истории русской критики XIX в.—Ак. В. Н. Перетц: Древне-русское художественное творчество.—А. А. Смирнов: Практикум по французскому переводу.—В. В. Спиридонов: История русского журнала XIX в.—Н. Л. Степанов (ассист.): Сем. по русской литературе XX в.—Б. В. Томашевский: Метрика. Пушкин. Текстология.—М. Л. Троцкая: Новейшая немецкая литература. Немецкий автор.—Ю. Н. Тынянов: Сем. по теории жанров.—Н. Фалев: Русская диалектология.—К. А. Шимкевич: Историография русской литературы XIX—XX в.в. Семинар по курсу. Новая русская поэзия.—С. А. Щеглова: История русского журнала XVIII в.—Л. В. Щерба: Русский синтаксис. Французский автор.—Б. М. Энгельгардт: Литературоведение. Сем. по курсу. История русской критики.—Кроме того—профессиональные предметы по уклонам: Г. А. Авлов: Клубное дело. Внешкольная энциклопедия.—Н. П. Анцыферов: Литературные экскурсии. Литературный музей.—И. Д. Галактионов: Техника книжного дела.—А. А. Кроленко: Издательское дело.—Н. С. Левин: Газета в клубе.—М. Г. Мак: Журнальное дело.—М. О. Скрипиль: Сем. по литературному кружководству. Литература во внешкольной аудитории.—Л. С. Троицкий: Школьная энциклопедия. Теория и история трудовой школы.—С. Г. Вышеславцева: Методика выразительного чтения.—И. В. Карнаухова: Методика рассказывания.—Предметы общекурсовые, см. План преподавания.

К 1 янв. 1928 г. на Словесном Отделении Курсов числилось 556 студ. (I курс—200, II—200, III—137, IV—19). Председателем Отделения состоял д. чл. С. Д. Балухатый, секрет.—н. сотр. Г. А. Гуковский.

Личный состав Словесного Отдела к 1 янв. 1928 г. Председатель: д. чл. В. М. Жирмунский. Ученый секретарь: д. чл. Б. В. Казанский. Д. члены:

В. П. Адрианова-Перетц. С. Д. Балухатый. С. И. Бернштейн. С. К. Боянус. В. В. Виноградов. В. М. Жирмунский. Б. В. Казанский. Б. Л. Комарович. Б. А. Ларин. М. Л. Лозинский. Ю. Г. Оксман. Ак. В. Н. Перетц. Ю. Н. Тынянов. Б. В. Томашевский. Л. В. Щерба. Б. М. Энгельгардт. Б. М. Эйхенбаум. Л. П. Якубинский.—Н. сотр. I разр.: А. М. Астахова. Г. А. Гуковский. Я. А. Назаренко. А. И. Никифоров. М. Л. Троцкая. К. А. Шимкевич.—Н. сотр. II разр.: О. П. Блех. Б. Я. Бухштаб. Л. Я. Гинзбург. Н. П. Дмитриев. И. В. Карнаухова. Ф. М. Наппельбаум. В. Я. Пропп. Н. П. Сурина. Р. Р. Томашевская.—Аспиранты: Л. Ю. Виндт. С. Г. Вышеславцева. Н. А. Коварский. Н. П. Колпакова. Т. А. Роботи. Т. Ю. Хмельницкая. В. В. Успенский.—Почетные члены: Проф. Оскар Вальцель (Бонн). Проф. Франц Заран (Эрланген). Проф. Эдуард Сиверс (Лейпциг).

ОГЛАВЛЕНИЕ

	стр.
Б. Томашевский. — Стих и ритм	5
Н. Коварский. — Мелодия стиха	26
А. Федоров. — Звуковая форма перевода	45
В. Пропп. — Трансформации волшебных сказок	70
В. Жирмунский. — Проблемы формы в германском эпосе	90
В. Виноградов. — О „литературной циклизации“ (Гоголь и Де-Квинси)	114
Г. Гуковский. — К вопросу о русском классицизме.	126
Отчет Словесного Отдела ГИИИ.	149