

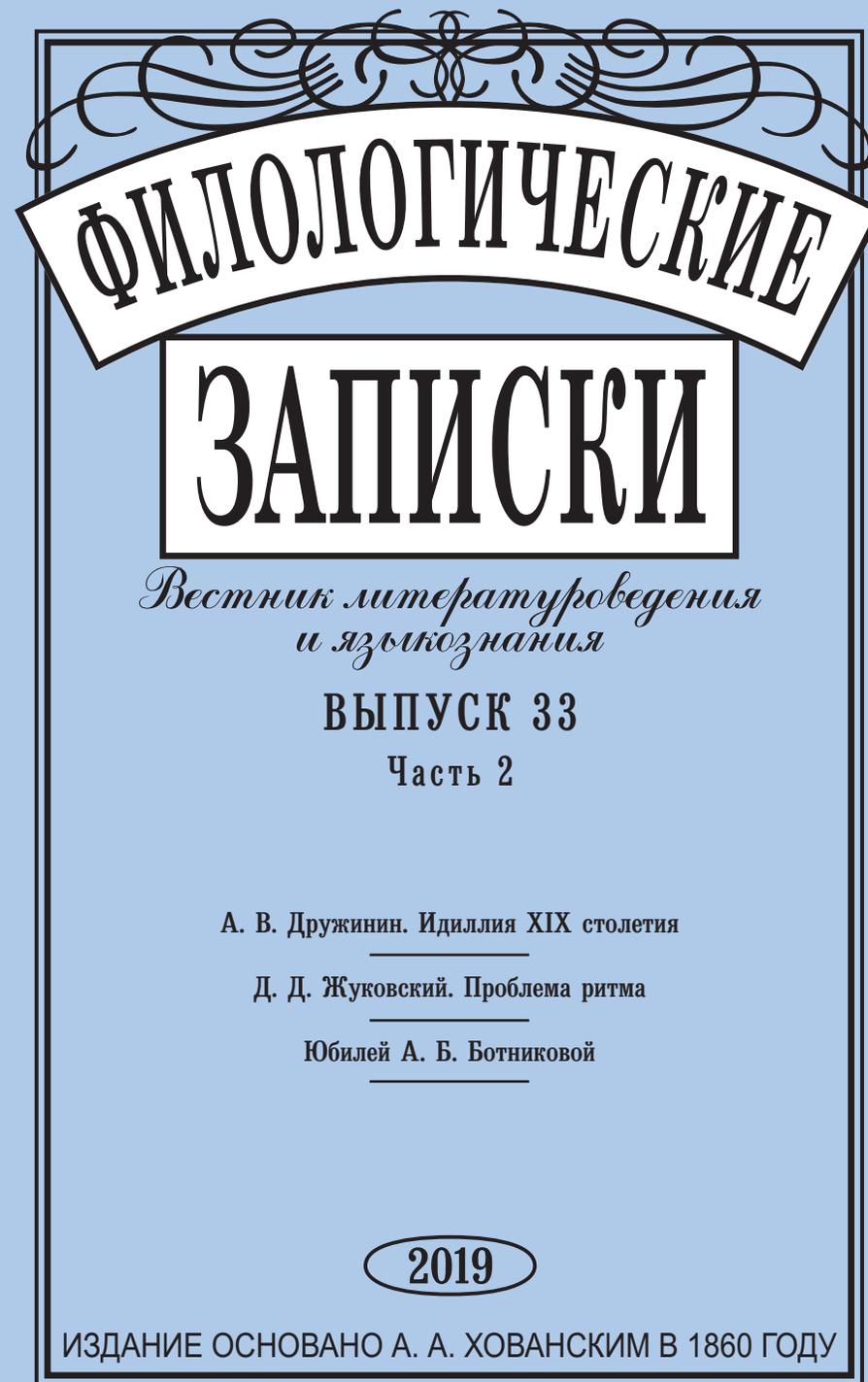


Наш адрес:
394006 Воронеж, пл. Ленина, 10
Филологический факультет ВГУ
Факс: (473) 220-83-53
E-mail: kafruslit@gmail.com
aafaustov@list.ru
<http://www.lib.vsu.ru/elib>



ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ
ВЫПУСК 33 Ч. 2

2019



ИЗДАНИЕ ОСНОВАНО А. А. ХОВАНСКИМ В 1860 ГОДУ



ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ

ЗАПИСКИ

*Вестник литературоведения
и языкознания*

ВЫПУСК 33

Часть 2



ВОРОНЕЖ
2019

УДК 80
ББК 83.3(2Рос-Рус)я43
Ф54

Редакционная коллегия:

А. А. Фаустов (главный редактор),
В. М. Акаткин, О. А. Бердникова, А. Б. Ботникова,
Г. Ф. Ковалев, Л. М. Кольцова, А. С. Крюков,
О. Г. Ласунский, Т. А. Никонова, С. В. Савинков,
И. А. Стернин, С. Н. Филошкина

Ф54 **Филологические записки** : вестник литературоведения и языкознания. 2019. Вып. 33 : в 2 ч. / гл. ред. – А. А. Фаустов; Воронежский государственный университет. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2019.

ISBN 978-5-9273-2902-1

Ч. 2. – 2019. – 348 с.

ISBN 978-5-9273-2904-5

«Филологические записки» – продолжающееся научное издание, которое развивает традиции одноименного воронежского журнала (1860–1917). На страницах вестника рассматриваются актуальные проблемы истории и теории литературы, языка, публикуются архивные материалы. Выпускается филологическим факультетом ВГУ. Настоящий выпуск приурочен к 100-летию юбилею Воронежского университета.

Издание адресовано филологам-специалистам, учителям-словесникам, студентам, всем, кто интересуется литературой и вопросами языка.

УДК 80

ББК 83.3(2Рос-Рус)я43

© Авторы статей, 2019

© Воронежский государственный университет, 2019

ISBN 978-5-9273-2904-5 (ч. 2)

ISBN 978-5-9273-2902-1

© Оформление, оригинал-макет.
Издательский дом ВГУ, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Часть 2

ИЗ МИНУВШЕГО: ПУБЛИКАЦИИ

- Дружинин А. В.* Идиллия XIX столетия (из воспоминаний молодого человека). *Подготовка текста и вступительная заметка Н. Б. Алдоиной*4
- Жуковский Д. Д.* Проблема ритма. *Публикация Т. Н. Жуковской; подготовка текста Т. Н. Жуковской, Н. А. Молчановой и С. А. Ларина* 75

УЧИТЕЛЮ СЛОВЕСНОСТИ

- Ильина Т. В., Подшивалова Н. И., Сидорова Е. В., Швецова О. А.* Актуальные проблемы синтаксической номинации 323
- Кухтина Н. И., Нагина К. А.* Горы, логово оленя и Марьяна: мотив сна и его функции в повести Л. Толстого «Казачья»330

ИМЕНА, СОБЫТИЯ, КНИГИ

- Савинков С. В., Фраустов А. А.* Об Алле Борисовне Ботниковой: к юбилею 339
- Попова М. К.* «Шекспир, и нет ему конца» (рец. на кн.: Уильям Шекспир – личность и творчество : современное прочтение : монография. – Иваново : Иван. гос. хим.-технол. ун-т, 2015. – 248 с.) 341
- Наши авторы** 346



ИЗ МИНУВШЕГО: ПУБЛИКАЦИИ

А. В. Дружинин

ИДИЛЛИЯ XIX СТОЛЕТИЯ (ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА)

*Подготовка текста
и вступительная заметка Н. Б. Алдоиной*

В февральской книжке «Современника» за 1850 г. (ценз. разр. 31.01.1850 г.), говоря о литературных новостях, Н. А. Некрасов сообщил о том, что А. В. Дружинин «оканчивает новую повесть под названием “Идиллия XIX века”»¹. По мнению Б. В. Мельгунова, в виду имелась повесть Дружинина «Петербургская идиллия»². Между тем речь шла о совершенно другом произведении писателя, полное название которого – «Идиллия XIX столетия (из воспоминаний молодого человека)».

К сожалению, повесть осталась незавершенной. В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) в фонде Дружинина сохранились три редакции произведения, обозначенные нами буквами А, Б и В, и ряд относящихся к ним отрывков (иногда без начала или конца) (РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 48). В общей сложности это 48 листов большого формата. В редакции А повествование ведется от лица главного героя – Оленинского, в редакциях Б и В в качестве рассказчика выступает автор–повествова-

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем : в 15 т. СПб., 1997. Т. 13, кн. 1. С. 86.

² Мельгунов Б. В. Комментарии // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем : в 15 т. СПб., 1997. Т. 13, кн. 1. С. 392. См. также: Указатель имен произведений, упоминаемых в 11–15 тт. // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем : в 15 т. СПб., 2000. Т. 15, кн. 2. С. 462.

тель. Рукопись не датирована. Наиболее отделанной представляется редакция А, включающая, помимо названия, начало повести (главы 1–9) и 5 фрагментов. Редакция Б содержит главы 1, 2, редакция В – главы 1, 4, 5.

Ни одна из редакций не завершена, но из их сопоставления вырисовывается сюжет повести и его развитие. В «Идиллии XIX столетия...» (на это указывает и подзаголовок) много внимания уделяется личности, переживаниям и духовным исканиям главного героя произведения – молодого художника Владимира Алексеевича Оленинского, живущего в отдаленной линии Васильевского острова и ведущего богеменный образ жизни. Однако богеменная жизнь героя не являлась главным предметом изображения. В основе повести – история трагической любви. Оленинский берет на воспитание девочку-сиротку Лелю, в которую по прошествии времени влюбляется. В стремлении к роскошной жизни Леля выходит замуж за богатого и ревнивого старика Пандурова, изменяет ему с Оленинским, а затем умирает (погибает?), и ее хоронят на Смоленском кладбище (в свете сказанного название повести звучит иронически). Оленинский глубоко переживает смерть Лели, уезжает в деревню, где в его сердце входит новое чувство – к дочери соседа-помещика Вере Николаевне.

Архивисты нарушили последовательность в расположении отдельных фрагментов. Так, характеристика Стюарда (л. 29–30) должна предшествовать свиданию Оленинского и Лели в Петергофе (л. 26 об. – 28), появление Пандурова на даче Жилблаза (л. 43–44 об.) – разговору обоих (л. 22–24). Продолжением рассказа об Оленинском и истории появления девочки в его доме (л. 17–21 об.) являются реакция Лели на известие об отправке ее в пансион (л. 38–40 об.), встречи Пандурова с Оленинским в Летнем саду (л. 24 об. – 25 об.), их беседа в трактире (л. 45 об. – 46 об.).

Творческая история повести «Идиллия XIX столетия...» не изучена. Работу над ней можно отнести к 1848–1852 гг. На это указывают многочисленные текстуальные совпадения с произведениями Дружинина этого времени – повестями «Лола Монтес» (1848), «Петергофский фонтан» (1850), «Прошлогодный рассказ» (1851), «Приключения знатной старушки» (1852), рассказами «Княжна Нелли» (1850), «Mademoiselle

Jeannette», рецензией на «Ярославский литературный сборник 1849 года» (1850) и др.

В архиве писателя сохранились фрагменты двух произведений, имеющих, по нашему мнению, непосредственное отношение к будущей повести. В рассказе «Холерные вечера» (1848) впервые выведен герой по фамилии Оленинский (имя и отчество не указаны). Это молодой человек, известный своим блестящим положением в свете и жизнью, проведенной в шатанье по Европе, Азии и Африке. Завязка сюжета проста: несколько человек, спасаясь от эпидемии холеры на даче барона Р*, в подражание героям «Декамерона» Боккаччо, рассказывают занимательные истории. Рассказ Оленинского должен был произвести впечатление на жену барона Веру и положить начало их роману. Первая фраза Оленинского («Многие спрашивают меня, каким образом, не дожив до тридцатилетнего возраста, ухитрился я объездить столько разных земель...» и т.д.³) предвосхищает монолог героя в повести «Идиллия XIX столетия...».

Не завершив рассказ «Холерные вечера», Дружинин обратился к созданию другого произведения – повести «Жизнь для других», задуманной им не ранее 1848 и не позже конца 1851 г. в форме переписки 23-летнего начинающего художника Оленинского (имя и отчество по-прежнему не указаны) и 28-летней вдовы Натальи Павловны Дальберг. Оленинский снимает квартиру в одной из отдаленных линий Васильевского острова, ведет богемный образ жизни и мечтает о славе. В письме к героине он высказывает свою жизненную философию, многие положения которой будут развернуты в «Идиллии XIX столетия...». Однако в центре повести не Оленинский, а Наталья Павловна. Любя Оленинского, она отказывается быть его женой, объясняя это не столько разницей в возрасте, сколько тем, что «утомлена борьбою за чужое счастье»⁴.

В повести «Идиллия XIX столетия...» немало автобиографического. После смерти отца семья будущего писателя оказалась в тяжелом материальном положении. С конца 40-х гг. он снимает для занятий литературой квартиру на

³ РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 14. Л. 7.

⁴ Там же. Ед. хр. 46. Л. 5.

Васильевском острове в доме бывшего чиновника почтового ведомства С. К. Михайлова. Вокруг Дружинина складывается кружок молодых людей, состоявший из его сослуживцев по лейб-гвардии Финляндскому полку, канцелярии Военного министерства и – после декабря 1847 г. – сотрудников журнала «Современник». Это были годы «веселой бедности», воспоминания о которой отразились во многих произведениях писателя.

Вместе с тем в «Идиллии XIX столетия...» обнаруживаем темы, идеи, образы, характерные для современной Дружинину литературы. Достаточно указать, например, на переключку повести с романом Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные»: Оленинский – Иван Петрович (один – художник, другой – писатель), Леля – Нелли (аристократическое и нерусское происхождение обеих, предчувствие скорой смерти, обстоятельства, в которых находилась Леля до встречи с Оленинским, – предвосхищение ситуации «Нелли – Бубнова»).

Не закончив повести «Идиллия XIX столетия...», Дружинин обратился к созданию романа (название его неизвестно), от которого сохранился план трех глав и начало первой главы. Сюжет основан на истории любви дочери англомана Китти и молодого человека Михаила Оленинского, который вел эксцентрический образ жизни. Согласно плану, во второй главе романа героиня упрекает Оленинского в причудах, требует, чтоб он поступил на службу, бросил своих знакомых, а также «расстался бы с девочкой, которая живет у него на квартире»; Оленинский «рассказывает ей историю своего приемыша»⁵. Предметом изображения в третьей главе должен был быть «рассказ об Оленинском»⁶. Однако жизнь и философия Оленинского еще не являются для автора самоцелью, главное внимание которого должно было сосредоточиться на характеристике отношений молодых людей, их психологии.

Но и этому произведению не суждено было получить завершения. Дружинин обратился к созданию романа «Заочная любовь», над которым он работал во второй половине

⁵ Там же. Ед. хр. 44. Л. 1.

⁶ Там же.

1853 – начале 1854 гг. Как следует из содержания сохранившихся фрагментов, в его основе – история любви Лидии Антоновны Кадницыной и 23-летнего художника Дмитрия Леонтьевича Оленинского. Спасаясь от тоски и ревнивого мужа, героиня соглашается провести лето в старом доме подруги на **ской стороне. Неожиданно женщины узнают, что одна из комнат сдана жильцу – Оленинскому. Упоминание о нем приводит в сильное волнение доктора Лидии Антоновны. Сообщаемые им сведения об Оленинском и монолог в защиту «веселой бедности» перекликаются с соответствующими страницами в «Жизни для других» и «Идиллии XIX столетия...». Рассказ должен был возбудить интерес обеих женщин и, прежде всего, Лидии Антоновны к Оленинскому. Отсюда и название романа – «Заочная любовь».

Параллельно Дружинин работал над романом «Необыкновенные приключения, знакомства и странствования друзей Ивана Чернокнижникова». В его основе – те же воспоминания о годах богемной жизни но если «Заочная любовь» призвана была воспроизвести поэзию и философию «веселой бедности», то новое произведение задумывалось как «карикатурный роман, предназначенный для потехи»⁷. Сохранившиеся первые две главы произведения представляли изложение биографии Александра Ильича Оленинского его приятелем А. Шайтановым. Один из эпизодов намекал на коллизию, воспроизведенную в повести «Идиллия XIX столетия...» и в упомянутом выше романе без названия: «Один раз гулял он (Оленинский. – Н. А.) с маленькой девочкой лет тринадцати, которая жалась к нему с таким выражением безграничной преданности, что я засмотрелся на группу...»⁸

30.04.1854 г. писателю пришла в голову мысль о слиянии «Заочной любви» и «Необыкновенных приключений...». 3.09.1854 г. произведение было завершено. Оно получило название «Странный роман, или Приключения, знакомства, радости, бедствия, странствования друзей Ивана Чернокнижникова». Таким образом, «Идиллия XIX столетия...» явилась одним из этапов на пути создания этого романа.

⁷ Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 198.

⁸ РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 23. Л. 36 об.

Ниже приводится сохранившийся текст повести. Пунктуация и орфография приведены в соответствие современным нормам.

РЕДАКЦИЯ А

Идиллия XIX столетия (из воспоминаний молодого человека)

1

Вы много раз спрашивали меня, mesdames (дамы, франц. – Н. А.), каким образом успел я, не доживши до двадцатипятилетнего возраста, познакомиться и раззнакомиться с половиною нашего города, отсидеть сотни ночей над книгами, вызывающими на размышления, и над произведениями собственной моей фантазии, не вызывающими ни на какие размышления? Вам хочется знать, из каких причин удавалось мне в одну и ту же пору плясать на балах у ***ского посланника и пировать в Коломне на скромных пирах какого-нибудь отставного подъячего, волочиться за женщинами, которые могли двадцать раз купить меня со всеми моими поместьями, и гоняться, высуня язык, за маленькими модистками, способными в один момент обобрать дочиста величайшего жида во всем русском царстве. «Он многое испытал в своей жизни», – говорите вы между собою и, чтоб оправдать ваше милое заключение, я должен был бы рассказать вам историю из моей жизни, по возможности страшную, эффектную и даже кровавую, но такой истории со мною не случилось, выдумывать же ее некогда. В моей жизни было мало грустного, я не люблю хвастаться редкими моими несчастиями, потому что сумма испытанных мною радостей далеко превосходит запас горя, мною изведенного. Я люблю, когда хорошенькая женщина с важным видом рассказывает мне свои несчастия и, увлекшись воспоминаниями детских лет, привязавшись к какой-нибудь забавной подробности, забывает горе и начинает смеяться звонко и весело; нам же, угрюмым мужчинам, не следует рассказывать грустных историй, если в собственной душе все спокойно и холодно.

2

Я жил довольно много. Если б я был богатым человеком, вы не полюбобытствовали бы узнать подробности прежней моей жизни: богатому юноше не диво переживать пять лет в один год своего существования, но, если богачу жизнь считается впятеро, мне должна она считаться вдесятеро. Я смеюсь над богатством и роскошью, потому что я богат и беден в одно и то же время. Жизнь моя распадается на два отдела, из которых каждый обилен наслаждениями. Я проживаю все мои доходы в несколько дней, но в эти дни я упиваюсь роскошью, я позволяю себе великие шалости, я делаюсь страшно расточителен, потому что каждый прилив капитала тянется не более одной недели. Небольшим арифметическим расчетом я бы мог доказать вам, что в эти дни расходы мои совершенно равняются расходам Ротшильда, но вы не принудите меня к сухим вычислениям.

Простившись с наслаждениями роскоши, я спокойно и безропотно начинаю вести жизнь безденежную. Такую жизнь ведет пол-Петербурга, но я ставлю себя на особое место. Те люди живут без денег и с тягостным чувством ищут их, я живу без денег и не забочусь о деньгах. Я делаюсь похож на венецианского рыбака, который, налюбовавшись на картины и статуи, побродив по роскошным и опустелым палаццо, дворцам Дарио, Дандоло и Мочениго, спокойно засыпает на солнце, на лестницах этих самых зданий. Он не заботится о том, что дворцы эти – чужое достояние; на что ему дворцы, когда у него есть солнце, лазурное небо и песня на устах? Точно так и я равнодушен к удобствам жизни, пока у меня есть молодость, мысли в голове и хорошенькое личико в памяти.

3

Отец мой был богат деньгами и связями, то был человек истинно русский, одною из тех благородных и размашистых натур, которые способны разбрасывать все сокровища света в самое короткое время. Образ моей жизни есть бледное подражание жизни моего отца: он так же, как и я, не считал своих расходов, но зато он делал много добра, выручал людей, которым оставалось топиться или вешаться от нужды. Промотался он фешенебельным образом,

не убавив ни копейки из своего годового бюджета; толпы приятелей шли за его гробом, слезно рыдая, и на другой же день отреклись от уплаты по своим вексям и распискам. Отец очень хорошо предвидел это и не раз говорил своим сыновьям: «У меня нет девочек, а вы, мальчишки, помните, что в ваши лета у меня ни гроша не было».

Семейство мое было избаловано роскошью. День, в который оно открыло, что не остается никакой возможности держать шестнадцать лошадей на конюшне, был днем великой горести, в которой я не принимал ни малейшего участия. Мне было осмнадцать лет, я только что вернулся из-за границы, исходивши пешком пол-Германии, и мои привычки жизни, суровой и беззаботной, решительно не ладили с общим тоном семейного консилиума. Я отказался от служебных мест, которые для меня были отысканы, отказался и ехать в деревню с семейством. Такое поведение повело бы к окончательному разрыву, если б за меня не заступился старший мой брат, который счастливо служил и имел большие успехи в обществе. Мы с ним остались одни в Петербурге, но жили розно: я не хотел надоедать брату своим беззаботным мотовством и безденежною жизнью. Я вообразил, что занимаюсь живописью, хотя любил живопись так же, как музыку, так же, как чтение, так же, как дружескую беседу и хорошеньких женщин. Все это я любил со страстью и знал заранее, что такое обилие привязанностей не приведет ни к чему, что в свете называется дельным. Моя философия была коротка. Есть люди, которых существование совершенно бесполезно для общества и со всем тем без которых всякое общество крайне бы соскучилось. Я имел слабость причислять себя к таким людям. Многие говорили, что из меня что-нибудь выйдет, я гордился этими отзывами, но был глубоко убежден, что из меня не могло ровно ничего выйти. Я не имел цели в жизни, кроме самой жизни. Жизнь казалась мне так хороша во всех ее видах и проявлениях, что с меня было довольно воспринимать впечатления, не усиливаясь строить себе особенно часто фальшивой деятельности. Как видите, моя философия не была угрюма и суха, она доставляла мне несколько лет почти невозмутимого счастья. Если я себя обманывал, то обман мой был приятен и безвреден; если я заблуждаюсь, то не раз-

рушайте моего заблуждения, я лучше хочу делать глупости и быть счастливым, нежели слыть мудрецом и лопаться от злости. Инерция есть великая добродетель нашего времени, и Гете, представитель поэтической, восприимчивой инерции, есть истинный поэт XIX столетия. Образу жизни, который я вел в то время, обязан я происшествием, которое я передам моим слушателям. Мужчины могут смеяться надо мною, но я уверен, они тайно мне позавидуют; женщины сумеют отличить грустный и симпатический оттенок рассказа, а тех и других я попрошу припомнить, что события, о которых будет речь, случились между девятнадцатым и двадцать первым годом моей жизни.

4

Со времени отъезда моего семейства, стараясь реже встречаться с богатыми моими приятелями, я жил в одном из отдаленнейших уголков Петербурга и, готовясь к занятиям художника, бродил в качестве наблюдателя по таким улицам и публичным увеселениям, о которых одна мысль возбуждает щепетильное негодование в жителях аристократических частей города. Обыкновенно публика больших городов бывает крайне несправедлива к местам своего жительства: парижанин ругается над своею столицею, англичанин вовсе не любит своего туманного и необозримого Лондона, петербургскому жителю его город представляется в виде длинной-длинной и грязной улицы, подернутой сырым туманом под серым и свинцовым небосклоном. Любители мрачных впечатлений прибавляют к этой картине промоченных пешеходов, похороны и факельщиков в шляпах à la дон Базилио и тиковых халатах под черными мантиями. Я не имел таких предубеждений, потому что путешествовал и рано путешествовал, и избыток космополитизма привел меня к тому, что я полюбил Петербург, за исключением Вознесенской и Гороховой улиц. Я нанял себе две большие комнаты в доме одного отставного моряка, окна мои выходили в большой и запущенный сад; комнаты мои были велики и пусты, как сараи; ненавидя тесноту во всем, я был в восторге от своего помещения. Жизнь я вел довольно эксцентрическую, совершенно исчезая из дома во время прилива капиталов и почти не

отлучаясь из своей квартиры при безденежье. Для этого времени я сумел приискать приятелей, таких же беззаботных голяков; комнаты мои редко бывали пусты, и я мог хвастаться людьми ко мне близкими, потому что люди молодые и безденежные имеют огромную способность жить в постоянном согласии, смеяться над целым светом и в пустых вещах открывать интересную и забавную сторону. Нередко посещали меня мои самые избранные из моих богатых приятелей, и мне приятно было видеть, как эти люди предпочитали шумным удовольствиям мою взбалмошную беседу. Подобно многим людям, взросшим посреди роскоши и общей угодливости, я сохранил в своем характере много женских достоинств: я был развит более моих лет, я был ласков и почти нежен с моими приятелями, я кокетничал перед ними своими сведениями и веселостью и никогда не высказывался весь, чтоб не надоест никому. Когда я видел себя посреди кружка людей по сердцу, во мне являлись разговорчивость и изобретательность, достойные похвалы. Трудно исчислить наши занятия и шалости, из которых многие только и могли происходить, что в самых отдаленных закоулках города. Мы бесили соседей, которые нам не нравились, летом устраивали серенады под окнами хорошеньких девушек, с грозным видом останавливали прохожих посреди какого-нибудь пустыря и важно говорили им о вреде ложного страха и недостатка доверия к своим. Мы толкались посреди самых простонародных гуляний, ходили в раек и на балы в екатерингофском вокзале, ездили по Каменному острову верхом на отвратительнейших клячах; чуть затевался в одном из соседних домишков бал с салными свечками и различными претензиями, мы непременно подсматривали в окна и переговаривались с толпой всякой сволочи, которая в этой части города не пропускает случая остановиться перед освещенными окнами и провести несколько часов, слушая нестройную музыку. Утомившись от такой полезной деятельности, мы возвращались домой и устраивали обеды и ужины, согласно нашим, увы, почти постоянно тощим средствам. Подобно афинянам в одной из аристофановых комедий, каждый приносил ко мне продовольствие, которым мог располагать, но общий стол напоминал собою скорее Спарту, нежели Афины. Не было

классической чечевичной похлебки, но попадались другие яства, не менее безобразные; воспоминание о подобных кушаньях дорого моему сердцу, но и желудку, и теперь я не могу их видеть без отвращения, так много я ими пользовался в то золотое время. Редко пили мы что-нибудь, кроме пива и хереса в умеренном количестве; если в наш кружок попадался человек богатый, он не смел роскошничать, понимая, что в иных случаях роскошь хуже скряжничества. Мы пели и кричали, смеялись и спорили, толковали о политической экономии, которая была тогда в моде, и о женщинах, которые никогда из моды не выйдут, слушая нас, со стороны можно было принять нас за злейших неприятелей: мы разбирали друг друга по косточкам, не оставляли в покое ни малейшей смешной стороны каждого из нас, потому что откровенная насмешливость есть драгоценнейший перл душевной молодости. Сами себя мы называли пролетариями, не подозревая грустного значения этого страшного слова и не думая о том, что наша веселая и почти добровольная бедность способна была терзать душу истинного бедняка более, нежели самая наглая и безнравственная роскошь.

5

Хозяин мой не тяготился этими шумными собраниями, хотя иногда ночью присылал к нам свою ключницу с просьбой шуметь меньше и не выколачивать трубок на пол. Он всегда обходился со мною в высшей степени ласково и на компанию мою смотрел с грустною нежностью одинокого старика, которому, наперекор общепринятым правилам, по душе все то, что юно и весело. Но приятели мои его не любили; большая часть из них привыкла видеть в своих домохозяевах брюзгливых и неумолимых притеснителей, обижала старика небрежным обхождением, наименованием Гарпагона и совершенным невниманием к его просьбам. Один раз, когда, в ожидании обеда, я излагал посреди отчаяннейших острот и наинелепейших анекдотов любимую свою тему о том, что *всякая* жизнь непременно хороша и что *каждый* человек имеет свою благородную и интересную сторону, кто-то с усмешкою произнес имя Гарпагона. Я ухватился за это слово с жаром, достойным истинного

убеждения. «Хорошо, – сказал я, – я предлагаю вам опыт, заклад, если угодно. Я приглашу сюда Гарпагона, и, если он к концу вечера не окажется занимательным и хорошим человеком, назовите меня глупым фантазером. Дайте мне его в полное распоряжение, только помните, что я его вовсе не знаю и буду действовать наудачу».

Заклад состоялся, и за обед с нами сел мой хозяин, сухой и незначительный старичок во фраке по самые пятки, с хохолком из нескольких десятков волос, которые каким-то непонятным секретом держались совершенно перпендикулярно на его плешивой маковке. Он сидел молча и смиренно улыбаясь; напрасно я старался затянуть его в общий разговор, напрасно трогал я все струны, близкие к сердцу стариков, вотще сманивал я его на разговоры о былом времени и разных походах. Я уже думал с полным стыдом оставить свое предприятие и не расшевеливать более чужой души, пока не достигну способности играть на человеческом сердце, как на послушном инструменте, когда один из ближайших моих соседей, молодой англичанин, сказал мне через стол несколько слов на своем языке. При этих, нельзя сказать, чтобы гармонических, звуках морщины старика разгладились, улыбка показалась на его лице, он вытянулся всем корпусом вперед и сам заговорил по-английски, с любовью прислушиваясь к звуку собственных слов. Произношение его было дурно, но он говорил необыкновенно правильно. Я немного подшутил над англomаниею старика и, втянув его в разговор, заставил рассказывать события своей молодости. Он принадлежал к числу морских офицеров, которых наше правительство в прежнее время откомандировывало к английскому флоту, жил несколько лет между совершенно неизвестными нам героями Сент-Винсента и Трафальгара и питал к маленькому и кривому лорду Нельсону привязанность, похожую на любовь остатков великой армии к серому сюртуку маленького капрала. Мой хозяин находился на Виктории во время смерти Наполеона, и рассказ его о последней морской битве своего героя был в высшей степени трогателен и занимателен. Люди самые смиренные любят рассказы о сражениях, но род людской прихотлив даже в деле кровопролития. Нам надо разнообразие, Бородино было великим сражением, но Боже сохрани нас

от слушанья подробностей этой битвы; при Ваграме происходила страшная и очень интересная резня между людьми, которые не умели ничего умнее выдумать, но рассказы очевидцев должны быть скучны до крайности. Рассказ моего хозяина был несравненно оригинальнее: дрались не на земле, а на воде, корабли разрушали друг друга, о людях и помину не было.

Он кончил, и вся наша беседа, забыв поздний час, сидела, исполнившись напряженного внимания, в молчании, самом лестном для рассказчика. Перед нами мелькало мрачное море, по которому бегали красные отблески от пушечной пальбы, целые крепости плавали по воде, и посреди дыма, осыпая друг друга градом ядер и других, не менее вредных снарядов, корабли сцеплялись, перекидывая на неприятельский борт весь свой экипаж с топорами, ножами и саблями; беспримерная резня происходила над водою, и маленький худенький адмирал, гроза и слава Великобритании, умирал, радостно улыбаясь, посреди обломков неприятельского флота. Заклад мой был выигран, и я отпустил старика, который, прощаясь, спросил, нет ли у меня каких-нибудь книжек, которые бы можно было дать девочке. Я хотел спросить, каких лет девочка, но мой хозяин отвечал мне: «Я зайду к вам с моей замарашкою» и вышел из комнаты.

Верьте или не верьте предчувствию, но, когда я услышал эти простые слова, со мной случилась странная вещь: я приобрел решительное убеждение, что совсем неизвестная мне девочка, о которой упоминал не менее неизвестный для меня старик, будет иметь огромное влияние на события моей жизни. Мысль эта представилась мне с удивительною ясностью и отчетливостью, но через минуту я сам засмеялся, припомнив, что я несколько раз встречал на лестнице маленькую и, сколько мог я заметить, некрасивую девочку, которая прыгала через две и три ступеньки по направлению к квартире хозяина. Когда я воротился в комнату, где мы обедали, мне сказали, что заклад мой вдвойне выигран и что Гарпагон не только принадлежит к разряду интересных, но и весьма благородных людей. Один из молодых людей, живших по соседству, сообщил мне, что этот дряхлый старик неутомим на добрые дела и, между прочим, помога-

ет одной девочке без рода и племени, в течение нескольких лет заботясь о ней, как о своей дочери. «Из этого дитяти, – прибавил он, – сформируется удивительная красавица». Я решился ждать дальнейших подробностей.

Чтобы понять привязанность хозяина к моим книгам, надобно припомнить то обстоятельство, что некоторые из уголков Петербурга далеко отстали в образовании от других частей города и от самой провинции. В самом глухом из наших уездов вы без особенных хлопот найдете листок газеты или книгу, положим, не совсем новую, но в северной Пальмире есть улицы, что я говорю, – целые ряды улиц, в которых самый строгий обыск не в состоянии доставить вам ни одной печатной страницы. В этих блаженных захламленных книгах считается предметом самой наглой и бесполезной роскоши. Когда на меня находила охота к чтению, один из моих соседей, человек достаточный и деятельный, с недоумением замечал, что я приношу в свою квартиру какие-то книги, красные, синие и желтые, большие и маленькие, и несколько дней спустя отправляюсь за новыми. При каждой встрече со мною сосед мой спрашивал: «Куда вам столько книг?» и на все мои объяснения насмешливо качал головою, приговаривая: «Некуда вам девать денег! Я сам люблю чтение, и у меня есть одна книга, я ее и читаю». Несмотря на все мои уверения, этот замечательный человек решительно не понимал, что в каждой книге написано что-нибудь особенное и несколько не похожее на вещи, рассказанные в другой книге. В одиночестве человек дичает, но в больших городах, среди вечного шума и жалких забот, он становится пошл и, несмотря на то, воображает себя очень интересным и неглупым существом.

6

На другой день после интересных рассказов доброго Гарпагона я сидел у окна и рисовал один из тех чудовищных эскизов, которым никогда не суждено являться на полотне, точно так же, как не суждено осуществиться на деле громадным архитектурным проектам, надоедающим публике на академических выставках. В моем эскизе изображены были зефиры и амур, черти и травы, и цветы, и любовные сцены; вся эта путаница напоминала собою мою жизнь

и мои понятия, и я занимался ею охотно, принимая все странное и эксцентрическое за несомненное проявление моего таланта. В это время дверь открылась, и мой хозяин, следуя нецеремонным привычкам всего нашего соседства, вошел в мою комнату вместе с девочкой лет четырнадцати или пятнадцати, в старом и темном ситцевом платье, которая робко остановилась передо мною, с любопытством поглядывая на остатки изящного моего великолепия, там и сям разбросанные по широкой комнате. У меня было довольно много блестящих вещей, миниатюры людей, ко мне близких, и, наконец, оставшаяся после отца теньерова картина, изображающая пляску и пир в голландской таверне, причем хозяйка выгоняла щеткою какого-то нарезавшегося гуляку. Когда глаза моей маленькой гостьи упали на эту картину, она улыбнулась необыкновенно привлекательно и, повернувшись в ту сторону, приподняла голову. При первом взгляде на девочку я не нашел в ее лице ничего особенно хорошего, но мне захотелось взглянуть на нее снова. При втором взгляде она показалась мне мила, при третьем взгляде я был поражен изумительною красотой ребенка, которого старый Гарпагон беспрестанно называл чумичкою и замарашкою.

Человек, которого доброта превозносится всеми, не всегда бывает порядочным существом; красота, восхваляемая целым светом, редко бывает истинною красотой. Есть женщины, мимо которых девяносто девять человек пройдут с равнодушными глазами, но перед которыми сотый остановится с чувством горячей симпатии, близкой к идолопоклонству. Такие женщины обладают красотой артистическою, которая понятна немногим и составляет почти исключительное достояние женщин аристократических, воспитанных в роскоши. Для понимания такой красоты в мужчине должен существовать или артистический такт, или сердце, выдержавшее тяжелую школу светского разврата, а потому наши молодые люди, не имея ни того, ни другого, не знают ни малейшего толка в этом деле. Сколько раз двадцатилетние юноши, приезжая с великолепного бала, говорили мне: «Нет хорошеньких женщин!» И эти же люди с полною ревностью восхваляли женщин простого звания, не имевших ровно ничего привлекательного, кро-

ме розовых щек и голубых глазок. Оттого-то в свете волочатся с полным успехом одни старики, которым бы следовало лучше молиться и готовиться к смерти. Что ж с этим делают! Старики понимают тонкую и изящную красоту, а юношество предпочитает волочиться за краснощеками немками!

Девочка, которая стояла передо мною, представляла олицетворение миниатюрной, тонкой, истинно аристократической красоты: так пропорциональны были ее члены, так мала ножка, так спокойны и ласковы были черты ее лица. Она была совершенно бледна, но не болезненно бледностью, напротив того, щеки ее сохраняли детскую круглоту, невыразимо привлекательную на бледном лице. На глаза ее трудно было смотреть без привычки, и, не смотря на то, огонь их был тихий и матовый, похожий на блеск золотой монеты. Густая и большая коса с большим трудом была укреплена сзади маленькой головы, и обилие волос придавало лицу девочки нечто поэтическое и вовсе нерусское. Чистота и благородство крови заметны были в каждом движении, в каждой черте лица, вид этого дитяти возбуждал какое-то странное и невольное почтение. Если б в мою одинокую комнату вошла первая городская красавица в великолепнейшем уборе, если б Амур Кановы сошел с своего пьедестала и начал ходить по улице, я бы изумлен был менее, нежели при виде этой замарашки, которой недоставало только ста тысяч дохода, чтоб считаться первою невестою в городе. Впечатления мои похожи были на чувство художника, который, наглядевшись на гнуснейшую картинную галерею официального любителя живописи, вдруг замечает в темном уголку, под слоем грязи и пыли, без рамы и подписи, одну из головок божественного Гвидо.

Сказавши несколько слов хозяину, я подал обе руки моей гостье: форма ее маленьких рук была удивительна. Она пожала мне руки и как-то странно и выразительно поглядела мне в глаза. Я притянул ребенка поближе и запрокинул его головку к спинке дивана: девочка снова подняла на меня глаза и улыбнулась, так что мне сделалось неловко и тоскливо от этой странной улыбки. «Поцелуй его, Леля», – сказал Гарпагон, и Леля сама поцеловала меня, прижавшись ко мне всем телом. Вся моя натура возмутилась от этой пас-

сивной ласковости, напоминавшей собою двусмысленное обхождение женщин весьма недвусмысленного поведения; я почувствовал и жалость, и досаду, а больше всего отвращение: я презрительно взглянул на бедного моего хозяина и не задумался обвинить этого тихого и непорочного старика в наглом цинизме лелина поведения. На Лелю я не хотел смотреть более, и, несмотря на то, заметив, что старик стал ей показывать мою комнату и книги, я начал с любопытством глядеть во все глаза, стараясь разгадать секрет отношений его к этой девочке.

7

Через несколько минут мне сделалось совестно за мои безнравственные догадки: я с удивлением заметил, что добрый Гарпагон, совершенно не догадываясь о том, что Леля почти взрослая девушка, обходится с нею, как с десятилетним дитятей. Он без церемонии водил ее по моему помещению, показывал ей мои вещи и картины, приподнимая ее, если они висели высоко, и приговаривая: «Если ты будешь хорошо учиться и не дразнить моего кота, я тебя буду часто водить к этому барину». Меня начинала занимать эта патриархальность доброго старика, который распоряжался у своего жильца, как в своих собственных комнатах, приводил к молодому человеку пятнадцатилетнюю красавицу, которую гладил по головке и бранил, если она резвилась, а в заключение и рылся на моем письменном столе без малейшего уважения к моим секретам. Часть привязанности моей к Гарпагону перешла и на Лелю, которая показалась мне так гадка за несколько минут назад; я позвал мою собаку, появление которой было приветствовано радостными восклицаниями Лели и ее покровителя, дал девочке книжку с картинками и, отыскавши несколько свадебных конфет в золотых бумажках, высыпал их ей на колени. Леля уселась на моем диване и начала грызть конфеты так, как горничные грызут орехи, с пресмешными и очень грациозными ужимками. Из небольшого разговора я без труда убедился, что сама Леля воображает себя крошечною девочкою и вовсе не помышляет о своей необыкновенной красоте, а старик передал мне несколько подробностей о значении Лели и ее положении в обществе. Происхождение ее скры-

то было во мраке неизвестности, Леля не помнила ни отца, ни матери и первые свои годы жила в какой-то деревне под Петербургом, со злою старухой, которая, однако, умерла. Оттуда ее привезли в город и отдали другой, еще злейшей, старухе, которая взяла ее Христа ради и держит до этого времени. Воспитание Леле дано было не блестящее; сперва она училась в детском приюте, откуда была изгнана за шалости и неряшество, потом Гарпагон убедил ее воспитательницу отдать Лелю в школу, но и тут не было большого успеха. Скромному рукоделью и таинствам русской грамматики Леля предпочитала бродячую жизнь и потому всякий день тихонько уходила из школы и проводила время в скаканье на доске и беганье взапуски с девчонками на больших дворах и около церквей, где водится зелень. Несколько подробностей о проделках своей юности Леля передала сама тем уморительным и неправильным языком, который употребляется между петербургскими гризетками.

Мало-помалу я начал находить удовольствие в наивной и оригинальной болтовне моей посетительницы, я смотрел на личико Лели с тем удовольствием, которое возбуждают во мне грациозные головки Жоанно и Гранвиля, разбросанные по тетрадам карикатур и сатирических рисунков, тем более, что довольно забавная фигура ее старого покровителя составляла очень резкий контраст с ее завлекательной физиономиею. Леля относилась ко мне с величайшим почтением и некоторым страхом: моя красивая мебель и мои конфеты возбудили в ней чувство глубокого уважения, и она уже не смела возобновлять тех двусмысленных ласк, которые сперва произвели на меня такое тяжелое впечатление. Я хотел расспросить ее о старухе, которая ее воспитывала, когда случай представил мне ту самую особу, о которой я уже составил в своих мыслях самое невыгодное заключение.

В коридоре раздался грубый голос, который кликал Лелю, и вслед за возгласами в мою комнату вошла высокая и тучная женщина с гренадерскою физиономиею, с хитрым и наглофамильярным взглядом. Она кивнула головой Гарпагону, осмотрелась вокруг себя, будто собираясь делать опись моему богатству, и сделала мне почтительный реверанс, доказывавший, что этот обзор привел ее к удов-

летворительному результату. Вслед за тем она увела Лелю, позволив себе несколько лукавых замечаний о том, что ей еще рано ходить к молодым людям и ходить такую неряхую, не нарядившись в белое платье. На вопрос мой, зачем она уводит Лелю, старуха отвечала, что, собираясь уйти из дома, хочет оставить девочку на квартире до своего возвращения. Я дал Леле еще конфет, и все мы расстались добрыми приятелями.

Хозяин мой хотел проститься со мною, но я остановил его, сообщив ему все заключения, которые пришли мне в голову при виде свирепообразной старухи. Простодушие старика было так велико, что он решительно не брал в толк моих предположений и, когда я сказал ему, что старуха имеет свой интерес воспитывать такую хорошенькую девочку, Гарпагон отвечал мне, что Леля еще крошка, что она добрая, но несколько не красивая девчонка, и что наконец надо быть хуже сатаны, чтоб замышлять что-нибудь дурное для бедной сиротки. Мне стало совестно за мою преждевременную опытность, и я решился вывести доброго старика из его невинных заблуждений. Я рассказал ему, что в больших городах и добродетели с пороками проявляются в размерах значительных, что в нашей столице есть женщины высокой нравственности, распространяющие вокруг себя спокойствие и обилие, но что взамен того есть существа, которые для своих интересов не позадумаются обречь позору и бесчестию целые сотни детей и не достигших лелина возраста; что, если мы можем гордиться вельможами честными и безукоризненными, то все-таки нетрудно указать на многих богачей, доканчивающих свою жизнь в разврате и нагло ругающихся над женщиной, прекраснейшим произведением Создателя. Я сказал ему, что не всегда детский возраст служит защитой от дурных помышлений, что все фрукты привозятся в столицу незрелыми, что поклонники красоты удивляются ей и в ребенке и что в судорожно-лихорадочной жизни больших городов ни мужчины, ни женщины не дожидаются так называемой «поры любви», да и мало интересуются самою любовью.

Выслушавши мои замечания, старик мгновенно перешел из великой доверчивости к несравненно <нрзб.> азарту. Он хотел тотчас же прогнать из своего дома старуху, которая

хочет продать первому волоките ребенка, которым мы интересовались, и не в шутку собирался исторгнуть Лелю из рук ее воспитательницы. С большим трудом убедил я моего Гарпагона не путаться в подобную историю и наблюдать за Лелей без шума, тем более, что девочка была откровенна и не скрывает от него, если бы старуха начала приводить в действие свои замыслы. С этого дня Леля целые дни начала проводить у меня или у моего хозяина, мы учили ее, чему могли, и привязывались к ней более и более; старуха же, пользуясь этой привязанностью, не платила денег за квартиру.

8

Я имел в характере одну странность, которую едва ли можно назвать странностью, а, скорее, нормальным достоинством молодого человека, хотя это достоинство не совсем в ходу на нашем ленивом севере. Я благоговел перед физической красотой во всех ее проявлениях: красивое местоположение ценил выше пятиэтажного дома на Невском проспекте и хорошенькое личико уважал я более всевозможных талантов и добродетелей. Я не понимал и не понимаю трех вещей: брака без красоты, любви, основанной на достоинствах ума, и собрания без красивых женщин. Мать моя была красавица, брат мой был хорош собою в полном смысле этих слов; пансион, в котором меня учили разным бестолковым наукам, был цветником миленьких детей. Вот начало моей привязанности к красоте и того участия, которое возбуждено было во мне судьбою Лели. Она была еще слишком мала, и я был слишком беззаботен, чтоб привязаться к ней с особенной горячностью; со всем тем дни, в которые я не видал Лели, проходили довольно медленно. Беспокойство о ее участи и опасность со стороны зловредной старухи усиливали мое желание видеть ее всякий день. Мало-помалу Гарпагон и она сделались моими постоянными гостями, хозяйничали в моей квартире, если я принимал гостей; без меня же смотрели за порядком и не расходились, не попрощавшись со мной. Я смотрел на Лелю, как на статуэтку великого мастера, присоединяющую к своему изяществу очень забавную болтовню и сердце истинно женское, благодарное, ласковое, живое и непо-

стоянное. С Лелей нельзя было соскучиться ни минуты; она была совершенным хамелеоном, в течение дня являлась в тысяче разных видов, так что мои приятели, перезнакомившись с нею все, по временам не узнавали ее на другой день и принимали за совершенно другую девушку. Сегодня являлась она в белом чистеньком платьице, искусно обутая, тщательно расчесав свои великолепные волосы, задумчиво садилась на диван, повторяла уроки на моем флигеле, говорила о цветах, о воспоминаниях первых своих лет, о прекрасной реке, у которой сидела она по целым дням, не умея еще ходить, уверяла, что одна цыганка предсказала ей раннюю смерть, и собиралась готовиться к этой смерти. У меня навертывались слезы, когда она говорила, что понимает свое одиночество и грустит, если видит детей, ласкающихся к матери. В эти минуты разговора самый язык рассказов был гораздо чище и правильнее обыкновенного ее забавного наречия.

На следующий день Леля уже не входила, а вбегала в комнату с шумом и веселым смехом, вся запыхавшись, вешалась мне на шею, дразнила мою собаку, травила ею хозяйского кота, не соглашалась ничему учиться, надевала мое пальто и шляпу, закуривала сигару и в этом виде отправлялась к Гарпагону, который называл ее бесом и начинал читать ей нравоучения. В это время она была страшною неряхою: волосы ее были в беспорядке и неровно падали на плечи, платье надевала она, сшитое из каких-то обносков и запачканное совершенно. Когда мы замечали это, она уверяла нас, что не хочет наряжаться, что она мальчик и женщин терпеть не может. Желая прекратить ее небрежность, я велел шить ей простенькое платье, которое, однако, против моего желания, вышло гораздо богаче прежних ее нарядов. Нарядившись в этот костюм, Леля вывела нас из терпения. Она начала принимать такие странные позы, отпускать такие нежные изречения, что, несмотря на забавный контраст ее изящной красоты с таким неприличным поведением, я не мог смеяться и прогнал ее из комнаты. Воротясь домой, Леля проплакала всю ночь, не о том, говорила она мне, «что вы на меня сердитесь, а потому что комната моя слишком гадка для такого платья».

Я понял, что живая натура девочки безжалостно испорчена бессовестным воспитанием или, скорее, отсутствием всякого воспитания и обилием гнусных примеров. В последних ее проделках видно было желание нравиться – цель истинно женская, составляющая тонкую прелесть девиц, наслаждающихся богатством и почетным положением в обществе; и виновата ли была бедная Леля, что для выражения этой потребности не имела средств более изящных и приличных? Самая досада ее на свою бедную комнату показывала инстинкт верный и уважительный: обыкновенная девочка с удовольствием наденет красивую шаль на скверное рубище и не подумает о своей грязной комнате, если в этой комнате положить несколько новых платьев и шляпок.

Положение мое становилось со всяким днем страннее и затруднительнее: не говоря уже о щекотливости моих отношений к Леле, о наружном неприличии беспрестанных свиданий с девочкой, которая с каждым днем росла и хорошела, я сознавал, что в моем положении я нисколько не мог быть полезен дитяти, которым интересовался как нельзя более. У меня было довольно времени и я мог приняться за воспитание Лели и развить ее замечательные способности в хорошую сторону; но где было мне взять постоянство, откуда мог я приобрести умение обращаться с детьми ее возраста, и, наконец, к чему готовило бы ее мое воспитание? Будущность Лели была так же неизвестна, как и прошлая ее жизнь, и будущность эта сулила мало хорошего; было нечто грустное и симпатическое в безвыходном положении несчастной девочки, и, когда я о том думал, у меня недоставало духа отвечать строгостью на ее беспрестанные капризы и шалости.

Что касается до доброго Гарпагона, то он улаживал себя самыми наивными надеждами; ему приходилось на своем веку читать английские романы, и из подобных книг он вывел то заключение, что нередко у девочек, не помнящих родства, отыскиваются богатые родители, лорды и леди, с несколькими тысячами фунтов стерлингов годового дохода. Старичок смыслил – таки кое-что в красоте и, хотя называл Лелю замарашкою, но знал очень хорошо, что такие девочки не рождаются в избах и подвалах. «Смотрите, – замечал

он, – разве бывает у всяких детей такая стройная осанка? Взгляните на нее, когда она задумывается, – к ней подходить страшно, не поклонившись десяти раз! Все подружки называли ее княжной и барышней». Я сам был уверен, что Леля произошла на свет вследствие какой-нибудь любовной шалости не простого человека, ее чрезвычайная ловкость и благородная гибкость всех членов показывали присутствие породистой крови, но от всех этих признаков до находки богатых и благородных родителей было еще очень далеко.

Ко всему этому присоединилось еще одно обстоятельство, сделавшее для меня невозможным разлуку с Лелею. Я сказал уже, что она меня боялась и воображала меня каким-то турецким султаном, к несметному своему богатству присоединяющим и могущество непреборимое; заметивши, что такое грозное существо удостоивает ее своею привязанностью, учит ее читать и играть на фортепиано, да, сверх того, кормит лакомствами, благодарная девочка получила ко мне совершенно слепую и восточную преданность: Гарпагона она часто обижала и не слушалась, но малейшее мое слово исполняла с удивительно серьезным и робким видом, способным рассмешить самого угрюмого повелителя. В сердце человеческом есть струна, которая звонко отвечает на каждое изъявление преданности, и чем пассивнее, чем бессознательнее эта преданность, тем сильнее бывает отголосок. Чужая преданность льстит нашему самолюбию и пробуждает признательность, потому что нельзя быть неблагодарным, принимая драгоценнейший дар из всех даров, женскую преданность, хотя бы она основана была на пустой причине: на богатстве, на силе или на пустой молве.

Привязанность Лели была совершенно оригинальна. Это испорченное существо, взросшее на свободе, подверженное всем странностям своей горячей и необузданной природы, теряло всю свою энергическую сторону при одном взгляде, при одном строгом слове своего повелителя. Конечно, такое повиновение относилось не столько к моим личным качествам, как к воображаемому моему могуществу, со всем тем оно было весьма полезно для Лели. Уроки ее шли успешно, мысли ее формировались и становились ровнее, в рассказах ее перестали встречаться пошлые поверья ря-

дом с здоровыми выходками, неряшество пропало, непристойные манеры уничтожились окончательно. У меня в голове составилась неглупый план: я хотел поместить Лелю к одной из благотворительных и очень богатых старушек, которая имела нескольких приемышей и ревностно занималась воспитанием детей, покинутых родителями. Через несколько месяцев я должен был получить свои доходы; вместо того, чтоб разбросать их без толку, я решил внести небольшую сумму старухе, которая рассчитывала на красоту Лели, остальные же деньги положить в ломбард на имя моей protégé. Гарпагон радостно согласился увеличить этот капитал, и в ожидании исполнения мы еще более хлопотали над лелиным воспитанием.

9

Получив деньги, мы отправились к лелиной хозяйке, которая, узнав наше намерение, подняла крик и гвалт на весь дом. Гарпагон погрозился взыскать с нее зажитые деньги, я упомянул о полиции, потому что в течение нескольких месяцев ее профессия и сомнительные занятия сделались совершенно известными во всем околотке. Наконец мы помирились на небольшой сумме, и дело было улажено. Когда старик объявил девочке, что мы скоро с нею расстанемся, Леля вспыхнула ужасно, объявила, что не пойдет никуда и хочет остаться у него горничною, кухаркою, чем угодно. Повторяя изъявления своей преданности, она наступала на Гарпагона с грозным видом, и старый моряк, не трусивший под пушками французского флота, поднял паруса и бросил якорь в моей комнате, куда Леля вбежала за ним следом, розовая, как осеннее яблоко, закинув голову назад и топя ножками. Я был молод, и мне казалось лестным испытать свой авторитет над раздраженным ребенком. Я нахмурил брови и приказал Леле собираться сейчас же, хозяина же попросил послать за каретою.

Леля подбежала ко мне. Вся гордая кровь ее кипела и волновалась; кажется, можно было видеть, как она бушевала под ее тоненькою кожей, золотой блеск ее глаз исчез, они жгли и будто сыпали искры. Сердце мое разрывалось от жалости, и, надо сказать правду, меня брал страх: передо мною стояла не пятнадцатилетняя девочка, а прекрасная женщи-

на во всем блеске гнева и гордости, раздраженная людьми, которые осмеливаются не падать в прах перед малейшею ее прихотью. Она смело поднимала знамя бунта против моего всемогущества, я не спускал с нее глаз, дав себе слово не ослабеть ни минуты, не поддаться ни разу. Образ мыслей моих совершенно рознился от мыслей Гарпагона: я бы, наверно, струсил перед вражескими пушками, но я готов был вытерпеть муки инквизиции, не опустив взгляда перед взглядом раздраженной и прекрасной женщины.

Постоянство мое увенчалось успехом. Леля закрыла лицо руками и села на диван возле меня. Плечи ее подергивало; стараясь заглушить свой гнев, она царапала свое лицо, и я должен был отвести ее руки в сторону. Приняв мое движение за знак участия, она спрыгнула с своего места и села ко мне на колени, улыбаясь и заливаясь слезами. Весь арсенал детского кокетства был истощен в несколько мгновений: уцепившись за меня, Леля целовала меня беспрестанно и, не зная, что говорить, только смотрела на меня и хотела целовать мои руки. Она не смела громко плакать, но слезы ее падали на меня в таком количестве, что возбуждали невольное изумление. Я долго крепился, но, когда Леля стала упрашивать меня не выгонять ее, стала говорить, что она недолго меня будет мучить, потому что ей скоро умереть придется, я не выдержал и попросил господина Гарпагона отложить все приготовления к отъезду. Эта странная мысль о ранней смерти придавала Леле какую-то неодолимую грацию, тем более непонятную, что в сложении девочки не заметно было никаких болезненных признаков.

С этого дня и я, и старый мой приятель поняли, что с Лелей нельзя далее обращаться, как с ребенком, о котором заботятся от нечего делать, для одной забавы. Своею горячею привязанностью наша сиротка для одного из нас сделалась дочерью, а для другого сестрою. Нас уже не тяготили заботы о девочке, взрослой на руках беспутной старухи, и, если б кто-нибудь из наших знакомых позволил себе малейший дерзкий намек насчет Лели, мы заступились бы за нее с ревностью ламанчского рыцаря. Впрочем, такого человека не отыскивалось, и все мои приятели от души любили Лелю, как милую игрушку. Гарпагон отвел в своей

квартире маленькую комнатку для нашей воспитанницы, и для большего спокойствия мы соединили наши два помещения. И я, и старик очень хорошо понимали, что при наших тощих средствах нет возможности дать Леле хорошего и вообще женского воспитания. Поэтому мы обходились с ней, как с мальчиком или меньшим нашим братом. Она беспрепятственно бродила по нашим комнатам, наши приятели были ее приятелями, изо всех женских занятий ей было предоставлено только одно: хлопоты о нашем микроэкономическом хозяйстве. В этом деле ее преданность и точная верность доходили до самых смешных странностей: она хотела сама все делать, почитала за обиду, если мы не позволяли ей вдаваться в самые трудные и унижительные должности, и на всякое новое лицо, на всякого незнакомого посетителя смотрела как на вора или неблагонамеренного человека с твердой готовностью погибнуть, защищая наше благосостояние от его нападений.

Кроме этой, не совсем человеческой добродетели, в Леле, по-видимому, не было других хороших или блестящих качеств, как в плоде, созревающем на дурной земле, без лучей солнца, не бывает ни вида, ни вкуса. Способности ее были очень обыкновенны, в сердце у нее было более инерции, чем доброты; вид чужого горя не возбуждал в ней сочувствия, потому что она не знала ни малейшего различия между горем и радостью. Пока она была очень мала, с ней обходились, как с собачонкой, подробности ее детства возмущали душу, но в самой Леле не пробуждали ни гнева, ни чувства несправедливости. Она была бессознательной фаталисткою и не почитала своей жизни ни счастливою, ни несчастною. Подросши немного, она выучилась защищать себя, и воспитательница не смела уже так часто мучить девочку, которая не поддавалась наказанию, не поцарапавшись и не защищаясь до последней крайности. Заметивши, что ребенок хороший, старуха перестала утомлять его тяжелою работою и начала одевать почище: этим она не приобрела никакой привязанности, и поведение Лели не изменилось ни в лучшую, ни в худшую сторону.

Талантов у Лели тоже никаких не было. О женском рукоделии она не имела никакого понятия, в музыке начала было делать успехи, а потом ей надоело учиться. Ей все

хотелось петь, но голос ее был лишен всякой звонкости от частых простуд и трудной жизни. Совершенно затемненный (voilé), ее голос был очень оригинален и приятен, но отнюдь не в пении.

Между молодыми людьми, с которыми в то время я был в близких сношениях, чаще всех бывал у меня один богатый и эксцентрический англичанин по имени Стюард. Из жизни этого человека можно бы было составить целый роман, только без любви, потому что почтенный британец объявлял не раз очень серьезно о том, что ему некогда было думать о женщинах. Он родился нищим, но молодость свою провел в одной из американских контор, где люди умирают, как мухи, но иногда наживают деньги. Составив себе маленький капитал, он объехал полсвета, вмешиваясь во все военные и торговые предприятия, и я не поручусь, что он не был, по крайней мере, контрабандистом. Несколько раз терял состояние и снова выплывал он наверх, он, наконец, поселился в Петербурге в качестве компаньона одного банкирского дома, которому в прежнее время оказал значительную услугу. Он был из числа людей, вносящих поэзию во всякое ремесло и всякую должность: глядя на его изумительную способность к работе, надо было благоговеть перед его деятельностью, слушая рассказы его о своих похождениях, нельзя было не признать его человеком и практическим, и занимательным.

Ему было около тридцати лет: с первого взгляда нельзя было предполагать в нем никакой деятельности. Сложение его было здорово, но расстроено вредным воздухом южных земель. На лице его не было и признаков тропического загара, он был бледен и довольно слаб. Он говорил на многих языках и русскому выучился в несколько месяцев. Когда он принимался что-нибудь рассказывать, все разговоры прекращались, и весь кружок садился около него, даже Леля, у которой отсутствие любезности доходило до вредной степени, садилась возле рассказчика и не спускала взгляда с голубых, женских глаз Стюарда.

У Стюарда была редкая способность на разговор с человеком какого бы то ни было возраста и способностей: каче-

ство, совершенно незнакомое его соотечественникам. Ему стоило сделать два-три вопроса, передать одну из своих мыслей – и собеседник предавался ему весь, высказывался с самою пошлою откровенностью. На третий день знакомства Леля призналась ему при мне, что она влюблена в него без памяти. Это обстоятельство нисколько меня не тревожило, я очень хорошо знал, что Леля имела привычку влюбляться во всех хороших молодых людей и забывать их с такою же скоростью.

Но на Стюарда это признание подействовало: его заинтересовала привязанность девушки, которой странная и независимая натура возбуждала его внимание. Он стал чаще говорить с Лелей, шутя волочиться за нею, и я очень хорошо понял превосходство этого человека, знающего жизнь и общество, передо мною, который не имел ничего привлекательного, кроме горячей страсти, которая наконец сделалась смешна по своей горячности. Стюард от природы был одарен редким достоинством в привязанности: занимаясь женщиною с неразвитыми способностями, он не спускался до нее, но возвышал ее до себя. В несколько месяцев любви я не умел сделать из Лели ничего, кроме доброго и капризного ребенка: в одну неделю своей привязанности Стюард расшевелил в молодой девушке струны, о существовании которых никто из нас и не подозревал.

Светлое небо, на котором играл последний отблеск погасшей зари, отдаленные звуки музыки и шумный говор фонтанов, разительно подействовали на мою нервную систему. Я был пьян, потому что в молодости люди бывают пьяны не от одного вина, и посреди хаоса испытываемых мною ощущений все сладкие и отрадные чувства всплыли наружу. Самая любовь моя, самые муки неудовлетворенной страсти уже не мучили меня; страдание казалось легким и приятным, и я ни за какие блага мира не расстался бы с моим страданием. Пантеистическая страсть моя к природе ворочалась во мне с страшною силою, какой-то голос говорил внутри меня: «Царствуй и веселись, ты молод и смел, для тебя оделись веселою зеленью эти старые деревья, для тебя розовая заря играет на небе и море тихо набегаёт на

цветущий берег...» Я был почти счастлив, не зная, что делать с моим беспричинным счастьем: как неопытный ребенок, жадно бросившийся в объятия любимой женщины, не знает, что должно следовать за этими объятиями, так и я не имел разумного сознания о причине той страсти, той энергии, которая разом отразилась во мне и во весь рост выпрямилась в моей душе.

Я шел по темной и отдаленной аллее, вправо от Монплезира. Все было пусто вокруг меня, ночь становилась темнее и темнее; далеко-далеко от меня, на конце аллеи, между рядами старых высоких деревьев, двигалась какая-то колоссальная белая фигура, и шорох, похожий на шелест падающих листьев, внятно доносился до моего слуха. Было еще не поздно, но месяц стоял высоко на темно-голубом небе, и две зари светились сквозь промежутки деревьев направо и налево. В этом странном освещении, в слабом тумане, который подымался по окрестным лужайкам и более всего в виде белой фигуры, которая двигалась в отдалении, заключалась какая-то полуфантастическая, непонятная прелесть, напоминающая собою смутные грезы посреди жаркой, утомительной летней ночи. Чем далее подвигался я по густой аллее, тем яснее обозначалась перед моими глазами непонятная белая фигура; то она будто подходила ко мне, равняясь с верхушками деревьев, то вдруг удалялась, становилась ниже и незаметнее. Ни малейший ветерок не освежал ночной теплоты, но шум слышался ближе и ближе, будто деревья с усилием потрясали своими листьями; я догадался с усилием, что передо мною шумела вода. Мысли мои начинали путаться, летний *Sehnsucht* (тоска, нем. – *H. A.*) охватывал меня своими жаркими объятиями, я сделал еще несколько шагов и очутился перед самым оригинальным из петергофских фонтанов. Сотни трубочек, поставленных в один сноп, выбрасывали разом на значительную высоту тоненькие струи воды, которая пенилась и казалась молоком при ярком свете месяца. Вода текла в мраморный многоугольный бассейн, со ступеньками, брызги освежали ночной воздух, и вся величавая водяная пирамида то поднималась, то опускалась, то шумела звонко и весело, то переставала шуметь и будто говорила шепотом какие-то непонятные речи.

Я сел на одну из гладких ступеней бассейна, еще не остывшую от солнца, и задумался. Мне хотелось провести ночь у этого грациозного фонтана, может быть, я и задремал немного, потому что не слышал ничьих шагов, ничего приближения. Две руки, гибкие, как тростник, и беленькие, как мрамор, охватили мою шею и почти опрокинули меня назад, чье-то лицо, полное детской свежести, прильнуло к моему лицу, и горячие поцелуи сыпались на мои глаза и щеки. Моя потерянная Леля сидела на той же ступеньке и, придерживая меня обеими руками, нагнувшись ко мне всею грудью, целовала меня и плакала, смеялась от радости. Обворожительные черты ее лица, при свете летнего месяца, ярко рисовались в плафоне перед моими глазами.

– Ты не забыл меня, ты не злишься на меня, – повторяла она, не давая мне произнести ни одного слова. – Я видела, как ты поглядывал на моего гадкого старика, я тихонько-тихонько шла за тобой до этого фонтана, я просижу с тобой здесь целую ночь, пусть он себе лопается со злости, пусть запирает меня еще хуже, я люблю тебя, потому что ты добрый и хороший. «Будто он тебя запирает, Леля?» – спросил я с негодованием.

– Еще бы не запирать, – сказала она улыбаясь, – и ты, если будешь меня любить, запирай меня почаще. Я сама знаю, что я негодная девочка.

Привязанность моя к Леле была моею первою любовью, и я припоминаю, что с первого появления страсти до настоящего времени я никогда не любил отпускать фраз, вроде «Я люблю тебя, любишь ли ты меня?» и так далее. Но я любил слушать эти слова, особенно на чистом воздухе и в минуты сильного раздражения, сам же я не нуждался в таких выражениях: я любил горячо, а в таком состоянии всякая подобная фраза равносильна хитрейшему любовному объяснению. Потому-то и в настоящую минуту, нацеловавшись с моей Лелей, я не думал изливать ей моих чувств, первый вопрос мой был о притеснениях старика, первая потребность – спасение бедной девушки и мщение коварному ловеласу. Леля рассказала мне, как он следил за каждым ее шагом и оскорблял ее при малейшем признаке

кокетства с посторонним человеком. Красота бедного ребенка скоро прославилась по Петергофу, и ревнивый обладатель этой красоты, чтоб уберечь Лелю от неверности, счел за нужное запирает ее по целым дням в своей комнате. Но гордость и хвастовство старика не были покойны, пока он не похвастался Лелей перед другими дряхлыми селадонами, его приятелями, от которых нельзя было многого опасаться. «Вот и сегодня, – прибавила Леля, – у него будет ужин, на котором я должна хозяйничать, петь для потехи этих дрянных старикашек и слушать их гадкие любезности».

Я величественно встал с своего места, левой рукой обнял Лелю, которая прижалась ко мне, а правую поднял кверху. В этом положении я произнес торжественную и высокопарную речь. Эта речь была глупа или, лучше сказать, юна, но я не променял бы ее на речи Питта в великобританском парламенте, даже на речи, говоренные им в двадцатилетнем возрасте перед изумленным собранием седых лордов.

– Леля, – заключил я мои разглагольствования, – ты не должна оставаться у старика, нет! дряхлость и безобразие не имеют права тешиться над красотой и молодостью. Я тебе дам убежище, иди со мной, ты будешь мне сестра, жена, целый мир, – и пусть гордый свет попробует вырвать у меня мое сокровище!

Я остановился, упиваясь собственным своим величием. Мне почти казалось, что вода перестала шуметь, что деревья поглядывали на меня с подобострастием и что цветы вытягивали свои головки из густой травы, толкая между собою о том, как хорошо говорит этот грозный и могущественный юноша!

Молодость, молодость, непонятная пора нашей жизни, пора, которая не проходит даром, не кинувши светлого отблеска на весь остаток нашего существования. Взрастите человека в четырех стенах, не показывайте ему ни света, ни женщин, и вы все-таки увидите, что он найдет, о чем вспоминать, тоскуя о девятнадцатом годе своей жизни. В тот самый день, когда я увез Лелю из Петергофа, мне исполнилось девятнадцать лет.

Я был молод, я и теперь молод, я был счастлив, я счастлив и теперь, но при воспоминании о той поре кровь моя на несколько минут превращается в шампанское, кипит и играет около сердца, какое-то опьянение поднимается в мою голову, в горле делается маленькое сотрясение, как у напившегося человека. Монтень говорит, что любить умеют только люди, не достигшие двадцатилетнего возраста, и, Боже мой, как справедливо его замечание! В наши лета мы уже не любим, а волочимся, вместо исступления обращаемся мы к самолюбию, вместо жаркой молитвы принимаемся за любовную схоластику. В мои лета не позволяется говорить с женщиной о любви, не сделавши несколько оригинальных замечаний о самой этой страсти, не подшутивши над влюбленными вообще и над самим собою в особенности и не скрепивши этой милой болтовни скептическими выходками или эффектными разглагольствованиями в чайльд-гарольдовском духе.

Рассуждая с этой точки зрения, я был глуп в то время. Гораций говорит: «Оставьте мне мое заблуждение, если оно веселит меня; я лучше хочу быть глупым и счастливым, нежели слыть мудрецом и лопаться со злости». Я был глуп, потому что никогда не анализировал своей страсти, не пускался с Лелей в глубокомысленные умозрения, мы не многому научились друг у друга, целые дни говорили мы друг другу пошлости, вроде следующих: «Леля, ты сегодня еще милее вчерашнего»; и она отвечала мне, что любит меня без памяти, называла меня ласковыми именами и смеялась над временем, которое мы потеряли напрасно, не понимая взаимной привязанности. Эта мысль о потерянном времени на несколько минут повергала меня в ребяческое ожесточение, но эти минуты были коротки, за ними следовали нежности и поцелуи, хохот и беганье по комнатам, от которого опрокидывались столы и стулья, а соседи приходили в неукротимое бешенство.

Я не мог вести прежней жизни, не имел ни воли, ни желания взяться за какое-нибудь развлечение, бесплодные и томительные воспоминания наградили меня бессонницею. Чтоб разорвать всю связь с прошлым, я оставил квар-

тиру, на которой провел два светлых года моей жизни, простился с Гарпагоном, который заплакал, провожая меня, и перестал видеть прежних товарищей моей безалаберной жизни. Я поселился на набережной Васильевского острова. Никто не ездил ко мне на такое расстояние, один только брат мой, с беспокойством наблюдая ход моей грусти, начал заходить ко мне чаще и чаще. Мы любили друг друга с редкою нежностью. Кошелек брата был всегда к моим услугам, но мы почти не говорили между собою: мы были так близки друг к другу, что почитали излишними всякие душевные излияния и благодаря тесному родству, по-видимому, совершенно не заботились друг о друге.

В один сумрачный и дождливый осенний вечер я сидел в пустой моей комнате. Огонь лампы ослабел, тени ходили по стенам, на дворе выл ветер, поднимаясь со всех четырех сторон, Нева плескалась под окнами, и суда, приподнятые приливом, стукались одно о другое, уныло поскрипывали мачтами и веревками. В это время вошел ко мне брат. Я был настроен к неудовольствию, мне казалось, что целый свет собирается читать мне пошлые наставления и что брат пришел ко мне представителем одной из блестящих частичек света с целью посмеяться над моею апатиею. Вид его согласовался с этим впечатлением. Ему не было тридцати лет, а он уже был полковник гвардии, блестящий мундир удивительно шел к его благородной красоте, напоминающей собою портреты фламандских живописцев. Лицо его дышало холодною беззаботностью, которую, по-видимому, не могли прихватить никакие капризы судьбы, волосы брата, поредевшие еще в самом юном возрасте, придавали всей фигуре его еще более холодности и бесстрастия. Он уселся у лампы, не спуская каски с колен, будто собираясь через минуту ехать в какое-нибудь светское собрание. «Каковы любовные дела?» – спросил он меня, стараясь расшевелить в одно время и меня, и лампу, которая никак не хотела разгораться.

– Старые дела плохи, а новых не надобно, – отвечал я с досадою.

– И ты все тоскуешь о девочке, которая бросила тебя из-за кареты на плоских рессорах? – сказал брат с некоторою заботливостью.

Я рассердился и в то же время почувствовал неодолимую потребность поговорить о женщине, близкой моему сердцу. «Ты славишься опасным человеком, – начал я, – но я был всегда убежден, что ты не способен привязаться к женщине. Она меня бросила, и я люблю ее, что ж тут удивительно? Разве мы любим в женщинах одни ее высокие достоинства, разве мы не привязываемся ко всему существу ее, ее слабостям и недостаткам? Слово “красавица” наводит уныние, мысль о невозможном совершенстве приводит в бешенство... Я люблю одну женщину – не за то, что она идеал, но за то, что она женщина, за то, что она составлена вся из прелестей и пороков, душевной красоты и душевного безобразия. Отнимите у ней одну из ее слабостей, и равновесие разрушится, любимая мною женщина исчезнет перед моими глазами. Придайте ей одно лишнее достоинство, и...»

– Я бы придал ей немного более уважения к собственному своему достоинству, – возразил брат.

– Не надо, не надо, может быть, тут-то и разрушится всякое очарование. Отдайте мне ее всю, с ее пороками и ветреностью, с ее преданностью роскоши и редкими минутами любви, с ее непостоянством, с ее слабостью перед каждым хорошеньким личиком, с ее беззаботностью о своей будущности, с ее потерянною юностью, с ее неблагодарностью, с ее капризами и превратными мыслями... Тогда это будет она, это будет та самая женщина, для которой без сожаления истратил я два лучшие года моей жизни и о которой, умирая, я буду вспоминать с благодарностью и наслаждением...

«Я был велик!» – замечает Руссо, описывая свое любовное объяснение с женщиною, которая, впрочем, его обманывала бессовестнейшим образом. Не могу сказать того же о себе, но, произнося мой дифирамб в честь моей страсти, я чувствовал, что во мне совершалось что-то непонятное, что душа моя будто всплывала наверх и рвалась высказаться, я понимал, что был умен и красноречив в эту минуту. Брат мой смотрел на меня заботливо и внимательно; когда я кончил, он придвинул свое кресло к столу, положил на него локти и, закрывши глаза от света правою рукою, своим пронизательным голосом начал говорить мне вещи, которые врезались в моей памяти с резкою ясностью.

– Брат, – начал он тихо и отрывисто, – я с тех пор, как себя помню, воспитывался ни с кем и ни разу не давал я никому моего совета. Но я знаю одну вещь: люди, подобные мне, могут быть советниками раз в своей жизни. Второй совет будет пошл, и я его себе не позволю. Но первое и последнее мое наставление ты поймешь и оценишь.

Образ твоих мыслей независим и оригинален, жизнь твоя не хуже всякой другой жизни, ты почти философ, но люди подобного склада, ищущие в самих себе особый мир убеждений и привязанностей, подвержены одному губельному пороку. Этот порок силен и в тебе, потому что нельзя безнаказанно отшатываться от света и от его интересов. Назови этот порок как угодно: привязчивостью, постоянством, устойчивостью и упорством впечатлений, – корень его будет один: неестественное постоянство в привязанностях. Я помню разные проделки твоего детства: у тебя был любимый цвет, который никогда не изменялся, привилегированные игры, которые никогда тебе не надоедали, известные мотивы и песни, опошлившие совершенно, постоянно находили в тебе ревностного поклонника; в школе ты был другом до того нежным, что никакая несправедливость, никакой дурной поступок твоего товарища не в состоянии был уничтожить твоей дружбы... Во всех этих примерах ищи изъяснения теперешних твоих несчастий и всех событий твоей любви.

Излишнее постоянство может поступить в разряд добродетелей лет через триста или четыреста, когда люди сделаются добры и справедливы, а женщины перестанут ставить любовь выше всех других занятий. А до тех пор, чтобы жить на свете, надо уметь быть непостоянным, надобно иметь в душе целый арсенал мыслей и привязанностей, чтоб хвататься за одну из них, когда другая невозвратно ускользает из наших рук. Жизнь есть обман, и надо уметь обманывать самого себя, иначе тебя будут обманывать другие. Я помогу тебе в этом обмане, я окружу тебя тучею удовольствий и интересов. И когда ты успеешь понравиться какой-нибудь женщине, когда твое самолюбие вздрогнет при завистливых взглядах светских людей, при женских нежностях и уважении тех, которыми ты интересуешься, победа на нашей стороне. Ты обманул себя и можешь быть счастливым.

Отчаянная привязанность к одной женщине, постоянство в неразделенной страсти зарождаются всегда почти в натурах или слабых, или истощенных. Ты еще слишком молод, чтоб быть в таком положении, ты полюбишь снова, но промежуток между этими привязанностями будет мучителен, потому что тебе нечем наполнить промежуток. Не хитри перед собою: любовь твоя кончилась с первым разрывом взаимности. Ты скатился по льду с высокой горы, дух у тебя захватывало, сердце твое замирало, два года мелькнули как мгновение, и ты остановился, весь отуманенный воспоминанием сладкого ощущения. Ты хочешь воротиться к прошлому, идешь назад на гору, ноги твои скользят и оступаются, потому что ты идешь не туда, куда следует... Безумно карабкаться к прежнему счастью, не помышляя о новом, которое, может быть, ждет нас и сверкает вдалеке, пока мы усиливаемся подвигаться против течения! Теперь же, если тебе понравилась моя первая и последняя проповедь, брось мне сигарку и вели отправить к черту эту радклифскую лампаду, от которой в комнате еще темнее и гаже...

Так говорил мой брат, во все время речи не переменяя своего положения, но я не согласился вынести радклифскую лампаду: так красив казался мне при ее мерцающем свете благородный профиль молодого советника, так заботливо и пристально глядели на меня его братские глаза, которые, верно бы, приняли более холодное выражение, если б в комнате было посветлее.

С этого вечера в образе жизни моей произошла некоторая перемена. Большое родство и связи моего семейства помогли мне, без обидных искательств, без пошлых рекомендаций распространить мои светские знакомства. Меня принимали ласково и внимательно, потому что светские люди любят сталкиваться с особами, ведущими жизнь причудливую и независимую. Всякая почти женщина оставит разговор с человеком, который занимал ее своею умною беседою несколько вечеров сряду, и обратится к совершенно неизвестному ей лицу из-за того только, что оно ей неизвестно. В этой простой частности заключается тайна силы и слабости светской жизни, вот почему в свете мно-

го званых и мало избранных, почему бездна молодых людей с горячностью бросаются в блестящий водоворот этой жизни и через несколько времени оставляют его, усталые, истощенные и высказавшиеся.

Я был занят, но не был доволен. Горячее мое воображение портило для меня действительность самую пеструю, самую разнообразную. В свете я искал того, чего я не мог встретить. Мне хотелось безумной роскоши, зал, залитых огнем, убранных сплошь цветами и золотом, женщин баснословной красоты и нежности еще более баснословной, пиров Лукулла, оргий Регентства, волокитств времен Людовика XIV-го. Мне было двадцать лет, и в такие лета неизумительны подобные требования, но мне было нисколько не легче от сознания невозможности своих требований. Я знал, что наглая роскошь вредна и обидна, но мне тем не менее казались жалки гостиные, убранные со скромным изяществом и полным комфортом нашего века; убранство это могло быть ценно, редко, прекрасно, но оно не ослепляло глаз, не туманило мысли. Я знал, что жизнь составлена из мелочей, но я злился, когда говорили о мелочах, я понимал, что нельзя быть вечно умным, и со всем тем я хотел, чтоб каждый светский разговор состоял из блестящих выходок, ловких насмешек, оригинальных мыслей, новых замечаний и старых мыслей, выраженных новым образом. Мне становилось досадно, когда начинали говорить о крошечных ежедневных историях, о приезде магнетизере, которого фокусы не в состоянии были обмануть мальчишку, знакомого с естественными науками, об итальянской опере, которую еще в то время только что обещали нашему городу. Моя произвольная оппозиция общим интересам и юношеское расположение к восторженности, по всей вероятности, придавали некоторую оригинальность моему обращению. Я был всем недоволен: женщины казались мне детьми, дети – вялыми стариками, старики – нелепыми ловеласами, молодые люди – нахалами, старавшимися под легкостью и насмешливостью манеры скрыть жалкую пустоту ума и отсутствие сведений.

Иногда я сам подстерегал свои странности и не мог не смеяться над собою. Один раз мне сделалось обидно, почему одна дама, обладающая прелестным голосом, не сидит дня и

ночи за роялем и не любит спорить о музыке. Иногда мне казалось, что в общем тоне наших разговоров царствует излишняя щепетильность, отсутствие бойкости, и я принимался, несмотря на свою молодость, рассказывать историйки анакреонтического содержания, на которые одни старики сохраняют право; в другой раз я находил, что наши дамы позволяют себе мысли и выражения, оскорбляющие чувство изящного и самую скромность.

Брат был доволен моим поведением и только советовал мне или бросить странности, или чудить еще больше, но бояться середины и повторений. Я сердился на такие шутки, потому что моя оригинальность происходила не от политики, а от собственного моего характера, развивавшегося под влиянием ранней и причудливой страсти.

Я начинаю забывать Лелю. Женщины мне пока еще не нравились, я слишком разбросал свою способность любви и зажил много вперед жизнью сердца. Пришлось расплачиваться за прежние ощущения, и, действительно, в течение нескольких месяцев у меня не было ни духа, ни охоты, ни силы сказать нежное слово какой бы то ни было красавице. Взамен того я жадно хватался за другие удовольствия, мое сердце не оставалось без ответа ни на одну из остальных радостей молодости.

В жизни северного столичного жителя есть одно удовольствие, которое по своему разнообразию и богатству значительно вредит собственно общественной жизни, отбивая от нее людей мало-мальски ленивых и сосредоточенных. Я говорю о театре, который щедро наделяет нас лучшими впечатлениями пассивной жизни. В южных краях, где действительная любовь стоит на первом плане каждой общественной связи, фальшивое очарование сцены не в состоянии отогнать человека от бесед с женщинами, от интересов света. Юноше, который имеет в виду провести ночь под окном у своей любезной, незачем слушать страстные декламации, хотя бы речь эту держал Ромео под балконом, заставленным розами и лавром, хотя бы под балконом своей Джульетты. Но о северной жизни я имею свои понятия, может быть, парадоксальные, но не лишённые частицы истины. Я убежден, что между моими молодыми соотечественниками огромное большинство не испытывало любви

никогда и не имеет решительной потребности заниматься этим важным делом. Разделенная любовь должна считаться редкою, одинокая любовь встречается чаще, но еще чаще встречаются неопределенные и смутные порывы, которым никогда не суждено видеть своего применения. Давно пора поэтам и мыслителям взглянуть на предмет строже и убедиться в том, что поверье о неотразимости любовного могущества давно потеряло свою силу.

Я вполне убежден, что через несколько сот лет при развитии просвещения и душевных потребностей наши театры вновь получат то значение, которое имели они у греков: значение важного общественного занятия, значение заколдованного мира, в который будут стекаться тысячи людей с целью наслаждаться воображаемою жизнью и забывать действительность, глядя на поддельный мир и поддельную деятельность. В жизни северного человека сценические удовольствия занимают роль опиума для восточного жителя, хотя и должно признаться, что ни обаяние поэзии, ни музыки, ни драматическое искусство, соединившись между собою, не в силах поравняться с воображаемою жизнью, которую получает мусульманин от одного кусочка хашиша. Тем не менее подобною аналогиею легко объяснить себе причину привязанности нашей к театру, привязанности, переходящей в молодых летах в манию и страсть исключительную.

Так проходили дни и недели. Уныние мое начало переходить в манию и становилось тем опаснее, что я стал находить в самом унынии бездну томительной и сладкой прелести. Мысли мои начали принимать странное направление, практический ум мой непременно хватался за средства применения этих мыслей, и тысячи эксцентрических планов бродили в моей голове. То собирался я продать все мое наследство, на вырученные деньги заказать Тенерани и Клезингеру превосходную мраморную статую, которая бы походила на Лелю, поставить эту статую на ее могиле затем, чтобы все посетители Смоленского кладбища оставались перед моею Лелей и говорили: «Неужели была на свете такая красавица?» Сам же я хотел поселиться у дорогой могилы в какой-нибудь будочке.

Потом я задумал обойти пешком всю Россию, европейскую и азиатскую, и бродить до тех пор по лесам и безграничным долинам, пока не забуду страсти, которая грызла мою душу. Брат мой расстроил этот план своими насмешками, представляя в комическом виде изумление помещиков при виде столбового дворянина, странствующего на своих ногах, и убедил меня в том, что все встречные будут принимать меня за подозрительного человека, разносителя холеры и нелепых слухов. Вслед за тем я стал помышлять о войне, свисте пуль и кавалерийских атаках. Начитавшись описаний геройской защиты крепости Мозаграни, я твердо решился отправиться в Алжир, и много времени прошло, пока я сообразил, что алжирцы ничем меня не обидели, а французы не сделали мне ни малейшего одолжения, стоящего пролития моей благородной крови. Наконец я уехал в деревню, полный филантропических планов.

В нескольких верстах от моего имения жило большое и дряхлое семейство богатого помещика. Даже дети в этом семействе похожи были на сохранившихся стариков, так лениво и скупно жили эти люди. Все хозяйство, вся деятельность, даже воспитание ребятишек лежало на одной из дочерей помещика, девушке лет девятнадцати, девушке живой и симпатической, но худенькой и задумчивой. Вера Николаевна была совершенным контрастом моей Лели: она была высокая и стройная блондинка с голубыми глазами, с несколько болезненным румянцем лица; она была чувствительна и строга к самой себе, не любила блеска и роскоши, в жизни ее было много отшельнического, в характере много пассивного. Ей следовало жить в средних веках, быть любящею супругою какого-нибудь железного рыцаря, обитать в угрюмом замке и прогуливаться на белом коне в сопровождении пажей и конюших. Мы часто ходили с ней по запущенному саду, который сходил к самому озеру, закрытому горами и никогда не волновавшемуся, как тихая жизнь милой девушки. Вере Николаевне было неловко от моей грусти, вокруг нее никто не грустил, все было спокойно и тихо, даже слишком тихо; благодаря ее собственной заботливой деятельности семейство ее спало целый день, и спало покойно, зная, что Веринька за всех трудится; крестьяне благословляли Вериньку, угрюмые дети улыбались,

когда она к ним выходила и сажала их за уроки. Мое уныние было ей в тягость. «Скажете ли вы наконец мне, почему вы грустите?» – спросила она меня один раз, когда мы ехали в лодке вдвоем по ее тихому озеру.

Я положил весла и начал рассказывать историю Лели. Вечер был ясный и розовый, лодка плыла сама собою. На середине моей повести Веринька заплакала, и мне сделалось легче, на душе моей стало светлее и радостнее. Когда я кончил, она перестала плакать, а я перестал горевать, – я был влюблен сызнова.

РЕДАКЦИЯ Б

1

Несколько лет тому назад, в тихий летний вечер, по Большому проспекту Васильевского острова, между двумя рядами только что распустившихся садов, шла самыми частыми шагами девушка в синем платьице, совершенно похожая издали на синеньких птичек, которые бегают по садовым дорожкам и выделывают очень красивые штучки своими вертявыми хвостиками. На улице было сыро, и девушка прыгала с мостков на землю, то с тротуара на мостки с той легкостью, которая составляет отличительную принадлежность гризеток всех веков и народов. На каждом шагу юной путешественницы встречные прохожие кивали ей головой, улыбались или спрашивали изломанным русским языком, что несет она в своем узелке, потому что Васильевский остров, петербургский *quartier latin* (латинский квартал, франц. – *H. A.*), имеет ту патриархальную особенность, что его народонаселение, составленное, по-видимому, из разных наций и элементов, совершенно разнородных, знает каждого из своих членов не только по фамилии, но даже по имени и отчеству. Хорошенькие женщины этого скромного уголка все наперечет, и истинный островной житель должен питать равное расположение и к жене британского негоцианта, живущей на набережной за зеркальными стеклами, и к маленькой швее, поселившейся в таком же маленьком домике, в самой маленькой из его комнаток, с окнами на окрестности Смоленского кладбища.

Наша девушка сама кивала головкой на ласковые расспросы прохожих, которые давали ей дорогу с рыцарскою или немецкою вежливостью, брала свой узелок то под одну, то под другую руку и подвигалась вперед без дальнейшей помехи, как вдруг из-за угла седьмой линии вышли какие-то три господина с иллюминированными носами и в сюртуках невиданного покроя. Забыв всякое приличие и уважение к нравам, веселые гуляки наговорили девушке бездну остроумия и любезностей, а вдобавок выстроили сплошной фронт на узеньких мостках, так что бедная птичка должна была спрыгнуть в грязь и пойти по сырой земле, зачистив еще более.

– Барышня, княжна! – кричали ей вслед дерзкие прохожие.

В самом деле, наружность девушки вполне оправдывала эти названия, даже и не в ироническом смысле. На вид ей казалось лет пятнадцать, но она была старше: пропорциональность ее маленьких членов, редкое и драгоценнейшее достоинство в женщине, делали ее моложе своих лет. Правильность ее лица почти доходила до холодности, щеки ее были бледны, и эта изящная бледность составляла восхитительный контраст с их детскою полнотою; глаза девушки были совершенно черные, но их блеск был мягок и светел, как блеск золотой монеты. Короче сказать, вся ее наружность, ее ножки, ее манера обуваться имели в себе нечто весьма аристократическое и довольно понятное в женщинах больших городов, где воспитывается много детей без рода и племени, обязанных своим происхождением шалости людей богатых и очень знатных.

Поравнявшись с серым домиком, совершенно спрятавшимся за густыми аллеями, барышня повернула направо и взбежала вверх по узенькой лестнице, прыгая через три или четыре ступеньки с легкостью, показывавшей, что она не без пользы должна была заниматься в старое время скаканьем на доске да прыганьем через камни на дворах и у церквей, где водится зелень и собираются по вечерам девчонки, будущие гризетки нашей столицы. Тут ее походка сделалась степеннее, и она с маленькою робостью вошла в большую и безалаберно убранную комнату, где за столом сидело четверо молодых людей и еще один почтенный старичок, хозяин дома.

– Что это, Леля, – сказал высокий молодой человек с испанскою бородкою, развязывая ее платок и оправляя густые волосы девушки, в беспорядке упавшие на ее плечи. – Чуть мы за стол, а ты убежала?..

– Я вам принесла десерт, – сказала Леля, показывая свой узелок, – у вас ни у кого нет денег, вы такие про... про...

– Пролетарии – подсказал другой юноша, которого, по небрежности костюма, можно было тотчас признать за хозяина. – Решительно наша Леля никогда не будет понимать языка XIX-го столетия.

В узелке оказались пирожки и разные сладости, не совсем хорошо состряпанные, но которые не были лишними на столе наших собеседников. По разнородности посуды и сходству блюд можно было догадаться, что ужин составлен по способу спартанцев, и недоставало только чечевичной похлебки, чтоб сделать пиршество совершенно похожим на лакедемонский общий стол. Несмотря на такую бедную обстановку, легко было заметить веселость, одушевлявшую все собрание. Ни один из молодых людей не променял бы своего пролетарского стола на дипломатический обед с трюфелями и омарами; они пели и смеялись, пили пиво и спорили, ухаживали за Лелей, как за маленькой сестрой, и трунили над стариком, которого называли Гарпагоном и притеснителем, потому что были у него жильцами. Старичок был чем-то недоволен, и, когда Леля с веселым видом разложила по столу все принесенное ею богатство, он спросил ее, откуда достала она пирожки и конфеты.

– Тебе зачем знать? – отвечала девушка с деспотическою краткостью. – Это мое дело.

– А я так знаю, – сказал старик, – это ты подцепила у Вурста.

– А, герр Вурст, влюбленный кондитер! – закричал высокий молодой человек. – Bravo, bravo, Леля, наши глазки приносят нам доходы! Да здравствует влюбленный Вурст... во сколько поцелуев оценен твой десерт?..

– Стану я целоваться с этим сапожником, – перебила его девушка, – это мне поднесли, когда я мимо проходила... Ну чего сердиться, – продолжала она, глядя на хозяина, – не хочешь есть, так молчи.

– Экой бес, прости Господи, – заметил старичок, – ведь тебе не десять лет, ведь ты прослывешь за...

– Мне-то что за дело, – перебила его Леля, распорядившись и хозяйничая ужином, – я мальчик, я буду жить как мальчик.

– То-то как мальчик, тебя бы надо высечь, как мальчи-ка, – говорил неотвязный старичок с той брюзгливостью, которая непременно водится в людях слабого характера. Он знал, что его придирки взбесят Лелю, но он не ожидал, что вспышка будет слишком сильна. Избалованная девочка, подстрекаемая двумя молодыми людьми, вскочила со своего места и начала свои бурные действия тем, что выбросила за окно всю провизию, которую принесла для общего удовольствия. Гнев ее был забавен и вместе с тем страшен, щеки ее разгорячились, глаза потеряли свой тихий отблеск; казалось, было видно, как горячая кровь бегала и бушевала под ее тоненькой кожей. Старичок, которого кроткая физиономия показывала совершенную неспособность к сопротивлению и мерам строгости, видя наступление хорошенького бесенка по направлению к своему стулу, показал тыл и раза три обежал вокруг стола, спасаясь от Лели, которая бросалась то в ту, то в другую сторону, с легкостью переменив направление и сбивая с толку своего противника. Все были довольны и смеялись страху доброго Гарпагона, не подозревая того, что их веселость и одобрение только подстрекали вспыльчивую Лелю. Рассердившись за то, что молодежь смеется над ее гневом, и видя невозможность догнать более хладнокровного старика, Леля остановилась у окна, выбросила на лестницу блюдо с котлетами, туда же бросила вилки и ложки и приготовилась бомбардировать всю публику тарелками и стаканами. Этот оборот дела, грозивший конечным уничтожением общей посуды, не мог не разрушить удовольствия поддразнивающей молодежи, но совладать с Лелею не было никакой возможности. Уныние изобразилось на всех лицах, разрушение посуды продолжалось по-прежнему.

– Это что за содом в моей квартире? – раздалось на лестнице, и при этих словах, сказанных звонким и очень юношеским голосом, буря мгновенно затихла. На лице старика показалось удовольствие, молодые люди вздохнули покойнее, Леля вздрогнула и со страхом прислушивалась, как

хрустели фаянсовые черепки под ногами грозного обладателя квартиры.

В комнату вошел молодой человек лет девятнадцати, одетый безукоризненно хорошо, хотя без малейшего признака той мелкой тщательности, которая против их воли прививается к людям, обращающим на свой костюм слишком много внимания. Трудно было представить себе что-нибудь привлекательнее его физиономии, которая к юношеской миловидности присоединяла необходимую для всякой красоты печать нашего времени, печать некоторой задумчивости и сосредоточенности. Он был строен тою приятною, чисто английскою стройностью, которая переходит в неприятную худощавость, если не соединена с гибкостью стана и свежестью лица; у него были длинные белокурые волосы, как у германского студента, маленькие руки молодого человека составляли контраст с довольно атлетическими формами приятелей, распорядившихся на его квартире. Самое убранство его квартиры показывало человека, не всегда жившего в патриархальных частях города: некоторые вещицы, брошенные без внимания, показывали, что хозяин был воспитан в роскоши: должность зеркала исправляла оригинальная картина Теньера, изображая пир в голландской таверне, причем хозяйка с помощью толстой служанки выгоняла метлой из комнаты какого-то нарезавшегося гуляку. Но общий вид комнаты показывал нам бедность или страшную беззаботность.

– Вот, отлучись на минуту, – сказал молодой хозяин, удерживая улыбку при виде Лели, которая оробела и с какою-то пассивною, умозрительною преданностью глядела ему в глаза, – ах, сир Джордж, ах, герой Трафальгара, так-то вы трусите перед девчонками.

– Уф! – говорил старик, отирая пот, катившийся с его кроткого лица. – Уф, заморила проклятая! Вот вырастишь на свою голову, брандер, да и только.

Остальные собеседники пересказали всю сцену, подтрунивая над стариком и пересыпая рассказ флотскими терминами, чтобы еще более сконфузить отставного моряка. По их словам, он убоился абордажа, снялся с якоря и без выстрела спустил флаги перед крошечным неприятельским люгером.

Вслед за тем они предложили вновь пришедшему юноше остатки ужина.

– Я не могу есть в этом хаосе, – сказал молодой человек, глядя на общее разрушение и беспорядок. – Леля, извольте все поставить как следует.

– Извольте все поставить как следует, – сказала Леля, оборотясь к старику, который, предчувствуя новое наступление, приготовился опять сняться с якоря.

– Владимир Алексеевич... – начал моряк, прося защиты у молодого жильца.

– Леля, – продолжал Владимир, – я говорю *тебе*. – И он опустил на диван, не спуская глаз с избалованного существа.

Леля повернула голову с неподражаемо гордым движением, которое стоило бы срисовать. С самого нежного возраста она не раз занималась самыми грубыми работами в продолжение двух или трех лет. Она исправляла должность хозяйки в доме старого моряка, который заботился о ней, как отец, но во все это время ни разу ей не удавалось слышать резкого приказания от кого бы то ни стало. Ей было нетрудно двадцать раз накрыть на стол и поставить посуду, но поставить ее по своей воле.

Гнев ее пропал, и в ее покорном взгляде выразилась просьба о прощении, но Владимир указал ей на выход и на окно, куда была выброшена часть ножей и вилок. Леля глубоко и тяжело вздохнула, потом, будто струсив самого изъявления своей горести, покорно взглянула на всю публику, с тихим и робким видом поправила скатерть, поставила уцелевшие кушанья на свое место, прибрала черепки к уголку и, вся покрасневшись, вышла в сад подбирать то, что было выброшено ею же за три минуты назад. Было что-то невыразимо привлекательное в выражении ее детской полувосточной покорности, в которой не было, однако же, ничего низкого или пошло сентиментального.

– Воля ваша, – сказал один из молодых людей, которого щегольской наряд показывал, что бедный ужин происходил, по крайней мере, с его стороны от добровольного пролетариата, – воля ваша, а в этом повиновении я готов видеть или магнетизм, или нежную привязанность.

Многие из светских молодых людей, увлекаясь симпатическою натурою Владимира Алексеевича, не хотели довольствоваться одними свиданиями в знакомых домах и являлись к Оленинскому с полной готовностью разделять его причудливый образ жизни. Немногие, однако, из них удержались в кружке нашего приятеля, который был слишком взыскателен к новым товарищам и требовал от них почти невозможного. Приходилось оставить маленькое свинство, излишнюю ласковость манеры и не только распротиться с насмешливыми, полубайроническими улыбками, но еще самому выдержать целые потоки насмешек, из которых иные больно зацепляли за душу прежде, нежели попасть в заветный кружок беззаботных пролетариев. Вследствие своих неудачных попыток юноша платили Оленинскому, рассказывая про его жизнь довольно странные подробности, которым многие верили из любви к чудесному. По их словам, Владимир жил в огромном сарае, в пустой улице, которая состояла не из домов, а из леса, питался чуть не щепками и камнями, позволял себе непозволительные причуды и странности. Вся прислуга его состояла из девочки лет четырнадцати изумительной красоты и не менее изумительного свирепства, готовой, по одному слову своего покровителя, зарезать всякого докучливого гостя. Оленинскому же это фантастическое существо повиновалось с пугливой и слепой преданностью, как повинуются восточная одалиска своему султану. Дойдя до этих подробностей, рассказчик увлекался их оригинальностью и говорил, что таинственная девочка ходит в великолепном турецком наряде и куплена была Владимиром от какого-то паши, промотавшегося не хуже европейского вельможи.

Все это были одни слова: наш приятель жил в одной из самых отдаленных, но очень красивых улиц, посреди сада, и не в сарае, а в домике, отделанном тщательно и принадлежащем человеку очень интересному. Хозяин его, старый моряк, служил в английской службе в те времена еще, когда наше правительство посылало офицеров к великобританскому флоту, помнил Нельсона и Коллингвуда, и из-за одних его рассказов можно было заплатить двойную цену за квартиру. Что касается до дитяти в восточном наряде,

то эта история имела маленькое основание и делала честь Оленинскому.

Я уже сказал, что улица, в которой жил Оленинский, была одним из лучших уголков города. Обыкновенно публика больших городов бывает крайне несправедлива к местам своего жительства: парижанин ругается над своею столицею, англичанин ненавидит свой туман и необозримый Лондон, петербургскому джентльмену родной его город представляется в виде длинной-длинной улицы, подернутой серым туманом, под серым и грязным свинцовым небосклоном. Любители мрачных впечатлений прибавляют к этой картине промоченных пешеходов с хлопаящими калошами, похороны и факельщиков в шляпах á la дон Базилио и тиковых халатах под черными мантиями. Оленинский довольно путешествовал, и избыток космополитизма привел его к тому, что он полюбил Петербург, за исключением Вознесенской и Гороховой улиц. Он не любил только одного: дурного соседства, но это-то бедствие и постигло его на первых порах.

Рядом с его домом жила безобразная старуха довольно сомнительной профессии, но до этого Владимиру было мало дела; его соседка имела еще другой недостаток: она была зла, как черт, и всякий день нашему приятелю приходилось в двух шагах от своего помещения слушать брань, отчаянные возгласы и шум рукопашной баталии. Одно утро эти звуки вывели молодого человека из терпения, разогнали из его головы весь запас добрых и светлых мыслей; шум происходил в соседнем саду, и, казалось, весь дом принимал ревностное участие в гвалте. Владимир толкнул калитку, со злостью прошел в сад и увидел перед собою жалкое и отвратительное зрелище. Свирепая старуха секла крошечную девочку лет двенадцати, не обращая внимания на соседей, из которых иные укоряли ее в жестокости, другие же, запахнувшись халатами и покуривая трубки, наблюдали сцену эту с любопытством философов при виде человеческого несчастья. Их интервенция еще более ожесточила мегеру, потому что, надо признаться не к чести рода человеческого, из всех страстей наших одна злость растет по мере удовлетворения, не принося за собой ни стыда, ни усталости. Бедный ребенок молчал, стиснув свои мышинные зубки, и

в этом пассивном молчании видна была бездна характера, так и слышался этот сосредоточенный протест слабого существа, от которого сердца сильных и жестоких готовы лопнуть с досады. Видно было, что крошка не разом далась в руки своей мучительницы, и соседи громко свидетельствовали о ее храбрости, хотя и бесполезном, сопротивлении.

Сердце Оленинского повернулось в груди, а присутствие посторонних вызвало его на меру довольно эффектную. Он был силен, подхвативши толстую старуху, он сбросил ее с крыльца, на котором происходила экзекуция, и сбросил ее так искусно, что фурия, круглая, как кубарь, покатила по садовой дорожке и покатила довольно далеко. Общий хохот наградил юного ратоборца, а маленькая жертва, вскочив с пола, стиснула кулаки и приготовилась к новой защите. Не дожидаясь нападения, Оленинский поднял девочку на руки и ушел домой, сопровождаемый бешеными криками соседки. Бедная крошка, как ни в чем ни бывало, принялась бегать по его огромной комнате, удивляясь перед каждой картинкою и дотрагиваясь до каждой красивой вещицы, которых было довольно у нашего приятеля. Невиданное ею великолепие, или, скорее, остатки прежнего великолепия поразили ее до такой степени, что она смотрела на молодого человека как на самого сильного и могущественного из смертных. Успокоивши бедняжку и накормивши ее, Оленинский позвал к себе своего хозяина, чтобы посоветоваться с ним насчет дальнейших действий: выдать девочку старухе он не хотел ни за что в свете.

Старый моряк узнал спасенную жертву, назвал ее Лелей и рассказал Оленинскому, что старуха воспитывает эту девочку Христа ради и в вознаграждение заставляет ее исправлять домашние работы, да, кроме того, наказывает ее всякий день для собственного своего удовольствия. Глядя на чудесные глазенки Лели, Владимир без труда убедился, что соседка имеет свои расчеты в будущем, а, кроме того, в обращении ребенка, бессознательно циническом, и в странных его речах заметно было, в каком месте он воспитывался и какие примеры имел перед глазами. Несколько подробностей о проделках своей юности Леля передала сама тем уморительным и неправильным языком, на котором объясняются маленькие петербургские гризетки. Она

не помнила ни отца, ни матери, воспитание ей дано было не блестящее; сперва она училась в детском приюте, откуда была изгнана за шалости и неряшество, потом отдана была в школу, откуда тихонько уходила всякий день и проводила время в беганье взапуски с другими девчонками и в тому подобных занятиях. Леля уверяла, что старуха придет за нею, и готовилась умереть не поддавшись. Оленинский с стариком приготовились к защите, и утомительно было глядеть на отставного воина, готовившегося выдерживать нападение гневной женщины с беспокойством, которого, вероятно, не испытывал под французскими пушками. Точно, с наступлением вечера, злая соседка, подкрепив себя весьма своими домочадцами и полицею, которой успела перетолковать все дела в черную сторону, явилась перед воротами цитадели.

Оленинский был совершенно прав, но не желал вступать в переговоры с людьми, которые осмелились вести наступление на его квартиру. Рыцарская его натура не хотела мира, и первое нападение неприятеля отбито было с блистательным успехом. Лелина мучительница была с ног до головы облита грязною водою, иные из осаждающих получили сильные контузии картофелем и апельсинами, которые, как град, летели из окон. Могущественное подкрепление юных приятелей прорвалось чрез осадный корпус и примкнуло к Оленинскому; бой угрожал принять громадные размеры, жители тихой улицы, в халатах и старых вицмундирах, разделились, подобно родственникам Ромео и Джульетты, на две враждебные партии. В эту критическую минуту явилась депутация жителей соседнего дома, которые, все до одного, засвидетельствовали о ежедневных страданиях Лели, о гнусном поведении старухи и о безукоризненной жизни Оленинского. Пользуясь минутой спокойствия, старый моряк поднес деньги кому следовало, и мало-помалу толпа разошлась. Последнею оставила осаду старуха, поднявши руки к небу, она провозгласила торжественно: «Наплачетесь вы с нею», – и тихими шагами удалилась в свою обитель.

Леля была спасена, но тут возникал новый вопрос: что было делать холостому старичку и девятнадцатилетнему мальчику с девчонкой, из которой в скором времени со-

биралась сформироваться хорошенькая женщина? В какие-нибудь два дня Владимир успел привязаться к сиротке до того, что решил в первый раз в жизни прибегнуть к знатым приятелям отца с просьбою поместить ребенка в одно из богоугодных заведений. При первом приливе капиталов он внес в ломбард довольно значительную сумму на имя Лели и, получив известие о ее принятии в пансион, собирался сам отвезти ее на новое место. Старый моряк первый передал сиротке эту приятную новость с некоторым страхом: в эти дни Леля успела совершенно завладеть кротким хозяином и вертела им совершенно по своему произволу. Она его в грош не ставила, несмотря на ласки и заступничество доброго сподвижника трафальгарских героев.

Когда он объявил девочке, что скоро придется им расстаться, Леля вспылила ужасно, объявила, что не пойдет никуда и останется у него в доме горничною, кухаркою, чем угодно. Повторяя изъявления своей преданности, она наступала на моряка с грозным видом, так что бедный добряк должен был поднять паруса и бросить якорь в квартире Оленинского, куда Леля вбежала за ним следом, красная, как осеннее яблоко, закинув голову назад и топя ножками. Владимиру захотелось испытать свой авторитет над испорченным ребенком, он нахмурил брови и приказал Леле сейчас же собираться, хозяина же попросил послать за каретою.

Леля подбежала к нему, в запальчивости приготавливаясь поднять знамя бунта против своего могущественного повелителя. Сердце Владимира разрывалось от жалости, ему было почти страшно: он видел, что Леля была старше двенадцатилетнего возраста, стан ее выпрямился и сделался строен; перед ним стояла не крошечная сиротка, а миниатюрная женщина во всем блеске гнева и гордости, раздраженная людьми, которые осмеливались не падать в прах перед каждым ее капризом. Но образ мыслей нашего притяла совершенно рознился от мыслей старого моряка: Владимир, наверное, струсил бы перед пушками, но он готов был вытерпеть муки инквизиции, не опустив взгляда перед взглядом раздраженной женщины, даже и постарше своей воспитанницы.

Постоянство его увенчалось успехом: Леля вся задрожала и, рыдая, вышла из комнаты. Вместо того, чтоб идти в свой уголок и увязать свое маленькое имущество, она пробежала в кухню, где помещался мальчик одного роста с нею, единственный слуга Оленинского. Она слышала, что ее отвозят потому, что неприлично девочке жить у холостых людей, и на этом заключении устроила план действий. Вся дрожа и обливаясь слезами, она сбросила свое платье и, несмотря на сопротивление робкого мальчика, надела на себя его новые штанишки и курточку. Мужской костюм совершенно пришелся по ее стройному стану, в этом наряде, улыбаясь и плача, она бросилась к Владимиру, упрасывая его сделать ее своим поваренком.

Плечи ее подергивало, стараясь заглушить свое волнение, она царапала свое лицо, закрыв его руками, так что он должен был отвести ее руки в сторону. Принявши это движение за знак участия, она спрыгнула с своего места и села к нему на колени, не зная, что и говорить, только поглядывая на Владимира и целуя его руки. Она не смела громко плакать, но слезы падали из ее глаз в таком изобилии, что в две минуты пальто молодого человека было совершенно мокро. Он долго крепился, но, когда Леля стала упрасивать его не выгонять ее из дома, стала говорить, что ей недолго придется мучить своего защитника, потому что ей скоро умереть придется, Оленинский не выдержал и отложил все приготовления к отъезду. Странная мысль о ранней смерти придала Леле неодолимое могущество, тем более непонятное, что в сложении девочки не было заметно никаких признаков.

В сердце человеческом есть струна, которая звонко отвечает на всякое изъявление преданности, и чем пассивнее, чем бессознательнее преданность, тем сильнее бывает отголосок, в особенности же нет возможности оставаться холодным, принимая драгоценнейший дар из всех даров – преданность женскую, хотя бы она основана была на пустой причине: на богатстве, на силе или общей похвале. С этого дня Оленинский был неразлучен с Лелей, обращаясь с нею, как с маленькой сестрой, балуя ее без зазрения совести, не заботясь ни о сплетнях, ни о том, что будет впереди. Молодые его приятели тоже полюбили Лелю, а старый

моряк уже давно души в ней не слышал. По его словам, Леля была совершеннейшим созданием природы; ему приходилось на своем веку читать английские романы, и из подобных книг он вывел то заключение, что нередко у девочек, не помнящих родства, отыскиваются богатые родители, лорды и леди, со многими тысячами фунтов стерлингов годового дохода. Хозяин Оленинского принадлежал к числу благороднейших, но совершенно непрактических людей. Он любил Владимира, как сына, и на компанию его смотрел с грустной нежностью одинокого старика, которому наперекор общепринятым правилам по душе все то, что юно и весело.

Леля заботилась о хозяйстве, ее одевали, как куколку, немножко учили и очень много баловали и поддразнивали. Так прошло три года, и никто из приятелей Оленинского не замечал, что из маленькой замарашки вышла взрослая девушка. Владимир продолжал вести старую жизнь, не сучая ни минуты, безденежное время проходило незаметно, украшенное еще более присутствием любящего и преданного женского существа. У него никогда не было сестры, но он теперь не жалел об этом обстоятельстве. Промотавшись дочиста, он весело возвращался в свою светлую квартиру. Леля встречала его, как могущественного султана, старший хозяин в тридцатый раз рассказывал ему о морских сражениях с абордажами, пушечной пальбой посреди взволнованного моря и старым кривым адмиралом, умирающим посреди обломков неприятельского флота. Сходились пролетарии, устраивался общий стол, совещания о новых шалостях. Жизнь давалась ему легко, даже малейшей нужды никогда не испытывал наш приятель: у него был брат, человек молодой, но уже сделавший блистательную карьеру, кошелек которого всегда был к его услугам.

Все привязанности Оленинского имели странный отпечаток: он и брат его любили друг друга с редкою нежностью, хотя при свидании спорили до драки и неистовства или молчали, рассчитывая, что нечего говорить с человеком, который знает всю нашу подноготную. Оба они глядели совершенно в разные стороны, старший брат был человеком светским и положительным, Владимир имел в себе много энтузиазма и самых юношеских капризов. Млад-

ший Оленинский похож был на стихи в роде Гейне, зачастую без размера, рифм и последовательности. Полковник Оленинский, старший его брат, был совершенная проза, но проза Тацита или Монтескье, холодная, блестящая и резкая, сжатая и энергическая. Вот все почти лица, которые будут действовать в нашем рассказе, с остальными будем знакомиться по мере надобности.

2

В один из летних петербургских вечеров, прославленных свирепым графом де Местром, вечеров, которые неприятно сходятся с рассветом, набрасывая на все предметы фантастическое освещение, приводящее в восторг чужестранцев, особенно молодых, немцев-мечтателей, – в один из таких вечеров крошечный садик Оленинского был весь занят самим хозяином и его тремя приятелями. Особенное веселье сияло на всех лицах; прохожие, слушая громкий хохот собеседников, заглядывали сквозь решетку и обращали особое внимание на молодого господина чужестранной наружности, без волос и с густою бородою, который шумел пуще всех и к своей грозной физиономии присоединял всю живость и болтливость маленького мальчишки.

Человек этот стоил названия Жилблаза, которое давали ему молодые приятели, и его-то возвращение из далеких краев праздновала компания Оленинского. Имя его было весьма известно в городе, он слыл модным живописцем, каждую неделю рисовал по картине, которая покупалась за дорогую цену, и всегда заключал в себе несколько искорок действительного таланта. Жилблазу не было еще тридцати лет, а он уже перепробовал десятки разных профессий, начиная от службы с блестящими надеждами, до переводчика сочинений о хозяйстве и верных ключах к женскому сердцу. С сотнею целковых он съездил в Италию, учился, был в Париже, наглядился на скороспелые работы Энгра и Делароша и, наконец-таки, вернулся в Петербург с именем, славой и деньгами. Присутствие его оживило компанию Оленинского, которая день ото дня становилась малочисленнее, потому что в нашей столице, где процветает деятельность и вечное стремление к жизни не по состоянию, чрезвычайно трудно сгруппиро-

вать вокруг себя несколько умных людей, с поэтической праздностью соединяющих добрые инстинкты и манеры сколько-нибудь порядочные.

– Итак, господа, – говорил Жилблаз, приподымаясь с своего места и допивая последний стакан вина, – послезавтра вы у меня на даче, а теперь надо позаботиться о перевозке. Да не хочет ли кто пожить со мною? Сад богатый, с фонтанами и статуями, дом из двадцати комнат, и посреди этого воспоминания о прежней голи, об обедах из чаю и сухарей. Приятно не иметь денег, но еще приятнее иметь их вдоволь!

– Да сиди ты, – возразил один из молодых людей, – что за тон, что за величие. Настоящий какао дерзновенный!

– Это слово уж без меня придумано? Что значит «какао»?

– Человек аристократический, гнушающийся плебейским чаем и употребляющий разные заграничные напитки.

– Полноте, – сказал Оленинский, подняв голову. – Жилблаз не какао. Я боюсь одного только, чтоб его веселая жизнь не повредила его малеванью.

– Господа, – сказал Жилблаз, – неужели вы, которые знаете всю мою подноготную, еще думаете, что я художник и что я когда-нибудь любил живопись? Я люблю свое ремесло, но люблю его так же, как книги, так же, как музыку и скульптуру, и уверен в том, что не любить этих вещей – значит умереть заживо. Но броситься в одну отрасль искусства, полюбить одну его часть, не значит ли это продать свою душу, отказаться от разума и наслаждений?

– Парадокс, парадокс! – закричали приятели. – А вся твоя жизнь, откажись от своей прежней жизни!

– Не откажусь и вечно буду ею хвастаться, – возразил Жилблаз. – Я терпел нужду и боролся не для искусства, а для жизни. Мне нужна была независимость, мне нужна роскошь, как воздух. С детских лет, подметив в себе блестящий талант, я построил на этом основании свою будущность. Я не хочу, чтоб через пятьсот лет люди удивлялись моим головкам, я желал только одного: чтобы *мне*, собственно *мне*, позволено было окружить себя предметами искусства, любоваться на произведения других, достойнейших меня людей, и бросаться во все стороны, братья за то, что *мне* нравится, трудиться без напряжения и вволю лениться с

друзьями, которые все любили меня в бедности и не разлюбили... Сюда, Егор, сюда!

Великолепная низенькая коляска подъехала к воротам сада, пара вороных коней, с тоненькими ножками и маленькими головами, как вкопанная остановилась перед нашими приятелями.

РЕДАКЦИЯ В

1

Несколько лет тому назад жил в Петербурге очень молодой человек, один из привлекательнейших и вместе с тем оригинальнейших персонажей в целом городе. Он происходил от довольно знатной, хотя и промотавшейся фамилии, воспитан был в Швейцарии, от природы одарен был живым и симпатическим, даже немного женским, характером. Воротившись осьмнадцати лет в Россию, он застал свое семейство в страшной горести: должники покойного отца с неимоверным бесстыдством отказались от уплаты по своим распискам (отец Оленинского был истинно русский человек, любил выручать из беды друзей и даже врагов, никогда не помышляя о векселях и об экономии), дела были запутаны, и не было никакой возможности держать шестнадцать лошадей на конюшне, что, как известно, для многих петербургских семейств считается крайним пределом бедности. Из всех этих горестных событий наш молодой человек сочувствовал только одному: смерти своего отца, которого отчасти крутая, но открытая и размашистая натура нравилась ему с первых лет детства. Наш Оленинский отказался от поездки в деревню со своим семейством, отклонил от себя предложения выгодных мест, потому что в протекции недостатка не было, и стал жить постоянно в Петербурге, не жалуясь на свою судьбу, которая была довольно сносна, потому что ему присылали из дома тысяч до восьми в год.

Эти восемь тысяч молодой человек имел обыкновение проживать не с большим в восемь дней, и таким образом несколько дней в году его богатство и доходы совершенно равнялись богатству и доходам Ротшильда. В эти дни он ни

в чем себе не отказывал, утопал в роскоши, поддерживал свои светские связи и не мог понять, как люди живут на свете без денег, без плясок в комнатах, залитых светом, и без волокитства за женщинами, которые могут купить его самого со всеми поместьями. В свете любили Оленинского за его ловкость, чрезвычайно смазливое личико, и нет сомнения, что он везде был бы принят и без гроша в кармане, но молодой чудак поставил себе правилом ездить к богатым людям, как в игорный дом, не иначе, как со всеми своими капиталами. Поведение его шло совершенно наперекор общепринятым правилам: обыкновенно голяк унижается перед богатыми и начинает поднимать нос не ранее, как обзаведясь деньгами; наш приятель, напротив того, был ласков со своими знатными приятелями только во время прилива капиталов. Чуть промотавшись, он начал едва кивать головою лучшим своим знакомым, забывал женщин, которые от души им интересовались, и делался неприступнее испанского пролетария в изодранной альмавиве. Оттого он не мог иметь никогда истинного успеха в свете: чуть девицы начинали замечать, что он вальсирует с особенным венским шиком, чуть хорошенькие дамы принимались журить его за причуды, чуть важные старики решались отзываться, что из этого взбалмошного спорщика может сформироваться полезный и очень умный человек... баста, начинался отлив капиталов, Оленинский становился небрежнее в обращении, без малейшего сожаления расставался с роскошной жизнью и бросал богатые кружки, даже не пожалевши о людях, истинно к нему привязанных.

Дело в том, что Владимир Алексеич Оленинский принадлежал к числу людей, по-видимому, совершенно бесполезных в обществе, но без которых общество крайне бы соскучилось. Оттого оно и скучает, что в нем мало подобных людей, живущих без всякой цели, затем, чтоб жить шутя и посмеиваясь над бедностью и богатством, над интригами и страшною действительностью, над пороками и даже над горем. Наш приятель был эпикурейцем (мы сейчас увидим, что, кроме денежных дней, он умел быть эпикурейцем и в другое время), и я напрасно сказал, что без подобных эпикурейцев общество соскучилось бы, не более. Нет, оно бы не соскучилось, оно бы начало страдать. Наше время оттого

и обильно тяжелыми переворотами, что теперь мало людей беззаботных, людей с сатирическим и ленивым складом ума, людей, которые могут быть дилетантами в жизни. Болезнь нашего века вовсе не в апатии, как говорят многие, а, скорее, избыток деятельности, судорожной и вредной. Инерция есть добродетель нашего времени, и Гете, представитель поэтической, гордой и восприимчивой инерции, есть истинный поэт XIX-го столетия. У нас много философии и мало практических философов, мало спасительного эгоизма, того эгоизма, которого представителями были Демокрит и Гораций, Стерн и Монтень. Впрочем, это предмет слишком глубокий, и мой приятель не имел претензии на глубину характера, да и не в том дело.

В свободное время Владимир Алексеич ровно ничего не делал, или, лучше сказать, он имел столько занятий, что результатом их выходил ноль, да он и не заботился о результате. Он занимался тем, что любил особенно, а в особенности он любил и музыку, и живопись, и науку, и хорошеньких женщин, и кайф, любил розовые вечера над Невою и немцев, гуляющих без фраков по Крестовскому острову. Если он не писал стихов, то это потому, что было некогда, в нем было много этой *poésie du diable* (дьявольской поэзии, франц. – *H. A.*), которая бывает у двадцатилетних мужчин, тоже так же, как *beauté du diable* (дьявольская красота, франц. – *H. A.*) бывает у двадцатилетней девушки. А времени у него было мало, потому что он не любил одиночества и имел бездну приятелей, по большей части таких же беззаботных голяков.

Я вполне убежден, что род человеческий, по крайней мере, мужской, может быть в нравственном отношении усовершенствован до невероятной степени. Для этой операции стоит только взять каждого человека в ту минуту, когда ему стукнет двадцать лет, то есть в самую эпоху нравственного рыцарства и светлых ощущений, и не давать ему портить его. Каким образом привести в исполнение эту меру, я совершенно не знаю, намекнул же на нее для того, чтоб показать, что компания, собиравшаяся у Оленинского, заключала в себе, несмотря на забавные странности, бездну молодости, веселости, благородства и светлой беззаботности. Старшему из них было двадцать два года.

Нельзя умолчать о том, что Оленинский с приятелями по временам развлекали себя шалостями, из которых многие только и могли происходить что в отдаленнейших закоулках города. Они бесили соседей, которые им не нравились, по вечерам устраивали серенады под окнами хорошеньких девушек, с грозным видом останавливали запоздалых чиновников на пустой улице и важно говорили оробевшему прохожему о вреде ложного страха и веселой жизни, принуждающей семейных людей возвращаться домой ночью, мимо необитаемых пустырей. Они толкались посреди простонародных гуляний, ходили в раек и на балы в екатерингофский вокзал, ездили по Каменному острову, посреди щегольской толпы, верхом на отвратительных клячах; чуть затевался в одном из соседних домиков бал с салными свечами и различными претензиями, наши искатели приключений непременно подсматривали в окна и переговаривались со сволочью, которая вечно стоит под освещенными окнами, слушая музыку и очень громко критикуя танцующих. Утомленные такою полезною деятельностью, они возвращались домой и устраивали обеды и ужины, сообразно своим почти постоянно тощим средствам. Подобно афинянам в одной из аристофановых комедий, каждый приносил продовольствие, которым мог только располагать, но общий стол напоминал собою, скорее, Спарту, чем Афины. Не было классической чечевичной похлебки, но попадались яства, не менее безобразные, все они, однако же, поглощались с неподражаемым аппетитом. Редко пили они что-нибудь, кроме пива и хереса в умеренном количестве; если в их кружок попадался человек богатый, он не смел роскошничать, понимая, что в иных случаях роскошь хуже скряжничества.

Юношество пело и кричало, смеялось и спорило, толковало о политической экономии, которая была тогда в моде, и о женщинах, которые никогда из моды не выйдут; слушая их со стороны, можно было принять их всех за злейших неприятелей: они разбирали друг друга по косточкам, не оставляли в покое ни малейшей из смешных сторон ближнего, потому что откровенная насмешливость есть драгоценнейший перл душевной молодости. Сами себя они называли пролетариями, не думая о том, что их веселая и почти

добровольная бедность способна была терзать душу истинного бедняка более, нежели самая наглая и бесчувственная роскошь.

4

Пандуров воротился домой в опьянении и физическом, и нравственном, ноги его едва ходили, в голове безотвязно вертелся образ таинственной хозяйки дачи. Непонятное, никогда еще не испытанное чувство не давало ему покоя. В продолжение своей ничтожной жизни он видел только два рода женщин – светских дам, которые были некрасивы и недоступны, и женщин легкого поведения, не имевших в себе ничего женского, кроме жалких остатков красоты, запятнанной и разрушенной преждевременным развратом. Леля наверное не принадлежала ни к тому, ни к другому роду; свежесть ее лица, чистота и непорочность всех очертаний ручались за то, что ей любовь незнакома, а со всем тем каждое ее движение соблазняло, сулило чудные наслаждения человеку, который пробьет ледяную оболочку ее сердца. Эта смесь чистоты с вольностью обращения и сводила с ума нашего любителя женщин; если б он встретил отдельно то или другое, впечатление было бы гораздо слабее. Несколько раз Пандурову казалось, что он открыл перл красоты и душевной непорочности, но, помышляя об обществе, окружавшем Лелю, о ее речах, показывавших, что она, словно весь век жила между молодыми повесами, Пандуров готов был принять все это за сон. Несколько раз он останавливался на самом нелепом предположении, вспоминая одно известное ему маскарадное происшествие, где он был обманут безжалостным образом; старый скептик готов был подумать, что компания молодежи нарядила в женское платье какого-нибудь красивого мальчика с тем, чтоб как можно злее подшутить над Пандуровым, и что это-то существо и есть Леля, обладающая такими странными и непонятными приемами.

Когда человек ночью возвращается домой сильно навеселе, ему предстоит что-нибудь одно: или ночь наслаждения, или ночь глубокого страдания. Счастлив гуляка, беззаветно свертывающийся под одеялом и мигом переселяющийся в заколдованную область Морфея, но горе оза-

боченному смертному, который на одр свой, кроме головокращения и искр в глазах, приносит еще беспокойство и мечты! Если он не захрапел тотчас же, если он промедлил и проворочался пять минут, зевая, припоминая и соображая, не спать ему ночи, вертеться ему в туче отрывочных и противоречащих мыслей, то рассыпающихся в виде удушливого тумана, то принимающих нелепые образы, наподобие кошмаров. Хмель переходит в лихорадку, лихорадка в бессонницу, бессонница в жар и остервенение. Так было и с гостем Лели, он не в силах был заснуть скоро, и первые минуты бдения были ему приятны: образ милой хозяйки соблазнительно порхал перед воспаленными глазами волокиты, и ему было довольно весело. Наконец мысли его стали становиться бессвязнее. «Я скоро засну», – подумал Пандуров, но не тут-то было. Пробило пять, шесть, семь и восемь часов утра, по улице заходил народ, петухи запели, собаки стали лаять, все домочадцы вволю передрались с разносчиками на дворе, а Пандуров все еще не спал. Летнее солнце пробилось сквозь шторы и осветило беспорядок его комнаты, все подушки были сброшены или перевернуты, все положения тела приняты и снова покинуты, голова болела, воспоминания о Леле не думали утихать, заснуть не было никакой возможности. Несколько раз наш герой приподнимался на локтях, смотрел на часы, отпуская несколько русских <нрзб.> и потом осторожно ложился, стараясь не думать о милой волшебнице. Смешно было глядеть на эту разоблаченную фигуру, скромно лежащую в постели и старающуюся заснуть. Наконец, потеряв терпение, он вскочил снова, надел халат и посмотрелся в зеркало, ожидая увидеть неслыханные ужасы. К изумлению, однако, лицо старика не представляло ничего особенно неприятного: под влиянием мучительной бессонницы оно казалось и бледнее, и умнее, глаза светились давно позабытым огнем. Приятное чувство прокралось в душу волокиты, и горе всей ночи было забыто. «Она будет моя!» – сказал он вполголоса, принял величественную позу и дернул за шнурок колокольчика.

В третьем часу того же дня, коляска Ивана Николаича остановилась перед воротами знакомой нам дачи. Эта петербургская вилла, стоившая огромных денег и, действи-

тельно, очень красивая в вечернем полумраке, при солнечном сиянии похожа была на пирожное, которое подают за обедом у богатых помещиков, любящих гастрономию. Башенки и стрельчатые окна были сделаны, будто из леденца, все же строение своим желтым колоритом напоминало цвет миндального пирога. Несмотря на то, немногие туристы подъезжают к иному рейнскому замку с такими чувствами, которые пробудились в Пандурове при виде этого каменноостровского коттеджа. Все окна были настежь, но ни в одном из них не было видно знакомой головки. В саду не было ни души, с трепетом сердца старик пошел по этим красивым дорожкам, на которых кой-где лежали еще следки чудесной детской ноги. Несколько раз Пандуров бросался в сторону, с дерну, чтоб не затоптать одного из этих следков, на которые готов был смотреть, как на родное произведение; наконец он сам улыбнулся своей сентиментальности и смело вошел в комнаты. Никто его не встретил, никто не мешал ему входить. Взглянувши в зеркало, он остался доволен своим костюмом. На нем был длинный дикенский жилет с очень открытою грудью, панталоны, немало светлее, и круглый фрак превосходного покроя.

Усевшись у камина между двумя статуэтками, Пандуров окинул глазами знакомую залу и стал в пятидесятый раз думать о том, чем оправдать свой визит. Молодая хозяйка до страсти любила художников и художества, у ней было много картин, и у Оленинского она купила одно из произведений Теньера, этого было довольно. Пандуров предложит ей, за деньги или в подарок (смотря по ходу обстоятельств), несколько редких картин, доставшихся ему от отца, никогда не покупавшего картин, но занимавшего когда-то одну из очень важных должностей по какому-то ведомству.

Так он сидел с четверть часа, и ему показалось скучным ждать и придумывать предметы разговора. Он прошел в другую комнату, где, к удивлению своему, вместо вчерашней мебели и станка с женским рукоделием, заметил бездну чубуков, кальянов, ружей, шашек и рыцарских облачений. Но в наше время в дамских будуарах попадает столько необыкновенных вещей, что это обстоятельство не смутило Пандурова. Он пошел дальше, услышав легкий шум в соседней комнате, но, вошедши туда, он уже не мог

удержаться и вскрикнул от ужаса. Посреди этой залы, где вчера еще «стол был яств» и Леля своей смуглою ручкою наливала ему старый иоганнисбергер, посреди этой высокой и девственной комнаты стоял высокий детина неблаговидной наружности с пунцовым носом и без малейшего признака одежд, кроме венка из древесных листьев, надетого на взъерошенную голову.

Возле углового окна, завешенного дырявою простынею, стоял мольберт и восседал один из прежних собеседников, а именно Жилблаз. Остальные окна завешены были вполонину: иное великолепным распыленным халатом, иное старым одеялом. Жилблаз малевал с необыкновенным усердием, не смущаясь приходом посетителя и винными испарениями от натурщика.

– Позвольте узнать? – с недоумением спросил Пандуров, окинув глазами комнату.

– Стойте, стойте, Бога ради, – перебил его Жилблаз, поднимая левую руку и рисуя другою, – не удивляйтесь и подождите немного...

Пандуров сел на стул и начал снова расспросы.

– Цените минуту вдохновения! – строго проговорил художник. – Одну минуту и я ваш. «Ефрем, – продолжал он, обращаясь к детине с венцом на голове, – можешь лупить в кабак».

Натурщик подобрал свои наряды с полу и кинулся из комнаты. «Куда ты, чучело?» – с ужасом произнес Пандуров, перебивая ему дорогу.

– Ничего, ничего, пусть идет, – говорил Жилблаз, продолжая работу с неслыханным рвением. «Ну, – продолжал он через несколько минут, – вдохновение, кажется, проходит. Что вам угодно?»

– Я желал бы видеть хозяйку, – сказал гость.

– Хозяйку? Это довольно трудно, – она переехала...

– Переехала? сегодня? может ли быть? отчего?..

– Дача показалась ей некрасивою, говорит, точно подносик с перечницами и уксусницей.

– Да куда же она уехала?

– В Крым. Говорит, что у нас сыро.

– Послушайте... – проговорил гость с чувством собственного достоинства.

– Посмотрите! – возразил Жилблаз, бросая кисть и повертывая стан в его сторону.

Пандуров взглянул и ахнул: сладкое чувство, смешанное с пронзительною болью оскорбленного самолюбия, прохватило его до костей при взгляде на только что законченный эскиз. Художник с легкостью и немного манерною грациозностью изобразил психологическую сцену посреди роскошного пейзажа, напоминающего собою хороший парк возле какого-нибудь дворца. У грота, собираясь купаться в светлом ручье, стояла, улыбаясь и краснея, нимфа с черными волосами, завитыми вокруг чудесной, совершенно современной, головки, нимфа, как две капли воды, похожая на их вчерашнюю хозяйку дачи. К милому дитяти сквозь камыш и кусты миртов пробирался какой-то лесной бог, вроде фавна или сатира, изображенный смелыми и легкими чертами, но, скорее, похожий на лешего или на старого дипломата в панталончиках из звериной кожи. Нельзя было без хохота смотреть на кривлянье и жесты сладострастного полубога, еще более распаленного кокетливыми движениями девушки, которая давала знаки руками и делала глазки в его сторону. Знаки эти относились не к сатиру, коварный любитель нимф и наяд, стремясь через воду и лес к цели своих желаний, не подозревал, что за плечами его стоит и следит за ним, шаг за шагом, стройный и высокий юноша, к которому и относятся лукавые взгляды полубогини.

Пандуров взглянул еще раз на лешего, потом в зеркало, потом опять на картину. Не было никакого сомнения, это был он, то был его портрет, превосходно, в несколько минут схваченный Жилблазом, который славился умением рисовать картины с скоростью паровоза...

– Благодарю вас за сеанс, – вымолвил художник, низко кланяясь, и вслед за тем разразился самым громовым хохотом.

Наш приятель подумал немного и начал хохотать вместе с веселым Жилблазом, и долго еще гуляющие пешеходы с недоумением останавливались перед великолепною дачею, прислушиваясь к гомерическому хохоту, который раздавался из ее окон.

А между тем Оленинскому было не до смеха, он с ветреностью соединял редкую пронизательность, а потому с

некоторым беспокойством ожидал последствий вечера на жилблазовой даче. За ужином, глядя на Лелю, посреди блеска и золота порхавшую между очарованною молодежью, он начал смутно сознавать ту великую истину, что можно ветренничать и оригинальничать самому, но вовлекать в свое эксцентрическое существование существо юное и слабое едва ли кому-нибудь позволяется. Домой воротился он вместе с нею, при первых лучах утреннего солнца, в коляске Жилблаза. Леля была так довольна своим вечером, что не помнила себя от радости, смеялась и болтала всю дорогу, к досаде Владимира, припомнившего известную русскую примету о том, что за весельем спозаранку зачастую следуют слезы.

Предчувствия молодого человека не замедлили оправдаться: весь следующий день Леля была не в своей тарелке, поминутно задумывалась или вздорилась со старым моряком, не имела силы заниматься рукоделем, домашнее хозяйство шло из рук вон плохо. Она уже не была красивою куколкою, украшавшей скромный домик двух философов, старого и молодого, под влиянием нескольких часов иной жизни все добрые и дурные инстинкты женщины встрепенулись в безмятежной и преданной душе сиротки. Оленинский понял, что женщине не дозволяется шутить с роскошью и, надо отдать ему справедливость, делал все возможное, чтоб развлечь Лелю и не дать ей задумываться. Он отказался от очень веселого обеда и целый день не оставлял Лели, которая, заметив его беспокойство, разом переломила себя, сделалась снова тихою и веселою. Владимир порадовался этой перемене и отнес ее – прямой студент! – к силе характера и философскому настроению духа, как будто спокойная философия когда-нибудь находила себе приют в женском сердце! Он предложил ей прогуляться за городом, но Леля с замешательством отклонила эту прогулку, он хотел просить хозяина съездить с воспитанницей своей в русский театр, но, на беду, представление было отложено. Вечер тянулся невероятно долго; у Оленинского были деньги, он бы мог ехать и веселиться, но благородное чувство мешало ему оставить Лелю, и в первый раз в жизни он просидел дома поневоле целый вечер.

Большая часть ближайших наших сношений с женщинами неминуемо происходят в том возрасте, когда женское сердце и женский ум нами не поняты и не могут быть поняты. Первые связи с женщинами похожи на прогулку во мраке, от которого сжимается сердце и захватывает дыхание. Впоследствии наше невежество пропадает, но уже тогда нас самих никто не хочет или мы сами впадаем в леность и педантизм. Оттого-то большая часть сердечных историй разыгрывается жалким и недостойным образом.

Оленинский любил Лелю, как брат и покровитель, умел ее забавлять и шутить с нею, но утешить ее, облегчить тайное страдание, закравшееся в ее душу, при всем своем желании не имел ни малейшей возможности. Обвинять его трудно: в этот день сердце Лели было достойно наблюдения великого психолога. В нем разом воспрянула тысяча разнородных и эксцентрических элементов; чтоб постичь причину душевного смятения девушки, надо было взять в соображение много обстоятельств; и несомненно аристократические ее инстинкты, и организм, рано развившийся под оранжерейным влиянием жизни больших городов, и вредное первоначальное воспитание, и зародыши идей, почерпнутых из разговоров образованной молодежи, и слепую ее привязанность к своему благодетелю. Как многие пустые болезни бывают особенно опасны в переходном возрасте, от детства к юношеству, так точно пустая, по-видимому, шутка, веселый вечер на жилблазовой даче повергнули сиротку в опасную нравственную болезнь, от которой избавить могла бы ее только многолетняя опытность человека, изучавшего женщину.

5

Несколько дней спустя Владимир Алексеич бродил по Летнему саду в самом желчном расположении духа, не кланяясь никому и оправдываясь близорукостью при ласковых упреках докучливых приятелей. Все его бесило, от статуй с отбитыми носами до франтов, с трепетом сердца покачивающихся на неприличного вида скакунах, и до мелкой пыли, которая останавливалась в носу и горле. «Кончено, – думал он, – я становлюсь несчастлив, что, по-моему, значит больше, чем становиться глупым. Думал ли я, кос-

мополит и беззаботнейший из эгоистов, человек, готовый жить под деревом, выбравший себе для девиза фразу *omnia mea mecum porto* (все свое ношу с собой, лат. – Н. А.), – думал ли я, что меня встретит горе в *собственном моем доме*, если можно назвать домом мое гнездо, которое может сейчас провалиться сквозь землю без всякого с моей стороны сожаления? А между тем оно, действительно, так: горе выгнало меня из дома, прогнало в Летний сад, побуждает меня обедать не дома, а в какой-нибудь таверне, при стуке шаров, слушая рассказы о лошадях и вдыхая в себя аромат от скверных бумажных сигар!

Я решительно не знаю, что делать с Лелею и проклиная свое глупое великодушие. Теперь она успокоилась, но надолго ли? А между тем ей нельзя жить у меня, скоро ей будет семнадцать лет, и она все хорошеет. Конечно, старый моряк может окончательно произвести ее в свои воспитанницы, но он умрет, родственники возьмут дом, и воспитанница отправится... куда? а я б этого не хотел и не допущу до того. Она меня стеснила кругом, у нее нет ни замечательного ума, ни особенной доброты, ни оригинальности, ни талантов, а между тем, как честный человек, я готов отдать десятую часть жизни (это для меня много, я люблю жизнь), чтоб пристроить ее как следует, чтоб быть покойным на счет ее будущности... а для такой девушки надобно многое и многое...»

Рассуждая таким образом, наш юноша быстро подвигался по большой аллее, не замечая одного из своих приятелей, с назойливою докучливостью обходившего его со всех сторон и кликавшего по имени. Оборотясь наконец, Оленинский увидел возле себя Ивана Николаича Пандурова, или, скорее, одну тень прежнего вивера Пандурова. Он был «бледен и унылый», по выражению, заимствованному из «Светланы», на нем было длинное пальто пепельного цвета, узкие панталоны и шляпа, вроде испанского сомбреро, – придавали ему вид квакера или члена филантропических обществ, где разыгрываются в пользу бедных флаконы, годные для сладкой водки, кошельки, рассыпающиеся в прах от тяжести целкового, плясуны с ниточками, кусочки резины и шитые подушки, к которым, если прислонишься, то расцарапаешь всю физиономию.

– Здравствуй, Володя, – произнес он своим протяжным голосом, но без всякой иронической интонации, – совсем ты забыл больного старика!

– Здравствуйте, Иван Николаич, жаль, что вы прихворнули. Неужели вы не на даче?

– Я скоро еду, подальше отсюда...

– Это куда?

– В деревню.

Владимир Алексеич вздрогнул даже, так его мягкой и молодой душе сделалось грустно и жалко. В устах Пандурова слово «в деревню» имело грустное значение поговорки: «пора костям на покой». Оленинский мог шутить и смеяться над унынием юноши, но тоска дряхлого человека всегда на него сильно действовала.

– Полноте, – сказал он с истинным и веселым участием, – полноте, мы с вами здесь ляжем костями, мы оба петербургские фрукты. Вам хорошо, потому что вы всех знаете, мне покойно, потому что меня никто не знает. Вот сходство в различиях, вот истинный синтез.

Пандуров удержал вздох. «Пойдем к Леграну», – сказал он.

– Не хочу, там воняет табаком.

– Велим открыть окна.

– Я в бедности.

– Неужели нам с тобой считаться?

– Я скучен и буду молчать.

– Твое горе – летний дождик. Мне надо говорить с тобою.

Уступив требованию старика, Оленинский вознаградил себя тем, что заставил его возиться с собою, как с сырым яйцом. Есть малое число молодых людей, которые особенно милы, если они не в духе. Володя был одним из таких существ, благодаря своей хорошенькой наружности и избалованному нраву. Он капризничал целый час не хуже молодой женщины с головною болью, заставлял десять раз затворять и отворять окна, переменять комнату, переставлять стол и заказывать обед. Пандуров перенес все с глубокою кротостью и тем заслужил совершенную симпатию нашего приятеля.

За обедом Пандуров поведал Оленинскому причину своей душевной болезни. В продолжение десяти лет он имел связь

с одною, очень знатною женщиною, любовь их, в прежнее время страстная, пламенная, мало-помалу перешла в дружескую, тихую привязанность. Эта женщина сделалась необходима Пандурову, он любил ее, как старшую сестру, исполнял малейшую ее прихоть, сквозь пальцы смотрел на ее шалости, был домашним человеком в ее доме, и ни один из новых любовников не осмеливался предпринять против старика что-нибудь дурное. Наконец, о превратность всякого земного счастья, приятельница Пандурова стала оказывать старому своему обожателю явную холодность, почти презрение. Забывая свои лета, свое достоинство, она связалась с восемнадцатилетним корнетом, капризнейшим мальчишкою во всем мире. Чем старше она становилась, тем подобострастнее обходилась она с своим миниатюрным повелителем. Все влияние Пандурова не могло спасти ее от порабощения, все его предостережения встречались дерзостью и равнодушием, пока наконец в одно прекрасное утро дверь дома, в котором заключались привязанности старика, была для него окончательно заперта, а сам он прославлен во всем своем кружке презренным и развратным старикашкою.

Вся эта жалкая интрига была вполне понятна Оленинскому. *Qui sème le vent, récolte la tempête* (кто сеет ветер, пожинает бурю. – *H. A.*), говорит французская пословица, и Пандуров мог вполне ожидать, что образ его жизни мог как нельзя скорее привести к подобному результату, к горькому разочарованию, не приносящему с собой ни дельной грусти, ни даже справедливого ожесточения. Бледная и презренная катастрофа эта способна была принести за собою одно чувство безотрадного уныния и бессильной злости. Злости, однако же, было мало, но уныние было тяжелое и заразительное. Владимир посоветовал старику заняться делами, привести в порядок свое большое имение, жениться даже, только жениться не от досады, а с надеждой на тихое счастье.

– Эта дорога для меня заперта, – сказал Пандуров с унынием. – В высшем обществе я не сыщу невесты, в среднее не полезу сам, тамошние девушки имеют родни слишком много. Мне, сказать ли? мне улыбается мысль сыскать девушку самого простого звания, полюбить ее, даже не полюбить, а

отдать ей себя на сохранение, отдать ей себя со всем своим горем, слабостями и пороками, быть счастливым... да это все мечты.

– Ничего, мечтайте, это очень полезно. Будьте как дома.

– В другой раз, мне приходят в голову мечты самые странные и бессвязные. Я был дурным человеком, я не уважал своего возраста, я много зла сделал женщинам, – по какому же праву буду я желать, чтоб мне отдалось *à ses risques et périls* (на свой страх и риск, франц. – *H. A.*) какое-нибудь юное и чистое существо? Ты не знаешь света, друг Володя, у тебя, как у германского студента, все женщины разделены на два разряда: ангелы и грешницы, не стоящие имени женщины. О, как ты ошибаешься, сколько созданий между этими жертвами молодости достойны того, чтоб им подана была рука, сказано слово любви и примирения! И знаешь ли ты, я хочу...

– Полноте, роман сочинять, – перебил его Владимир, действительно, тронутый.

– Роман, роман, – проговорил старик с неудовольствием, – а не ты ли сам навел меня на этот роман?

– Я? Бог с вами!

– Да, ты, в тот вечер, когда мы пиروвали у твоей возлюбленной... Где она, кстати, я все к ней собираюсь.

– У меня нет возлюбленной, – сказал Оленинский, покрасневши.

– А Леля?

– Эта девушка невинна, как бог знает что.

И, не видя никакой надобности хитрить с огорченным любовником, Владимир рассказал ему всю историю Лели, смягчив по возможности всю историю импровизированного вечера. Увлекаясь своею откровенностью, он передал Пандурову свое настоящее беспокойство и, что важнее всего, замечательное впечатление, произведенное на сиротку этою невинною, по его мнению, шуткою.

Старик так и всплеснул руками. «Ребенок, сумасшедший! фантазер! да знаешь ли, что ты наделал? Ведь ты зарезал бедную девушку, ведь ты сгубил целые три года, сгубил свой благородный поступок, рыцарское побуждение превратил в безнравственное дело! Теперь гляди за ней в оба, она убежит с первым господином в бобровой бекеше!

И она не виновата. Кто раскрыл ей глаза? кто нарядил ее в щегольское платье, кто сделал ее на шесть часов хозяйкой великолепной дачи? кто из этой дачи привез ее в пустую комнатку с двумя стульями? кто познакомил ее с веселой болтовней разгульного ужина, а теперь потчует женским рукодельем? Сумасшедшая, сумасбродная голова! бедная девушка! еще одной больше!..

Оленинский очень хорошо сознавал свои ошибки, но слушать за них выговоры не любил до крайности. Он нахмурил брови и едва-едва удерживал свою досаду. Пандуров же продолжал свои иеремиады.

– Милая девушка! бедный цветочек! вот как лучшие из молодых людей разумеют твою душу, вот по какой системе делается добро!.. Боже мой, боже мой! страшно подумать! неужели и впрямь познание женского характера достается мужчине ценою разврата и безвозвратно потерянной молодости?..

– Ну, коли, наконец, вам дано это познание, – сердито сказал Владимир, – придумайте же средства лечения, – это будет лучше, чем молоть нежную чепуху.

– Одно средство, Володя. Отдай ее замуж. Приищи ей человека умного, богатого, строгого, а я ручаюсь, что она будет его достойна. Такие женщины выказываются все с одного взгляда. Это организм высокий, без меры в добре и зле. Берись за дело, хлопочи...

– Вы сошли с ума, – сухо перебил Оленинский. – Это одни мечты, да и я сватом быть не намерен...

– Да вспомни свое положение... ведь эта девушка...

– Да коли вы так на ней помешались, – снова, потеряв терпение, перебил его Оленинский, – так женитесь на ней, вы же тут толковали о каких-то безродных девушках низкого звания!..

– Жениться? мне... – быстро выговорил Пандуров.

Д. Д. Жуковский

ПРОБЛЕМА РИТМА

*Публикация Т. Н. Жуковской;
подготовка текста Т. Н. Жуковской,
Н. А. Молчановой и С. А. Ларина*

В прошлом выпуске «Филологических записок» был опубликован трактат Д. Д. Жуковского «Слово – Образ – Звук». В этом выпуске мы печатаем второй (незавершенный и отчасти пересекающийся с первым) трактат автора «Проблема ритма», работа над которым также датируется 1930-ми годами. Подробнее о личности и творческом наследии Даниила Дмитриевича Жуковского (1909–1938) и принципах подготовки рукописи к печати см. во вступительной статье к предшествующей публикации.

Текст публикуется почти без редакторских вмешательств (в частности, не были исправлены неточные цитаты, не были устранены композиционные противоречия и т.д.). Единственное исключение: из текста были удалены авторские отсылки к тем или иным страницам рукописи (в публикации это обозначено соответствующим образом – <...>). На понимание авторской логики такие изъятия повлиять не должны. Графики с авторскими пояснениями представлены в виде фотокопий.

ГЛАВА I

СЛОВО – ОБРАЗ – ЗВУК

Определение поэзии

Эволюция слова. – Четыре основных элемента живого слова. – Синтаксис – Фонетика – Лексика – Ритм. Переходные стадии искусства между поэзией и прозой. – Четыре возможных направления развития

ив Простота и сложность в искусстве. – Форма живого слова и ассоциации его. – Процесс творчества. – «Гены» элементов слова. – Основные этапы восприятия слова. – Образ. – Процесс возникновения образа. – Темп восприятия слова. – О ценности образа. – Об эстетизме в природе и искусстве.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ

Поэзия есть культ человеческого голоса.

Так называемое лирическое стихотворение – это окаме-

нелый, кристаллизованный и в то же время вечно живой голос поэта. Нам дано почувствовать в строках все изгибы и нюансы его интонации. Читая стихотворение Пушкина, мы гораздо чище и во многом реальнее и точнее слышим его голос, чем если бы он был записан и передан нам не существовавшим еще в пушкинские времена фонографом.

Стихотворение есть то, что требует звукового воплощения голосом.

В этом заключается основное различие между жанрами повествовательным и трагическим. Обычно считается, что главная особенность, отличающая поэзию от художественной прозы – это наличие ритма; но, чтобы дать такую формулировку, надо дать сперва исчерпывающее определение ритма, а это едва ли возможно и для этого, во всяком случае, надо решить сперва проблему ритма. Основное различие здесь то, что поэзия создана для ушей и для голосовых связей, а проза может удовлетворяться органом зрения. И уже из этого основного различия вытекает целый ряд побочных. Все в стихе приспособлено для звучания, в прозе – лишь для удобства течения мысли.

Говорят, что нет точной грани между этими двумя искусствами. Это верно. Но у каждого читателя может быть свой субъективный критерий для их распознавания: *если вам хочется прочитанное воплотить в звуке, начать декламировать, значит это уже поэзия для вас.* Обратное: если вы не улавливаете звука при чтении лирического стихотворения, если звуки его не играют для вас никакой роли, значит вы воспринимаете его, как прозу; значит вы попросту не восприняли его.

Поэзия (в узком смысле этого слова) принадлежит к тем искусствам, которые несут на себе надстройку нового искусства, – искусства исполнения. Именно поэзию нужно считать искусством относительно мало доступным, но в то же время более богатым возможностями для талантливой исполнителя. Если мы воспринимаем стихотворение не из уст декламатора, а прямо из книги, то мы должны уметь слышать глазами, уметь стать до известной степени в положение глухого Бетховена, а это и не все умеют делать, и не всегда это возможно; и все-таки в конце концов почти наверняка целый ряд ассоциаций стиха

ускользнет из вашего поля зрения, если вы не воплотите его в звуке реально. Каждое стихотворение до такой степени индивидуально, обладает целым рядом таких особых, только ему одному присущих интонаций, что часто долго приходится ждать, насыщаться им, приучаться к нему и ловить момент, когда откроется, наконец, в душе жерло и оно вольется туда, как потрясающий своей выразительностью простой человеческий голос. И многие воспринимают поэзию не так, как это следовало бы делать, считая, что достаточно раз прочесть стихотворение, чтобы уже больше не возвращаться к нему, не зная даже о том, что его можно «слышать» и, удовлетворяясь тем беззвучным, половинчатым образом, который могут дать тропы стиха. В таком случае хорошая декламация открывает им совсем новый облик поэзии.

Но декламация искусство трудное и хороший декламатор, быть может, еще более редкое явление, чем хороший поэт. Декламатор должен уметь глубоко и детально воспринять стихотворение (что само по себе уже редкость) и затем творчески воплотить его богатством своего голоса. Обычно впадают в крайности при чтении стихов: так называемая поэтическая читка, приближающаяся к скандированию, однообразит, автоматизирует стих, умерщвляет отдельные слова и строки; читка актерская игнорирует ритм, который все произведение должен окрасить в особый эмоциональный оттенок. Но в голосе человека есть достаточное богатство, чтобы сохранить в неприкосновенности все элементы стиха, каждому воздав должное: каждый звук должен жить своей индивидуальной жизнью и каждый образ – воспламеняться огненным ритмом.

Но не слушателям, а только самому декламатору доступно наиболее глубокое переживание стиха. Надо чувствовать дрожание голосовых связок, быть окутанным звуком собственного голоса, чтобы до конца пережить эмоцию автора. Когда вы воспринимаете стихотворение из уст декламатора – вам меньший оставлен простор для собственного творчества. Вы неизбежно воспринимаете не только эмоцию автора, но и то, как она преломилась в индивидуальности декламатора. Над вами совершается, так сказать, двойное насилие.

Не нужно, однако, думать, что звук мы считаем «главным» и «последним», что должен воспринять читатель. Это лишь один из важнейших этапов, которые он должен пройти по пути к восприятию образа. Этот термин мы понимаем, быть может, несколько иначе, чем это до сих пор принято делать, и к концу настоящей главы постараемся выяснить его значение. Дать образ, – это цель всякого искусства, – искусства вообще, в том числе и художественной прозы, в противоположность художественной прозе в стихе этот образ рождается из моря звука и сверкает со всех сторон влагой его.

ЭВОЛЮЦИЯ СЛОВА

Очень многие, говоря о жизни слова, об этапах его умирания и о его воскресении в поэзии, говорят об утерянном мифе слова, об его образе, – совершенно забывая о столь же основном атрибуте слова – о звуке.

Первоначально слово вылилось из груди человека, как физиологический акт осуществления первых членораздельных звуков. И только звук был в силах воплотить в себе первый, сверкающий своей новизной – образ. Это было Слово – Образ – Звук.

Первая ступень умирания слова, – это не гибель образа, а незаметное усыхание его звука, тем более незаметное, что нельзя указать точно той грани, когда оно перестает быть необходимым, как звук. Оно продолжает произноситься в человеческой речи, но оно оказывает действие на психику уже *не как* человеческий голос. Это происходит, быть может, очень скоро после рождения слова и позднеешее изобретение письма есть лишь точное конкретизирование заранее совершившегося факта.

Не столько важно то, что наши обиходные слова обычно безобразны, сколько то, что они беззвучны. Мы мало потеряем, если научимся говорить письмом или пальцами, как глухонемые. В обиходе нам звук важен так же мало, как им; нужен лишь условный знак. Механизированные и обезличенные интонации вопроса и восклицания, присутствующие в нашей повседневной речи, сведены до минимума. Без них можно обойтись. Учебники синтаксиса могут быть составлены с полным информированием интонационных элементов речи.

В художественной прозе слово воскресает, как образ, но при этом остается беззвучным. Настоящего, изначального живого слова – прозаик не знает.

Музыка есть слово, потерявшее то, что мы называем его лексическим значением, но сохранившее некоторые качества звуков с их звуковым ритмом, который здесь разросся и усовершенствовался, заслоняя и упраздняя все остальное. Всякий музыкальный инструмент есть та или иная творческая интерпретация человеческого голоса.

Но и проза, и музыка есть лишь ответвления от стержневого искусства – поэзии, которая продолжает нести в себе все первоначальные атрибуты живого слова. Рожденные стихотворения во всех отношениях вполне аналогично рождению первого слова.

В настоящее время элементарнейшие случаи рождения живого слова есть момент, когда человек начинает ощущать потребность выразить свою эмоцию криком, хотя бы громко выругаться. М. Волошин считает ругательство простейшим видом лирического стихотворения. В этот момент слово опять отделяется от человека, как самостоятельный носитель его эмоции. При этом в нем появляется и живой, упругий ритм, и интонационная насыщенность, и звуковая инструментовка, да плюс еще какая-нибудь незаурядная метафора. Только в моменты каких-нибудь весьма сильных эмоций могли возникнуть крепкие, многострочные, «многоэтажные» ругательства, именуемые «загибами Петра Великого». И хотя отсюда еще далеко до создания тонкого, глубокого лирического стихотворения, но формально здесь уже мало различия. В обоих случаях предпосылкой оживления слова является то, что оно наполняется звуком, а остальные его атрибуты прикладываются при этом уже сами собой.

Художник выразит свою эмоцию красками, музыкант – гармонией тонов, а поэт, подобно троглодиту, голосовыми возможностями своей гортани; и, если под руками у художника – краски, у музыканта – струны, если в распоряжении троглодита имелось несколько первых членораздельных звуков, то у стихотворца нашей эпохи – целое скопище маленьких серых клочков, скелетиков, оставшихся от былого, истлевшего слова, которые он должен уметь слить вновь

в слово живое, такое, которое вновь начнет делить с человеком его горе и радости. В стихе, обычно, строку или даже несколько строк – четверостишие, словом, тот комплекс, интонации и образ которого может считаться законченным, – мы должны рассматривать, как такое, вновь рожденное слово.

Прислушайтесь к строкам:

Бейте в площади, бунтов топот!
Выше, гордых голов гряда... (В. Маяковский)

ЧЕТЫРЕ ОСНОВНЫХ ЭЛЕМЕНТА ЖИВОГО СЛОВА

Все элементы строки ритмически, фонетически и синтаксически сопряжены в одно нераздельное целое, в единый звучащий возглас. При аналитическом подходе к такому слову мы будем рассматривать его с четырех точек зрения. *Четырьмя путями поэт воздействует на нашу психику и четырьмя путями вновь пробуждает в слове звук:* 1) синтаксисом, 2) фонетикой, 3) ритмом и 4) лексикой, состоящей из семантических элементов строки.

Скажем несколько слов о каждом из них.

Воздействие синтаксиса, т.е. формы словосочетания на нашу психику, есть одна из самых загадочных и интересных областей, как для психолога, так и для лингвиста. Мы здесь встречаемся с целым скопищем психологических тайн, которые едва ли могут быть до конца разгаданы. Известно, как простейшая синтаксическая инверсия может до неузнаваемости изменить предложение, расцветить его новым образом, освежить его.

Мы не будем выделять в качестве пятого элемента морфологию слов, считая, что форма входит элементом в форму словосочетания. Те же формы слов, которые образуют синтаксических категорий, обуславливают обычно присутствие нового оттенка вещественного значения слова, т.е. они уже относятся к семантическому элементу (см. «Русский синтаксис» Пешковского, с. 33–35).

В чем отличие синтаксисов прозы и поэзии?

Проза родилась, как совсем особое искусство позднейшей культуры, как мышление понятиями. Перед ней открылась возможность создания беззвучного образа, как

продукта сложных сознательных психологических комбинаций. И синтаксис прозы должен, прежде всего, удовлетворять требованию легкого, точного и экономического течения мыслей. Это достигается выработкой синтаксических шаблонов, которые дают возможность пространного, неумтомительного изложения.

Поэт – наоборот, производит в синтаксисе постоянные маленькие революции, его удел – нарушать эти шаблоны, создавая новые формы, подобно тому, как прозаик упрощает старые. В настоящее время синтаксис является для поэта если не самым главным, то самым *первым* приемом, кристаллизующим голос. У первобытного человека не было еще этого могучего орудия закрепления звука и потому, возможно, что звук его слова умирал гораздо скорее, чем умирает поэтическое произведение нашего времени, которое часто может остаться жить до того момента, пока не умрет язык.

Синтаксис имеет какую-то непосредственную связь с интонацией. В процессе совершенствования языка целый ряд смысловых оттенков, которые выражались интонацией, – начали выражаться другими приемами. Быть может, именно синтаксис – один из таких скелетов, оставшихся от былой интонации. Это – интонация, перешедшая из гортани человека на бумагу и застывшая там формой словосочетания:

На наших глазах совершаются постоянно подобные превращения. В форме: «Ты читал?» – вопрос дается только интонацией, между тем, как в форме «Читал ты?» – вопрос дан уже самой формой и соответствующая интонация делается менее необходима. Теперь стоит прибавить еще только частицу «ли», и она делается вовсе ненужной. И точное исследование показывает, что действительно в форме «Читал ли ты?» – интонация вопроса (соответствующее повышение голоса) может отсутствовать. *Но это превращение интонации в форму словосочетания – обратимо.* Можно, создав необычную форму словосочетания или поставив слово в особо благоприятные условия, вновь наполнить его интонацией. Например, такой неожиданный выверт указанной формы, как: «ты читал ли» будет уже чисто поэтический оборот, где то же самое «ли» не упраздняет, а вновь как-то по-особому воскрешает интонацию голоса.

Что, если я замороженный,
Сознания оборвавший нить,
Вернусь домой уничиженный,
Ты сможешь ли меня простить? (А. Блок)

В других случаях оно играет в интонационном отношении еще более богатую роль:

Тайна ль моя совершается?
Ты ли зовешь вдалеке?... (А. Блок)

Приглядитесь, как мощно дана повелительная интонация в приведенных выше строках Маяковского. Взгляните, сколько места отведено в поэзии восклицаниям, начинающимся с «О» или «Ах». Они являются обязательными спутниками всех поэтов, начиная от Пушкина и кончая Пастернаком или М. Цветаевой, которая уже искренно признается:

И повинись поэт,
Что ничего, кроме этих ахов,
Охов у музы нет.
.....
Неодолимые возгласы плоти –
Ах! – Ох! – Эх!

И в этом же стихе пытается раскрыть колоссальную интонационную силу этих слов, в соответствующих жестах:

Эх, слуханул бы разок, как ахал
В ночь половицкий стан!
.....
Ах, – это занавес вдруг разверстый,
Ох, – ломовой хомут...

В прозе эти слова встречаются значительно реже, в нашей же повседневной речи они часто выступают как факты не столько усиливающие строку совсем особыми, только однажды осуществимыми интонациями. Это один из глубочайших вопросов, исследование которого может совсем по-новому осветить проблему стихотворной речи. Даже в тех случаях, где синтаксис стиха как будто вполне «нормален», – он и в этом случае воскрешает, а не умерщвляет интонацию, ибо в аспекте всех других звучащих элементов слова форма словосочетания вновь невольно становится тем, чем была когда-то, – звуком.

Если в прозе и существуют интонации, то они крайне механизированы и обезличены. Большею частью они све-

дены к так называемой повествовательной интонации, в которой человеческого голоса в сущности уже нет. Во-просительный и восклицательный знак, – это его жалкие останки. В поэзии к каждой строке надо бы было подыскивать новый знак препинания, если бы мы захотели обозначить ее интонацию условным знаком.

Когда говорят, что такой-то прозаик имеет оригинальный стиль, – это значит, что он выработал свои синтаксические шаблоны, отличающие его от других прозаиков, но не различающих между собою его произведения. Если применять к поэзии такое понятие стиля, то должно сказать, что *каждое стихотворение* имеет свой стиль. Индивидуальность же всей поэзии данного поэта нужно искать совсем иными путями.

Стадия развития языка в большой степени определяется синтаксисом. Проза заведует этим. Она создает и развивает эту математику и логику языка, стремится разлить их вдоль и вширь по плоскости и окостенить их, остановить развитие языка в данной точке. Поэзия, постоянно ломая синтаксис движет плоскость языка в третьем измерении, заставляет ловить и окостенять новые моменты и переиздавать учебники синтаксиса. Проза никогда не может стать «чистой». Как ответвление от поэзии, она всегда несет в себе звучащие элементы, но она неуклонно стремится к своему идеалу, – к полному обеззвучиванию слова, иногда приближаясь к нему, иногда опять от него отдаляясь.

Таковы две противоположные тенденции, постоянная борьба которых осуществляет любую эволюцию в природе. Одна – внешняя, «экзогенная», – сглаживает, приводит к стройному однообразию, другая – внутренняя – «эндогенная», – непрерывно воздвигает новые бугры и ложбины. Друг без друга они не могли бы реализоваться. Каждая создает поле деятельности для себе противоположной. Ломка синтаксиса только потому выступила в поэзии, как новый прием воскрешения слова, что синтаксис был сначала создан прозой.

Фонетика – второй элемент живого слова. Элементарные звуки человеческого голоса – есть наше великое богатство. Это было главное орудие первобытного человека при создании слова-образа. Нет такой эмоции, которую так или

иначе нельзя было бы живописать звуками. Андрей Белый в своей книге «Глоссолалия» говорит, что, когда он открыл в себе «лики этих звуков», он открыл в себе второе «я». И подавленный восторгом перед сверкнувшим ему богатством, он восклицает: «Если бы я мог выйти из себя самого, чтобы войти в свой собственный рот, то я увидел бы там не небо и десны, не язык и зубы, а увидел бы там «небо и звезды».

В прозе это богатство является ненужной нагрузкой. Оно так и лежит там неиспользованным. Применение в прозе аллитераций или каких-нибудь других звуковых эффектов – или будет безвкусицей, или поведет к тому, что проза станет поэзией, т.е. начнет влиять на нас звуками. Чрезвычайно халатно обращаемся мы с этим богатством и в нашей повседневной жизни. Внимательно вслушиваясь в собственные речи и в речи окружающих вас людей, вы услышите, как мы коверкаем, смазываем (особенно при быстрой речи) звуковую структуру слов. При чтении стихов это вещь совершенно недопустимая. Здесь важна четкая, умелая артикуляция каждого звука, ибо каждый фонетический элемент стиха должен быть строго «осмыслен», участвуя в его ассоциативной сети.

Наиболее научно и сдержанно говорит о звуках стихотворного языка Л. Якубинский в статье под тем же заглавием, показывая, что в стихе звуки окрашиваются эмоционально и «всплывают в светлое поле сознания».

Ритм есть особая форма звукового течения стиха, определяющая строгую закономерную последовательность звуков во времени. Он дает темп звукового течения со всеми его вариациями. Если синтаксис есть математика прозы, то математикой поэзии является ритм, как мы скоро увидим. К собственно ритму мы относим сумму всех периодичностей, имеющих в стихе.

Есть ли ритм в прозе?

Конечно, и там этот термин найдет себе применение, и, если уж на то пошло, то ритм прозы определяется синтаксисом, знаками препинания. Но по качествам своим он ничего общего не имеет с ритмом поэзии. Каждое искусство, произведения которого реализуются во времени (музыка, пластика, пение), обладает своим, более или менее трудно уловимым ритмом, но проза имеет в данном случае меньше

их всех связи со временем. Впечатление от прочитанного и воспринятого художественного произведения легче всего сравнить, быть может, с впечатлением, полученным от цельной, законченной картины; быть может, проза гораздо ближе стоит к изобразительному искусству (например, к живописи), чем к поэзии и музыке.

Наконец, четвертый элемент живого слова – лексика строки, как комбинация семантических элементов. У первобытного человека также не существовало еще его. Семантика слова появляется как продукт его длительной жизни, как *осадок*, оставшийся после улетучивания образа. И в этом осадке скрыто присутствует все его прошлое, частицы которого можно оживлять. *Только слово, прошедшее уже известный путь, может ассоциировать нашу мысль общим своим морфологическим и фонетическим обликом с определенным представлением*, причем здесь *отдельные* элементы фонетики остаются в большой степени *освобожденными*, т.е. могут посылать свои ассоциации независимо от лексического значения слова. В этом освобождении звукового элемента, возникшем, как результат обеззвучивания слова, и кроются для поэта богатейшие возможности – возможности по-новому объединить эти расторгнувшиеся элементы.

К лексическому элементу стиха относятся так называемые тропы. Кроме того это единственный из всех элементов строки, вполне сохраняющийся также и в прозе. И это последняя возможность создания Слова-Образа, которая там имеется. Но все же можно различать комбинации более типичные для прозы и более типичные для поэзии. Кажется бы, что лексический элемент не имеет ничего общего со звуком, что здесь мы имеем дело с весьма сложными, но чисто психологическими процессами; однако это не совсем верно. Когда родилось сравнение: «смотри, смотри, у нее волосы черны, как ночь!», – оно родилось, как возглас, порожденный избытком эмоции (изумлением, восторгом, испугом), и даже если отпадут частицы «смотри», даже если сравнение сожмется в метафору, – возглас может остаться слышим. В поэзии обычно применяются тропы более резкие, неожиданные, которые уже сами по себе несут живую интонацию. И это самый надежный, самый вечный спо-

соб закрепления голоса, ибо при переводе на другие языки только этот элемент и сохраняется до известной степени в неприкосновенности, голос автора может быть услышан только через него.

Мы видим, как все четыре элемента слова участвуют в передаче звука; каждый из них логически напрашивается на звуковое воплощение. В прозе они по очереди тоже могут иногда начинать звучать, но нигде не бывают так солидарны они в звуковом отношении, никогда они там не могут передать такие тонкие звуковые нюансы, как в лирическом стихотворении. Мы не станем исследовать подробно возможности их звукового пробуждения в прозе и приведем лишь один маленький пример. Вот строки Достоевского из «Подростка»:

«Громы в руках Юпитера и что ж – он спокоен; часто ли слышно, что он за границей, а посади на место Юпитера какого-нибудь литератора или дуру деревенскую бабу – грому-то, грому-то будет!»

Здесь можно обратить внимание на особую звуковую выразительность последних слов: пробуждена отчетливая интонация, пробуждена, главным образом, синтаксическим приемом. Здесь есть сокрушительный, яркий жест автора: «грому-то, грому-то будет!». Но достаточно присмотреться к любой строке любого лирического стихотворения (хотя бы к какой-нибудь из выше приведенных), чтобы увидеть, насколько подобная, как будто довольно яркая интонация скудна по сравнению с поэзией, насколько выше там возведен культ звука. Здесь пробужден лишь элемент живого слова и пробужден весьма относительно – тем синтаксическим приемом, который сам по себе уже в достаточной степени механизирован и обезличен. Здесь особенно ясно становится, что проза – искусство, орудующее совсем иными приемами, совсем на ином основанное.

ПЕРЕХОДНЫЕ СТАДИИ ИСКУССТВА МЕЖДУ ПОЭЗИЕЙ И ПРОЗОЙ

В заглавии рассказа «Неточка Незванова» тоже пробужден звук, но уже не синтаксически, а фонетически. Это словосочетание должно оказывать известное воздействие своей звуковой анатомией, оно специально приспособлено

к этому заботливой рукой автора. Это более редкий случай в поэзии.

Но проза Достоевского вообще ближе стоит к поэзии, чем проза иных русских прозаиков. У Толстого мы гораздо меньше найдем подобных приемов. Еще меньше у Чехова. Проза Чехова может во многом служить мериллом наиболее чистой прозы, где доведены до своего рода идеала математически-точное и экономическое течение мыслей, где все в языке, что могло бы пробудить звук, неумолимо умерщвлено. Всю свою жизнь Чехов упорно боролся с нечаянными аллитерациями. Допустить в заглавии бросающийся в глаза повтор звука, подобно тому, как это сделал Достоевский, – было для него немыслимо. Знаки препинания – почти исключительно размеренно расставленные точки и запятые. Никаких вопросов и восклицаний. Никогда автор не позволяет себе ни одного звукового жеста.

Тургенев в противоположность ему – уже почти поэт. Гоголь еще больше. Чрезвычайно богатый материал для изучения этих переходных ступеней искусства дают многие прозаики нашего времени. Мы еще вернемся к этому вопросу, когда будем говорить о возникновении ритма.

Наше дробление слова на четыре вышеуказанных элемента не представляет собой большой искусственности. Можно указать на причины, побуждающие именно к такому, а не иному подразделению. Мы можем рассматривать их, как четыре различных эмоциональных оттенка, переплетающихся между собой.

Можно указать на случаи глоссолалии как на пример эмоции, достигнутой исключительно фонетическими элементами. Можно указать на джазбанд, где в наиболее «чистом» виде осуществляется мелодия ритма, та самая эмоция, которая в различных обликах присутствует и в музыке, и в танце, и в поэзии. Наконец в прозе эмоция восприятия осуществляется только с помощью лексического элемента.

В поэзии эти косвенно различные эмоции переплетаются и находят свой некоторый синтез, но при этом *какая-нибудь из них* обычно *остается преобладающей*, что и определяет путь развития поэзии.

Если начинает преобладать явно эвфоническая сторона стиха, обычно говорят о музыкальности его. В таком направлении развивалась поэзия Батюшкова. Быть может, таковой была поэзия итальянская. Это, действительно, наиболее близкий музыке вид поэзии. Когда вы читаете строки:

Где-то волны отзвучали,
Волны, полные печали,
И в ответ
Шепчет ветер перелетный,
Беззаботный, безотчетный,
Шепчет ветер перелетный,
Что на свете горя нет. (К. Бальмонт)

– первые ассоциации, которые дает вам стихотворение, и самые резкие, – даются его фонетическими элементами.

В нашей русской поэзии XX века, взятой в целом, явно преобладает эмоция ритма, что мы и будем пытаться доказать впоследствии.

Наконец может преобладать элемент лексический. Таковы многие (хотя далеко не все) стихи Тютчева, у которого часто метафора или сравнение бывает столь могущественно и сильно, что остальные элементы слова играют лишь сравнительно малую, вспомогательную роль. Такова, по-видимому, была арабская поэзия. «Бедность внешних форм», – говорят про нее специалисты – «отсутствие изысканных звуковых эффектов. Центральное место занимает образ». Говоря об образе, здесь подразумевают лишь тот образ, который дается тропами стиха, т.е. лексическим элементом. Культ сравнений, противопоставлений, неожиданных параллелизмов был возведен в арабской поэзии на такую высоту, перед которой все наши метафоры и сравнения кажутся бледными и убогими. И все же необходимо признать, что такого рода поэзия ближе всего к прозе и может иметь склонность перерождаться в нее постепенно.

Труднее всего говорить о поэзии, в которой преобладают синтаксические приемы. Мы можем выделить эмоцию синтаксиса, как чисто интонационную эмоцию, способную быть переданной даже *нечленораздельным* возгласом. Как раз музыку можно рассматривать как такой, освобожденный от всех остальных элементов, кроме ритма, – инто-

национный жест. Реализоваться такое искусство, которое основывалось бы только на нечленораздельных звуках голоса реально, а не музыкального инструмента, – едва ли бы могло, но при снабжении интонации – даже в небольшой дозе – остальными элементами слова, может применяться успешно. Взгляните на строки:

Что за вечер?.. А ручей
Так и рвется...
Как зарей-то соловей
Раздается... (А. Фет)

Вначале, быть может, довольно бледная интонация вопроса, затем вдруг совсем неожиданный синтаксический переход «А ручей...», который сразу обогащает ее, затем еще неожиданно прибавляются выделенные слова «так и», еще более ее усиливающие. И наконец опять совсем новая, песенная, былинная интонация в двух последних строках. Ряд разнотипных возгласов, которые следуют друг за другом в таком неожиданном, в таком смелом порядке, что ученый синтаксисовед может в ужасе схватиться за голову. Фет был первым из русских поэтов, проявившим подобную смелость в области синтаксиса. В этих строках эмоция интонационная явно преобладает над всем остальным, и только она одна и даст возможность двумя штрихами нарисовать столь яркий образ.

У Пушкина также можно указать строки, где синтаксис останавливает на себе внимание, хотя бы первая строка «Заклинания» –

О, если правда, что в ночи...

Какая своеобразная группировка междометия «о» с придаточным предложением! Но все же роль синтаксиса здесь труднее уловима, здесь нет столь грубой ломки традиционных установок.

Наконец, если мы возьмем строки, –

О, я хочу безумно жить!
Все сущее – увековечить,
Безличное – воссчеловечить,
Несбывшееся воплотить! (А. Блок)

– здесь опять интонационный элемент будет преобладающим над всем остальным, здесь можно говорить о самом

образе, только как об эмоции желания, выразившейся криком.

Если и существовал какой-нибудь высокопластический текучий язык, вся поэзия которого была основана на непрерывной ломке синтаксиса и воскрешении интонаций, то такая поэзия неизбежно погибла со смертью языка, ибо синтаксис – самый трудный элемент для перевода. Сколько мне приходилось слышать, синтаксис играл особо важную роль в поэзии древнееврейской.

<...> Итак, каждый элемент слова: 1. семантический, 2. фонетический, 3. ритмический и 4. синтаксический должен играть роль в стихе, должен так или иначе принимать участие в ассоциативной сети стиха. Чем внимательнее мы будем присматриваться к этим элементам, тем большие усложнения нам придется вводить в наше исследование. Первое усложнение будет заключаться в том, что каждый звук, каждый семантический элемент может в различных случаях ассоциироваться по-разному и вызывать различные действия. «Слово не имеет одного определенного значения. Оно – хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но и разные краски», – говорит Юрий Тынянов в «Проблеме стихотворной речи». Мы проведем несколько более сложную аналогию, но зато будем дальше продолжать ее (см. «Тени» элементов слова» в Главе IV).

ГЛАВА I V

ПРОСТОТА И СЛОЖНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

Нам необходимо теперь же более точно установить наш метод анализа при подходе к слову. Вскоре мы будем производить гораздо более детальную дифференциацию его элементов. В ритме мы будем в свою очередь различать большое количество его составных частей, и основное возражение, которое здесь может возникнуть, – указание на сложность и искусственность подобного подхода. Как можно дробить на составные элементы простое из простых – строку стиха, которую мы воспринимаем, как нечто нераздельное? И это возражение будет тем более основательно, чем более глубокий ценитель поэзии произнесет его.

И все же нам приходится производить эту дифференциацию, если мы хотим быть последовательны; но такой акт, как, например, выделение из стиха схемы метра, есть уже сугубо искусственный прием. Разве есть что-нибудь общее между ритмом строк –

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна.
На печальные поляны
Льет печальный свет она... (А. Пушкин)

и строк:

Красный дворник плещет ведра
С пьяно-алою водой.
Пляшут огненные бедра
Проститутки площадной. (А. Блок)

– и однако уже школьник сможет сказать, то они написаны одним и тем же четырехстопным хореем. В момент восприятия стиха, как и в момент создания его, нет ни ямбов, ни хореев, – есть лишь единый ритм, слитый с эмоцией, ритм, который никогда не существовал ни в одном другом стихотворении и никогда не повторится, потому что не может повториться в точности одна и та же эмоция. Но, выделив метр или производя хотя бы самое простое дробление в слове, – мы обязаны идти этим же самым путем и дальше. В данном случае мы станем искать и находить различность ритмов в громадной различности паузной структуры строк, в различных типах отступлений от хореев. Нам придется добраться и до так называемого «содержания» стиха, т.е. до лексического облика строк и т.д. *Сложность и искусственность – это обязательный недостаток всякого аналитического подхода к предмету* и разница лишь в том, насколько остро шокирует нас эта искусственность.

Анри Бергсон в одном месте своей книги «Творческая эволюция» приводит следующий пример: «Когда я поднимаю руку из положения А в положение В, – это движение представляется мне одновременно в двух видах. Изнутри это чувствуется, как простой нераздельный акт. Извне же оно представляет пробег некоторой дуги АВ. В этой линии я могу различать сколько угодно положений, а сама линия может быть определена, как некоторая координация этих положений друг с другом. Но эти бесчисленные положения,

навязывающие им порядок, вышли механически из нераздельного акта поднятия руки от А к В».

Акт поднятия руки для меня бесконечно прост и бесконечно сложен для математика, строящего координатные оси и тщетно подыскивающего формулу кривой АВ.

«Если один и тот же объект, с одной стороны, представляется простым, а с другой – бесконечно сложным, – говорит Бергсон, – то эти две стороны имеют не одну и ту же важность, или, точнее, не одинаковую степень реальности. При этом *простота принадлежит самому объекту, а бесконечная сложность – нашим точкам зрения на него с разных сторон*».

Мы не станем останавливаться на других, еще более интересных примерах, которые приводит автор («Творческая эволюция», стр. 70–85). Он указывает при этом на бесконечную сложность живого организма и его органов, в частности глаза, – с одной стороны, и на простоту их функционирования – с другой. Он доказывает, что сложность эта заключается не в природе, а в свойствах нашего анализирующего разума. («Разум – есть творчество навыворот» – говорит М. Волошин («Пути Каина» – Пролог).

(Сознание наше в его теперешнем состоянии – продукт какого-то длинного творческого пути, благодаря которому оно выделилось из мира общего бытия... с. 39). Сознание наше создано природой; оно – продукт его, но, возвысившись над бытием, над природой, оно поворачивается обратно, навстречу вынесшему его из небытия потоку и хочет проникнуть вновь к самым истокам его. И при этом встречном столкновении сознания нашего с природой – единый поток разбивается на бесчисленные, прихотливо-извилистые ручейки и речки; нам приходится вступать в него через дельту до такой степени сложную и ветвистую, что появляется риск совсем заблудиться и уйти в сторону, Бог знает куда от простой истинной реальности, как постоянно уводит от реальности всякое научное механическое, искусственно расчлняющее мышление.

Все эти рассуждения легче всего применить к художественному произведению. Мы приходим к этой опасной, я бы сказал, «роковой» сложности, как только начинаем

пытаться аналитически разобрать действие на нас стиха, – выделить таинственнейшие и сложнейшие законы сплетения мира слов с миром сознания. Повернись в другую сторону, отдайся нераздельному чувственному восприятию, и вновь тебя понесет поток, который на твоих глазах сольется в единое русло. Но, с другой стороны, анализируя стих, у нас может быть некоторая надежда, что мы не уйдем так безнадежно далеко в сторону, как это делает подчас наука, ибо если материалистическое мировоззрение и механистические науки имеют свойство превращать конкретные реальности в «алгебраический дым» (как сказал Бергсон еще в свой книге «Время и свобода воли»), – то искусство, основанное на чувственном восприятии, может иметь дело только с реальностями.

АССОЦИАЦИИ СТИХА И ФОРМА ЖИВОГО СЛОВА

То простое, что заложено в стихе, есть волевой порыв автора, мощностъ его эмоции (аналогичная «жизненному порыву», лежащему в основе эволюции живой природы по Бергсону); он собран там под давлением многих атмосфер. Но при анализирующем разглядывании мы начинаем видеть, как он вырывается оттуда сложной сетью ручейков и фонтанчиков, – это первое, что бросается нам в глаза. Это и есть ассоциации стиха или пробужденные «гены». *Они тянутся от всех перечисленных ранее элементов слова к одному общему центру – к образу, создаваемому словом.*

По поводу этих ассоциаций прежде всего необходимо установить их полную *равноправность* между собой, пора, наконец, окончательно изложить тот взгляд, что самое главное в стихе – так называемое «содержание», т.е. лексико-синтаксический облик строки, и что образ дается только лексическими комбинациями (метафорами, сравнениями и пр.). Лексика – необходимый элемент в нашей поэзии, поскольку мы творим слово из старых умерших слов-терминов, а не из первых членораздельных звуков; но лексика стиха сама по себе может не дать иногда ни одного яркого образа, и это еще не будет значить, что в стихе вообще нет образа. Фонетика, ритм, синтаксис могут быть в разных конкретных случаях гораздо красноречивее лексики. Разве можно сказать, что в строках:

Бейте в площади, бунтов топот!
Выше, гордых голов гряда... (В. Маяковский)

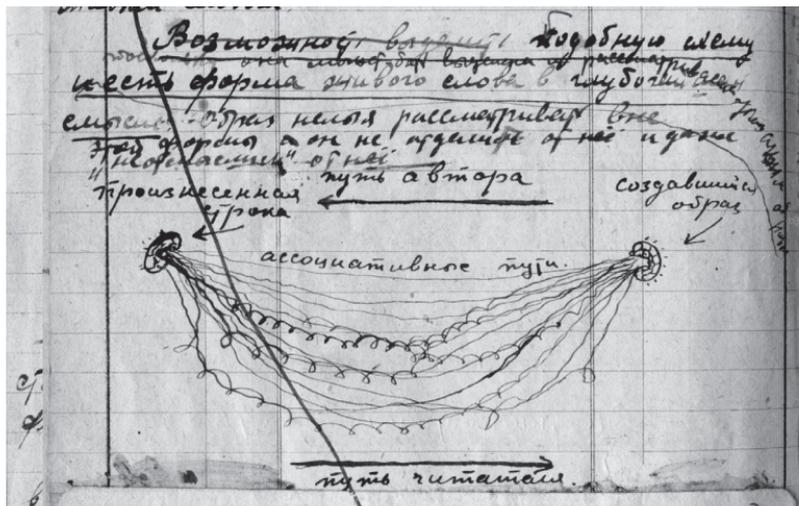
– лексика играет преобладающую роль над звуковой инструментальной или над ритмом, или над синтаксисом, необычность которого здесь проявляется в резком, неожиданном повелительном обращении. Это как раз такой случай, где все четыре элемента слова приблизительно одинаково красноречивы. Все они принимают участие в ассоциативной сети стиха на совершенно равных правах. Как мы говорим, – каждый фонетический, лексический, синтаксический и ритмический атом слова-строки должен быть *осмыслен*, ибо *только в этом и заключается цель и смысл его звукового пробуждения*.

Первая особенность ассоциации слова, таким образом, – их солидарность – они все должны примыкать к одному образу, говорить о чем-то одном. Вторая их особенность – их различие, совершенно необходимое в стихе. Они подходят к образу каждая своим путем – с новой стороны, – по-новому расцветивают и дополняют его. В противном случае мы не могли бы говорить об *отдельных* ассоциациях, и они вообще не могли бы иметь смысла.

Единство и многообразие – два первых условия целостности. Еще более точно мы можем представить себе ассоциацию стиха в виде пучка нитей, связанных с обоих концов. Элементы слова прежде всего объединены механически в одну строку в момент ее произнесения. Но, с другой стороны, как мы сказали, каждый элемент слова должен так или иначе принять участие в создании возникающих образов, где, пройдя различные ассоциативные пути, наша мысль вновь концентрируется. Вот эта схема показывает, что таких точек пересечения две, т.е. что ассоциаций оказывается, как... <нрзб.>

Образ как факт нашего сознания не поддается такому простому определению и пока что он является для нас только как мера единения, точка пересечения ассоциаций, вторая концентрация и делает строку вновь живым словом.

Возможность выделить подобную схему и *есть форма живого слова в глубочайшем смысле*. Образ нельзя рассматривать вне этой формы, он неотделим от нее и даже «неотмыслим» от нее.



«Особенностью психологических явлений является их непространственность», – говорят психологи. Но все же мы решаемся представить нашу схему пространственно, ибо наше сознание не признает иных схем. Не будем говорить, насколько удачна эта попытка проникнуть в процесс творческого восприятия, так сказать, «спровоцировав в пространство» процессы, происходящие в нашем сознании. Мы получим эту схему, если сложные ассоциативные пути начнем представлять нитями, а некоторые психологические факты, как *восприятие*, и созданный образ изобразим точками. Восприятие строчки через орган слуха будет таким психологическим фактом, который мы начинаем немедленно дробить на элементы...

Мы будем исходить из этой схемы в продолжение всего изложения, кладя ее в основу. Мы постараемся в конце нашего очерка показать, что данная схема может быть применена к всякому художественному произведению, а также мы не хотим сказать, что это изображение вполне точное, что часто эту схему следует усложнить еще неопределенным количеством промежуточных узлов – точек пересечения ассоциации в промежуточных представлениях. Пока что мы берем ее в простейшем виде и <нрзб.>.

Разница будет исключительно в том, с какими элементами нам приходится иметь дело, на что разбивается наш левый узел. Если это будет музыка, – первыми элементами ассоциаций будут отдельные звуки, аккорды, элементы мелодии, ритма; при восприятии природы – элементы созерцания ландшафта: краски, линии, отдельные предметы; приблизительно то же при восприятии живописи с той лишь разницей, что художник более искусственно и точно увязывает эти элементы; в танце: движения рук, торса, головы, их последовательность, их повторность (элементы ритма); в художественной прозе таковыми являются элементы описываемых событий, целые отдельные события, лица... В поэзии, как было сказано, таковыми оказываются элементы лексики, фонетики, ритма и синтаксиса и еще побочные, могущие возникнуть в стихе во время его исполнения, элементы интонации человеческого голоса. Но во всех случаях должен существовать такой же с двух сторон замкнутый пучок ассоциаций (в различных случаях складывающихся по-разному), без которого образ не смог бы возникнуть. Некоторые трудности возникнут перед нами, если мы будем эту же схему применять к первоначальному рождению слова. Ведь для осуществления всех этих ассоциаций нужна в достаточной степени сложная мыслительная работа, оперирование понятием, которое возникает позже.

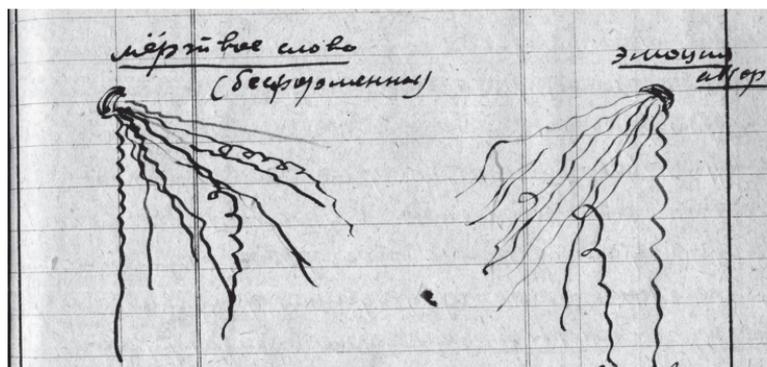
Но здесь нам надо вспомнить, что, разбирая «гены», мы установили, что предметная ассоциация есть лишь поверхностный слой, следовательно, и схема наша...

Однако простейшие ассоциации имеются даже у животных; но мы все же допускаем, что при возникновении первых образов эта схема была несколько иная.

ПРОЦЕСС ТВОРЧЕСТВА

Но по отношению к поэту и читателю эта схема имеет разные значения. Для поэта реальна прежде всего выношенная, расцветшая и разбушевавшаяся в нем к моменту вдохновения эмоция – какое-нибудь крупное значительное событие его душевной жизни, проявляющееся открыто и бурно, иногда более замаскированное, закрытое даже для сознательного мира самого автора. Эта эмоция, не находя другого слова, стремительно расплзается по всем изви-

линам сознания в разные стороны, и автору хочется закрепить ее, закрепить данный момент, который, он чувствует это, – ежеминутно переливается в качественно новые состояния. Окутанный своей эмоцией, как облаком, он видит мертвое слово и начинает угадывать в нем такую же возможность многообразных ассоциаций, идущих в разные стороны, не закрепленных, тянущих слово каждая в свою сторону и потому не дающих в результате никакой эмоции. Получается картина:



И вот происходит оживание слова. Автор начинает связывать болтающиеся с обеих сторон незакрепленные концы, создавая форму. Процесс этот скрыт от нас непроницаемой тайной бессознательных процессов. Мы совершенно не можем представить себе, что автор начинает сознательно подбирать слова, звуки, ритмы, ибо ему пришлось бы перебрать столько комбинаций, что не хватило бы всей его жизни. И при этом работа была бы безумно мучительна и бесплодна, ибо он никогда не знал бы, где ему остановиться; можно ли подобрать еще *лучшую* комбинацию или нельзя.

Процесс творчества непонятен и таинственен для нас, ибо мы знаем, что для поэта реален сначала лишь правый узел, а орудовать он может только с левым узлом, приспособлявая *его* к своей эмоции, находясь, так сказать, вне себя и идя самому себе навстречу. Сознательная «изби-

рательная» работа необходима в стихе, но только в известной степени, только впоследствии, когда уже целые строки, целые четверостишья, родившиеся *сразу и неизвестно как*, уже обладают такой солидарностью всех элементов слова, которая *не смогла бы быть достигнута путем сознательным*. Сознательная часть работы при писании стиха, описанная строками:

Расчетливо касаясь слов чужих,
Искать из них единое то слово,
Что передаст безжалостно сурово
Всю тьму бескрылых дум, всю горечь их. (А. Герцук)

– охватывает иногда большую, иногда меньшую сферу. Разно у разных поэтов, разно в разных случаях. Но без помощи подсознательного мира, иногда более, иногда менее значительной подобная работа не могла бы увенчаться успехом.

Таким образом, приходится констатировать, что мы не можем сознательно даже представить себе, каким образом художник проходит этот путь впервые не слева направо, а *справа налево*, от образа к слову, скрепляя ассоциации. Бессознательный мир человека обладает какой-то способностью синтеза – непонятной нам.

Однако что происходит впоследствии с душою художника, после того, как строка создана, ассоциации закреплены? Оказывается, что с этого момента вся деятельность сознания, пренебрегая новыми «неиспользованными» еще возможностями, которые всегда неисчерпаемы у каждого данного эмоционального состояния и у каждого мертвого слова, – вся энергия мысли и чувства – порывисто устремляется по этим, связанным рукою автора путям.

До этого момента эмоция была реальна, как нечто весьма неопределенное, текучее, расплывающееся; теперь же, когда появляются замкнутые ассоциативные пути, – она, как кровь по кровеносным сосудам, может переливаться справа налево и обратно, не выливаясь в новые сферы, а все время возвращаясь обратно. И в правой связке ассоциаций вместо бурно-растекающейся «бесформенной» раньше эмоции в силу этой замкнутости появляется как бы некое материальное тело, как бы выделившееся из эмоции. Это и есть образ. Ассоциации замкнутые (таким образом) оказываются слишком сильным магнитом, оттягивающим

к себе всю энергию и волю души, которая забывает искать теперь новые пути, уводящие в неизвестность, и начинает топтаться на одном месте, причем каждая тянущаяся от эмоции к слову ассоциация служит теперь не возможностью нового пути, а наоборот – гранью, отшлифовывающей и ограничивающей образ, каждая со своей стороны, что придает ему ясность и отчетливость. Это та прочная клетка, в которую попадает сознание, про которую сказал поэт:

И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, летевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти. (А. Блок)

Эволюция приостановлена. Закреплен данный момент. Трудно точно ответить на вопрос, откуда берется эта притягивающая сила формы, но это необходимо, должно быть так, ибо иначе слово слово не смогло бы затянуть в себя чужое сознание читателя. Быть может, вообще всякий замкнутый ассоциативный круговорот является чем-то притягательным, чем-то соблазняющим для нашей мысли, и вся наша воля, сначала бессознательная, а затем и сознательная, устремляет всю нашу психологическую деятельность туда, где видит этот круговорот.

В чем заключается ваше волнение и ваша радость, если вы прочли в книге и остро восприняли какую-нибудь новую идею? В том, что вы почувствовали ее «правоту»? Но что это значит? – Это значит, что вы начали участвовать в ее создании, вы ее выводите для себя каким-нибудь *другим* сознательным или бессознательным, а точнее всего, полусознательным способом, все равно методом ли индукции, или по какой-нибудь аналогии.

Поэт добился чего хотел, – он увидел то, что хотел увидеть, увидел с необычайной ясностью, и в этом его первый восторг. Но это исполненное приобрело и отрицательную сторону: больше он ничего не способен увидеть. Эта тьма вокруг этой так ярко осветившейся точки сгустилась еще больше. Эти второстепенные пути могут страдать отсутствием точной логики, но это и неважно для вас. Вам важен лишь факт неожиданного схождения, – этот переклик – тот же результат вы получили иным путем. Это и есть то, что вас радует.

Понятнее всего это будет математику, рассматривающему и комбинирующему свои формулы. Просмотрев одно какое-нибудь доказательство, он начинает находить подтверждение результатов иными путями. Это и волнует его, это и есть то, что он назовет стройностью и закономерностью математических построений.

Во всех этих случаях мы также имеем кольцо – своего рода кругосветное путешествие мысли. Установление замкнутых, сходящихся концами своими ассоциаций, лежит, по-видимому, в основе всякого творческого восприятия. Всякое такое кольцо есть как бы зачаток новой формы.

То, что мы назвали формой, отличается от подобного круговорота лишь тем, что там не две, не три, а весьма большое количество замкнутых друг другом ассоциаций.

Но как бы то ни было, эта весьма хитро расставленная ловушка, которую автор расставляет для чужой мысли, ловит, прежде всего, его самого. Как только он создал форму, – прекращается смена его психических состояний, – он будет осужден теперь метаться от слова к данному образу и обратно, все по тем же путям, все более углубляя данный образ, но не переходя к новому, и это будет продолжаться до тех пор, пока он не оторвется от созданной формы резко и для своей души дисгармонично и болезненно. Он утратил те пути, по которым мог бы его повести его экстаз, не будучи закреплен, – пути гармонического эволюционирования души. Если творчество может вылечить от горя, то оно также вылечивает от радостей. Оно опустошает. Жалоба приведенных строк Блока, жалобы вообще многих поэтов, что всякое написанное стихотворение обедняет их внутренний мир. Он может лишь впоследствии оглянуться и с удивлением поразиться своему созданию, ибо облеченная в форму его эмоция ему самому может показаться новой и даже чуждой.

Мне самому и дик и странен
Тот свет, который я зажег.
Я сам своей стрелою ранен,
Сам перед новым изнемог. (А. Блок)

Только художникам доступно изумительное зрелище собственной души, видимой как бы извне, со стороны, души, которая существует вне тела, чужой, несмотря на остро-ощутимую близость. Впрочем, это случается доволь-

но редко, ибо сам автор часто долго продолжает любить свои плохие, т.е. недоступные... стихи.

Всегда ли, однако, мы здесь можем говорить о том, что эмоция автора стала теперь достоянием многих в той же неповторимости и новизне? Ведь пока что этот круговорот происходит лишь в сознании самого автора, а для него в силу специфичности его психического состояния существует целый ряд промежуточных членов ассоциаций, играющих вспомогательную роль. Момент вдохновения может оказаться моментом грандиозного самообмана. Поэт может забыть, что читатель совсем иной человек, находящийся в совсем ином психологическом состоянии, ассоциации которого складываются по-иному. И тот путь, который поэт проходит справа налево, может оказаться *необратим* для другого субъекта, а иногда необратим даже для самого автора, когда его психическое состояние изменится. Слово может умереть для него так же быстро, как и ожило. Это есть обреченность нашего прозревающего сознания, которую автор чувствует болезненней всех, – видеть только один пункт реального внешнего бытия. Мы не можем увидеть всего сразу. Такова одна из возможностей появления плохих стихов.

Совсем другое дело, если автор в порыве воли, охватившей его подсознательное, сумел так прочно связать ассоциации, что они держатся без промежуточных членов и даже для чуждой психики останутся связанными. Искусство держится равновесием двух гирь непомерной тяжести. С одной стороны, психика людей так различна в каждом человеке, творческая направленность интеллекта так индивидуальна в каждом новом случае, что передача глубоко психического состояния одного субъекта другому должна считаться чудом. Но с другой стороны, воля автора в случае подлинности эмоции может оказаться столь сильна, что он совершает это чудо, делает обратимым свой путь, совершает насилие над чужой душой и затягивает ее в свои миры.

И единственным мерилom того, совершил ли он это чудо, должна явиться отдача слова, – его обратное действие, которое автор должен суметь почувствовать, став в момент отуманивающего и опьяняющего вдохновения в позу трезвого, постороннего наблюдателя, в позу читателя. Это то

и есть, может быть, самое трудное и для многих в момент вдохновенья – невозможное.

Но, как только он почувял, что его путь обратим, что его слово способно толкнуть чужую душу к созданию того же образа, так является второе чувство, еще более пьянящее чувство того, что *чудо совершилось*. Вначале это просто эгоистическая радость: он может говорить с другими и его поймут, а затем более высокая: он может рассказать увиденное другим, подарить им... драгоценность. У влюбленного юноши, что может быть сперва лишь желанием поделиться познанным со своей любимой. А затем это перерастает в сознание своего бессмертия, в сознание того, что он внес элемент знания в общее знание всего человечества, чувство славы в самом глубоком и благородном значении этого слова, которое дает сильнейший импульс к продолжению творения, к упрочиванию и увеличению числа возможностей «обратимости».

Сделать все, что в его власти! Вот здесь начинается обычно «сознательная» отделка стиха, он начинает идти сквозь сомнения, неудачи и только звезда бессмертия, мерцающая впереди, упрямо, мучительно и радостно ведет его.

Вот как описывает Николай Гумилев минуты вдохновения: «Поэт, понявший “трав неясный запах” хочет, чтобы то же стал чувствовать и читатель. В минуту творчества он является обладателем какого-нибудь ощущения, до него неосознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и главное, без чего не стоило на земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, наполняющее иногда таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда разрушали стены и воскрешали мертвых». Таким образом, здесь отмечается это ощущение значительности, важности, «великости» совершаемого им деяния. «Корень величайших напряжений человечества в стремлении к славе», – один из афоризмов Джона Рескина. Живое слово в стихе, как и первое рожденное слово, должно появиться для общения людей друг с другом.

Это и есть экстаз творчества, который всех поэтов приводит к горделивым возгласам, начиная от Державина:

Слух обо мне пройдет от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал,
Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал,

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О доблестях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить.

И кончая Маяковским:

Мой стих
 трудом
 громаду лет прорвет
и явится
 весомо,
 грубо,
 зримо,
Как в наши дни
 вошел водопровод,
Сработанный
 еще рабами Рима.

Но даже в этом экстазе, глубоко ли или открыто, стыдливо запрятно или бурно прорываясь наружу, живет сознание, что самого себя поэт этим обедняет. Оттого в признании поэта о собственном бессмертии слышится порой такая тоска:

Идите мимо, погибаю,
Глумитесь над моей тоской.
Мой мир переживет – я знаю –
Меня и страшный смех людской. (А. Блок)

Новое свойство ассоциаций стиха, которое мы открыли, есть их обратимость, которая должна чувствоваться и автором, и читателем, причем все же исходные точки читателя и автора оказываются противоположны. Ввиду чрезвычайной сложности проводить анализ исходя с точки зрения автора, мы в дальнейшем всегда будем подходить с точки зрения читателя, т.е. двигаться слева направо. В конце концов именно такой подход представляет более всеобъемлющий интерес, ибо хороших поэтов мало, а хороших читателей, хоть и тоже мало, но все-таки больше.

«ГЕНЫ» ЭЛЕМЕНТОВ СЛОВА

Биологи учат нас, что организм развивается из маленькой клеточки, видимой лишь под микроскопом, все свойства и особенности будущей особи уже заложены в ней, даже еще теснее, только в некоторых частях ее, называемых хромосомами. Биологи называют скрытые в хромосомах задатки свойств *генами*. И еще неизвестно, как эти гены пробудятся, во что они выльются, пока мы имеем лишь одну клетку. Чтобы началось развитие организма, необходимо слияние двух таких клеток: мужской и женской. Если две клетки несут гены, противоречащие друг другу, то одно из свойств может оказаться доминирующим, оно победит, воплотится, а другое замолкнет, заснет побежденное.

Подобно этому каждый мельчайший атом слова, каждый его элемент есть семя, пребывающее в анабиозе и несущее громадное число «генов» – будущих свойств. И от того, в какие условия мы его поставим, с какими соседями «скрестим» его, будет зависеть, какие «гены» воплотятся в нем, сделаются доминирующими, а какие «заснут» побежденными и лишними, ненужными в данном случае.

Юрий Тынянов приводит примеры различных значений слова «земля». «Небо и земля», «Земля и Марс», «Родная земля», «Рыхлая земля» и т.д., однако нас интересуют не эти грубые лексические различия. Пробужденным геном мы и будем называть рассмотренную нами чувственную струю нашей душевной жизни, заставляющую ее... <...> Уже на примере употребления слова можно проследить, как изменяются чувственные оттенки его в разных случаях. Однако возьмем термин земля, где яснее будет предметная сторона «гена»:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна.
На печальные поляны
Льет печальный свет она. (А. Пушкин)

– и вдумайтесь в «смысл» здесь слова «печальный». Если вы умеете воспринимать живое слово, то вы почувствуете, что оно означает здесь нечто совсем другое, чем в нашей обычной речи. Оно перестало быть «термином». Оно получило чувственную окраску. Печаль сделалась гораздо более

реальна. Откуда здесь возникает этот чувственный оттенок, мы увидим в дальнейшем. В строке

И тихо, тихо все кругом... (А. Пушкин)

– легко можно почувствовать, насколько реальнее тишина, даваемая «живым» словом, чем термином. Этот чувственный реальный оттенок ассоциаций стиха есть их основное свойство; впоследствии мы проследим точнее, откуда оно возникает.

Вот эту-то ассоциацию, уже окрашенную «эмоцией», мы и будем называть пробужденным «геном» слова. Из этих-то «генов» и складывается пучок ассоциаций стиха.

Однако термины «печальный» и «тихо» довольно бедны в смысле количества содержащихся в них «генов», они всегда будут в стихе окрашиваться приблизительно одним и тем же эмоциональным оттенком, лишь с небольшими колебаниями.

Гены лексические

Возьмем термин «земля», но не в смысле «Земля и Марс», не «рыхлая земля», а более узко, просто земля, как мир бытия человека.

I. Нет, моего к тебе пристрастья
Не в силах скрыть я, мать-земля! (Ф. Тютчев)

II. День догорел на сфере той земли,
Где я искал путей и дней короче,
Там сумерки лиловые легли,
Меня там нет... (А. Блок)

III. А когда придет их последний час,
Ровный красный туман застелет взоры,
Я научу их сразу припомнить
Всю жестокую, милую жизнь,
Всю родную, странную землю.
И, представ перед ликом Бога
С простыми и мудрыми словами,
Ждать спокойно Его суда. (Н. Гумилев)

IV. Звездные хоры, лилий дыханье
Гаснут вдали.

Небу навстречу встало алканье
Душной земли. (А. Герцык)

V. Во останный во разочек
Затянись, замри....
То последний ветерочек
С аржаной земли. (М. Цветаева)

В самом первом примере вы можете быть поражены тем количеством зноя, плотности, душности, которые, оказывается, содержатся в слове «земля». Несколько похожий оттенок окрашивает его в IV примере, но если у Тютчева, скорее всего, «знойный» полдень, то здесь такая же знойная, душная ночь. В других примерах образ меняется, земля делается то теплее, то холоднее, то уютнее, то пустынное; она будет окрашиваться для вас в разные цвета, одни из этих «земель» будут для вас более симпатичны, другие менее.

Возьмем чрезвычайно богатый, в смысле количества содержащихся в нем «генов», термин «любовь»; это, как будто, самое затасканное еще во времена Пушкина слово, которое, тем не менее, оказывается возможно неисчислимым количеством раз заговорить по-новому. Фет употребил слово «любовь», как некоторое свойство воздуха, пространства.

И может быть – на мой закат печальный... (Пушкин).
О, как на склоне наших лет... (Тютчев).

Какая ночь! Все звезды до единой
Тепло и тихо в душу смотрят вновь,
А в воздухе за песнью соловьиной
Разносится тревога и любовь. (А. Фет)

И обугленный рот в крови
Еще просит пыток любви... (А. Блок)

От болтающих, праздно-шатающих,
Обагряющих руки в крови,
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви. (Н. Некрасов)

Только тайна одна необманная
Мне открылась и дух зажгла,
Как любить любовью безгранною,
Как в любви вся земля светла. (А. Герцык)

Чтобы показать, до чего неожиданные могут быть новые пробужденные в термине «гены», приведем еще один пример, – отрывок из поэмы М. Цветаевой «Переулочки»:

На, на веки дни
Царствьица хлебни!
Льни,
Льни,
Котлы черны, смоляны, –
Не лги смоляны,
То – льны зелены.
Клонись,
Клонись,
Ресницами льни,
Ложись пол свист
Стрелы калены... (М. Цветаева)

Этот, могущий показаться бессмысленным набор слов, – описание одного из этапов страсти. Здесь, прежде всего, ясны ассоциации, даваемые не лексикой, а фонетикой. В звуках «и», «ы», «н» гену легче всего пробудить этот чувственный оттенок неги и томления. Остановимся на слове «стрела». Лексически оно может ассоциироваться с чем-то острым, летящим... слово стрела может иметь героический оттенок:

Двадцать дней, как плыли каравеллы
Встречных волн, проламывая грудь.
Двадцать дней, как компасные стрелы
Вместо карт указывали путь. (Н. Гумилев)

Однако в нашем примере автор нашел, что «свист стрелы» может помочь ему живописать ту же негу и томление, что дается звуками «и» и «ы» в образе лежащей на земле стрелы, – есть, оказывается, что-то чувственно общее с обессиляющим от томления страсти человеком. Предметная сторона здесь опять-таки трудно уловима. И здесь нам важно не то различие, что у Гумилева стрела компасная, а здесь стрела пущенная из лука. Нам важна различ-

ность чувственных впечатлений, ибо они играют в «гене» главную роль, которая возникает не только из лексических различных терминов, но из всей совокупности окружающих элементов.

Возьмем еще один пример:
Выхожу один я на дорогу,
Сквозь туман кремнистый путь блестит...

(М. Лермонтов)

Попытайтесь определить, какой элемент возникающего образа дает слово «кремнистый». Замените его словом «пустынный», «далекий», «безбрежный». Чем оскудевает при этом данный образ? Как вы себе представляете качество «кремнистый»? Что это значит в данном случае? По-видимому, кремнь дает здесь блеск – острые кремни блестят при луне...

Мы видим как трудно и даже невысказанно точно определить и, так сказать, выделить из стиха каждый пробужденный «ген» в «чистом» виде. Можно лишь пытаться приблизиться к разгадке «генов», долго вдумываясь в строки, возможно точнее формулируя возникающие представления, что само по себе вполне точно никогда нельзя сделать, затем заменяя данное слово другим, стараться установить, как при этом изменяется образ. <...>

«Гены» фонетические

Применяем теперь тот же термин «гены» к фонетическим элементам. Что звук «и» может живописать эмоцию томления и неги. Это свойство его часто вскрывается в рифмах, составленных из страдательных причастий: томимый – любимый – палимый – гонимый и т.д. Приблизительно тот же оттенок пробужден в строках Тютчева звуками «и» и «п».

Шире, все шире, кругами, кругами
Ходи, ходи и рукой мани.
Так пар вечерний плавает лучами,
Когда за лесом *огни и огни...* (Н. Гумилев)

– но уже новый, неуловимый ответ благодаря соседству с широким «а» и другими лексическими элементами. В других случаях звук «и» может звучать совсем иначе. В силу своих физиологических свойств, это самый *высокий* из всех

гласных звуков, отсюда вытекает возможность живописать с его помощью *высоту* в буквальном смысле этого слова, например, в слове «зенит». Очевидно, есть какие-то причины, почему «высокое небо» и «высокий звук» – оба качества обозначаются одним термином. Между обеими «высотами» есть какая-то ассоциативная связь. Есть какая-то психологическая причина тому, что самые высокие звуки называются иногда «тонкими». Отсюда возможность живописать звуком «и» тонкую нить.

Сидит, ровно Божия Мать,
Да жемчуг на нитку нижеет. (М. Цветаева)

Поэтому же «и» может оказаться «самым острым» звуком.

М. Волошин дает с помощью «и» и «ть» архитектуру готического собора:

В тверди сияюще-синей,
В звездной алмазной пыли
Нити стремительных линий
Серые сети сплели.

Здесь «и» опять выступает, как звук, дающий *тонкость линий*, «*стремление ввысь*», высоту острых готических арок.

А вот неожиданно, наперекор всем известным доселе свойствам «и», Маяковский им же начинает живописать барабанный бой, наряду со звуками «б» и «р»:

Барабан, бей!
Бей, барабан!
Или – или –
Пропал или пан.

Трудно рассматривать свойства звуков, согласных или гласных, взятых в отдельности. Сами по себе они мертвы. Каждый звук говорит с нами в каждом новом случае совсем новым языком и никаким, когда он взят в отдельности. В каждом конкретном случае мы должны проводить новый анализ, рассматривая его на фоне всех соседних звуков других элементов слова. Один и тот же звук может изобразить нам в одном месте бурное, грохочущее землетрясение, а в другом – полнейшее затишье. И наоборот – два совершенно различных звука могут иногда окрашиваться схожими оттенками. На этом последнем свойстве основано то, что

разные элементы слова могут быть ассоциативно связаны друг с другом.

Принято думать, что если поэт хочет изобразить что-нибудь буревое, громкое, – он должен наводнить свои строки звуком «р». Да, он будет прав, если он при этом пробудит соответствующий «ген» звука и усыпит все остальные. Но слишком бы мы принизили и умалили богатство членораздельного звука нашего голоса, если бы решили, что только для грохота он и годится. Не может разве тот же самый звук живописать нам тихий шелест?

Роняет лес багряный свой убор... (А. Пушкин)

Андрей Белый в статье «Жезл Аарона» приводит эту строку, показывая, что звукосочетание «р-н» живописует шелест падающих листьев и дает тихую, золотистую прозрачность осеннего леса.

А вот еще пример: конец довольно известного стихотворения Вяч. Иванова:

Так и ты, заслышав Бога
Сердце стань,
Сердце стань!
У последнего порога
Сердце стань,
Сердце стань!
Жертва, пей из чаши мирной
Тишину,
Тишину!
Смесь вина с глухою смирной,
Тишину,
Тишину...

Конец, падающий в глухую пропасть душевного усмирения и сна. И это «р», введенное в последнюю рифму, звучит так усмиряюще и утишающе, как не зазвучал бы, может быть, ни один другой звук, то же самое «р», которое так красно изображает Полтавский бой в устах Пушкина.

Произнесенная буква может живописать и зрительную часть образа (не только звук), дать окраску и форму... По таинственным неисследованным законам аналогичным... – несут общие эмоциональные оттенки, например звук «р» безусловно несет в себе «ген» красного цвета. Есть лица

(большей частью обладающие близорукостью), у которых крайне развиты ассоциации звуков с красками. Я опрашивал несколько таких лиц, у них всегда «р» красное. Но и этот цвет может быть различен: «р» может дать густой заволакивающий покров, «ровный красный туман», а может послать ассоциацию с нежным мерцающим отсветом аленького цветочка, с красненьким огоньком, мерцающим во тьме, или развернуться целым искровым потоком.

Я шел к блаженству. Путь блестел
Росы вечерней красным светом. (А. Блок)

Здесь троекратно повторенное «р» дает ассоциацию с переменчивым блеском росистой травы. Или в уже приведенной строке

Сквозь туман кремнистый путь блестит...
(М. Лермонтов)

«р» в слове кремнистый – блеск кремней при луне.

Андрей Белый говорит, со свойственной ему эксцентричностью, что это звук «прорыва природы», «прорыва плотно обставшей вокруг материи», в сочетании «пр», «др».

К фонетическим ассоциациям стиха мы можем подходить с разных точек зрения: с точки зрения звуковой и с точки зрения их *артикуляции*. Эйхенбаум в своем «Опыте анализа», разбирая стихи Анны Ахматовой, показывает, что к ее звукописи гласных нужно подходить именно с этой второй точки зрения. Например:

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

– «ю-о-е-а» – все шире раскрывается рот, – ассоциация с нарастающим криком.

Если буква «о» произносится, как «а», может оказаться, что наше сознание, невзирая на реально прозвучавший звук, настолько свыклось с тем, что здесь «пишется» «о», что некоторые звуковые свойства «о» могут оказаться сохранившимися.

То же самое можно сказать относительно окончаний «ться-ца», которые хоть и звучат одинаково, могут восприниматься *иначе*, что особенно ясно чувствуется в таких ассонансах, как «птица-молиться», «стариться-старица» и т.д. В первых случаях пробуждаются «гены» звука «ц», во

втором – звуков «ть» и «сь». Однако подобные случаи сравнительно редки.

Один читатель утверждал мне, что в строке

Вот уж он далече скачет... (А. Пушкин)

звук «ч» ассоциируется для него со скачущим бесом, потому что написанная буква «ч» своим очертанием напоминает ему чем-то фигуру «беса», как он себе его представляет.

«Гены» синтаксические

Каждый из четырех элементов слова играет двойную роль: он участвует в создании образа, придавая ему новое качество и в создании того или иного элемента интонации, которая в свою очередь углубляет образ. Всегда получается своего рода треугольник. Мы видели, как интонация может дать даже чисто лексический элемент <...>. В этом отношении синтаксис играет также двойную роль. Он непосредственно помогает построить образ, указывая отношения между лексическими элементами, т.е. между описываемыми предметами, качествами и действиями. (Это обычная роль синтаксиса). Вторая его роль, как мы видели <...> присущая только поэзии, – давать интонацию. Эта вторая роль более тонка и пластична, причем он дает ее *непосредственнее* всех других элементов стиха. Поэтому к «генам» синтаксических приемов мы должны подходить именно с этой второй точки зрения. В каждом таком приеме содержатся возможности интонаций. Проследите, как различно может звучать возглас, начинающийся «а» или «ах». Эти междометия могут дать крик «во весь голос» и могут дать тихий шёпот, могут дать высокий и низкий тон. Возьмем более узкий случай. Междометие «о», употребленное *в середине предложения* перед обращением:

I. Но не хочу, о, други, умирать... (А. Пушкин)

II. Как хорошо ты, о, море ночное! (Ф. Тютчев)

III. Нет, никогда нежней и бестелесней

Твой лик, о, ночь, не мог меня томить! (А. Фет)

IV. Крести крещеньем огненным
О, милая моя! (А. Блок)

V. И золотой, о, злой я мот,
Отдам, и продавец возьмет. (Т. Чурылин)

VI. И каждый день нас обуюет
О, малoverы, – жалкий страх.
И сердце рабски забывает
О чудесах! (А. Герцык)

В первом случае интонация дана наиболее красноречивая, содержащая в себе и мольбу, и радость, и страх неизбежности, богатые интонации. Во втором случае тихая, живописующая безмолвный восторг созерцания; в третьем – «о» гораздо резче усиливает тон, восторг более открытый, более «звучный». В четвертом случае гораздо больше порывистости, в пятом – опять нечто совсем новое: интонация злой веселости и злого самодовольства. В шестом случае – интонация высокого негодования, бурно прорывающаяся. Таким образом, нам и здесь приходится констатировать, что ассоциация каждой синтаксической формы в каждом новом случае может быть иная, что зависит от ритма, от лексики и от всех остальных соседних элементов строки.

Мы должны научиться исследовать ассоциации в каждом новом конкретном случае по-новому. Возьмем уже приведенные однажды строки:

Что за вечер?.. А ручей
Так и рвется!
Как зарей-то соловей
Раздается...

В чем смысл восклицания «А»? Опьяненный красотой вечера автор не знает на что смотреть, на ручей ли, на небо ли, на поле, или просто слушать песнь соловья. Отсюда эта отрывистость, этот <...> в первой строке, отсюда же вытекают усилительные слова «так и», усиливающие интонацию и вместе с тем восторг. Песенная интонация последних двух строк, даваемая частицами «как» и «то», живописует пень соловья.

Мы можем исследовать «гены» любой синтаксической формы, приводя различные конкретные примеры ее во-

пложения. Возьмем, например, форму будущего времени, причем предложение начинается со сказуемого, а подлежащим служит личное местоимение:

Встану я в утро туманное... (А. Блок)

Тихая, мечтательная интонация. И в той же синтаксической форме:

Разорву я цепь,
Захожу волной... (А. Герцык)

интонация гораздо более мятежная, с резкими усилениями звука.

Как видно из этих примеров, мы можем брать синтаксическую форму более или менее законченной. Мы расширим последний случай, если не будем брать условия, чтоб подлежащее было местоимением, или еще шире, чтоб оно вовсе не обязательно следовало непосредственно за сказуемым, чтоб глагол не обязательно был употреблен в будущем времени. Чем менее законченную форму мы возьмем, тем больше у нас будет примеров, тем большее количество «генов» найдем в ней и тем обширнее будет наше исследование. Но мы вовсе не обязательно должны добираться, так сказать, до «атомов» синтаксиса, до его мельчайших элементов. Мы можем брать форму более законченную, в этом случае «генов» в ней мы найдем меньше и исследование будет проще.

Подобное рассуждение применимо и к другим элементам слова. «Атомом» лексического облика строки естественнее всего считать термин. Однако мы можем спуститься еще ниже, считать, что элементами лексики являются корни, приставки, суффиксы и т.д. Например, слово «за-хожу» в приведенных строках состоит из двух семантических «атомов»: приставки «за», дающей ассоциацию с будущим временем, а еще глубже – душевным устремлением в будущее, эмоцией желания, а корень «хожу», указывающий, как воплотится это желание. Мы можем дробить слово, считая, что каждая новая *формальная часть* его является лексическим атомом строки. И можем исследовать различные «гены», которые содержатся не в термине, а в одной только формальной части его, хотя бы в той же приставке «за», что мы и будем впоследствии делать.

С другой стороны, мы можем взять иногда сразу целое словосочетание, например «во мраке ночи», и искать «гены», пробуждающиеся во всей этой форме, в разных конкретных случаях, не дробя ее на синтаксис, лексику, фонетику и т.д. При исследовании ритма нам часто придется поступать подобным образом. Часто просто немислимо аналитически выделить «чистый ген» одного звука или одного термина, освободив его мысленно от всех соседей.

Попробуйте разыскать в приведенном выше примере:

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать Земля!..

Прекрасный пример, показывающий, как лексика зависит от фонетики. Собственно, строго говоря, лексика не должна измениться здесь, ибо «лексическое содержание» слова не меняется. Разве только что змий все же другое понятие, чем змей, – более библейское, древнее; змий – это нечто мудрое, какой-то символ, дух; змей – это просто земноводное. Очевидно, что с эмоциональной стороны «ий» способно дать этот изгиб женских уст, а «ей» не может.

Что более реально дает блеск кремней на лунной дороге в строке «Сквозь туман кремнистый путь блестит...», о которой мы уже упоминали: лексика термина «кремнистый» или звуковое его строение – это «р», тонко введенное в строку? Ясно, что и лексика, и фонетика в этом отношении «помогают» друг другу, но их роль должна быть различна в чем-то; в противном случае это противоречило бы принципу экономии... из которого вытекает необходимость качественного различия ассоциаций, иначе они не могли бы иметь смысла. Обе ассоциации проникают в наше сознание совершенно различными путями и, прежде чем слиться в едином образе, проходят каждая свой самостоятельный, быть может, довольно длинный путь. Слово «блестит» должно играть опять-таки новую роль. Оно дает блеск в очень элементарном грубом виде, а термин «кремнистый» уточняет, детализирует его, указывает, что блестит и как блестит. Но выделить «чувственное» восприятие одного элемента, поставив его «на особицу», отдельно от другого, мы не можем. Поэтому чаще приходится иметь дело с «ге-

нами» термина, взятого вместе в его фонетической структуре.

При этом всегда выступает тот принцип, что чем более законченную форму мы возьмем, тем меньше в ней будет «генов», тем проще будет наше исследование и тем *ближе будут пробужденные «гены» к уже законченному образу*. Когда мы берем и начинаем исследовать словосочетание «во мраке ночи», – мы имеем дело со столь часто повторяющейся комбинацией, что она едва ли может сама по себе дать образ. Если мы возьмем комбинацию «душная земля» – это будет более редкое сочетание, но все же едва ли могущее чувственно восприниматься отдельно. Но в сочетании: «встало алканье душиной земли», быть может, уже начинает что-то брезжить. Трудно указать в стихе ту грань, за которой «пробужденный ген» может существовать *самостоятельно*. Строки

Небу навстречу встало алканье
Душной земли –

уже безусловно дают самостоятельный образ; но как общее правило этот образ должен быть лишь элементом, точнее, или служить лишь подготовкой к объединяющему образу всего стиха. Образ этих строк будет несколько изменяться и чувствоваться все острее и восприниматься все легче по мере того, как мы будем брать все более длинные выдержки из стиха, прибавляя все новые элементы.

Это то, что я бы назвал «лирическим единством» стиха – одно из самых трудных условий его, которое, нам думается, и вовсе невыполнимо без наличия подлинного сильного переживания у автора, подлинной эмоции автором. Владея словом, будучи его мастером, но не имея сильных душевных переживаний, можно сделать очень много, но едва ли возможно достичь этого «лирического единства», т.е. того, чтобы образ каждой строки так же подготавливал и участвовал в возникновении объединяющего образа стиха, как отдельные «гены» элементов слова участвуют в создании образа строки.

Каждый «атом» слова представляется нам скопищем зерен, но только от одного зерна начинается ассоциативная нить в каждом конкретном случае. Каково происхождение

этих «генов»? откуда попали в слова и звуки эти семена, готовые так пышно распуститься в каждом новом случае? На этот вопрос иногда легко, иногда трудно, а иногда, я думаю, невозможно ответить. Вот тут-то и сказываются громадные различия всех четырех элементов и специфические свойства каждого из них и намечается четыре заманчивых пути исследования жизни слова.

В некоторых отношениях проще всего иметь дело, пожалуй, с фонетическими элементами. Мы уже намечали, откуда происходят «гены» звука «и». В приведенных примерах вполне понятны различные свойства звука «р», понятно, что он может вспыхнуть, как искра, что он может дать иногда грубой, иногда более тонкой, заключенной в нем звуковой вибрацией ассоциации и с шелестом, и с грохотом, – все эти возможности заключены в самой дикции этого слова. Здесь нам непосредственно приходится иметь дело с устройством голосового аппарата человека и с физической стороной звука, причем, чтобы проникнуть сквозь предметный слой ассоциации в слой более глубокий, чувственный, нужно изучать эмоциональное действие звуков.

Труднее иметь дело с синтаксисом, – нужно научиться устанавливать возможно более точную связь различных интонационных жестов с формами словосочетаний, для чего нужно изучить и происхождение синтаксических словосочетаний, и связь эмоций с выражающими их интонациями.

Мы легко воспроизведем интонацию упрека, укоризны, удивления, вопроса, но нам гораздо труднее будет установить, как, какими элементами нашего голоса мы делаем эту интонацию. Нужно изучить элементы, из которых складываются интонации: понижения и возвышения голоса, замедления и убыстрения, вариация ударений.

Чтобы разыскать происхождения «лексических» «генов» нужно углубиться в дебри жизни самого языка и, главным образом, семасиологии. Нужно уметь восстанавливать длинный путь слова, ибо «гены» лексические пробуждаются, как частицы прошлого слова.

Обычно «гены» в спячке, оправдывая наше название. Есть только весьма редкие миги в жизни человека, когда

слова и звуки вдруг оживают для него, какими-нибудь своими «генами», – оживают сами по себе, *не будучи заключены в строку*. Это наступает в минуты какой-нибудь особой чувствительности души, подготовленной так или иначе к восприятию их. Это должно происходить с поэтом в минуты его вдохновения. Тогда каждый «атом» слова оживает для автора каким-нибудь своим «геном», нужным ему в данную минуту. Но иногда они теснятся, отталкивают друг друга, спорят между собой. Каждый протягивается навстречу, напрашивается, – «ради меня». А иные пребывают в столь глубоком летаргическом сне, что долго и трудно пробуждаешь их, пока они вдруг, в момент незначительной перестановки слов, не восстанут сами собой в ослепительном молодом блеске. И труден путь поэта, который должен пробудить только то, что ему нужно, и ничего больше. Когда поэт приступает со своим волевым порывом к слову, оно реагирует так, как будто он сталкивается с чужой посторонней волей, противящейся ему и, мало того, могущей оказаться сильнее его самого. Он захочет сказать одно и нечаянно разбудит «гены», которые будут звать его совсем в другие области, и он не сможет противиться его очарованию и пойдет за ним, переключая для него все направления своей внутренней деятельности. Это случай, когда поэт делается рабом слова и, само собой разумеется, что едва ли он может привести к созданию цельного образа. Поэты любят наделять слова свойствами живых существ. А Герцк в своей статье «Мир слов» говорит о том, что главный «порок» слов – их лень, стремление сочетаться в банальные, давно уже мертвые комбинации. Совсем ненужные «гены» не дополняют собой строку, а поставят на ней досадную кляксу – эти опасности подстерегают художника на каждом шагу. София Парнок говорит о мстительности слова, о том, как отмщает оно за нечестное, корыстное обращение с ним. Для вдохновенного, глубокого поэта слова должны быть покорными и кроткими, для других – упрямыми, слово всегда обидчиво и нетерпеливо. Поэт должен уметь тихо и вдумчиво разворачивать пружину своего волевого давления, – шаг за шагом передавая его стихии слов (см. конец гл. Ia <...>).

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ВОСПРИЯТИЯ СЛОВА

Стихотворение почти никогда невозможно воспринять сразу, при первом прочтении его. Я думаю, что это может произойти разве только в случае какого-нибудь весьма точного, но случайного совпадения душевного состояния читателя с образами стиха. Обычно же после первого прочтения можно воспринять в лучшем случае какой-нибудь один-два отдельных образа, угадать смысл какого-нибудь одного-двух приемов отдельных строк, поразиться эффективностью какого-нибудь одного сравнения, метафоры, звукосочетания; часто после прочтения стихотворение полезно забыть на некоторое время, чтобы оно поварилось немного в котле подсознательного мира, и только после многократных возвратов к одному стиху начинает зарождаться сложнейшая работа его истинного восприятия, когда читатель начинает все глубже чувствовать то, что мы называем «лирическим единством» стиха, и начинает оформлять в себе его центральный образ. При этом все точнее и точнее он начинает воплощать реально или внутренне все элементы *интонации* строк. Образ и интонация взаимно углубляют и дополняют друг друга. Интонация, творчески воплощенная читателем, привносит в общий пучок новые ассоциации, еще более усиливающие и усложняющие психическую деятельность. Чем глубже он воспринимает образ, тем точнее возьмет интонацию, чем точнее он возьмет интонацию, тем отчетливее увидит образ и впоследствии, привнося уже от себя новые элементы интонаций, мы можем для себя уже, как нам это понадобится несколько изменять, уточнять и конкретизировать образ. В этом и заключается творческая работа читателя. Таким образом, окончательным этапом восприятия мы считаем оформление в себе образа. Но это еще не все. Есть еще один этап, до которого очень мало кто доходит даже из «хороших» читателей. Если после прочтения стиха ему удастся освободиться от формы, от этой клетки, протягивающей и держащей в себе нашу мысль, т.е. забыв о самом стихе, о его строках, углубиться в самосозерцание и оставить в себе лишь *образ*, так сказать, обрезав все ассоциации, тянущиеся к нему от слова, тогда последнее, что он почувствует,

будет ощущение, как образ этот делается вновь чем-то текучим, теряет свою устойчивость, свою форму, начинает переливаться в некое смутное колеблющееся, но ни с чем доселе испытанным несравнимое эмоциональное состояние. Это будет тот случай, когда читатель пройдет *до конца* тот путь автора в обратном порядке, т.е. кончит тем, с чего автор начал. И даже более того, эта текучая эмоция может начать переливаться в нем в качественно новые состояния и повести его теми путями, которые были утрачены автором в момент создания формы. Во всяком случае для читателя это более возможно, чем для автора, ибо все-таки для него никогда форма не может иметь того значения и той притягательной силы, которыми она обладала для автора.

Образ

Ввиду чрезвычайной редкости достижения этого последнего этапа мы остановимся на восприятии образа. Для этого прежде всего нужно точнее установить, что такое образ, чем он отличается от обычного представления.

Возьмем известное двустишие Пушкина:

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Андрей Белый в своей статье «Жезл Аарона» подробно разбирает фонетическую структуру этих строк и в результате своего исследования следующим образом интерпретирует те представления, которыми вызываются, ассоциируются эти элементы, дополняя их лексическим элементом строки: «Взлетают пробки бутылок шампанского; струя влаги сначала маленькими толчками, а затем и большими – ниспадает пенясь в бокалы, и стоит “шипенье пенистых бокалов”. Взлетающей вверх линией поднимается “пунша пламень голубой”». Мы не будем рассматривать здесь подробно, каким образом приходит Андрей Белый к подобным результатам, нам не важно, что, насколько бы ни была верна такая интерпретация, – это прозаическое изложение никогда не даст нам *всего того*, что дает сама строка, сколько бы ни было пространно это изложение. Оно даст, быть может, те же представления, что и строка. Образ должен быть прост, и мы не можем представить его сложившимся

из стольких элементов. Очевидно, они играют лишь вспомогательную роль, к самому образу не имеющие никакого отношения. *Образ есть та область, где ассоциации стиха сливаются воедино*, а не только удобно прикладываются друг к другу. Мы при нашем исследовании можем проследить лишь *сложную* сторону дела, – можем нарисовать в сколь угодно пространным изложении лишь возникающие представления, можем находить ассоциации между ассоциациями, можем механически пройти весь замкнутый круговорот формы, но при этом мы все же минуем образ, ибо образ прост, а анализ исключает возможность нового абсолютно простого. Он позволяет мыслить себе новое лишь как новые комбинации старых элементов – прежних слов. Подобно этому троглодит смотрел на волны, наблюдал прибой и при этом слышал периодически усиливающийся и ослабляющийся шум. Пока не возник у него образ волны, в его сознании могла фигурировать только одна ассоциация по смежности – зрительные впечатления волнистой линии прибоя, белой пены и т.д. и своеобразный периодический шум. Оба явления всегда совпадают друг с другом.

Но вот у него возникло в момент глубокого интуитивно-миропознавания что-то третье простое, что упраздняет ассоциацию по смежности: и этот шум, и эта возникающая у берега грядообразная форма. Все это есть атрибуты чего-то одного – волны. Мы ничего больше не можем сказать об образе кроме того, что это есть совсем особое переживание, в то же время и особое мирочувствование, сопровождающееся эмоциями.

Само же переживание образа означает момент соприкосновения души с наиболее чистой реальностью жизни. При этом возможность почувствовать данный образ читателю может быть обусловлена только тем, что образ сам по себе как таковой не несет в себе больше, чем только личное, авторское; он должен быть общечеловеческим, даже общемировым фактом, который автор просто пережил, почувствовал острее других; и лишь постольку он и может иметь ценность. Автор затягивает нас в свои субъективные переживания только затем, чтобы мы на самом дне их могли найти нечто самое объективное, общее для всех. Если образы дают нам угадать нечто о душе самого авто-

ра, то только попутно, показывая нам специфичность его восприятия во всех деталях построения его формы, а также подбором образов, какие именно он воспринял и закрепил.

Общефилософский интерес, а не специальный, не как новый штрих в характеристике души автора позволяет предположить, что действительность есть некая картина, которую всю сразу мы никогда не сможем увидеть (в этом, быть может, ограниченность нашего сознания), то процесс оформления образа можно сравнить с вырезанием маленького кусочка этой картины, на котором остается маленький узор, маленькая часть узора, – и выносом этого кусочка в поле нашего зрения. Мы можем увидеть лишь такой кусочек после того, как мы вырезали его, придав ему вполне определенную форму.

Эмоция, которая способна родить образ, должна удовлетворять двум необходимым условиям (не скажем – достаточным). Во-первых, она должна быть сильна, должна быть достаточно сильным фактором нашего сознания, на время отодвинувшим все остальное, и, во-вторых, она не должна быть чем-то *исключительным*, чем-то, что не всякий может почувствовать. Она должна быть *обща*; всякие попытки закрепить в искусстве какие-нибудь переживания, необычные для человека, которые он испытал в силу каких-нибудь исключительных внешних причин, должны привести к неудачам.

Предположим, что Амундсен, побывавший на Северном полюсе, пожелал передать красками или словом ту потрясающую красоту, которую он видел с группой в несколько человек и которую кроме них не видел еще никто. Ему это не удастся. Он не создаст образа. Его строки ничего не скажут *даже тем лицам*, которые путешествовали вместе с ним, ибо они видели эту картину всего один раз, а образ может возникнуть только из целого пласта отложившихся и имеющих в себе что-то общее впечатлений. Это не значит, что образ должен быть банален. Банальность есть несовершенство формы, применение избитых, давно уже употребляемых ассоциативных систем, что может возникнуть только от недостаточного прочувствования образа или недостаточной его ценности. А чтобы образ имел ценность, он должен быть *общ*.

Предположим еще, что вы прокатились на каком-нибудь только что изобретенном воздухоплавательном аппарате или на каких-нибудь своеобразных качелях и хотите передать ваши ощущения при этом. Вам это не удастся. В сознании читателя не возникнут нужные ассоциации. Движение поезда, суетня вокзала и связанные с ними эмоции стали возможны, только когда железная дорога стала фактом повседневности в жизни миллионов людей.

Строки Блока

В мурлыкающем нежно треске
Мигающего cinema!

– могут иметь значение только для того, кому уже хорошо знаком треск киноаппарата, кто сам может сейчас же проверить олицетворения: «мурлыкающем», «лепечущего». Но эти же олицетворения ровно ничем не помогут тому, кто не бывал в кино. Строки М. Волошина <...> («тверди сияющее-сизой...») способны произвести впечатление только потому, что готическая архитектура стала почти общечеловечески известна; если же он описывал бы какой-нибудь собор, который совсем мало известен, который *резко отличается* от всего общеизвестного и, быть может, произвел на него потрясающее, ни с чем не сравнимое впечатление, – все равно...

Если мы как будто воспринимаем и переживаем в искусстве те ощущения и эмоции автора, с которыми нам не приходилось встречаться в жизни, – это значит, что их элементы существовали уже в нашем сознании, проникнув туда каким-нибудь одним из тех многочисленных путей, которыми мы связаны с миром. Искусство не может <...> нам дотоле не слыханное и не виданное. Но, по-видимому, мало услышать и увидеть. Только искусство помогает нам, пользуясь грузом разнородных ощущений, добытых ранее, увидеть истинную действительность <...>

На самом дне нашего сознания струится мутный поток неоформленных, неназванных впечатлений, и из этого-то потока в момент восприятия стиха мы должны уметь выловить и оформить образ, причем автор лишь несколько поможет нам в этом.

Образ есть *обобщение восприятий*, свершение того изумительного открытия, что в самых разных событиях, в са-

мых разных положениях принимает участие что-то *одно*. Создание образа – первое провидение какого-то единства в нашем мире. Но его во всяком случае не следует смешивать с теми, совсем иными, более позднейшими и искусственными обобщениями понятий, которыми занимается наука. Это возникает из того, что он рождается *из бесконечного числа сближающихся между собой разнородных ассоциаций*, из нахождения *сходства* между ними (ибо именно ассоциации *по сходству* играют особо видную роль в форме слова).

Образ не может быть осуществлен без формы, – говорим мы. Теперь мы можем прибавить, что и *форма неосуществима без образа*. Т.е., иными словами, *звезда сходящихся ассоциаций есть совсем особое психологическое явление, присутствующее и неизбежно сопровождающее только так называемое «эстетическое восприятие»* и творческую работу.

Кроме того, здесь еще возникает мысль, что материалом художественного произведения может и должно являться только то, что входит постоянным, неизбежным простейшим элементом нашей повседневности, как цвет, линии фор <нрзб.>, звуки, – только они могут дать в достаточной степени *многостороннюю* работу мысли. Это как раз то, что отличает, на мой взгляд, например, математику от искусства. При взгляде на формулы мы можем почувствовать целый ряд сходящихся ассоциаций, уводящих вдаль, часть из которых будет ясно выражена, а другая часть – будет теряться неизвестно где. Но все они будут охватывать *весьма узкое* поле сознания, работа мысли будет ограничена весьма тесным руслом. Здесь будет *единство*, но не будет *единства бесконечного многообразия*, которое только и способно выжить Образ.

Образ с течением времени имеет тенденцию перерождаться в термин, в понятие.

Это слишком медленный и неуловимый процесс, чтобы его можно было легко констатировать. Гораздо легче его заметить в художественной прозе. Таково, например, превращение имен собственных в имена нарицательные. Образ постепенно перестает быть центром ассоциаций, он начинает существовать как самостоятельный элемент. При этом он утрачивает свою остроту, свою эмоциональную ценность, все свои чувственные окраски, которые он сна-

чала распространяет далеко вокруг себя, являясь для нас, так сказать, окутанным облаком эмоции: все это отпадает от него, и он становится новым звеном нашего механического мышления. В этом свойстве нашего сознания – обесцвечивать образ – заключаются и наше богатство, и наша убогость. Богатство, поскольку только таким путем рождается мысль, а убогость, ибо здесь неизбежен известный отрыв от реального восприятия бытия; замены реального чувствования условным знаком, откуда и возникает возможность ошибок и заблуждений, возникает возможность построения материализма и т.д.

Однако старые образы можно пробуждать; таковыми мы считаем пробужденные «гены» лексики слов. Это есть старые, вспомнутые нами образы.

По нашему мнению, труднее всего применять эту концепцию искусства к художественной прозе, прежде всего по той причине, что проза постоянно толчется на границе *не* искусства, так что часто весьма трудно даже сказать, есть ли еще это искусство и, следовательно, можно ли искать здесь настоящих образов.

При восприятии прозы постоянно выступает на сцену совершенно новый факт – *чуждый любому другому* искусству, то, что в психологии называется интересом, который останавливает поле нашего сознания на определенной данной точке и заставляет с неослабевающим вниманием следить за мыслями автора. Безусловно этот интерес может играть весьма важную и полезную роль в работе построения ассоциативных пучков; но с другой стороны, этот интерес все же чуждый искусству, *не имеющий ничего общего с ним*, – способен здесь разрастаться до чудовищных размеров, переходить в увлечение, даже в страсть и становиться самоцелью, упраздняя все остальное. Самым сложным здесь является вопрос о том, *насколько этот интерес служит* искусству, идет с ним рука об руку, где он полезен в деле создания образа, и где он начинает быть вреден, т.е. занимает *доминирующее* место, давая почувствовать, что вещь написана лишь для того, чтобы *увлечь читателя* своим повествованием, а не для того, чтобы создать образ. В чем же, однако, заключается та помощь, которую оказывает автор читателю в деле создания образа? Разбирая самый общий

случай, мы можем не останавливаться на том, какую роль здесь играет «интерес», ибо искусство прекрасно обходится и без него. Мы уже знаем, что всякий круговорот ассоциаций служит гораздо более мощным магнитом, затягивающим в себя наше сознание. Интерес по сравнению с этой властной силой есть что-то весьма бедное.

Процесс возникновения образа в сознании

Если мы пробежим мысленно хотя бы один замкнутый путь, внимательно вслушиваясь в строку (причем мы можем совершить эти первые круговороты, почувствовать впервые смысловую солидарность, скажем, фонетики и лексики строки, еще минуя образ, путем ассоциаций чисто механических), – то этого уже достаточно, чтобы «соблазненная» круговоротом наша внутренняя энергия прихлынула в эту область и начала разыскивать новые и новые сходящиеся пути. И в этот момент главную роль начинают играть *многочисленность и различность этих ассоциаций*. Они начинают пронизывать все наше сознание во всевозможных направлениях, будят тысячи мелких воспоминаний. Их лозунг – не оставить в сознании ни одного свободного места, – все расколыхнуть, все взволновать. Нам приходится пробежать множество извилистых путей, на которые толкает нас воля автора, его невысказанное обещание, что, если мы поищем еще, – мы будем находить все новые и новые сходящиеся тропки.

Эта страшно сконцентрированная работа мысли, эта совсем своеобразная активация нашего сознания играет громадную роль. Если все элементы слова столь различные между собой *различными путями подходят к одному и тому же*, если все они на разные явления заговорили вдруг об одном, значит это действительно что-то одно, что-то *очень простое*.

Двумя четверостишьями, в которых описывается наступление вечера. А. Фет подготавливает следующие строки:

На пригорке то сыро, то жарко, –
Вздохи дня есть в дыханье ночном.

Почему вздохи дня? Что это значит? Потому что набегают ласкающие, теплые струи воздуха, напоминающие солнечные лучи. Нужно вспомнить осязательное восприятие

ночного воздуха, сравнить их с осязательным восприятием горячего дыхания (вздохи дня) и, наконец, еще сравнить их с осязательным восприятием солнечных лучей (это редкий случай, когда среди членов ассоциаций стиха фигурируют осязательные восприятия). Тут же, быть может, вам полусознательно вспомнятся какие-нибудь сведения из метеорологии о том, где и почему сохраняется по ночам теплый воздух, сохраняется «часть дня» и вот иногда «вздыхает».

Возьмем еще строку

Вечность лишь изредка блещет зарницами...

(М. Волошин)

Попробуем разыскать связь между вечностью и зарницами. «Вечность» – понятие как будто не имеющее достаточно конкретной осязаемости, чтобы можно было наметить ассоциации его. Однако при более внимательном разглядывании их легко разыскать.

Прежде всего миги, когда мы начинаем провидеть что-то «абсолютное», часто идентичное вечному. Когда нам открыто какое-то высшее познание, – эти миги так кратковременны, что их можно сравнить со всполохом зарницы. Вот первая связь. Во-вторых, зарница делает видимой ту даль, которая без нее не видна, а даль пространственная может ассоциироваться с далью во времени. Это уже второй путь. Затем вы начинаете разыскивать новые ассоциации после того, как эти две протянулись. Для этого вы возбуждаете в себе более конкретное представление зарницы, и здесь различные лица уже могут идти различными путями. Одни представят себе зарницу во тьме, другие – днем. Я, например, представляю себе зарницу днем, когда полыхает вдали бело-серое небо в обрывках туч. И этот бело-серый цвет между обрывками и ассоциируется у меня с вечностью.

Та же работа мысли в строках:

Но твоя, природа, мир о днях былых молчит

С улыбкою двусмысленной и тайной... (Ф. Тютчев)

Мы должны понять, почему именно «двусмысленной», почему «тайной», почему вообще улыбкой, для чего необходимо подумать над тем, как вы представляете себе «двусмысленную улыбку» на лице человека.

После этого вы начинаете искать общие качества, сначала просто между улыбкой и данной картиной природы, а затем наделять эту улыбку свойством «двусмысленности», – искать, какие именно эти «два смысла», и т.д.

Когда Пушкин писал строки

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье,
Но, как вино, печаль минувших дней
В моей душе, чем старе, тем сильней.

– «вино» ему нужно было, как понятие, которое даст нужное направление нашей мыслительной деятельности, которое наиболее близко подведет к тому месту нашего сознания, где должен появиться образ.

Мы уже говорили неоднократно, что до возникновения образа работа нашей мысли представляет собой чисто механическое сцепление сложных ассоциаций. Но когда возник в сознании некоторый минимум сближенных между собой ассоциаций, после чего *образ уже начинает возникать неизбежно*, и с этого момента ассоциации начинают играть иную роль.

Теперь от того же термина «вино» будет идти какая-то нить уже не к другим терминам «печаль», «старе», а к самому образу, отчего этот термин и станет для нас «живым», воспринимаемым «чувственно». С этого момента отыскивание новых связей, ведущих к усилению и более отчетливому возникновению образа, начинает происходить гораздо интенсивнее.

Эмоция с этой точки зрения возникает, как явление сопровождающее образ. Но могут быть случаи, где эмоция его предвосхищает и помогает его возникновению; таковы, например, те случаи, где синтаксис играет преобладающую роль. Эмоция уже выражена криком, интонационным жестом и способна передать читателю эту интонацию. Например, строки Блока <...> Наконец, мы видели <...> что лексический элемент, например сравнение, способно само по себе передать эмоцию ужаса-восторга, то же самое преобладающая степень и т.д.

Во всех трех случаях (повторяем, вовсе не обязательных и встречающихся не столь часто) эмоция помогает активизации сознания, усиливает ассоциации уже до возникновения образа.

Попробуем с нашей точки зрения проследить ещё одно стихотворение: «Раковина» Мандельштама.

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.

Ты равнодушно волны катишь
И несговорчиво поешь,
Но ты полюбишь, ты оценишь
Ненужной раковины ложь.

Ты на песок с ней рядом ляжешь,
Оденешь ризою своей.
Ты неразрывно с нею свяжешь
Огромный колокол зыбей.

И хрупкой раковины стены,
Как нежилого сердца дом,
Наполнишь шёпотами пены,
Туманом, ветром и дождем...

С самого первого четверостишья проводится сравнение: ночь, очевидно, как некий тютчевский хаос, – сравнивается с морем; человеческое «я» – с раковиной «без жемчужин», – почему без жемчужин? Сразу рождаются сложные ассоциативные круговороты. «Выброшен на берег твой» – это может быть момент рождения человека, или просто его пробуждение сознания в мире так называемой «трезвой» жизни, «трезвого» мышления. Этот образ сразу заставляет нас протягивать длинные сложные нити от терминов «равнодушно», «несговорчиво». Поэт нашел, что именно термины, характеризующие морскую стихию, помогут ему возбудить в сознании читателя образ этого абсолютного «хаоса». Далее говорится о постепенном завладении человеческого «я» тем же изначальным хаосом, из которого она была выброшена. Представления о «пене», о «волнах» возникают *сначала* только, как промежуточные члены ассоциаций, а впоследствии оживают, скрепляясь с самим образом. Останемся на строке:

Огромный колокол зыбей...

Это одна из побочных метафор, которая впоследствии в свою очередь будет лишь звеном по пути к возникновению

образа. Здесь прежде всего встает вопрос, что мы должны взять из нашего представления о колоколе, – звук его или форму его? Очевидно, и то, и другое, т.е. здесь опять-таки налицо возможность *нескольких* путей: 1) волны, их скопление, морская стихия принимает форму колокола, между формой волны и формой колокола есть что-то общее, хотя, конечно, не совсем точно; 2) она звучит, как колокол; 3) цвет воды отликает металлическими оттенками. И наконец, еще глубже: колокол это что-то могучее, над всем царящее, сообщающее о крупных событиях жизни человеческой, подобно тому, как стихия моря или изначального хаоса царит над всем миром и возвещает стихийные события.

Однако мы до сих пор умышленно касались исключительно лексического облика строки. Но совершенно то же самое применимо и к другим ее элементам. Приведенные строки Тютчева оказывают на нас впечатление всем своим фонетическо-синтаксически-ритмическим обликом. Мы их воспринимаем как нечто единое. Если мы те же лексические комбинации составим, нарушив ритм, – они потеряют известную долю своей ценности. Значит – смысловая «солидарность» простирается *далее* лексических элементов. В последнем примере можно указать на фонетическую структуру словосочетания «огромный колокол», поэт не сказал «громадный», – очевидно, ему нужна была аллитерация «о», приближающая нас к звону колокола. Можно указать на большое количество «ж» и «ш», – живописующих «шелест пены», как в рифмах стиха, так и вообще. Особенно в предпоследней строке двойное «ш»; «наполнишь шёпотами пены». Можно указать на какое-то совсем особое синтаксическое значение второй строки, после слова «ночь» и т.д.

Мы уже говорили о трудностях аналитического выделения иных ассоциаций. При исследовании синтаксиса, ритма мы особенно резко встречаемся с этими трудностями. Ассоциации лексические также в большинстве своем скрыты, но мы можем не заметить этого, ибо обычно удовольствуемся тем немногим, что доступно для нашего исследования. Однако могут быть случаи, что и лексические элементы совершенно необъяснимы для нас. Реформа многих поэтических течений XX века – символистов и

еще более футуристов, – во многом заключается в том, что, внося большую ясность в ассоциации ритмических и фонетических элементов, – они уведут ассоциации, даваемые лексикой из мира определенных качеств, что чрезвычайно затрудняет их исследование. Надо ясно отдать себе отчет в том, что искусство алогично, что от элементов стихотворной речи нельзя непременно требовать того, что называется логичностью, последовательностью и т.д. Необходимо, чтобы возникла форма, указанная ранее, которая состоит из ассоциаций. Для осуществления же этих ассоциаций вовсе не необходима логичность и последовательность рассуждений. Первое познание мира образами появилось, вероятно, гораздо раньше возникновения логики или того, что мы называем логическими рассуждениями. Правда, большей частью поэт все же придерживается элементарных правил логики, но это нужно ему, поскольку с помощью логики построенной речи он надеется лучше вызвать в читателях те представления, которые выступают элементами формы. Но это не необходимо. Форма может быть достигнута и совсем иными путями, а какими именно, – это все равно для искусства, ибо в нем цель оправдывает средства. Вот это всегда возможная алогичность ассоциаций сразу затрудняет их исследование. Уже у Тютчева можно найти случаи, где ассоциации «лексические» становятся совсем неуловимы:

И все еще была она
Той тихой прелести полна,
Той дорассветной темноты,
Когда незрима, неслышна
Роса ложилась на цветы.

Сравнение, нарушающее, пожалуй, все правила элементарной грамматики, основной логики языка, – сравнение *качества с действием*. Можно лишь гадать о том, что общего между обликом молодой девушки и «оседанием росы на цветы». Все, что мы не скажем по этому поводу, будет слишком неисчерпывающе и натянуто. И однако, воспринимая чувственно эти строки, мы ощущаем эту связь. Приводя <...> отрывок из Вяч. Иванова, мы говорим о том, что «р», введенное в последнюю рифму, действует удивительно успокаивающе и умиротворяюще, но почему же это происходит?

Нам приходится констатировать, что в слове обычно лишь очень малая часть ассоциаций открыта нашему исследованию, большинство их не поддается таковому. И больше того, нам надо здесь же признать, что постоянно могут встречаться такие произведения, в которых совершенно невозможно проверить верность формы из-за этой неуловимости. Мы не знаем еще, как подобные исследования применить к живописи, к музыке, хотя представить себе эту форму и там легко, подумав о необходимом в искусстве органическом единстве всех элементов мелодии или картины, того, что называется их гармоничностью; в стихах же необходимость подобной формы увидеть легче всего.

Мы не можем допустить, что нет, ибо *чувственно* мы осознаем важность значения и звуков, и ритма. Мы должны предположить, что схема, приведенная <...> остается, верно, подобна тому, как физика предполагает, что закон тяготения применим к самым отдаленным звездам, хотя мы и не можем подтвердить его там. Подобно физикам, мы делаем попытку всеобъемлющего теоретического построения.

Однако легко увидеть, что ассоциации действительно *должны быть* в большинстве случаев скрыты от нас. Прежде всего мы знаем, что они одним своим концом упираются в образ, который еще не имеет имени в нашем языке (кроме разве только что воспринятой строки), а потому и ассоциации, примыкающие к нему, *не могут найти своего определения в нашем языке*.

Ассоциации по сходству возникают в случае, если два предмета имеют какое-нибудь общее качество, но ввиду того, что образ не имеет еще названия, – мы тем более не можем выделить и назвать качества, присущие ему. М. Волошин пытается дать образ «вечности» («Вечность лишь изредка блещет зарницами»), но мы сами слишком мало знаем, как мы ее себе представляем, чтобы наметить все-сторонне и точно сходство ее с зарницами. И все, что мы сказали по этому поводу, весьма бедно по сравнению с тем, что мы можем почувствовать. Лишь самые первые ассоциации имеют характер вполне определенных, имеющих имя; далее, по мере того, как возникает образ, членами ассоциаций становится то, что поднимается из области ещё неназванных и неоформленных наших впечатлений.

Однако можно подойти к вопросу о недоступности исследованию ассоциаций и с другой стороны.

Темп восприятия слова

Мы выяснили основные условия возникновения образа, но это еще не все. Правда, целые отрасли искусств этим ограничиваются, например, художественная проза, живопись, изобразительное искусство. Там вы неограничены во времени. Каждый будет воспринимать образ тем темпом, который наиболее резонирует всему темпу внутренней жизни данного субъекта, который возможен для него. Там описанная работа мысли может протекать быстрее, может – медленнее. Совсем иначе в стихе, в музыке, в танце. Здесь – вы обязаны идти тем темпом, который нужен по мнению автора. Здесь мы ограничены во времени. Этим, с одной стороны, на данные искусства накладывается как будто большее ограничение: их смогут воспринимать лица только вполне определенного душевного склада, темп внутренней жизни которых идет вполне согласно с темпом жизни автора. Но с другой стороны, здесь, очевидно, возможны *приспособления* к данному темпу, главным образом, посредством постоянного возврата к одному и тому же стиху, приспособления компенсируются зато более энергичным и более точно рассчитанным порывом к созданию образа.

В стихе мы должны успеть проделать всю громадную работу мысли в момент произнесения строки. Она была бы и вовсе невозможна, если бы охватывала лишь узкое поле сознания. Творческое восприятие формы подобно процессу ее создания – есть соприкосновение и сложное проникновение друг в друга миров сознательного и подсознательного. Вот почему искусства, протекающие во времени, дают, безусловно, гораздо большую бессознательную работу, чем искусства остальные. Вот почему именно здесь ассоциации будут особенно упорно прятаться от нас, будут особенно неуловимы.

Подойдем, однако, точнее к этому вопросу. После того, как возникли первые круговороты ассоциаций и образ возникает еще весьма смутно, – начинается «ощупывание» сознанием всех «генов», заключенных в различных элементах слова, и выискивание тех, которые здесь «годятся». И по

мере того, как они находятся, и переживание образа становится все интенсивнее, – наше сознание все *активнее* приступает к отыскиванию новых. Если первые ассоциации даются лексическими элементами, затем наиболее видимыми аллитерациями и другими разными приемами, то в следующий миг в ассоциативную сеть должен вступить каждый *атом* слова. И все эти элементы захватываются круговоротами нашего сознания в какие-то реально существующие промежутки времени, измеряемые десятками, а быть может, и сотыми долями секунд.

Из всего сказанного вполне ясно, что в эти мгновения сознание наше начинает совершать круговороты все быстрее и быстрее. *Средняя скорость мышления* должна повышаться по мере того, как возрастает интенсивность переживания образа. *Эта скорость* равна какой-то вполне определенной величине для бодрствующего сознания данного субъекта, которая может претерпевать известные колебания в зависимости от возбуждения, усталости и т.д. После возникновения первых ассоциаций строки скорость эта начинает сначала относительно медленно, а затем, по-видимому, все быстрее и быстрее возрастать. То есть иными словами: в равные промежутки времени через наше сознание проходит в среднем все большее и большее количество психических фактов; среднее количество ассоциаций в данный элемент времени повышается. Естественен вопрос: не происходит ли это необычное увеличение «скорости мышления» за счет чего-нибудь другого? Приглядываясь к процессу, мы действительно увидим, что первые ассоциации осознаваемы нами отчетливей всего, следующие за ними становятся все менее ясно конкретизируемы, все более расплывчаты. Быстрота и интенсивность черпаются за счет конкретности, за счет отчетливости сознания. Сознание наше, упоенное своей быстротой, летит вперед уже, так сказать, едва задевая встречные элементы и не удосуживаясь точно и ярко возбудить в себе каждый в отдельности.

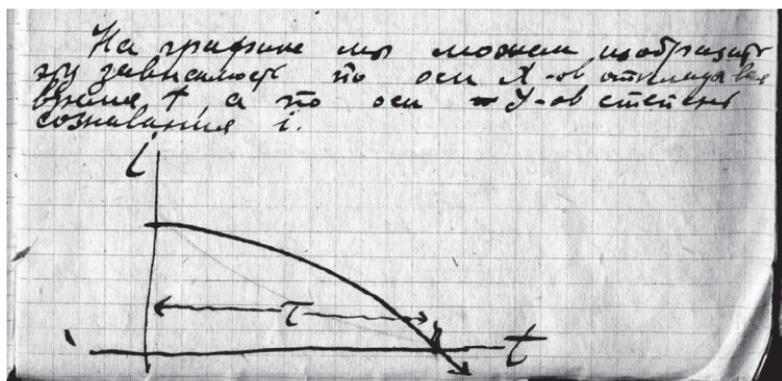
Если мы теперь обратимся к психологическому исследованию С. Л. Франка «Душа человека», то мы найдем следующее определение подсознательных процессов: «Подсознательное есть для нас лишь бесконечно мало сознаваемое» – «...предел ослабления сознания-переживания».

С. Л. Франк приходит к этому определению, исследуя так называемые *пограничные* состояния ослабления сознания, что и дает нам возможность «предвидеть конец клубка, который мы можем распутать почти до конца».

Процесс, рассматриваемый нами – один из наиболее ярких примеров такого приближения к пограничному сознанию и уход за него. Степень осознания ассоциаций все ослабляется и становится постепенно бесконечно малой. Они на наших глазах стремятся в подсознательное и на наших глазах скрываются там. Мы здесь имеем дело с микросихическими процессами, протекающими в столь малые промежутки времени, что они почти недостойны исследования. Мы воспринимаем строку сразу в момент ее произнесения. И все же эти процессы *какое-то* время занимают, ибо чтобы взять все, что нужно от строки, надо, чтобы мы оценили и звуковую, и лексическую, и др. стороны стиха. И у нас есть кое-какие данные для того, чтобы попытаться проникнуть в эти микропроцессы.

Рассматривая величины «скорость мышления» и «степень сознания» как *функции* времени, мы можем попытаться придать определению С. Л. Франка *строго математическое* толкование. Имея в виду, что процесс восприятия ограничен вполне определенным конечным промежутком времени t , – мы скажем, что с приближением к его концу степень сознания стремится к нулю, начиная от какой-то вполне определенной величины.

На графике мы можем изобразить эту зависимость по оси x -ов, откладывая время t , а по оси y -ов – степень сознания i .



Но кроме того мы уже наметили другую особенность процесса: по мере того как ослабевает степень сознания, – *возрастает степень мышления*. Временная последовательность ассоциаций претерпевает постоянное ускорение. Не имея никаких мотивов, которыми мы могли бы руководствоваться, устанавливая зависимость между степенью сознания и скоростью мышления, – мы можем в случае наибольшей простоты предположить обратной пропорциональностью:

$$i = \frac{K_1}{v} \quad (1)$$

где v – скорость мышления, K – коэффициент пропорциональности. Во сколько раз увеличилось v , во столько раз i – уменьшится. Когда i становится бесконечно малой, v – становится бесконечно большой.

Как нужно понимать в психологическом отношении «бесконечно-большая скорость мышления»? Если вдуматься в этот термин, то он не несет в себе парадоксальности. Природа подсознательного процесса нам неизвестна, и этот уход в бесконечность в связи с уходом в подсознательное может означать переход к качественно совершенно иным процессам. Например, мы можем трактовать его, как постепенно реализующуюся возможность *вполне* одновременного пробегания произвольного количества ассоциаций.

Почувствовать образ с этой точки зрения – значит «почувать» возможность бесконечно-большого числа ассоциаций, «почувать» – т.е. пробежать их с бесконечно-большой скоростью, бесконечно-слабо осознав каждую в отдельности.

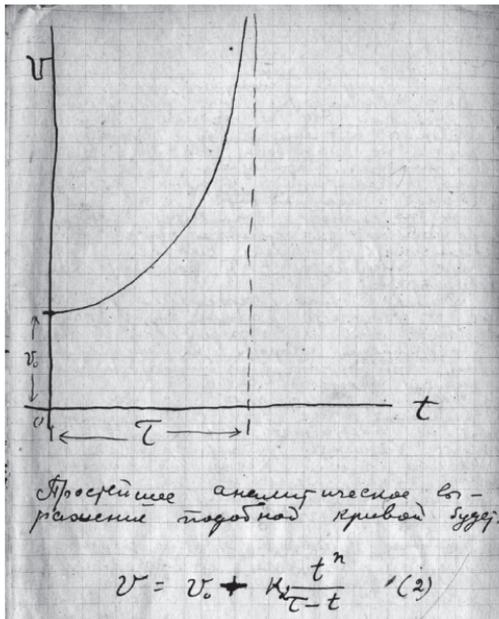
Нам остается попытаться найти кривую зависимости скорости мышления от времени. Это не прямая пропорциональность, т.е. не прямая линия и не парабола какого бы ни было порядка, потому что с приближением к некоторой величине определенной ординате $t = \tau$ должна являться асимптотой.

Далее в точке пересечения кривой оси « V » скорость должна быть равна какой-то вполне определенной величине « V_0 » – начальной скорости нашего мышления, ско-

рости нормальной для бодрствующего сознания данного субъекта.

Наконец последнее условие: в точке $t = 0$ $V = V_0$ функция еще не возрастает. Она может начать возрастать только после пробегания первых ассоциативных путей. Иначе: кривая пересекает ось v под прямым углом. Производная V' в точке $V = V_0$ $t = 0$ должна равняться 0.

Руководствуясь всем сказанным, мы получаем кривую следующей формы:



Простейшее аналитическое выражение подобной кривой будет:

$$V = V_0 + K_2 \frac{t^n}{\tau - t}, \quad (2)$$

n здесь – любое число, связанное единственным условием $n \geq 1$, которое мы можем больше ничем не ограничивать, ибо нас интересует функция только в пределе $0 \leq t \leq \tau$. n может быть целым, дробным, рациональным или иррациональным. Условие $n \geq 1$ следует из того, что только при его соблюдении производная превращается в 0 при $t = 0$, т.е. кривая пересекает ось V под углом в 90° .

Итак:

$$\begin{aligned} \text{При } t = 0, & \quad V = V_0, \quad V' = 0 \\ \text{При } t = \tau, & \quad V = \infty, \quad V' = \infty \end{aligned} \quad (3)$$

В любой же точке этого промежутка $0 \leq t \leq \tau$ функция возрастает.

Мы взяли простейший случай, мы можем усложнить нашу формулу, вводя все новые коэффициенты и степени. Например:

$$V = V_0 + K_2 \frac{t^n}{(\tau^m - t^m)^l} . \quad (4)$$

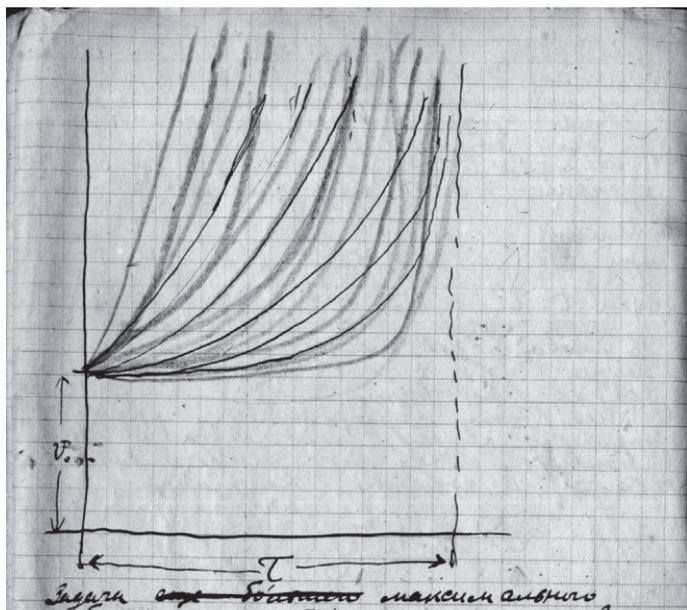
Давая производные значения коэффициентам и степеням K_2, t, m, n – мы можем получить самые разнообразные формы кривых, которые все будут удовлетворять условиям (3).

Задача максимального приближения к разгадке процесса восприятия слова заключается не в практическом определении коэффициентов, что едва ли возможно, а в установлении *изменения* их в связи с различными конкретными случаями, а также в установлении тех крайних конкретных представлений, находящихся перед порогом сознания, которые нам уже удастся проследить.

Уравнения (1) и (2) или (1) и (4) дают полное аналитическое выражение трехмерной кривой, две проекции которой на плоскости jt и Vt мы попытались представить графически.

Возможно говорить еще и о четвертой переменной от интенсивности переживания, интенсивности эмоции, которая очевидно возрастает вместе с возрастанием скорости по мере реализации образа. В данном случае возрастание интенсивности наиболее интересно в смысле попыток установить тот максимум интенсивности, до которого переживание достигает в каждом конкретном случае. Это до известной степени было бы установлением степени ценности образа.

То, что четкость сознавания понижается параллельно с возрастанием интенсивности, – также не несет в себе парадокса, ибо между степенью сознавания и интенсивностью не существует никакой прямой пропорционально-



сти (С. Л. Франк «Душа человека», С. 88). В данном случае в высшей степени ярко обрисовывается как раз обратное явление.

При применении этих формул и кривых к искусствам, не ограниченным по времени, мы скажем, что величина τ здесь не является *постоянной* для данного произведения и даже для данного субъекта. Кривая не имеет столь четко выраженной формы. Абсциссы ее могут растягиваться и сжиматься; возможно, что и остальные коэффициенты имеют более колеблющийся характер.

Попробуем, однако, проследить все это на конкретных примерах. Подобные явления почти невозможно установить в стихе во всей его продолжительности, мы опять-таки сужаем нашу область до прозаического (т.е. лексического элемента в стихе). <...>

Одни зарницы огневые,
 Воспламеняясь чередой,
 Как демоны глухонемые,
 Ведут беседу меж собой. (Ф. Тютчев)

Вспомним ассоциации, нами ранее установленные, наметим их еще раз возможно точнее и детальнее.

Чтобы почувствовать связь между теми представлениями, которые вызывают в нас эти строки, мы должны возбудить в себе следующие ассоциации:

1) Зарницы вспыхивают через определенные промежутки времени, как будто довольно закономерно напоминают чем-то какие-то сигналы, условные знаки, ибо именно условные знаки должны быть видимы издалека, как и зарницы, и также подаются через определенные промежутки времени.

2) Подавать друг другу знаки и беседовать таким образом могут, очевидно, только существа сверхъестественные.

3) Очевидно, эти существа злые, т.е. скорее демоны, а не ангелы, ибо все злое ассоциируется с тьмой, доброе – со светом.

4) Очевидно, разговаривающие глухи, ибо подают световые, а не звуковые сигналы, и, очевидно, они немые, ибо эти сигналы не сопровождаются никакими звуками.

Эти ассоциации, которые при детальном исследовании можно дифференцировать еще точнее, носят еще вполне конкретный, доступный исследованию характер. Только после некоторого количества подобных весьма закономерно построенных ассоциаций может реализоваться первое начальное ускорение мысли. Теперь автор должен оставить для нас благоприятную почву, чтобы мы сами для себя могли начать протягивать новые нити, должен оставить некую лазейку, через которую мы сможем нырнуть туда, в подознавательное. Такой лазейкой является здесь прежде всего слово «демоны». Подобные, *особо* пластичные слова, не связанные ни с каким вполне конкретным представлением, семантика которых благодаря этому чрезвычайно богата и колеблется в весьма широких пределах, – подобные слова незаменимы для поэтов. В каком же направлении могут идти дальше эти ассоциации: один читатель сообщил мне, что для него совершенно очевидно, что все доброе и светлое появляется в более плавных явлениях, более мягких; злое же – в резких, отрывистых, угловатых. Вот еще почему именно демоны соответствуют зарницам, далее их цвет – лиловатый, – гораздо скорее ассоциируется со злым,

с демоном и т.д. Намечать ассоциации вполне конкретно здесь уже нельзя. Присутствие этих второстепенных ассоциаций легко показать. Если вы, например, замените слово «демоны» словом «дьяволы», – весь облик строк от этого резко сменится. Иные скажут, что слово «демоны» более «красиво» и вызывает более красивый образ, но мы скажем, что, по-видимому, слово «демон» дает более богатую ассоциативную сеть. Например, в слове «демон» есть оттенок печали. Неважно то, существовал ли этот оттенок до Лермонтова, сказавшего «печальный демон», создал ли Лермонтов этот оттенок или только вскрыл его, – важно, что для нас он существует, очевидно, существовал он и для Тютчева. Демоны не только злые, они и печальные; этот оттенок всегда слышится, иногда бесконечно слабо. Но зачем он здесь? Быть может, именно потому, что демоны «глухонемые», безмолвие вообще может ассоциироваться с грустью, но может и нет. Эти ассоциации становятся уже так тонки и неуловимы, что о них труднее говорить, но их бесконечно больше: у нас смутно начинают копошиться вопросы, почему они глухонемые? С кем они беседуют? Что они решают? Управляют ли судьбами, людьми, паря высоко над землей? Мы еще и еще начинаем пытаться выискать связи между демонами и зарницами, ибо повторяем: демоны принадлежат к тем высоко-пластическим словам, качества которых могут легко деформироваться и приспособляться (по-видимому, вообще «демоны» гораздо в этом отношении богаче слова «дьяволы»), которые «что дышло». Вот своевременно и в нужном месте поставить подобное «дышло» и должен уметь автор. В данном случае как раз через него и начинается чувствоваться уход ассоциации в бесконечность.

Возьмем еще пример:

Крест и насыпь могилы братской.
Вот где ты теперь, тишина!
Лишь щемящей песни солдатской
Издали несется волна. (А. Блок)

Стихотворение, очевидно, имеет целью как-то по-особому дать почувствовать Россию, истомленную уже несколькими годами войны. Тишина, видимо, символизирует усталость и грусть. Остановимся подробнее на последних двух строках:

солдаты – явление обычное в стране, ведущей войну. Постоянно они уходят на фронт, постоянно возвращаются искалеченные. Солдатскую шинель можно увидеть в любом городке, местечке, деревне. Понятно, почему Блок заговорил именно о солдатах! Это первая сложная ассоциация, уже имеющая множество извилин и разветвлений. Пойдем, однако, дальше: автор говорит собственно не о солдатах, а о песне солдатской. Действительно, что приходится видеть, скажем, городскому обывателю. Он видит солдат, проходящих по улице с песней, или солдат, гуляющих тоже с пьяными песнями. Солдатская песня – вот, собственно, самое типичное для солдат, что видит обыватель. Здесь в сознании читателя каждый раз должны возникать соответствующие личные ассоциации, которые могут, собственно говоря, уже и здесь «уводить в бесконечность». Пойдем, однако, еще дальше. Почему же песня *щемящая*? Здесь уже возникает чрезвычайно много связей. Прежде всего она может вам щемить сердце даже, если она веселая, ибо вы знаете, что это, быть может, песня обреченных людей. Но здесь ассоциации скорее идут иным путем. Направление, которое они принимают, обусловлено двумя первыми строками, говорящими о том, что война идет уже долго, раз выросла уже могила братская. Наступила тишина усталости, и в этой тишине одинокая щемящая песня, скорее всего пьяная песня, которую горланят отдельные солдаты, очевидно, уже дезорганизовавшейся армии. Это солдаты, уже вернувшиеся с войны, испытавшие все ее ужасы, быть может, озверелые, потерявшие уже человеческий образ. Песня щемит вам сердце потому, что страшное горе человеческое слышится в ней, – людей, для которых уже больше ничего не существует, кроме ужасов войны, лишенных домашнего уюта, семейной жизни. Становится жалко страну, в которой тысячи людей доведены до такого состояния. «Песня» – вот здесь такое «дышло», которым в предыдущем стихе являлось слово «демоны». Сколько нюансов, оттенков можно вложить в песню, какое эмоциональное богатство, тем более в «щемящую песню», т.е. в такую, которая за сердце хватает своей грустью, граничащей с отчаянием. Мы через песню эту можем начать представлять себе все пережитое на фронте, вы здесь начинаете представлять все картины

войны, когда-либо вами слышанные, быть может, виденные. Здесь чувствуется настоящий «уход в бесконечность», чувствуется неистощимое поле деятельности мысли, весьма многостороннее, но в то же время обладающее строгим эмоциональным единством, – все ваши представления здесь должны быть окрашены этой острой, щемящей грустью, пронизывающей тишину усталости.

Мы видим, как, начиная нагромождаться друг на друга, эти представления убегают в подсознательное, не утрачивая в то же время единства своего содержания, что и обуславливает качественную сторону образа, возникающего где-то между ними.

Еще пример:

И все еще была она
Той тихой прелести полна,
Той дорассветной темноты.
Как бы незрима, неслышна
Роса ложилась на цветы. (Ф. Тютчев)

Молодая девушка, о которой говорит автор, «полна дорассветной темноты». Почему темноты? Потому что в темноте ничего не видно и еще нельзя выявить весь облик женщины, который приобретет молодая девушка, только смутно чуются все ее возможности. Но почему «дорассветной темноты»? Потому что из этой темноты возникает день, т.е. возникает что-то большое, быть может, чрезвычайное событиями, полное жизни и света. Это две конкретные связи, далее следуют все более туманные. Дальше следует все более детальная параллель, как возникает рассвет среди темноты и как расцветает жизнь молодой девушки. Чем больше конкретных связей вы наметите себе, тем лучше, только все эти связи едва ли не поддаются логическому исследованию, они смутно чувствуются. Далее вполне естественно, что после этой строки следуют еще две, которые уже совсем почти не поддаются исследованию, что после элементарной, сравнительно грубой наметки формы третьей строкой, – следующие две бесконечно усложняют ее и начинают производить ту, уже почти совсем недоступную тончайшую работу в сознании, которую сразу поднимает образ в поле нашего зрения во всей его силе, или точнее, /помогает/ наше зрение проникнуть к образу. *Бесконечность*

здесь ощущается в возможности самых различных представлений картин природы и влажной предутренней тьмы, в которой роса ложится на цветы. Чуть-чуть проблеснет где-то связь, которую мы можем проследить: роса – что-то чистейшее, девственнейшее, как и молодая расцветающая девушка... Но эта мысль сейчас же растворяется в смутно шевелящемся хаосе других маленьких мыслей, из которых каждая в отдельности – не видна.

Мы весьма поверхностно проследили несколько примеров, сознательно игнорируя фонетическую, интонационную и ритмическую стороны стиха, основываясь на одной лишь лексической. Но как мы знаем, художественная проза этим ограничивается. Этого уже может быть достаточно для осуществления образа.

Если же мы будем строить исследование, основываясь на всех вместе взятых элементах стиха, – оно будет бесконечно усложнено и мы должны будем тогда открыть еще новые «уходы в бесконечность».

Так в строке:

Огромный колокол зыбей... –

мы уже говорили о значении звука «о»; всё далее не меньшее значение имеет вся фонетическая структура слова «колокол». Разбирать фонетическую структуру других двух слов уже едва ли возможно. Ее значение уже неуловимо. Неуловимы здесь уже и ассоциации, ритмы.

Можно возразить, что их вовсе нет. Но, как я упомянул, я склонен думать, что каждый *атом* звучащего слова имеет значение при возникновении образа. Чтобы разрушить кажущуюся парадоксальность или натянутость этого утверждения, разберем еще следующую особенность ассоциаций.

<...>

По мере того, как находятя все новые и новые, прежние, найденные уже ранее, устанавливаются все точнее и точнее. *Ассоциации направляют друг друга*, чем их больше, тем *точнее* первые из них, – если в начале первые ассоциации испытывают ещё весьма большое колебание, не зная куда им направиться, – то в процессе возникновения других амплитуда их колебаний все более сужается, наконец

превращается в легкое дрожание и к концу восприятия строки они, наконец, застывают с каменной неподвижностью. Безусловно то, что, раскрывая все новые и новые ассоциации, старые мы держим в подсознании, не упуская, а иногда снова всецело возвращаемся к ним. Причем каждый раз намечаем их все точнее.

Мы можем попытаться проследить это на конкретных примерах:

Но, как вино, печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней. (А. Пушкин)

Ближе всего к возникающему образу находится понятие «печаль», ибо собственно речь идет о печали. Несколько дальше понятие «вино», но ассоциации, даваемые обоими понятиями, еще весьма неопределенны; какая именно печаль? Какие именно свойства вина мы должны взять? Лексические элементы второй строки дают новые ассоциации, и при этом *первые* ассоциации сокращают размах своего колебания: мы выясняем, что надо взять именно те свойства вина, что оно со временем становится крепче. Допустим, что кроме этого у нас возникает представление и о том, что вино разливается каким-то особым, горячим холодком по телу, что оно как-то по-особенному действует на нашу психику. Дальше нас охватывает волна ритма этих строк, их интонация, их фонетика, помогающие еще точнее выявить, какие именно свойства вина мы должны взять. Эти первоначальные ассоциации каменеют все прочнее и прочнее.

Чтобы иллюстрировать, до какой степени прочно ассоциации «держат друг друга», как они зависят друг от друга, – приведу один маленький пример. Долгое время я декламировал строки А. Блока:

Я проходила в тихой зале
Сквозь дрему, шелесты и сны... –

– и потом, прочтя однажды это стихотворение, обратил внимание на то, что оно напечатано несколько по-иному:

Я проходила тихой залой
Сквозь дрему, шелесты и сны...

– и весь образ для меня изменился, весь центр ассоциаций – сдвинулся. Появилось ощущение холода, ибо «зале»

сменилось «залой» (ль – теплее, чем «л»). Появилось впечатление какого-то эха или резонанса при повторе неударного слога «ой», отчего зала стала для меня пустынное, обширнее и холоднее. Лексический «ген» слова *зала* изменился совершенно. Изменилось в чем-то и значение слова «тишина». Совсем *новой* тишиной наполнилась зала. Но она стала для меня как-то реальнее. Исчезла прежняя волнующая таинственность, призрачность. И я пожалел о прежнем утерянном образе, пожалел, что Блок написал иначе.

Прогрессия мысли в момент восприятия приводит к необходимому предположению того, что не все ассоциации стиха даны равно конкретно и определенно. Последнее было бы и чисто технически неосуществимо, но это и не требуется, ибо те ассоциации, с которых наше сознание подключается, должны иметь совсем иной характер, чем остальные. Как *первые* ассоциации все суживают свою амплитуду колебания и наконец совсем застывают, – самые *последние*, возникнувшие, – могут сохранять ее в довольно больших пределах.

В строках:

Грустный вид и грустный час –
Дальний путь торопит нас... (Ф. Тютчев)

Я могу определенно сказать, что фонетический облик слова «даль» в начале второй строки ассоциируется для меня с белой шоссейной дорогой (в звуке «а» есть «ген» белого цвета), освещенной луной. Я даже могу еще более детализировать это представление. Но было бы слишком неразумно утверждать, что каждый должен увидеть такую же самую дорогу. Здесь за каждым остается право представить себе ту дорогу, тот ландшафт, которые активнее всего живут в его памяти, и он протянет свои ассоциации, рисующие более родную ему картину.

Ассоциации стиха должны иметь возможность несколько передвигаться при восприятии слова различными субъектами. Читатель протягивает их каждый раз *для себя, самостоятельно*, сам проделывает всю эту работу. В противном случае его мысль не достигала бы той высокой степени активизации, которая необходима для того, чтобы выловить образ. Автор лишь дает толчок к работе мысли; он

не должен насильно вести нас по всем своим проторенным дорожкам. Читателю должен быть оставлен максимальный простор для собственной творческой деятельности, и это достигается как раз с помощью этих *последних, возникающих в сознании ассоциаций*, которые даны наиболее слабо и имеют наибольший размах колебаний, но посредством которых читатель каждый раз может по-новому уточнять первоначальные, наиболее грубые ассоциации.

Есть две крайности произведений искусства живого слова: один случай, когда элементы слова явно разваливаются от недостатка скрепляющих нитей. Это неизбежный недостаток переводов за исключением, быть может, нескольких так называемых «вольных» переводов Лермонтова и Жуковского, которые можно перечислить по пальцам. Это же недостаток длинных повестей в стихах и поэм посредственных поэтов, которые вообще удобнее причислить к повествовательному жанру, чем к лирическому. Там нет столь типичной для стиха, тесной зависимости элементов друг от друга, что служит первым доказательством обеззвучивания слова и перехода к искусству, не ограниченному рамками времени. Там отмирают все звуковые элементы слова, отчего словам делается гораздо просторнее.

Вторая крайность поэзии – случай, когда ассоциации даны слишком грубо и элементарно, когда в пучке тонких, нежно связанных нитей появляется безобразная веревка. Второй крайностью очень часто грешит современная поэзия. Поэты Пушкинской поры умели всегда держать золотую середину между обоими крайностями. Блок еще также целомудренно и благородно блюдет эти границы. Но можно назвать множество имен таких авторов, которые считают, по-видимому, что чем резче, чем определеннее дана ассоциация, тем лучше, что если уж грохот, то каждое слово через «р», если жужжание, то уж по пяти «ж» в каждой строке. Я глубоко сомневаюсь, можно ли подобные произведения назвать произведениями искусства. Это угрубление и элементаризирование есть такого рода насилие над читателем, которого искусство не приемлет.

Главное достоинство подобных произведений то, что они чрезвычайно облегчают наш анализ. В процессе нашего исследования нам часто придется начинать разбор с более

современных произведений, переходя постепенно вдаль, в глубину прошлого столетия, к Пушкинской эпохе, как к искусству более благородному и более подлинному, ибо, повторяем, там, где все слишком явно сводится к грубым механическим воздействиям, – там уже не искусство. Никакой анализ не может и не должен до конца исчерпать художественное произведение. Мы толчемся весьма близко к самому образу, но не притронемся к нему нашими аналитическими щупальцами. Чувственное восприятие образа есть само высшее познание, и его никогда не удастся разложить познанием, относительно гораздо более убогим.

О ценности образа

Мы совершенно бессильны проводить подобное исследование, если будем пытаться устанавливать, от чего зависит *ценность образа*, эта совершенно неуловимая величина эмоции, которую образ распространяет вокруг себя, которая никогда не может иметь абсолютного значения, но мимо которой все же нельзя пройти. Мы видели, что ценность теряется при слишком грубых ассоциациях, что она может пострадать и от недостатка таковых, что она может увеличиться при увеличении числа одновременных ассоциаций, идущих разными путями от различных элементов слова.

Но дело в том, что саму ценность образа следует искать не столько в методе психологического воздействия стиха, сколько в самом *качестве* стиха. Например, в силе и интенсивности той эмоции, которую распространяет образ вокруг себя, а главным образом, то, о чем мы уже упоминали, – *от его общности*, от того, *сколько людей* и насколько глубоко бессознательно уже несут его в себе, и *насколько большое количество разнородных фактов бытия он объединяет в себе*.

Но, с другой стороны, мы установили, что форма и образ друг без друга неосуществимы. Чем *общее*, т.е. чем *ценнее* образ, почувствованный художником, тем *легче будет создать форму*, тем легче будет объединить между собой разнородные ассоциации.

Таким образом, об образе и его ценности, о его качественной стороне можно судить по форме. Но и это не мо-

жет быть утверждением вполне общим. Часто, например, образ может быть хорош и ценен, но форма сделана плохо. В таком случае тот, кто может возбудить в себе образ посредством этой, не вполне совершенной формы, будет восторгаться этими строчками; другой – ничего в них не увидит кроме несовершенной формы, и суждение его будет отрицательно. Таким образом, общая ценность строк все-таки зависит не от одной только формы.

Об эстетизме в природе и в искусстве

Как уже видно из настоящей главы, наша терминология обходится без понятия красоты, которое часто считается основой искусства. В данном случае оно нам кажется лишним.

Если оно и может найти себе применение, то красиво то, что заставляет нас воспринять образ. Природа тогда начинает нам нравиться, когда, созерцая ее, мы творим в себе образы, вырываем как бы кусок из окружающего нас космоса и принимаем его в себя, обтачиваем его со всех сторон. Восприятие природы может быть чрезвычайно различным.

Для людей, которые искусство умеют воспринимать лучше, чем природу, для них природа делается приятной тогда, когда ассоциируется с воспринятой картиной или с прочитанным стихом, т.е. заставляет их вспомнить образы, которые уже были отлиты ими в форму при восприятии произведения искусства. Подобные лица склонны будут прийти к той концепции природы и искусства, которая была высказана Оскаром Уайльдом: «Природа плетется в хвосте у искусства».

В других случаях природа может нравиться по каким-нибудь *личным ассоциациям* с былыми переживаниями, с детством, с молодостью. Эти ассоциации уже могут создать нужные круговороты мысли для создания формы и закрепления ее в образ, ибо без наличия формы образ никогда не может быть почувствован, – он ускользнет между пальцев, не будучи ничем задержан и «притянут».

Труднее всего говорить о том, как создается форма в момент восприятия природы в случае, если данный ландшафт не ассоциируется для вас ни с чем личным, ни с каким бы то ни было воспринятым ранее образом. Это будет слу-

чай наиболее глубокого восприятия природы. Скажем, вы просто наслаждаетесь клочком голубого неба, увиденным за окном между ветвями деревьев, чувствуете в себе этот клочок неба, чувствуете образ, им даваемый, чувствуете, что это нечто непохожее на то, что вы когда-либо читали и восприняли. Однако и здесь безусловно существуют, быть может, скрытые от вас ассоциации, – прежде всего ассоциации с целым рядом когда-либо виденных голубых цветов, с другими восприятиями неба, моря, голубой материи, голубых глаз, голубой речки... Все эти цвета имеют различные оттенки, но все же они помогают вам, они дают ассоциации именно к *этому*, ни с чем не сравнимому голубому цвету, соединенному с чувством воздуха и света, помогая закрепить именно его. Так же как и в искусстве, – в природе формы неразрывно связаны с образом. *Одно не может существовать без другого*. Образ всегда остается каким-то простым обобщением, лежащим поверх всех входящих в форму элементов.

Однако эти ассоциации, возникающие в момент восприятия природы, не имеют такого абсолютного и неподвижного характера, как при восприятии искусства, они не держат образ так прочно, так узко и так искусственно. Здесь форма слита с образом гораздо естественнее и проще. И при этом образ все время переливается в нечто новое, он беспрерывно варьирует качественно, создавая в вашей душе груз еще не осознанных вполне впечатлений, которые будут лежать там до тех пор, пока какой-нибудь высоко эмоциональный подъем не соберет их оттуда для осуществления и закрепления формы, созданной вами уже искусственно.

Природу умеют воспринимать те, кто умеет создавать при этом в себе форму и образ. Это и не для всех и не всегда одинаково легко и доступно, поэтому обычно *не всякая* природа, не всякий пейзаж нам одинаково нравится, а иные – совсем не нравятся. Позволю себе привести здесь один маленький случай из своей жизни.

Однажды с небольшой компанией я шел по степи в жаркий солнечный день. Степь была совершенно голая; в некотором расстоянии от дороги лежал труп полуразжившейся лошади, которую грыз какой-то пес весьма свирепого вида. Шел спор о том, всякая ли природа способна

вызвать в нас эстетическое чувство, во всяком ли ландшафте есть «красота». Один из моих спутников в качестве примера полного отсутствия красоты привел окружающий нас ландшафт. Однако другой возразил на это:

– Возьмите вот этот скелет лошади, и эту собаку, и прилегающий кусок степи, и этот пыльный край неба, – и представьте себе все это отдельно, как картину художника, – заслонитесь руками так, чтобы кроме этого четырехугольника вы ничего больше не замечали, и вы увидите в этой картине нечто совсем своеобразное.

И после нескольких минут созерцания его собеседник должен был признать, что здесь присутствует какая-то особая «красота».

Нам нравятся цветы, потому что в них собрано весьма много элементов природы, разных форм и цветов, дающих богатую ассоциативную сеть и помогающих строить образ. Все законы эстетики могут быть чрезвычайно легко объяснены с этой точки зрения. Утонченным эстетам нравятся люди, профили которых напоминают каких-нибудь гениальных поэтов, художников, потому что при взгляде на них возникают ассоциации, способствующие созданию образа. Один мой знакомый поэт сказал мне однажды, что никакой заново выстроенный дом не может вызвать в нем эстетического чувства, как бы ни была совершенна его архитектура. Дом приобретает «красоту» в процессе его старения. Это вполне понятно, ибо старый дом, а тем более развалины способны разбудить гораздо более глубокие и многочисленные ассоциации мыслей.

Нам нравится больше продолговатый четырехугольник, чем квадрат, а математика показывает, что у тех четырехугольников, которые наиболее приятны для нашего созерцания, стороны находятся в крайнем и среднем отношении. Такой именно формы у нас книги, тетради, окна, визитные карточки, всевозможные коробки. Но в то же время естествознание учит, что крайнее и среднее отношение наиболее распространено в тех или иных видах (иногда довольно скрыто) в мире живой природы.

Значит именно ассоциации, даваемые крайним и средним отношением завязывают нашу мысль с разными впечатлениями природы.

Крест, имеющий форму с несколько удлинённым нижним концом, нравится нам больше, чем крест с равными концами, ибо именно такой крест является чрезвычайно общим и простым образом бесконечного числа восприятий из жизни природы.

От вышеописанных простейших примеров уже недалеко к тем случаям, когда приятные и неприятные ощущения мы пытаемся объяснить чисто физиологическими особенностями нашего организма.

Нам «нравятся» сочетания звуков, частоты колебаний которых находятся в наиболее простых отношениях; нам приятен запах розы в силу уже каких-то специфических свойств нашего органа обоняния; нам нравится сладкое...

Художники часто берут эти простейшие ощущения и образы, как элементы новых, создаваемых ими образов. Интересно с этой точки зрения проследить, например, «гены» слов «сладкий», «сладко», «сладостный», употребляемых поэтами довольно часто.

Противоположное – *неэстетическое* чувство возникает, как *жалость* к чужой душе, к ее убожеству, заставляющая нас скорее отвернуться от нее. Природа с этой точки зрения не может доставлять неэстетического чувства. Это может быть свойством человеческих творений. Мы ощущаем это, когда видим, что автор, считая, что он создает новые образы и ставя себя этим на один помост с истинными творцами, – комбинирует лишь старые, созданные до него образы и старые приемы, не будучи в состоянии скомбинировать их так, чтобы они дали в свою очередь цельный образ.

ГЛАВА II

ВРЕМЯ И РИТМ <...>

Освальд Шпенглер и проблема времени. – Вопрос о причине эмоции ритма. – Эмоция ритма как чувство времени. – Ритмический пафос поэзии.

Реальное время как субъективное переживание. – Время как периодичность.

Антропоморфическое происхождение научных понятий. – Время как количественная сторона природы. – Эволюция представлений и времени.

Наука и искусство. – Олицетворение в поэзии. – Ритм как живая модель времени. – Две основные противоположные тенденции ритма.

ОСВАЛЬД ШПЕНГЛЕР О ПРОБЛЕМЕ ВРЕМЕНИ

Помню вечер. Передо мной была раскрыта книга Шпенглера «Закат Европы». Четко, отрывисто и торопливо воспламенялись во мне мысли автора.

Нельзя пытаться создать себе какого-то ни было представления о времени. Его можно только переживать. Только пространство есть область представляемого. Когда новые философы применяют выражение, что все вещи существуют во времени так же, как в пространстве, и не могут быть мыслимы вне его, – они просто строят в своем воображении наряду с обычным пространством – второе. Время, заключенное в латинскую букву *t* в математической формуле, есть «ставшее время», время, сведенное к пространству... «Уже Лагранж называл механику просто геометрией четвертого измерения». Время как четвертое измерение – сознательная или бессознательная мысль большинства философов и всех математиков.

Но истинное, чувствуемое время не имеет с этими умозрениями ничего общего. Время мыслимо лишь как понятие от противного – «не пространство». В основе переживания времени лежит тайна, которую современному человеку не всегда дано почувствовать... «Кто разлагает элемент мира ощущений, познавая его, кто усваивает себе его при посредстве причинного опыта, объясняет его исходя из сцеплений известного механистического целого, кто, следовательно, подчиняет все живое становление неподвижному ставшему, тот неизбежно будет обозревать всю сумму бытия с точки зрения причины и следствия без внутренней устремленности, без тайны...»

Чувствуемое непосредственно время есть смутное осознание некой непреходящей, внутрипространственной устремленности, к которой вне воли устремлено наше сознание... «Идея судьбы» – называет ее автор... «Необходимость жить» – говорит он в другом месте, пытаясь раз-

ными словами выразить невыразимое... «Направление времени» – говорит он о его необратимости.

«В идее судьбы открывается взыскание душой мира, ее желание света, возвышения, завершения и осуществления своего назначения. Она не чужда ни одному человеку, и только поздний человек больших городов с новой привязанностью к фактам и владычествам механизмирующего интеллекта теряет ее из виду, пока она вдруг, в один из часов углубления, не встанет перед ним в ужасающей ясности, ниспровергая все причинности внешнего мира».

«Не математика и абстрактное мышление, а история и живое искусство, а я прибавлю еще – великий миф, – дают нам ключ к проблеме времени», – так заканчивает автор эти страницы.

2Б) ВОПРОС О ПРИЧИНЕ РИТМА

В те дни меня волновали целые вереницы рождающихся и теснящихся во мне вопросов о смысле и назначении философии, науки, искусства... Я искал причину эмоции ритма. Эта эмоция загадочнее всех остальных эмоциональных оттенков, сплетающихся в стихе. Почему эти механические схемы метра, будучи воплощены в строке, – вдруг оживляют ее какой-то новой, специфической эмоциональной окраской? О чем напоминает нам, что вызывает в нас – ритм в самом общем случае? – Он должен говорить нам что-то очень важное, если целые искусства основаны на ритме. Простые повторы качества звуков, введенные в художественное произведение, совершенно преобразуют его.

Я читал и вновь перечитывал формулировку Овсянко-Куликовского: «Ритм есть порядок, а порядок есть экономия. Где экономия – там сбережение энергии...» «Ритм возникает в процессе какой-нибудь однообразной работы, как приспособление. Он дисциплинирует. Он – экономит труд». Эти слова не удовлетворили моим запросам. Я все-таки не видел ответа на вопрос о причине громадной интенсивности эмоции ритма. – Неужели ритм нравится нам только потому, что напоминает о трудовом опыте человека, показавшем, что чем больше порядка, тем больше выгоды для человека?

И я думаю, что немногие, воспринявшие какой-нибудь сильный ритм, согласятся с подобным утилитарным толкованием его. Ритм может живописать какой-нибудь сумбурный, даже истеричный душевный порыв. Есть лица, склонные к тому, чтобы вообще творчество понимать, как известного рода истерию, и, конечно, они уже ближе к истине. В эмоции ритма есть всегда оттенок какого-то ужаса, какой-то катастрофичности. С точки зрения Овсяннико-Куликовского, он должен бы был скорее влиять на нас умиротворяюще, успокаивающе, пробуждая в нас приятное сознание того, что мы достигаем весьма выгодных и приятных результатов упорядочением своих действий. Откуда тут взяться той пене у рта, которая имеет место в ритмических исполнениях религиозных обрядов разных сект и народностей?

Я начинал перебирать конкретные примеры.

Наиболее просты те случаи, когда ритм ассоциирует нас с движением. Вот, например, звукоподражательный ритм движения поезда. Мало ли у нас эмоциональных переживаний связано с поездом? В конце концов его движение производит на нас известное чувственное впечатление; зато в других конкретных случаях роль ритма в стихе еще более непонятна.

В) ЭМОЦИЯ РИТМА КАК ЧУВСТВО ВРЕМЕНИ

Я перебирал в памяти целые скопища эмоций, воплощенных художниками в ритмические произведения. Огромными созвездиями блестели создания лучших русских поэтов. И постепенно я начинал чувствовать, как всякий ритм, даже если он не связан с каким-нибудь конкретным движением, все же несет в себе какую-то острую динамичность. И вот, прочтя однажды приведенные выше строки Шпенглера и стараясь учуять, что он понимает под «идеей судьбы», – я начал сознавать, что эмоция ритма и творческое, субъективное переживание времени, о котором говорит Шпенглер, есть нечто вполне тождественное. *Ритм есть те элементы художественного произведения, которые в процессе его восприятия заставляют нас почувствовать время.*

«Идея судьбы» не чужда ни одному человеку, – надо только уметь пробудить ее. Это и делает ритм. Он собирает

и конденсирует все бледные, неуловимые обрывки «впечатлений времени» невидимо затерянные в нашей повседневности. Ритм есть само время, подслушанное и угаданное хужником, когда он несся на крыле своей эмоции.

Музыка, пение, танцы – ритмы всех этих искусств отличаются целым рядом специальных качеств, но все они в различных окрасках дают одну и ту же эмоцию времени. Что происходит со словом, когда оно облекается в ритм? Все словесные образы и картины, которые рисует перед нами слово, – начинают омываться непосредственным чувством времени. В этом особенность звукового стихотворного ритма.

Г) РИТМИЧЕСКИЙ ПАФЪОС ПОЭЗИИ

Вы читаете строки Пушкина:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины.

Дальше будет описание бегущих туч, водопадов, обвалов, дальше пойдет мощная, стремительная картина движений. Но эти строчки уже несут в своем ритме намек на всю эту динамику. Вы еще не знаете хорошо, как она развернется, но уже слышите мощный такт ее, уже бесчисленные, переплетающиеся между собой ассоциации протянули к вам свои щупальца, и могучая, и страшная невозможностью бороться с ней, – устремленность, – чувство времени уже охватило вас. И с возрастающим волнением вы будете следить за дальнейшим ходом развития картины:

Отседе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье.

Это – магия ритма. Для человека, с чутким к ритмическому восприятию ухом, – впервые почувствовать строку, облеченную в ритм, – значит испытать не испытанное еще им упоение. Это новая эпоха, новое откровение в его жизни. Не отдавая себе отчета в том, что это за небывалый еще с ним эмоциональный подъем, – он будет повторять эти строки без конца, – и про себя, и вслух, и шёпотом. Эта эмоция в минимальной дозе присутствует в самой пошлой частушке и разрастается до подавляющей интенсивности в самых великих произведениях.

Строка Тютчева:

Как хорошо ты, о, море ночное!..

– уже несет в своем ритме намек на всю плещущую, сверкающую динамику ночного моря, уже заставляет вас предугадывать всю непрерывную, мерцающую игру лунных отсветов.

Строки Фета:

Широко раскидалась лазурная высь,
И огни золотые горят...

– дают образ звездного неба, который так и остался бы образом планетария, если бы не было ритма. Благодаря ритму это уже живое, динамическое небо.

Ритм дает динамику описываемого образа. Он сразу заставляет увидеть данный предмет так, как он существует во времени, подобно тому, как стереоскоп заставляет вас увидеть предмет в пространстве.

Ритм играет в поэзии ту же роль, что в нашей речи – глагол, имея, однако, несравненно более интенсивное действие, заставляя нас так реально почувствовать *действенность, движение,* как не сможет этого сделать ни один глагол. По отношению к ритму стиха оттенок действенности в глаголе столь же слаб, сколько он слаб у существительного по отношению к глаголу.

Поэзия может передать тишину, спокойствие, но она никогда не передаст неподвижности во времени. Какую бы мертвую, застывшую картину природы ни рисовало перед нами стихотворение, – ритм будет неустанно долбить вас: «А все-таки время идет! Время идет! Все движется, все живет!» И у вас возникнут ассоциации с самыми незаметными изменениями ландшафта, которые полубессознательно ощущались бы вами, как некая общая жизнь природы, если бы вы действительно созерцали этот ландшафт. Почти неощутимые изменения степени прозрачности воздушных струй, медленное и само по себе незаметное изменение красок, дрожание какого-нибудь листика, – все это бесценно будет ощущаться в ритме и сливаться в единое «чувство времени».

Наконец, если предположить, что композицией своей стихотворение должно передать абсолютную статику (на-

пример: описание статуи), то вы ощутите само время автора, последовательность его восприятий, почувствуете, как он переводит взор, поворачивает голову, почувствуете, наконец, течение его мыслей, его внутреннюю жизнь или почувствуете то время, которое воплотила бы в себе статуя, если бы ожила...

Ритм есть единственный или, по крайней мере, самый важный элемент стихотворения, который *механически* скрепляет предыдущее с последующим, он – само звуковое течение стиха вставляет во время. Дает темп чтения со всеми его вариациями.

Исходя из всего этого мы можем провести знак равенства между двумя неизвестными. Математики знают, что это уже есть шаг вперед. Вопрос о причине эмоции ритма разрешается, если мы примем, что цель искусства – наиболее тесное соприкосновение нашего сознания с реальностями бытия <...> а время – это одна из самых первых и важных из всех окружающих нас реальностей.

Но, имея целью особенно интенсивно внушить эмоцию времени, – ритм должен обладать его структурой, в которой чрезвычайно отчетливо и упрощенно должно быть дано все самое главное. Анализируя ритмы, натолкнемся на разные особенности его строения, которые, быть может, помогут нам разобраться в структуре времени. Мы будем проводить два параллельных анализа, из которых каждый будет постоянно оказывать помощь другому.

Будем надеяться, что такой необычный подход к проблеме времени может оказаться плодотворен.

И первый намек, который дает нам ритм, – то, что он основан на периодичности. Периодичность дает нам динамику, напоминает нам о времени. Следовательно, периодичность должна быть самой основной принадлежностью времени и только времени, а не чего-либо другого. Обратимся же к рассмотрению времени.

Д) ВРЕМЯ КАК СУБЪЕКТИВНОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ

Итак, реальное время может переживаться только субъективно. Оно просто *непредставимо* без наличия субъекта. Действительность заключена в неоспоримом факте моего существования, моего общения с природой – становления.

В свою очередь мы познаем природу только в ее общении с нами, с нашим сознанием. Мир без наличия субъекта – это уже гипотеза, подобная гипотезе о возможности существования живого сознания среди небытия. Такой мир будет неизбежно лишен реального времени – становления. Анри Бергсон довольно просто показывает, что, рисуя картину истории и геологических периодов, мы мыслим себе некое живое сознание, которое пробегает весь этот путь, ибо *только живое сознание* связывает предыдущее с последующим в некий непрерывный переход. Если же мы откинем его, то получим картину неподвижного, *четырёхмерного* мира, лишённого «перед» и «после». *Таким образом, к анализу времени можно подходить только с точки зрения его субъективного переживания.*

Всякое умозрение в области времени лишено жизненности и реальности. Прежде всего мы «представляем себе» время лишённым каких бы то ни было качественных различий, имеющим одну лишь количественную сторону. Больше или меньше время есть большее или меньшее количество лет, дней, часов, секунд... «Но ведь и секунды не есть толчки!» – подскажет нам при этом наша логика, неуклонно стремящаяся к какой-то одной, никому не ведомой, но упрямо поставленной цели...

И углубляясь в этот вопрос, мы придем к концепции того непрерывного и непонятно бесконечного в каждом своем участке времени, как его понимает наша физика, трактующая нам законы равномерного или равномерно-ускоренного движения. Исчисление бесконечно малых придает ему эту, как будто вполне законченную, но утратившую осязаемость «скользкую» форму. Это высоко-умозрительное понятие, которое с большим трудом дается ученикам второй ступени, когда они подходят к определению скорости в данный момент. Это будет не время, а созданное нами наше представление о длительности, которое с реальным временем не имеет ничего общего, которую мы можем мыслить лишь, как некую однородную среду, вполне идентичную пространству, как некое «четвертое измерение» (Бергсон).

Но как только мы переносимся в психологию реального восприятия времени, которая есть сама жизнь, как оно неожиданно поворачивается к нам совсем новым лицом. Если

оно было похоже на неосязаемую ускользающую из рук рыбу, то получается впечатление, что ее погладили против чешуек. Оно на наших глазах ошетиливается, взъерошивается, приобретает яркую, переменчивую окраску. Оно прежде всего становится *толчкообразным*.

Нет того, что мы называем «непрерывными переходами». Есть только периодичность.

Под периодичностью я буду понимать процесс, состоящий из разделенных циклов – периодов, вовсе не обязательно протекающих в «равные», с нашей точки зрения, промежутки времени, но обязательно несущих в себе какие-нибудь повторы. Каждый период должен иметь что-то качественно общее с предыдущим. Но это не есть просто повторность, ибо повторность может исключить представление о качественных изменениях. Такой повторности в нашем мире не существует. Даже если вы будете просто считать: один, два, три, четыре... – даже и это будет повторность, несущая весьма большое качественное разнообразие, ибо каждый член натурального ряда чисел обладает целым комплексом только ему одному присущих свойств. Специалист по теории чисел о каждом арифметическом числе расскажет вам целую эпопею. Таким образом, *всякая периодичность неизбежно является в то же время какой-то эволюцией.*

Последняя формулировка обратима: всякая эволюция есть в то же время периодичность. *Всякое явление, протекающее во времени, мы познаем, только констатируя в нем какую-нибудь изменяющуюся повторность.* При этом повторы необходимы нашему сознанию, как вехи, указывающие фарватер, придающие осмысленность и единство всякому процессу, а качественные различия периодов определяют границы между ними. В самом идеальном случае, представляя себе абсолютно непрерывный процесс, – мы принуждены будем искусственно расставлять эти вехи в качестве придуманных единиц времени или длины. Уходя в наших парадоксальных умозрениях в область непрерывности, – мы все же никогда не в состоянии развязаться окончательно с периодичностью. Рассматривая какое-нибудь длящееся явление, мы обычно сразу констатируем в нем не одну, а *несколько* переплетающихся между собой периодичностей.

(В этом случае роль качественных вариаций может быть значительно сужена: они уже не несут столь значительной ответственности). Всякое *представление* какого бы то ни было длящегося явления имеет реальную окраску, лишь постольку – поскольку оно есть периодичность.

Непрерывностью могла бы быть только неизменность равносильная небытию, отсутствию времени, всякое же изменение мы невольно представляем себе, как толчок. Никакое восприятие нельзя даже мыслить себе как процесс непрерывный. Физика просто не смогла бы рассматривать явления, подлежащие нашему восприятию, – свет, звук, осязательное восприятие и т.д., – как явления непериодические. Основная ошибка, которую всегда совершает наша научная логическая мысль, та, что, разбив данный процесс на периоды, мы начинаем рассматривать явления, происходящие внутри периода, пытаясь приписать и им «временную» структуру, допуская, что и они «длятся», предполагаем, что и внутри периода время «течет». И таким образом от толчков времени мы вновь уходим к «непрерывности».

В современной физике борются две тенденции: первая – все явления неумолимо сводит к непрерывности, – стремление, которое волнует своей парадоксальностью и кажущейся стройностью результатов. Парадоксальностью, потому что, как уже было сказано, непрерывность непредставяема, мы лишь механически применяем формулы дифференциального исчисления, лишённые образа. Вторая тенденция, проявляющаяся тем резче, чем дальше углубляется физика в различные микропроцессы, – есть тенденция везде увидеть толчкообразную структуру явлений. Обе тенденции находятся в постоянной борьбе. Микрофизика строит электронную теорию, создает гипотезу о перескоке электрона с одной орбиты на другую. Но в то же время уже готовится разрушить представление этого «временного толчка», ибо неизбежно поднимается вопрос о том, *как* именно он перескакивает, как он движется во время своего перескока, наконец, чтобы предупредить попытки дальнейших поражений, появляются статьи, прямо заявляющие об «атомной структуре времени» (d. Beck “Die reitliche Quantelung der Bewegung”; Zs. F. Phys, 83, 675, 1929). Это есть слабые попытки возврата к реальному, к представляемому.

Но физика их не приемлет. Это слишком опасно для нее. Из «атомной структуры времени» вытечет, как неизбежное следствие, то, что непрерывных функций нет в природе, а следовательно, и все здание математического анализа, на котором зиждется современная физика, – есть фикция.

К тому, что непрерывность непредставяема, должно иметься реальное основание. Представления наши возникают, как подобие переживаемого. Мы должны предположить, что всякое живое представление *реализуется*, как периодичность. Переходя к субъективному переживанию времени, мы принуждены иметь дело с психологией. Мы не будем долго останавливаться на этом вопросе и приведем лишь несколько примеров. Простейшим из них будет наше движение в пространстве. Как мы воспринимаем его? Ходьба, скачка на лошади, езда в экипаже – всё облечено в форму периодичности. Возьмем, однако, более идеальный случай: пусть вы едете в поезде. Пусть устройство вагона таково, что вы не воспринимаете ни толчков, ни звуков. Вы смотрите в окно. Пока вы бессмысленно смотрите вниз на землю, вы будете видеть только неопределенные колеблющиеся полосы, но как только вы попытаетесь зафиксировать зрением пролетающие предметы, движение которых определяет факт вашего движения, как вам придется переводить взор то вправо, то влево, и вы будете фиксировать участки земли периодически.

Когда вы наблюдаете падение камня на фоне стены, вы ориентируете его движение по отношению к стене, или к земле, к которой он приближается. Ваше внимание будет неизбежно раздвоено, и участки стены вы будете фиксировать периодически. «Сейчас этот камень здесь...», «а сейчас он уже здесь...» – будет внутренний ход этого восприятия. Можно еще только возразить, что непрерывным для вас является постепенное наклонение головы, которое также определяет факт движения камня, но наша точка зрения та, что *всякое восприятие, в том числе и мускульное*, облечено в форму периодичности, в аспекте которой только и становится возможным процесс восприятия. Эта периодичность часто как будто незрима для нас, ибо труднее всего увидеть и выделить самое простое, изначальное; но когда мы начинаем пытаться *представить* себе время или

когда приближается обостренно-эмоциональное переживание его, – тогда его периодическая структура дает о себе знать.

Вы слушаете отдаленный фабричный гудок. Это случай, когда иллюзия непрерывности особенно сильна. Однако вы его воспринимаете в аспекте целого ряда других восприятий и переживаний, которые опять-таки дробят ваше внимание, и лишь периодически вы будете возвращаться к его восприятию. А как бы мы воспринимали этот гудок при полном отсутствии каких бы то ни было других психических фактов, имел ли бы он тогда для нас продолжительность, даже вообще – реальность, как остров среди небытия, – этого мы не знаем.

Мы можем воспринимать продолжительность явления лишь на фоне других явлений, которые его постоянно констатируют, придавая ему этим осязаемую, реальную форму, но при этом неизбежно разбивают его этим на периоды.

Таков всякий обособленный, объединенный каким-нибудь одним общим качеством, процесс. Однако можно говорить об общем переживании времени, связующем между собой все отдельные процессы в общий поток. Каким образом оно осуществляется?

Чтобы активизировать наше сознание к жизни, необходимо несколько разнотипных восприятий, которые возбудили бы в сознании ассоциации. Для возникновения мысли нашего потока внутренней жизни необходимы как ассоциации по сходству, так и ассоциации по смежности. При наличии только одного вида ассоциаций течение мысли неосуществимо. Но ассоциации по сходству могут возникнуть только в результате восприятия каких-то повторов, разделенных промежуточными восприятиями, подобно тому, как ассоциации по смежности возникают в результате обогащения этих повторов новыми признаками. Чтобы началась жизнь во времени, необходимо, чтобы среди хаоса клочков, толчков и контрастов выделился какой-нибудь впервые осмысленный периодический процесс. Периодичность, таким образом, – первооснова бытия всякого живого сознания. *Только с того момента, когда я получаю извне два похожих друг на друга восприятия, соединенных не тем, что мы называем теперь одновременностью, а чем-то дру-*

гим, что мы назовем памятью, – только с этого момента я начинаю жить, начинаю ощущать время.

Здесь связующая память, как струя нашей внутренней жизни, есть единственное, что обладает реальной непрерывностью, что втягивает в наше сознание оба восприятия одно в другое.

Вот как Анри Бергсон описывает эту непрерывность:

«Мелодия, которую мы слушаем с закрытыми глазами, не думая ни о чем, почти что совпадает с этим временем, представляющимся самой текучестью нашей внутренней жизни; но у мелодии еще слишком много качеств. Чтобы найти абсолютное время, нужно предварительно сгладить различие между звуками, затем уничтожить характерные признаки самого звука и удержать из мелодии только продолжение предшествующего и последующего в непрерывный переход; множественность без различенности и последовательность без раздельности (А. Бергсон «Длительность и одновременность»).

Но, во-первых, эта память ничего общего не имеет с тем временем, которое мы приписываем окружающей нас природе, это свойство, присущее исключительно живому сознанию; во-вторых, и эта внутренняя непрерывность, это «абсолютное время» осуществимо только в рамках периодичности, ибо что же бы связывала память, в чем бы заключалась роль ее, если бы на неё не наслаивались повторы? И если бы наша мысль не поддерживалась постоянно восприятием извне все новых и новых периодичностей, – она была бы осуждена постепенному оскудению и окончательно бы заглохла, когда прекратилась последняя, уже не внешняя, а какая-то внутренняя периодичность мысли, потому что вне периодичности оборвется нить жизни.

Мы не имеем никаких прав на предположение непрерывности внешнего мира. Мы констатируем реальное присутствие только мгновений, *одновременностей* в окружающей нас природе, связуемых памятью. *Каждый данный воспринятый мной период есть вполне естественный и неделимый элемент времени*; а предположение, что мы можем разбить его на более мелкие периоды, – есть уже уход от реальности, создание абсолютно беспочвенной гипотезы.

Реальные «толчки» времени всегда связаны с конкретностью: для гребца оно олицетворяется взмахами весел, для машиниста – оборотами паровых рычагов; для меня они сейчас олицетворяются толчками пера, бегущего по бумаге, а сейчас уже стало стуком колес вдалеке гремящего поезда, чириканьем птички на дальнем дереве. Здесь бесконечное разнообразие качеств и темпов. Время каждую минуту переживается по-новому.

При этом промежуток между двумя чириканьями птички, между двумя взмахами весел, один оборот паровозных рычагов – все это будут неделимые элементы времени. Все, что «происходит» внутри данного периода, может иметь лишь пространственный характер, – в лучшем случае оно бессознательно воспринимается, как ставшая, представляемая длительность, а не как живое, не представляемое становление.

Иногда, правда, мы можем, сделав усилие воли, сосредоточить себя на каких-нибудь более «мелких» периодах, которые в таком случае возьмут на себя роль – осуществлять «толчки времени», но это не всегда возможно. Если вы будете длительно произносить звук «р», то вы воспримете периодичность, внутри которой вы уже едва ли сможете различить периодичность более мелкую. (О наложении периодичностей одна на другую и на сплетении в нашем сознании мы будем говорить в главе VII).

Если сознание немислимо вне периодичности, то и периодичность немислива вне сознания, ибо ничто не может связать два толчка в один период кроме *памяти*. Периодичность должна быть изначальным понятием, в котором уже содержатся условия сознания и мысли, почему мы и применяем термин «осмысленная периодичность».

Чтобы в нашей повседневности, где расплылись и сплелись тысячи многообразных процессов, отвлекающих нашу мысль и эмоцию в разные стороны, чтобы нам вновь увидеть истинное лицо времени, прежде всего необходимо присутствие какой-нибудь, хотя бы одной, резко очерченной на фоне общей жизни природы, – периодичности. Таковыми для нас могут являться маятник часов, часовая стрелка, удары сердца, смена дня и ночи и т.д. Ее периоды только тогда выступят для нас резко и обособленно от всего

остального, когда возможно меньше в ней будет качественных изменений и возможно больше повторности. В данном случае качественная эволюция есть отвлекающее явление; она несет в себе постоянно все новые и новые пространственные элементы. Повторность, где пространственные элементы не сменяют друг друга, сосредотачивает и углубляет наше внимание только на времени. Повторность – специальная принадлежность времени, его «квинтэссенция». Становясь лицом времени, она контрастирует и оттеняет все другие, более изменчивые, видимые за ней процессы.

Когда пробуждающийся (первобытный) человек смотрел на колеблющееся под ветром дерево или слушал мерные удары волн, или следил за мельканием ног бегущего зверя, или, наконец, что было для него особенно *страшным* моментом, – впервые сознательно ощутил биение своего сердца, – вот в один из этих моментов в нем и должно было родиться чувство загадочной неизбежности, чувство времени, о котором говорит Шпенглер. Он подумает при этом о невозможности перестать качаться той ветке, о невозможности той лисице перестать перебирать ногами землю, о вечном биении сердца, о неумолимом требовании природы все новых и новых повторений одних и тех же тактов. Ему станет страшно. И его охватит смутное угадывание своих возможностей к попыткам преодоления природы и устроения ее для себя, которое Шпенглер называет «тоскующим стремлением». Это те чаяния, которые выльются потом в создание концепции чисел, длительности, принципа причинности, а также приведут к созданию искусства. Именно здесь истоки всех этих путей, иные из которых ошибочны и туманны, иные – более ясны и отчетливы...

Собираясь в сознании, эти воспринятые повторы, нанизанные на память, – трансформируются там в совершенно особый эмоциональный оттенок, который окрашивает собой все остальные психические факты, который тем шире разливается, чем отчетливее обрисована периодичность и чем уже сосредоточено на ней внимание. Эту эмоцию, возникающую в наше время *чрезвычайно редко*, для многих совершенно неизвестную, мы и будем называть *творческим переживанием времени, эмоцией времени*.

Рассматривая и дифференцируя первоначальное синтетическое понятие «периодичность», мы начинаем различать в ней повторы, качественную эволюцию и, наконец, – *память*. При этом память – наша внутренняя непрерывность сама по себе имеет для философа и значение, и интерес. Бергсон называет ее «истинной длительностью», «абсолютным временем», в отличие от длительности нереальной, абстрактной, с которой имеет дело физика. Но не меньшее значение имеет периодичность, взятая в целом, как факт нашего общения с внешним миром, как мост для попыток перенесения времени субъективного во внешний мир. Наша внутренняя жизнь – она нами создается, она – область нашего творчества, – здесь не могла бы возникнуть эмоция. Я живу и у меня есть воля... Тайна и загадочность не в свободе воли, как это кажется людям, близко стоящим к материализму, а в *не* свободе воли, в ее ограниченности чужими и странными препятствиями, врывающимися в нашу жизнь откуда-то извне. Тайна возникает только при соприкосновении с внешним миром. «Необходимость жить» – необходимость не только мыслить, но и действовать, общаться с природой.

Система конкретных периодичностей, в которую мы облечены, как в клетку, – есть одно из таких ограничений, одна из первых внешних реальностей, то, с чем приходится иметь дело, что разбудило наше сознание, в чем мы живем.

АНТРОПОМОРФическое происхождение научных понятий

Чтобы проследить, каким образом человеческая мысль уходит от этого первоначального, наиболее *простого* переживания времени как периодичности к своим высоко умозрительным абстрактным понятиям, – попытаемся сначала установить, каким образом создается всякое научное, механистическое мировоззрение.

Наше сознание встречает сопротивление, какую-то внешнюю данность с разных сторон, ограничивающую его волевые действия, ограничивающую, но все же не совсем. Всегда остается известная доля нашей власти над нею как в области действия, так и в области мысли. Мы можем пытаться «объяснить» все эти внешние сопротивления, при-

ведя их в известную связь друг с другом, обратив для себя в организованную систему тот хаос, который встречает извне наше пробуждающееся сознание.

Представьте себе, что на столе в беспорядке разложены спички. Вы их не имеете права передвигать, но остается в вашей власти заполнять промежутки между ними другими спичками. Вы пытаетесь это сделать так, чтобы получились что-то говорящие вам буквы или даже целое осмысленное слово. Этим-то и занимается наука. Она пользуется оставшейся за нами свободой и начинает связывать между собой элементы мировой данности. Она делает это кропотливо, с большим терпением, переживая постоянные неудачи, часто принужденная начинать все с самого начала. Она трудится подобно Жаку Паганелю в романе Жюль Верна «Дети капитана Гранта», заполняющему то так, то этак потертые места выловленного из моря документа и пытающемуся найти его «смысл».

Каким образом приступает наука к этой задаче? *Чем* заполняет она эти промежутки? *Как* связывает она данные нам элементы? Прежде всего она черпает свои возможности в наших *представлениях* о природе, о материи, сложившихся в нас в результате долговременных восприятий. Она создает понятие атома, как комочка материи, хоть и невидимого и не подлежащего восприятию, но все же какого-то «комочка», аналогичного другим воспринимаемым нами «комочкам» ограниченного пространства. Идеализируя особым образом наши представления, наука создает геометрические понятия абсолютных точек, линий, плоскостей, но всего этого было бы слишком мало. Наука никогда бы не смогла связать между собой факты внешней данности, если бы не было у нее ещё одной возможности: *вставлять новые элементы в мертвую природу, извлекая их из свойств живого сознания.*

Я думаю, что самым простым и понятным примером будет физическое понятие силы, как вектора. «Сила» реальна для человека, только как живое, субъективное мускульное восприятие усилия, в результате нашего волевого действия, то, что Хвольсон в своем курсе физики называет «давлением» (Хвольсон. Курс физики. 3-е изд. Стр. 11, 6667). Мы видим, что часто наше усилие сопровождается движением

тех предметов, к которым оно приложено. Но с другой стороны, мы видим, что в природе совершаются движения, не зависимые от наших волевых действий. И вот в стремлении своем *связать* и объяснить внешние явления мы переносим в мертвую природу свойства живого. Мы предполагаем, что и во вне фигурирует тоже какая-то сила, аналогичная живому усилению, в результате которой совершаются движения, а впоследствии, идеализируя это понятие и доводя его до большей точности, – мы начинаем изображать эту силу вектором и говорим, что сила есть причина изменения движения (11 закон Ньютона). Но может ли иметь эта «сила» какую-нибудь значимость? Ведь это *только попытка*: а что, если мы предположим это, не обратится ли тогда внешний хаос в стройную закономерную систему? Это нереальный символ, придуманный наукой, чтобы заменить что-то, чего мы не можем понять.

Понятие об энергии как о возможности совершить работу возникает из чисто субъективных переживаний бодрости и усталости и облекается в формулу $mv^2/2$ и находит связь с другими подобными же понятиями, и архитектурное научное сооружение воздвигается все выше и выше.

Человеческое сознание обладает свойством строить подобные системы, которые возникают в сознании, как продукт умозрительной направленности мысли, но которые все же не есть проникновение в сущность нашего бытия. Экспериментальные подтверждения гипотез означают лишь то, что, действительно, *нам удалось до известной степени приспособить наше внутреннее построение к элементам, с которыми сталкивается наша воля*, но это никоим образом не может означать, что построенная система реальна для внешнего мира. Наука – это созданный людьми мир призраков и теней, которыми можно любоваться, которым нельзя не поражаться порой, как шедевром высокого интеллекта, но которая всегда содержит в себе уход от реальностей живого становления.

Уход от реальности обусловлен здесь тем, что эти символы никогда не были образами. Обычно наши понятия представляют собой осадок, оставшийся от былого, усохшего образа, который всегда бывает возможно восстано-

вить; такие же понятия, как «сила», «энергия», – *никогда не были образами*. Они возникли в результате искусственной и весьма сомнительной перегруппировки *старых понятий*. Они с самого начала возникли, как мертвые символы, как понятия, насильственно оторванные от свойств живого сознания и идеализированные нашей логической мыслью.

Самым опасным для науки является тот момент, когда загруженная подобными символами, она начинает им верить больше, чем реальным восприятиям, кладет их в основу и не их начинает приспосабливать к мировой данности, а эту последнюю считает мнимой и «кажущейся», а исходной точкой принимает свои научные символы, как это совершается в науке в настоящее время. Это уже окончательный уход от реальностей, в котором заключена смерть самой науки.

ВРЕМЯ КАК КОЛИЧЕСТВЕННАЯ СТОРОНА ПРИРОДЫ

Одним из самых первых символов-фетишей, возникающих в нашем сознании, – мы считаем *число*. Оно было создано в момент сосредоточенного переживания времени – нанизывания повторов на нить памяти, как первая творческая попытка выделить искусственно квинтэссенцию времени, как *наиболее «очищенную» повторность*. Но поскольку идея числа стала с этого момента развиваться, – стал приближаться и тот момент, когда переживание реального времени сменится попытками *представления о длительности, как о количестве повторов*.

Чтобы концепция числа оформилась, необходимо не только переживание времени, но и наличие пространственных представлений, где количество можно бы было представить себе *сразу данным*.

Однако *первым* импульсом к созданию числа все же является время. Число – продукт становления. Количеству, как ставшему, предшествует процесс счета, как становления. «Очищенная» от качественных изменений повторность, в сущности, вполне идентична тому, что мы называем натуральным рядом чисел. Нужно было только вступить на путь «очищения» ее в своей памяти. Структура пространства не несет в себе всех предпосылок для создания количества

столь откровенно. Мир протяженностей – мир чистых качеств.

Мир чистых качеств! Мы не можем понять смысла этих слов, ибо сейчас же начинаем дробить его, вводя периодичность счета, начинаем *считать эти качества* (дерево – раз, дом – два). Вводим в пространство время – становление). Качества без количества для нас так же немислимы, как немислима повторность без эволюции. Ни время, ни пространство не могут быть отделены друг от друга.

И все же поразительно, что наши первые пространственные восприятия по самой природе своей не несут ничего количественного. Перспективу мы воспринимаем совсем иными путями. Созерцание симметрии есть совсем особое переживание, не имеющее ничего общего с числом 2, которое люди, научившиеся считать, сразу навязывают этому объекту. Пространственные линии реально непрерывны (например, линия горизонта), – и начать дробить их на пространственные «периоды», – та же искусственность, что и стирание, смазывание периодов «временных».

Таким образом, первоначально время, и только оно, содержит в себе количественную сторону природы.

Периодичность в пространстве возникает впервые, когда начинается наше движение, т.е. когда время особенно тесно сплетается с пространством; и первое измерение дальности расстояния было скорее всего количеством суток, нужным для его преодоления.

ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ВРЕМЕНИ

Вот тут-то и рождается впервые то основное ошибочное направление, та изначальная метафора, пронизывающая все наше мышление гораздо глубже, чем можно подумать, которая отождествляет время с пространственным путем. Между пространством и временем начинается эндосмос. Число «хронологическое» (по терминологии Шпенглера), рожденное временем, начинает как будто очень естественно ложиться для пространственных измерений в качестве единиц длины, чтобы впоследствии стать вовсе отвлеченным.

Перенесение числа для измерения величины мы также считаем внесением в природу понятия антропоморфиче-

ского происхождения, ибо только *живое сознание* переживает и констатирует периодичность; и она реальна только для живого сознания, ибо как было сказано, только *память* может связать два толчка в один период. Число – один из самых могущественных символов – фетишей науки. Оно ложится в настоящее время в качестве системы с.g.s. (грамм – сантиметр – секунда) в основе трех великих проблем: материи, пространства и времени, как будто наиболее просто сводя на нет все эти проблемы. Власть числа чувствуется в настоящее время особенно остро, когда, пожертвовав реальными представлениями, ученые со слепой верой отдаются неизвестно куда и зачем несущимся потокам математических систем, ими самими созданных.

С другой стороны, вся эволюция нашего представления о времени проходит под лозунгом того же пространственного отождествления. Если первой предпосылкой к созданию понятия длительности явилось число, как это было упомянуто, то окончательно оно могло оформиться только при перенесении во время свойств пространства. На многих языках сам корень слова «длительность» (от слова длина) указывает пространственное происхождение этого понятия. Время постепенно начинает терять все свои свойства, оставляя лишь свойства длительности. Термины «вперед», «позади» – «дальше», «ближе» смешиваются с терминами «перед» и «после» и начинают применяться ко времени. Время, оказывается, возможно мыслить как векториальную величину. Ученый-математик, производя над ним несколько пикантных операций, преподносит его нам в качестве четвертого измерения, радуясь тому, что окончательно сформулировал давно уже подразумеваемое. Каждый фиксируемый нашим сознанием предмет оказывается есть лишь некое «трехмерное сечение» какого-то другого «настоящего предмета», бесконечного волокна, пребывающего в четвертом измерении. Эта волокнистая система мира» лишена всякого намека на реальное становление, всякой истинной динамичности. Мир абсолютной статики, недвижности. Время сведено к пространству окончательно. Оно уничтожено. Оно стало белой, гладенькой шоссеиной дорогой, которую дифференциальное исчисление неумолимо заливает асфальтом.

Непрерывность времени также возникла в результате перенесения свойств нашего сознания в мир нашей природы. Когда я слышу длительный звук, пусть опять отдаленный гудок, – эта моя внутренняя память связует воспринимаемые мной звуковые толчки, столь быстро следующие друг за другом и столь похожие друг на друга, и заставляет нас уж от себя приписать ему ту же структуру непрерывности. Ход моего восприятия при возвращении к звуку будет теперь: «он продолжает звучать», а не: «он вновь звучит». Это совершается почти совсем бессознательно, и это еще не несет в себе обязательно широкого обобщения. Однако наука берет на себя эти обязательства, принимает структуру непрерывности времени как факт обязательный прежде всего для всякого движения, а так как всякое явление, по ее мнению, складывается из движений, то, следовательно, для времени вообще. Это оказалось сделать особенно легко после того, как время стало *представимо* в виде пространственной линии.

Дифференциальное исчисление как величайший научный шедевр, *впервые* строго математически оформивший структуру непрерывности времени, – произвело еще более недопустимую вещь изъятия времени из мира осязаемой, зримой природы. Периодичность неизбежно связана с конкретной реальностью. Непрерывность (примененная ко времени) – аконкретна и ареальна. Секунда, связанная с колебанием вполне определенного часового маятника, еще имеет реальное значение, но физические единицы времени, физические секунды, как некие телеграфные столбы, мысленно расставленные по «непрерывной» пространственной линии, символизирующей пространство, – отрешенные от всякой реальности, – это лишь еще новый символ-фетиш, которому подчиняется наука.

Уйдя от реальности, время теряет свою качественную сторону и остается абстракция, однообразие и бесцветность. Одним словом, остается некая «однородная среда, вполне идентичная пространству», вместо бесконечного богатства форм и осязаемой динамичности.

Эти высокие умозрения всегда неизбежно несут в себе целую серию побочных загадок. Как только мы начинаем все события расклеивать по различным пунктам некой

четырёхмерной системы и хотим увидеть их там «застывшими», – а именно так мы поступаем, создавая историю, – как возникает вопрос о бесконечности длительности в обе стороны, аналогичный вопросу о бесконечности пространства, ибо и абсолютное пространство есть символ-фетиш, придуманный наукой и философией. Построение абсолютной, абстрактной, аконкретной длительности приводит к парадоксу о невозможности абсолютного движения. Предположения, что всякое изменение движения вызвано «силой», изображаемой вектором, – приводит к необъяснимому явлению действия на расстоянии. Чтобы избежать этих загадок, наука строит новые символы, откуда возникают новые загадки.

Сама природа времени не дает построить вполне законченного представления. Мы видим, как она в настоящее время рушит классическую механику Ньютона, как в борьбе с нею строится теория относительности, требующая грандиозной перегруппировки всех научных символов. Эта высшая физика давно уже перестала иметь так называемое практическое значение, давно уже обратилась в научную философию, уже крупнейшие физики пишут труды об отсутствии какого бы то ни было прогресса в физике последнего пятидесятилетия (труд Хвольсона); и все же наше логическое, математическое сознание, наша какая-то специфическая логика людей XX века, – уже окончательно отказавшись от реальных представлений, так сказать, пожертвовав ими, продолжает эту кропотливую, упорную борьбу за создание законченного, теперь уже не умозрачительного, а чисто числового сооружения и заставляет нас волнующе переживать всякую новую реформу в этой области.

Зачем?

Затем, что человеческое сознание, очевидно, не может освободиться из-под тяжести им придуманных символов, очевидно, не может отступить с намеченного пути, пусть бесконечно запутанного, уводящего в непроглядные туманы. Нужна перестройка культуры, ее коренная ломка, ее гибель, чтобы начать мыслить и жить по-новому, пролагая новые пути.

И однако, совсем иные возможности широко и соблазнительно всегда открыты перед нами.

Как мы уже сказали однажды, первое, в чем совершенно убеждено пробуждающееся сознание, – то, что оно живет и имеет волю. Это единственная неоспоримая действительность. Но при этом есть различные степени интенсивности жизни, подобно тому, как их различают в сознании, в чувстве, в эмоции. Это тот первый вопрос, который следует поставить. Вопрос, где и когда жизнь наиболее интенсивна и наиболее действенна, – это тот вопрос, который следует поставить перед тем, как искать, что такое реальность. И однако я думаю, что не может возникнуть возражений против утверждения, что у слабого, усталого или засыпающего человека реальность жизни, или ее интенсивность, весьма слаба. Что, наоборот, во время какой-нибудь увлекающей деятельности, обостренного бодрого мышления, возбуждающей физической работы жизнеощущение несравненно выше.

Человек, живущий полной жизнью, быстрее движется, быстрее соображает, его движения и мысли более точны, более пластичны. Апогея его сознание <нрзб.> или реальность жизни достигает в моменты высоких эмоциональных состояний и страстей, в широком смысле этого слова, которые у некоторых людей сопровождаются художественным творчеством. Высшее эмоциональное состояние дает высшую степень жизни. Понятно, что именно в эти моменты обостряются все загадки и противоречия бытия и что именно в эти моменты максимальной реальности жизни мы можем воспринимать наиболее подлинные реальности. Говорят, что страсть, наоборот, заслоняет реальности, ослепляет нас. Однако это происходит потому, что с особенной ясностью ощущается и воспринимается какой-нибудь один факт бытия, которому все другие уступают место. Все остальное затуманивается и отступает на задний план, давая место лишь одной какой-то точке устремления всего существа, в результате чего рождается образ.

Это простое рассуждение должно неизбежно привести к тому выводу, что если мы только не крайние скептики, если мы просто верим в жизнь и в ее реальность, то обра-

зам искусства мы должны верить больше, чем чему бы то ни было другому.

Как было уже упомянуто, переживание, образность, какое-то особое мироощущение, *подобное ощущениям* через посредство органов чувств, по-видимому, более глубокое, ибо истинную реальность мы должны искать в моменты более интенсивной жизни, а образ есть как раз след этих миггов, есть сконденсированный клочок пережитого. Ощущения же сопровождают нашу жизнь всегда, как элемент средней и даже самой слабой интенсивности жизни. Далее образ должен дать более глубокое познание вещей, чем наши умозрительные представления и чем построения научных систем, ибо и они не вытекают столь непосредственно из жизни.

Если мы хотим познать жизнь, то надо же нам и брать настоящую жизнь в ее высших подлинных проявлениях – в любви, в человеческих отношениях, в глубоком переживании природы, одним словом, во всем том, что человек называет содержанием и богатством своей жизни; а продуктом всего этого является не наука, а искусство. Правда, для ученых наука *сама по себе* является огромным их богатством, но она не есть продукт глубоких субъективных переживаний. В этом смысле она есть измышления, ибо это мысль человека, как бы ушедшего из жизни. Эта мысль не есть порождение простых человеческих эмоций; наоборот, человек ушел от этих эмоций, чтобы заняться наукой. Любовь, природа, дружба, – со всеми их бурными и тихими проявлениями, – они будут только мешать ученому, врываясь в его работу, как нечто совершенно ему чуждое. И таким образом, уйдя от той жизни, которая сталкивает нас с природой, которая и порождает и искусство, и саму науку, – уйдя от нее, наука думает познать эту самую жизнь.

Человек же искусства не может уйти от жизни. Чтобы быть художником, он должен жить полной жизнью. Человек, не испытывавший сильных страстей, не может стать художником.

Я думаю, не может также возникнуть возражений в том, что и научные, и математические открытия также сопровождаются эмоцией и интуицией. Это эмоция со-

всем другого рода. Она порождается не столкновением с реальностями жизни, не на почве любви, ненависти, созерцания природы, города, людей, а на почве особых мыслительных комбинаций, уводящих в умозрительные миры. Эта совсем своеобразная эмоция, возникающая беспочвенно, самопроизвольно, сама за счет себя, как паразит в сознании ученого, питающаяся не впечатлениями действительности, а своеобразным самоуглублением этого сознания.

Подобные эмоции лучше всего знакомы ученым-физикам и математикам. Говоря о других науках, мы можем услышать возражение, что там ученый имеет большую связь с реальностями. Однако и там, если внимательнее разобратся, <она> весьма слаба и весьма относительна. Мозг ученых всегда гораздо больше загружен научными символами, чем реальными восприятиями.

Такая эмоция, порожденная самим сознанием, без связи с реальностями, – не приближает к ним, а уводит от них. В противоположность этому – *каждый образ художественного произведения есть новая, поставленная и разрешенная жизненная проблема*. В создании формы образа могут в неограниченном количестве участвовать понятия, взятые из наших умозрений, даже из науки, но мы знаем уже, что к самому образу они не имеют, в сущности, никакого отношения <...>.

Только создание образа могло впервые привести к мысли обобщать явления, нас окружающие, чем наука и занялась. Эмоция первее мысли и умозрений, ибо каждое рождение нового слова, нового образа, перерождающегося в понятие и в термины, которыми оперирует наука, – было тем, что мы теперь называем художественным творчеством.

Искусство, основанное на чувственном восприятии, никогда не может утратить свою *жизненность*; по мере того, как наука и даже философия, в процессе ухода своего от искусства, постепенно теряют ее и, в конце концов, всегда делаются ограниченными, могут в большей или меньшей степени стать *скучными* для высокого интеллекта. И, устав от бесплодия научных умозрительных построений, от этой прекрасной, но холодной «лунной сказки», созданной человеком, от этих легендарных висячих садов и миражных

архитектурных сооружений, человек науки вернется вновь к искусству, увидя в нем невозможность подобного насыщения. Может настать момент, когда для пресыщенного и утомленного ученого особенно остро прозвучат строки:

Я устал от лунной сказки,
Я устал не видеть дня,
Мне нужны земные ласки,
Пламя алого огня. (М. Волошин)

Наука может волновать и порождать творческое восприятие лишь постольку, поскольку в ней слышна еще буря ее истоков, поскольку чувствуется творческий импульс гения, положившего ее начало. Гений нужен был, чтобы создать (а не открыть) закон всемирного тяготения, чтобы создать теорию эволюции живой природы, чтобы положить основы исчисления бесконечно малых, чтобы перенести понятие силы и энергии в мертвую природу. Это все великие творческие акты, где наука еще только-только начинает отвечать от искусства, создавая свои первые символы. Но впоследствии поток начинает течь по инерции, последующим ученым остается только идти в указанном направлении. Стремление каждой науки – ограничить число направлений и возможностей.

В противоположность этому, каждый образ искусства сам дает новое направление мысли. Мы видели, как активизирует оно наше сознание, заставляя творить нас самих, приводя нас к возможности самим продолжать дело автора, по-своему переживать и толковать его образ. Искусство непрерывно увеличивает число направлений и возможностей.

Мы сказали, что искусство есть высший род познания. Быть может, точнее бы было сказать, что это *единственный* род познания. Как мы говорили, наука – это есть *построе-*ние человеком умозрительных систем, образ же – констатирование в природе чего-то нового.

Наука есть *только творчество*, полностью создание человека. *Искусство – творчество, сопровождающееся открытием.* Мы творим образ, то, что мы называем формой образа, чтобы с его помощью выделить и открыть образ.

Любой научный закон состоит из целой серии научных символов, нами придуманных. Попробуйте сформулиро-

вать, вообразить, представить себе любой закон, отбросив эти символы: для начала надо отбросить число, отбросить все наши представления абсолютного пространства, времени и т.д. – Что после этого останется от закона?.. Однако надо признать, что это и внутреннее построение до известной степени нам совершенно необходимо, и наука стремится возможно лучше приспособить его к элементам, непосредственно воспринимаемым органами чувств. Мы видели, что она делает это слепо, ибо оперирует с потухшими уже образами – терминами; она блуждает в потемках. Однако нам думается, что она могла бы делать свое дело успешнее и вернее, если бы она не отмежевала себя столь резко от искусства, а шла бы с ним рука об руку, спрашивая по временам его сочувствия, совета, согласия; ей бы гораздо скорее удалось приспособить свои построения к элементам мировой данности, так точно и легко, как еще ей не удавалось этого до сих пор.

Умозрительные символы совершенно необходимы человеку, чтобы он мог мыслить, действовать и строить. И все же они – есть уход от реальности. В этом парадокс нашей жизни. И быть может, именно поэтому человек все же до сих пор остается рабом природы и вещей.

Мы создаем машины, аэропланы, железные дороги, все, что коренным образом изменяет быт человека не с помощью искусства, а с помощью науки. Но имеет дело с реальностями бытия только искусство. Отсюда и напрашивается стремление помирить эти две области, чтобы одна помогала другой. Мы еще не знаем, как это сделать; задача трудна, ибо, как мы сейчас увидим, наука и искусство во многом продолжают быть диаметрально противоположны друг другу, но уже появляются в настоящее время, как предвестники новой, еще неведомой нам зарождающейся культуры, – попытки найти сперва хотя бы только в какой-нибудь точке – одном частном случае – переклик между наукой и искусством. Русский математик Флоренский с помощью особой, придуманной им геометрической интерпретации мнимых чисел и «Теории относительности» Эйнштейна находит подтверждение Дантовой концепции Вселенной. Максимилиан Волошин впервые указал мне на то, что художники давно знали, что параллельные линии

сходятся (в так называемой точке схода) и что только этим определяется их параллельность, предугадываемая Лобачевским. Впоследствии эту же мысль я нашел у Шпенглера. Остро чувствуется в наше время, что, оставаясь сама по себе, без внешней помощи, наука теряет почву под ногами, что она дошла до того предела, после которого она не может «приспособляться» лучше и точнее. Ее так называемые «огромные успехи» в последнее время ведут к ее же гибели.

Мы увидим в процессе нашего исследования, что приемы обоих этих типов мышления кое в чем сходятся, так что параллелизм напрашивается сам собой. Можно уже сейчас указать, в чем их сходство и в чем основная противоположность их.

Образы искусства аналогичны научным символам – понятиям, и даже есть такие образы, где трудно бывает указать, есть ли это символ науки или чувственно воспринимаемый образ. Как вы представляете себе эволюцию живой природы? – Для меня это что-то похожее на зеленую лестницу-коридор, которая имеет какой-то аромат образа, а не только символа. Однако наука как раз стремится освободиться от чувственной окраски представлений. Кроме того, наука *самоувереннее, заносчивее* искусства. Искусство скромнее: образ искусства никогда не может стать фетишем, как это происходит с научными символами. Наука, увязывая один закон с другим, одну дисциплину с другой, заставляет *«верить»* наше сознание в данный символ *всегда и везде*. Но произведения искусства вовсе не требуют увязки друг с другом, один образ не зависит от другого, они не требуют связать их в одну систему с помощью нашего механического мышления. Искусство не дерзает увидеть окружающий нас космос весь сразу. Каждый образ есть лишь вырезанный клочок, а потому есть царь сам по себе, и, переходя к новым образам, и читатель, и поэт могут, и даже в некотором отношении *должны*, забыть о предыдущих своих откровениях.

Подобно науке, – искусство также имеет тенденцию переносить в мертвую природу свойство живого сознания. Это – олицетворение.

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ В ПРИРОДЕ

И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал:
Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял,
И, глубоко внизу чернея,
Как трещина, жилище змея,
Вился излучистый Дарьял,
И Терек, прыгая, как львица
С косматой гривой на хребте,
Ревел, – и горный зверь, и птица,
Кружась в лазурной высоте,
Глаголу вод его внимали;
И золотые облака
Из южных стран, издалека
Его на север провожали;
И скалы тесною толпой,
Таинственной дремоты полны,
Над ним склонялись головой,
Следя мелькающие волны;
И башни замков на скалах
Смотрели грозно сквозь туманы –
У врат Кавказа на часах
Сторожевые великаны!

Проверим сперва, действительно ли это есть перенесение в мертвую природу свойств живого. Ведь мы не раз упоминали, что словесные элементы стиха, как элементы формы, не имеют к самому образу никакого отношения. Но, с другой стороны, их роль заключается в том, чтобы чем-то ассоциироваться с образом, чтобы дать нашей мысли нужное направление. «Терек» и «львица» не тождественны одно другому, но, во-первых, он скачет, как зверь, во-вторых, пена похожа на гриву льва (возражение, которое здесь приводится: у львицы нет гривы, – не имеет никакого смысла; на сравнение наслаивается метафора, для увеличения числа ассоциаций, для их концентрации. Я думаю, что, если львицы с гривой встречаются редко, то «глухонемые демоны» встречаются еще реже, однако против этой Тютчевской метафоры возражений нет как будто. В-третьих: шум Терека похож на рев зверя и т.д., но, приглядываясь внимательно к этому сравнению, мы неизбежно откроем

еще одно *главное* сходство между львицей и Тереком, объединяющее все остальные: и то, и другое – *живет*, обладает свойствами живого сознания, его эмоциями и проявлениями, в данном случае – злобой, усилием, движением... Если вы углубитесь в чувственное восприятие строк, то ясно почувствуете, что образ их, действительно, окрашивается «жизнью». Таков смысл всякого олицетворения, т.е. этот прием действительно имеет целью одухотворять внешний мир.

Приглядываясь внимательно к приведенным строкам, вы уловите и основное отличие этих олицетворений искусства от «олицетворений» науки. Когда наука создает понятия силы, энергии или непрерывности, – она отрывает частное свойство живого сознания от самого сознания, отчленяет его, дифференцирует сознание и это отделенное от живого, но умерщвленное понятие переносит в мертвую природу. Искусство делает иначе. Когда вы читаете: «скалы таинственной дремоты полны», «Терек, прыгая, как львица», «башни смотрели сквозь туманы» и т.д., – вы представляете себе и Терек, и скалы наделенными *всеми* свойствами живого, – если скалы дремлют, то они могут проснуться, заговорить, задвигаться, – начать жить так же, как живет любое сознание, – от них неотделимо в том числе и одно *главное* свойство живого – *воля*, с которым наука *никогда* не может иметь дело, ибо это область реальной жизни, а не умозрения. Наука кладет «безволие» в основу внешней природы: инертность – называет она это «безволие». Это первый научный постулат, точнее всего сформулированный Первым законом Ньютона. В мир абсолютных инертностей начинает наука переносить свойства живого сознания, лишив и их предварительно жизни. Подходя к вопросу о воле, научное механистическое мышление неизбежно натолкнется на безвыходный парадокс детерминизма, парадокс, который могут не чувствовать лишь самые заядлые, сознательно закрывающие себе глаза материалисты. Именно от этого основного свойства живого и отрывает наука, умерщвляя все остальные. Первоначальное понятие о мертвой силе могло возникнуть только из подобного олицетворения, когда человек, глядя на камень, вдруг почувствовал в нем какую-то напряженность, аналогичную на-

пряжению своих мускулов, и после этого еще долго он не умел отчленить понятие силы от воли и «умертвить» его, представляя себе камень живым, пока наука, углубляясь в умозрение, не оформила строго математически понятие «силы». И люди, впервые знакомящиеся с законом тяготения, всегда сначала невольно одухотворяют и землю, и луну, и солнце, пока еще наука не приучила их к своему парадоксальному мышлению.

Олицетворение это не частный, не случайный прием в поэзии, без которого можно обойтись. Оно простирается глубже, в самые корни языка. Наблюдение над той ролью, которую играет в нашем языке глагол, приводит к замечательному открытию, что *всякий глагол есть олицетворение*. «Глагол есть действие, но ведь действовать могут только живые существа, все же остальные предметы не действуют, а только движутся. Живые же существа действуют, потому что они движутся по своей воле, произвольно. И значит в глаголе, раз он изображает действие, должен быть оттенок воли, намерения...» (Пешковский, «Русский синтаксис»).

В приведенных строках: «Казбек сиял, как грань алмаза», «вился излучистый Дарьял», – тоже, следовательно, есть олицетворение. Словосочетания: «кусты теснятся», «море блещет», даже такое, как «столб стоит», должны оцениваться, как волевые действия кустов, моря, столба. «Глаголы это какие-то *живые* слова, оживляющие все, к чему они приложены», – говорит Пешковский.

Таким образом, волевой оттенок – олицетворение – должно *неизбежно* пронизывать каждый образ живого слова, если не с помощью глагола, то с помощью других приемов, дающих оттенок действия и выделенных грамматикой в категорию сказуемости.

Очень любопытно, что в то же время глагол есть та часть речи, которая наиболее тесно связана *со временем*. Вытекающее отсюда заключение, что передача всякого действия, всякого *процесса* нашим языком должна неизбежно быть *олицетворением*. – Это как бы подсказываемое нам самим языком лишнее подтверждение тому, что время может мыслиться только при наличии сознания, только как факт, неизбежно сопровождающий его волевые действия.

Есть области грамматики, где ей приходится проникать в самые глубины человеческого сознания и где она невольно соприкасается с философией и с искусством. Вот почему, когда Пешковский иллюстрирует оттенок «жизни» и «воли», содержащийся в глаголе, – он начинает приводить примеры из поэзии:

Почернел ты весь,
Затуманился...
Одичал, замолк...
Только в непогоду
Воешь жалобу
На безвременье. (А. Кольцов)

Ибо, если глаголы «какие-то живые слова», то в нашей прозаической речи они все же только полуживые, а по-настоящему живыми они могут стать только в истинно живом слове – в речи стихотворной.

Итак – живое слово также переносит свойства живого сознания в мертвую природу, но делает это синтетически, не дифференцируя их. Она также делает шаг по пути к представлению внешнего мира в виде некоего космоса, но не путем механического сцепления нереальных символов, а путем перенесения во внешний мир живых сознания и воли. Возмутительным парадоксом для уха материалиста может звучать наше утверждение, что подобные олицетворения, во всяком случае, реальнее, чем те, к которым приводит научное мышление. Но чем же хуже это целостное, синтетическое одухотворение внешней природы, – того искусственного дробления свойств сознания, которым занимается наука? Зачем удаляться от того, к чему приводит изучение самого первого, – категории нашего языка?

Нам думается, что если бы нашелся сейчас гений, совместивший в себе способности анализа и синтеза, который указал бы метод аналитического подхода к подобным художественным приемам, руководствуясь в то же время их чувственным восприятием, то подобный анализ сразу вывел бы науку из той мертвой точки, в которой она засела сейчас, и двинул бы ее столь головокружительным темпом, о котором мы сейчас не смеем и мечтать.

Мы должны учиться и философию воспринимать так, как она дана в искусстве, ибо те умозрения, которые способны вызвать столь сильную эмоцию, что она порождает художественный образ и находит таким путем связь с реальностями, – заслуживают наибольшего внимания.

РИТМ КАК ЖИВАЯ МОДЕЛЬ ВРЕМЕНИ

В этом отношении поэзия XX века представляет богатейший материал. Блок, Гумилев, Волошин, Пастернак – это все поэты-философы. Ода «Бог» Державина содержит в себе всю концепцию Макрокосма и Микрокосма и дуализма, человеческой сущности, которая была высказана Н. Бердяевым спустя полтора столетия.

Частица целой я Вселенной;
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей Ты телесных,
Где начал Ты духов небесных
И цепь существ связал всех мной.
Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайняя степень вещества,
Я средоточие живущих,
Черта начальна божества;
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь – я раб – я червь – я бог! (Г. Державин)

И еще много другого можно найти в этих строках, ибо каждое лирическое стихотворение неисчерпаемо, ибо каждый образ есть паук, от которого ведут нити-пути во все стороны.

Однако философию можно глубже связать с искусством. Философские построения можно осуществлять, ища материалов в любом образе, часто как будто не имеющем к ней прямого отношения. Поэзия насквозь онтологична в философском значении этого слова, между тем как сама философия может быть только теоретическо-познавательной. Мы видим, как поэзия приводит к мысли об одухотворенности внешней природы. Целый ряд искусств имеет дело непосредственно с проблемой времени (музыка, поэзия), другие – с проблемой пространства и материи (архитекту-

ра, скульптура, живопись). Пластика затрагивает вопросы и того, и другого, и третьего.

Художественная проза обычно имеет дело с совсем иными проблемами: этическими, психологическими, бытовыми и т.д. Мы в настоящем труде пытаемся несколько по-новому осветить проблему времени, руководствуясь исследованиями ритма.

Ритм, прежде всего, должен внушить нам первоначальную эмоцию времени, ибо ближе всего мы будем к разрешению загадок, если особенно остро почувствуем их. Для этого необходимо сгустить данные в природе элементы времени. *Искусство гораздо честнее принуждено обходиться с элементами мировой данности, чем наука.* Ритм должен быть, прежде всего, живой моделью времени. Анализируя ритм, мы станем сразу в более устойчивую позицию, – уже по одному тому, что нам всегда придется руководствоваться чувственным восприятием ритма, т.е. реальным переживанием времени. Мы при всем желании не сможем вступить на путь «изоляции» времени из мира природы, ибо мы знаем, что ритм может вызвать эмоцию только, как элемент целого, что пытаться отделить ритм от художественного произведения было бы аналогично попытке представить себе улыбку без лица. Мы всегда будем невольно помнить, что время неизбежно связано с какой-нибудь конкретностью, частностью. «Идея Судьбы» – ее загадка – не есть одна общая загадка времени вообще. В каждом новом психическом состоянии – каждый час эта загадка меняет свое лицо, стоит перед нами в новом облике. Каждый раз она связана с какой-нибудь новой конкретностью. Пока время не облеклось ею, – эмоция времени не сможет возникнуть сконцентрированной, освеженной, усиленной. Ритм весьма красноречиво повествует нам об этом.

Мы не сможем впасть в манию «непрерывности», ибо структура ритма всегда резко толчкообразна. Если в восприятие времени входит также острое переживание <моей> внутренней непрерывности, то она может особенно четко осуществиться опять-таки только в момент восприятия повторов, когда связующая работа памяти выступает особенно остро. Поэт может живописать нам фабричный гудок двумя-тремя повторами какого-нибудь звука и, вос-

принимая строку, мы услышим ту же «непрерывность», как если бы слышали этот гудок наяву. Однако здесь для нас будет ясно, что эта непрерывность осуществляется лишь в нас самих, ибо внешне реальны лишь повторы.

Периодичность осуществляется в ритме либо повторностью какого-нибудь качества звука (если мы имеем дело со звуковым ритмом), либо повторностью телодвижений, которая будет восприниматься зрителем, как ряд зрительного восприятия, а пляшущим, как цепь мускульных ощущений, либо повторностью какого-нибудь совсем иного типа. При этом, чем яснее выражена повторность, тем сильнее будет ее напоминание о времени. *Ритм есть количественная сторона художественного произведения.* Он вводит в него математику, подобно тому, как время порождает число.

ДВЕ ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РИТМА

Но здесь же возникает антитеза: эта математика ни минуту не должна стать однообразной. Реальная периодичность имеет две стороны: повторность и эволюцию. Попытка выделить наиболее чистую повторность – число – уводит нас от реального переживания к умозрениям. Аналогично этому ритм перестанет давать нам эмоцию, будучи только математикой. Повторность должна быть наиболее резко выражена, но она имеет значение только как оттеняющая и контрастирующая некоторую эволюцию <...>. Каждое искусство представляет более или менее богатые возможности для осуществления этой второй стороны его. Каждое искусство обладает своим рядом технических свойств для его осуществления. Каждая эмоция, готовящаяся к воплощению в ритмическое произведение, должна дать более или менее богатый материал для создания эволюции ритма.

Когда поэт или музыкант создают свой ритм, их первая потребность – возможно резче обрисовать структуру периодичности и этим усилить пафос ритма; второе их стремление, непосредственно следующее за первым, – как-то по-особенному оттенить как весь ритм, так и каждый новый удар его. Это две противоположные тенденции ритма, которые в каждом отдельном случае должны находить свой некоторый синтез, как результат борьбы количества с

качеством, борьбы художника с им самим созданной математикой. Ритм неизбежно стремится стать наиболее чеканист, отчетлив, математически точен и при этом наиболее богат разнообразием. Первое дает ему силу, возможность бытия; второе должно определить его индивидуальность или, как мы будем говорить, *качество ритма*. При невнимании художника к какой-нибудь из этих двух сторон – ритм в обоих случаях может погибнуть. При несоблюдении математической стороны, – он побледнеет, обессилет, потеряет весь свой пафос. При игнорировании качественной стороны он станет жертвой своей собственной силы, которую художник не смог направить верным руслом. *Он автоматизируется*. Ухо может начать улавливать лишь механизм монотонных повторов, уже не дающих эмоции. И эта вторая гибель ритма гораздо чаще имеет реализацию на практике. Четкую систему повторов может осуществить всякий. Любой поэтически грамотный напишет «гладко читающееся» четверостишие, и это четверостишие будет у него полно звукового и лексического разнообразия. Но чисто лексического разнообразия мало. Надо так расположить разнообразящиеся элементы, чтобы каждый из них был *осмыслен*, чтобы он активно участвовал в ассоциативной сети стиха, только тогда в своей совокупности они осуществят качество ритма, подарят его новым, неповторимым эмоциональным отблеском, который в свою очередь должен эволюционировать на протяжении стиха. Мы забыли эмоцию времени и, чтобы искусственно возбудить ее, требуется очень многое. В данном случае качественная сторона ритма является главным полем деятельности художника, где ему даны максимальные возможности и где с него спрашивается особенно много. Создать качество ритма можно лишь в минуты вдохновения с помощью интуиции и художественного чутья, а не логической мысли. Мы лишь можем сказать, что наличие повторов, во-первых, и их разнообразия, во-вторых, – два первые необходимые условия осуществления ритма. Но мы никогда не сможем столь же точно формулировать *достаточно* условия. Это было бы равносильно открытию технического пути осуществления ритма. Искусство же не может быть сведено только к технике. Момент рождения ритма тот, когда каждый повтор

делается *осмысленным* и (нрзб.)вает, как ритм, – скрыт от нас вечной тайной творчества.

В процессе нашего исследования мы с разных сторон будем подходить к этой запретной области и стараться проникнуть в нее возможно глубоко.

ГЛАВА III

КОЛИЧЕСТВЕННАЯ И КАЧЕСТВЕННАЯ СТОРОНЫ РИТМА СТИХА

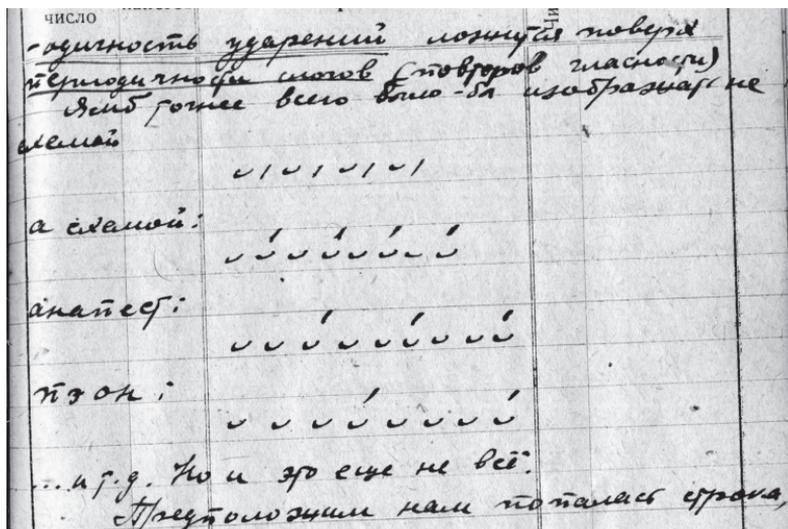
Периодичности стиха и их классификация. – Образный ритм. – Качество ритма как связь его с образом. – Эмоции движений как чувство времени. – Ритмы движений.

Попытки анализа более сложных ритмов. – Ритм как объединяющий фактор стиха. – Частные качества ритма. – Общее качество ритма как обоснование выдержанности внешней формы стиха. – Метод квалификации ритмов.

ПЕРИОДИЧНОСТИ СТИХА И ИХ КЛАССИФИКАЦИЯ

Подходя с той точки зрения, что ритм есть периодичность, мы не только не должны останавливаться на том и теперь еще иногда общепринятом мнении, что ритм есть метр, – мы должны отнестись к метру стиха как к явлению весьма частного характера. Есть и другие, не менее важные элементы ритма, прежде всего, *чередование слов*; слов, как понятий, звуков, частей предложения, – все равно. Присутствуют ли или нет между ними более или менее чувствительные паузы, – мы воспринимаем поток слов, как ряд толчков. Это основная периодичность, возникающая в языке прежде всех других, несущая колоссальнейшее качественное богатство, и в то же время какую-то неопределимую повторность, доказательством чему служит то, что все эти бесконечно-разнообразные, чередующиеся элементы могут быть объединены общим термином: слова. Количественная сторона здесь будет – число слов. И уже над этим первичным рядом всплывает чередование слогов и ударений, возникающее из самой природы слов, но все же новой природы, нового качества, как новые наслоения, лежащие поверх этого первого. То, что мы называем метром, состоит из двух слоев: *периодичность ударений* ложится поверх *периодичности слогов* (повторов гласности).

Ямб точнее всего было бы изображать не схемой:



Предположим, нам попала строка, в которой видную роль играет аллитерация. Разве аллитерация не несет в себе также повторность еще какого-то нового качества звуков и не участвует в создании ритма стиха столько же, сколько в его эвфоническом облике? Вот нам встретилось перечисление; оно несет в себе ясно видимую повторность, повторность одноименных частей предложения.

Строки как повторяющиеся метрические циклы также не представляют исключения. Мы будем называть каждую такую новую выделенную периодичность *вторичным ритмом*.

Ритм как математическая сторона стиха может быть представлен схемой. Всякая строка, всякая часть стиха может быть изображена диаграммой.

Например, двестише:

Но человека человек
Послал к анчару властным взелядом

– будет иметь схему:

Здесь четвертая снизу строка – *повторность строк* как вполне тождественных метрических циклов, которая в предыдущем примере отсутствовала благодаря смене мужского окончания – женским. В четверостишие только третья строка есть повтор первой, а четвертая – второй. Между строками здесь возникает пауза, необходимая для соблюдения непрерывающегося хорея. Мы внутренне должны пережить один безударный слог между строками. Междустрочные паузы *всегда присутствуют*, но иногда они необходимы математически, как в последнем случае. Пятая строка – повтор звука «а», ясно чувствуемый, шестая – рифма как фонетический повтор; седьмая – фонетический повтор звуков слова «грустный»; восьмая – синтаксический повтор, из которого состоит первая строка; девятая – лексический повтор понятия «грустный».

Надо, однако, сказать, что изображение ритма подобными схемами в достаточной степени искусственно. Нам приходится простой повтор слова часто рассматривать, как три ряда повторов: фонетический, синтаксический и лексический. Периодичности до такой степени пронизывают все элементы слова, что, как мы видим, – малейшее изменение строения строки – синтаксическое, фонетическое или лексическое, – ведет к изменению структуры ее ритма. Кроме того мы увидим впоследствии, что слово имеет целый ряд периодичностей, которые вовсе не могут быть изображены на подобной схеме (см. раздел V).

Среди этих вторичных ритмов мы прежде всего можем различить периодичности случайные, охватывающие лишь одну строку, а иногда и того меньше, и такие, которые сохраняются на протяжении всего стиха. Из этих последних мы в свою очередь, можем выделить группу особых вторичных ритмов, более упорядоченных, которые будем называть организованными вторичными ритмами, в отличие от всех остальных – неорганизованных.

Углубляя и уточняя это понятие, мы поставим *три* условия организованности ритма: 1) периодичность должна нести повторы, возможно более резко выделяющегося качества, которое возможно отчетливее воспринимается; 2) она должна охватывать возможно больший участок стиха; 3) она должна состоять из равных временных периодов.

Таким образом, строго говоря, можно утверждать *о большей или меньшей степени* организованности данной периодичности.

В наших стихах к организованным наслоениям можно отнести *строки, слоги, ударения* (метрические) и *рифмы*.

Чередование слов охватывает все стихотворение, но имеет неорганизованный характер, ибо не удовлетворяет нашему третьему условию и слабо удовлетворяет второму.

Надо признать еще новым организованным вторичным ритмом – состоящий из повторов одного и того же рифмо-метрического цикла. Наконец, могут быть наслоения еще совсем иной природы.

Образный ритм

Мы говорим о том, что существуют различные виды ритма, которые мы можем классифицировать по типу их восприятий на звуковые, мускульные, зрительные и т.д. Ритмы, однако, не ограничиваются этими элементарнейшими типами восприятий.

Авторы прозаических художественных произведений часто используют следующий прием в процессе своего повествования: они несколько раз возвращаются к описанию одного и того же образа, заставляя его снова и снова возникать в нашем сознании. Лев Толстой от времени до времени напоминает о каком-нибудь вполне определенном свойстве своего героя, повторяет общую характеристику его внешности («горбящийся Пьер», «тоненькая Наташа», «желчный Андрей»). Некоторые авторы любят с известными выражениями повторять целые сцены, возвращаться к одному и тому же месту действия, описывая дорожные переживания, многие склонны постоянно возвращаться к образу мчащегося поезда или едущей коляски или к какому-нибудь специфическому однообразию окружающей местности.

Это чисто психологическая периодичность, возникшая в течении нашей мысли, как повтор образа; периодичность, которая, безусловно, осуществляет здесь своеобразный ритм, доказательством чему служит тот особенный «ритмический подъем», своеобразная типичная эмоция, которую она способна пробуждать в нас. Эти цикличес-

ские возвращения к одному и тому же явно вызывают в нас «чувство времени».

Было бы ошибкой спорить о том, какой, – звуковой ли ритм стиха, или этот, – будем называть его *образным ритмом*, – действует интенсивнее. Образный ритм не оплетает непосредственной тонкой сетью каждый промежуточный образ, но он все их замыкает в некий единый общий, мощный период. Если стихотворный звуковой ритм есть большое скопление маленьких волн, то этот есть единая, всего раз или два плеснувшая волна, но, быть может, более могучая. Каждому из читателей язык какого-нибудь из всех существующих ритмов наиболее понятен. Один не сможет нащупать этой большой, сильной волны, другому мелкая рябь покажется ненужной.

Но этот образный ритм свойственен не только повествовательному жанру, но и чистой поэзии, скорее, именно ей – то он гораздо более сродни. Повторяют нередко одну и ту же строку с известными вариациями через известные промежутки, или даже целое четверостишие, дающее цельный, законченный образ. Образный ритм наслаивается здесь на звуковой, если начинает звучать при этом и является здесь таким же вторичным ритмом, как и другие упомянутые нами.

Это прекрасный пример, показывающий, насколько должно быть расширено понятие о ритме, насколько ложным является слепое раскапывание тончайших деталей мэтра и полное забвение всего остального. Необходимо подвести под имя ритма всю количественную сторону стиха. Все, что можно *считать* в стихе, относится к ритму. Однако при этом мы не должны забывать и о чувственном восприятии стиха, мы отнесем к ритму чередование *слов* и *слов*, но не отнесем к нему чередование звуков – букв. Их вереница не воспринимается нашим ухом как периодичность. Они не имеют для нас общего *качества*, позволяющего говорить о повторности.

Если мы подобным же образом будем разбирать ритмы музыки, танца и т.д., то мы увидим, что и они состоят не из одной, а из целого ряда периодичностей, из которых часть будет организованных, часть неорганизованных; будут периодичности большого и малого периодов. Повторения че-

рез известные промежутки времени одних и тех же музыкальных фраз или фигур танца – будут аналогичны нашему образному ритму.

Мы видим, как можно начертить схему всех этих рядов, где становятся доступны изучению законы их взаимодействий, как психологические, так и чисто механические, те принципы, на основе которых строится эта система наслоений. К такому именно анализу мы и приступим теперь. Однако сперва мы должны коснуться еще одной, не менее важной стороны ритма – его качества.

Качество ритма

Качество ритма это есть пробужденный «ген» в данной системе периодичностей – та ассоциация, которая скрепляет ритм с центральным образом, без наличия которой ритм останется мертв. Таким образом, мы подходим к «вечному» вопросу о единстве между содержанием и внешней формой стиха. При этом, если на долю лексики выпадает, в большинстве случаев, – давать зрительную часть образа, на долю фонетики – давать звуковые ассоциации, если синтаксис (как самый «субъективный» элемент в стихе) – дает интонацию автора, вызванную данным образом, то ритм, как мы знаем, должен дать динамику описываемого образа. Таково своеобразное «разделение труда» между элементами живого слова.

Только конкретный образ имеет свойство распространять по всем прилегающим к нему ассоциациям чувственную окраску реальности <...>. И единственная возможность дать чувственное переживание реального времени, которую имеет в руках художник, – *это ассоциировать периодичности звукового течения стиха с теми или иными периодичностями возникающих представлений.*

Качество ритма зависит прежде всего от самой структуры системы периодичностей. Но как мы видели, система периодичностей, если мы возьмем ее со всеми деталями, – так глубоко внедряется в слово, что *всякое* механическое изменение строки заденет эту систему и внесет в нее изменение. Однако, с другой стороны, даже помимо этого, – мы знаем, что ассоциации стиха завязят друг от друга, следовательно, и ассоциации ритма находятся в зависимости от

всех остальных ассоциаций. Всякое изменение строки поведет к тому, что изменится пробужденный в ритме «ген». Таким образом, качество ритма зависит как от... периодичностей, т.е. от того, что мы будем называть чувственным ритмом, так и от всех остальных элементов стиха.

Большое количество исследователей стиха ломают себе головы над тем, какой минимум закономерностей необходим, чтобы ритм осуществился, но этот вопрос может быть разрешен только тогда, когда мы обратимся к качеству ритма. Ритм может зазвучать при весьма *малом* количестве закономерных повторов, если немногие присутствующие получают *качественную* сторону. Мы увидим в стихотворении С. Парнок <...> как она осуществила необычный перебой ямба, который был бы совершенно возмутителен для нашего уха, если бы не был оправдан. В строках:

Потемнели, поблекли залы,
Почернела решетка окна.
У дверей шептались вассалы:
«Королева, королева больна». (А. Блок)

– в последней строке вдруг полная ломка схемы, намеченной в первых трех, – трехстопного стяженного анапеста. Но эта ломка, которая в других случаях была бы безвкусицей, или даже безграмотностью, – не только не шокирует, но мы ощущаем, что это лучшее, что здесь мог сделать поэт. Ибо этот перебой оправдан качественно ассоциацией.

Если говорят о мелодии стиха, понимая здесь, главным образом, ритм, то эта мелодия возникает в нас во всей ее тончайшей, непогрешимой красноречивости, – только, когда мы ощущаем связь ее со всеми остальными элементами стиха. Без этой связи в стихе не может быть мелодии и ритма.

Эмоция движений как чувство времени

Элементарнейшие ритмы суть ритмы движений, живописующие ход поезда, скок лошади и т.д., ибо движение наше в пространстве есть такой процесс, который ближе и проще всего может подвести к переживанию времени. Мы видели, что движение наше в пространстве вызывает со стороны субъекта творческие импульсы к отождествлению времени с пространственным путем, т.е. к попыт-

кам творческого преодоления тайны. Однако к творческому переживанию времени в момент движения есть и иные предпосылки. «Время постоянно меняет свою качественную сторону, отвлекает нас другими переживаниями, другими эмоциями», – говорили мы в предыдущей главе, но чем меньше разнообразия качеств и чем больше повторности, тем вернее наше внимание сосредоточено специально на времени. И это осуществляется прежде всего в моменты движений, когда и осязание, и слух наш, – едем ли мы в вагоне, или в экипаже, или на автомобиле, – наполняются однотипными, однообразными восприятиями, оттеняющими и контрастирующими все остальные психологические факты и проникающими в наше тело и сознание гораздо глубже и упорнее, чем в случае объективных созерцаний какого-то ни было процесса (например, равномерно работающей машины). Здесь особенно четко распределяются роли между внешними фактами, несущими изменения и повторы. К первым относятся зрительные восприятия, если вы смотрите в окно поезда, или просто сознание, что там за стеной купе проплывают все новые и новые ландшафты; или прихотливые изменчивые сплетения мысли, воспоминаний, мечтаний. Ко вторым – относятся равномерные подрагивания и стук колес, – восприятия *звуковые* и *осязательные*. Лишь иногда они несколько нарушаются остановкой или заглушаются свистком паровоза... и опять все то же, опять совершенное однообразие повторов.

Многие думают о каких-то особых «дорожных» настроениях, охватывающих путника, когда он сидит в купе, – тех настроениях, в которых участвуют не одни только эмоции отошедших в прошлое расставаний и будущих встреч. Имя именно и сообщается в дороге какой-то особый привкус. Даже пешеход после длительной равномерной ходьбы начинает все воспринимать в каком-то необычном аспекте. Вот он задумался о чем-то, куда-то засмотрелся, а потом опять невольно возвращается к «процессу ходьбы», все к тем же восприятиям сокращения ножных мускулов, к тому «аккомпанементу», под который протекают все его остальные внешние и внутренние восприятия.

Этот специфический оттенок всех дорожных переживаний – есть доступное еще пока нам, людям XX века, *чувство реального времени*.

Какие-нибудь спортсмены-велосипедисты, которые всю свою энергию тратят на развитие ножных мышц, не такие уж бедные люди: они делают это для того, чтобы уметь упиться временем. Они думают, что гонятся для того, чтобы долететь первыми, но это лишь внешний стимул, необходимый сознанию. Во что обращается время для гонщика на старте, во время последнего круга? – Он не успевает взглянуть на проносящиеся бордюры травы за краями виража: он должен следить за плоскостью вращения переднего колеса, напрягать мышцы ног, учащать нажим на педали, заботиться о точности наклона на поворотах... Все, что вне его и вне его велосипеда, – перешло теперь в другой план, – там, у глазающей публики, у поджидающего его оператора – время другое, другие темпы, другая жизнь... Он знает только, что, ошибись он одним неверным движением, и он упустит свое «время», и будет выброшен со сломанной шеей вновь в убогий мир медленных темпов, не знающий о переживаниях времени. И под убыстряющийся темп ему начинает казаться, что он постиг время, проник в его тайну и преодолел его, подчинил его себе так же, как руль своего велосипеда. Время опять отождествляется с пространством, а пространство подчинено в этот миг гонщику.

И вот мы видим, как в момент описания движения ритм постоянно начинает играть наиболее ощутимую роль. Поэт невольно переносит центр своих ассоциаций на эмоцию времени, которая становится явно преобладающей над остальными эмоциями.

Самый простой пример и даже чересчур элементарный и грубый дает нам стихотворение М. Волошина «В вагоне».

Снова дорога. И с силой магической
Все это вновь охватило меня:
Грохот, носильщики, свет электрический,
Крики, прощанья, свистки, суетня.

Снова вагоны, едва освещенные,
Тусклые пятна теней,
Лица склоненные

Спящих людей.
Мерный, вечный,
Бесконечный
Шум колес.
Шепот сонный
В мир бездонный
Мысль унес...
Жизнь... работа...
Где-то, кто-то
Вечно что-то
Все стучит.
Ти-та, то-та...
Вечно что-то
Мысли сонной
Говорит.

Так вот в ушах и долбит и стучит это
Ти-та-та... та-та-та... та-та-та... ти-та-та...
Мысли с рыданиями ветра слетаются,
Поезд гремит, перегнать их старается...

Тема этих строк – то, что хочет сказать автор, – есть как раз наша тема. Сидя в вагоне и вслушиваясь в шум колес, который не оставляет его в покое, «вечно что-то все стучит, вечно что-то мысли сонной говорит», а в продолжении стиха: «в вихре рыданий и стонов слышится песенка вечная», – вслушиваясь во все это, он начинает раздумывать о времени: «Новое – близится, старое – прожито, прожито-отжито, вынута-выпито, ти-та-та... та-та-та... та-та-та...» Исчезновение *лексического элемента* в последней строке ведет здесь к максимальному упрощению качественной стороны ритма этих звукоподражаний.

Движение в поезде имеет еще то преимущество перед другими видами движений, что обычно именно оно связывает различные этапы жизни человека, сосредотачивая его мысль на прошлом и на будущем.

После двух контрастирующих бросков, – шумливой динамики вокзала и медленного струения времени в вагонах, – оно принимает новый облик. Поезд трогается на 9-й строке. Образ движения поезда готовится двумя предыдущими образами, и при этом переходе весь центр тяжести поэт переносит на ритм. 10-я строка состоит из од-

ного только слова «бесконечный». И это слово употреблено здесь не в прямом его значении. Здесь автор подразумевает под ним саму тайну времени. В лексике его, оказывается, жил этот «ген», – слово можно было употребить в этом новом необычном смысле. Оно *усиливает* восприятие ритма чрезвычайно активно, а след. <овательно>, и «времени».

Автору понадобился хорей. В хорее легче всего пробудить «ген» движения. Хорей, вообще говоря, торопливее ямба, он более однообразен и отчетлив, он не позволяет тех отступлений, какие возможны в ямбе. Почему это так, мы будем говорить в главе о метрах. Нужно было сделать короткую строку, потому что все сотрясения поезда быстро следуют друг за другом. Нужно было устроить систему мелких быстрых повторов. Ассоциации ритма еще точнее определяются лексикой строк, фонетикой и синтаксисом. Фонетика – дается звуком «о», а в первых семи строках (начиная с 9-й) звуком «н», – вскрывшими здесь свои свойства, – напоминает шум колес поезда так, как он слышится пассажиру, сидящему в купе. Синтаксис первых строк, как это часто бывает при описании движения, – ясно выраженное перечисление, так как он тоже становится ритмом.

Наконец, еще очень важным моментом, на котором следует остановиться, – является *убыстрение темпа*, которое нам дано здесь почувствовать. Убыстрение – это чрезвычайно мощное орудие в руках художника, дающее ему глубже и вернее втянуть наше сознание в катастрофическое переживание времени. Это равносильно ощущению, испытываемому пловцом, которого с неустанно ускоряющимся темпом несет к бездне неизвестного водопада, – ощущение, которое уже давно воспевается поэтами:

Вон пловец. Его от берега
Быстриною унесло.
В синий сумрак водобега
Упирает он весло.
Тщетно! Бурную стремнину
Он не в силах оттолкнуть.
Далеко его в пучину
Бросит каменная круть. (Н. Языков)

Чувство страшной беспомощности перед стихией, с которой смешно бороться. Наслаждение ужасом.

Именно это дает упоение времени в экстазе гонки, на скачках, на состязаниях в беге. Именно убыстрением темпа достигаются экстазы дервишей или хлыстов в их религиозных обрядах. Ритм мускульный надо отнести к наиболее сильно действующим ритмам, имеющим большую примесь чисто физиологических воздействий на человека, и в данном случае усиленный еще более убыстрением, он достигает максимальных результатов.

В приведенном примере убыстрение начинает слышаться немедленно, как только поезд тронулся. Два слова 9-й строки немедленно сливаются в 10-й в одно: два отдельных вагонных толчка уже слились в один и подхвачены общим темпом. В дальнейшем – первое мужское окончание следует за тремя женскими, второе – только за двумя – неожиданное сокращение периода, ясно ощущаемое при произнесении строки «мысль унес». Дальше убыстрение достигается другими способами: момент перехода на четырехстопный дактиль – есть момент, когда отдельные звуки сливаются для органа слуха в общий поток. Кроме всего этого, при чтении стиха – всякий декламатор внесет убыстрение лично от себя, как еще добавочные ассоциации. Один сделает это более тонко, другой – более грубо.

Таким образом, наметить здесь качественную сторону ритма, его связь с конкретностью, – весьма легко. Перейдем, однако, к более сложным примерам. Перенесемся через столетие назад.

Грустный вид и грустный час –
Дальний путь торопит нас...
Вот, как призрак гробовой,
Месяц встал – и из тумана
Осветил безлюдный край...
Путь далек – не унывай...

Ах, и в этот самый час,
Там, где нет теперь уж нас,
Тот же месяц, но живой,
Дышит в зеркале Лемана...
Чудный вид и чудный край...
Путь далек – не вспоминай...

(Ф. Тютчев)

Ассоциации первых двух строк довольно просты. Синтаксис – опять перечисление. Опять выбран хорей и смеж-

ная рифма для кратости периода. Лексика сразу ассоциирует нашу мысль с «дорогой», фонетика – со стуком колес экипажа и ударами копыт лошади о грунт дороги («гр-гр»), а ритм – с периодичностью всех этих звуков и восприятий, с быстрой сменой кустов, деревьев и других придорожных предметов. Это достигается равноценностью всех хореических ударений первой строки и большим числом вторичных ритмов.

Однако в дальнейших двух строках центр ассоциаций передвигается:

Вот, как призрак гробовой,
Месяц встал – и из тумана...

Чрезвычайно усложняется синтаксис. Можно указать на появление выделительного слова «Вот», в котором пробужден какой-то совсем особый «ген». Лексика словосочетания «призрак гробовой» и синтаксис требуют резкого изменения интонации – понижения тона. Не будем пытаться исследовать сложную ассоциативную сеть фонетики, лексики и синтаксиса этих строк и ограничимся ритмом.

Точность хорея нарушена – третье хореическое ударение растаяло в обеих строках; появилось женское окончание; исчезли смежные рифмы. Периоды – удлиняются, становятся менее толчкообразны, – больше разнообразия, и слышится некоторое замедление. Эти изменения необходимы, ибо *все* ассоциации должны измениться, следуя за сместившимся центром ассоциаций. Поэт переходит к описанию более отдаленных предметов, к луне и небу, к «безлюдному краю», по которому он проезжает. Далекие предметы движутся во время езды *медленно* и *плавно* сравнительно с близкими. Периодичность их движения выражена слабее. И лишь сохранение хоть и деформированного, но не нарушенного грубо хорея, – сохраняет еще слабеющую постепенно ассоциацию с тряской экипажа и стуком лошадиных копыт, – сохраняет ее до самой последней строки шестистишья, где повтор лексических элементов (наслоение образного ритма) – вновь усиливает эту первую ассоциацию.

Вторая строфа повторяет ту же схему и, хотя центр ассоциаций передвинулся опять, но все же автор напоминает

нам, проводя тот же цикл, – опять о тех же самых восприятиях и опять две последние строки – возвращение к началу.

Таков тот основной «аккомпанемент времени», под который протекают здесь эмоции автора: два ряда периодичностей – быстрых и толчкообразных, с одной стороны, – медленных и плавных – с другой, – соответственно двум параллельным циклам восприятий путника, едущего в экипаже.

Возьмем еще более сложный пример:

Кто при звездах и при луне
Так поздно едет на коне?
Чей это конь неутомимый
Бежит в степи необозримой?

В случае наиболее крупных произведений анализ проводить труднее всего. Дело усложняется прежде всего тем, что в четырехстопном ямбе «генов» заложено больше, чем в каком бы то ни было другом метре. Тот же Пушкин показал, какое громадное число самых разнообразных «динамик» содержится в нем. Схема рифм также не отличается резкой индивидуальностью. Попытаемся все же выяснить, какие именно «гены» пробуждены в этой схеме.

Безусловно, мы имеем здесь опять два контрастирующих ряда: ритм первых двух строк с мужским окончанием живописует в известной степени скачку лошади; ритм строк с женским окончанием – проплывание мимо идущей природы. Однако нам важно наметить, чем же именно отличается этот ритм от ритма разобранный ранее стиха Тютчева. Для этого нам нужно коснуться «генов» некоторых лексических элементов этих строк.

Пафос их в противоположность лирике стихотворения Тютчева – явно героичен. Кроме того, в строках проскальзывает в различных местах оттенок длительности, нужно помнить, что путник едет не день, не час, а быть может, недели и месяцы. Могучий стимул к волевой устремленности гонца Кочубея, заставляющий его ехать упорно и долго, не отдыхая ни в чистом поле, ни в дубраве, ни при опасной переправе. Эта *воля* проскальзывает сильнее всего в строках: «Казак на север держит путь», – в слове «держит», в котором особенно остро пробужден волевой оттенок. И это

широкое, типично-пушкинское переживание времени, насыщенное *волей*, героикой, и которое вмещает в себе нечто большее, чем скоро проходящие процессы, в которых слышится сразу не только стук копыт лошади, но и *смена дней и ночей*, и разных дорожных перипетий, – такое время уже труднее передать мелкими торопливыми шажками хорая. Нужен ямб, могучий, медленно-изменчивый. «Ген» движения на этот раз пробужден в ямбе.

Оттенок длительности становится слышен уже во второй строке, при произнесении слова «едет». Почему Пушкин не сказал «скачет», «мчится»? – Оказывается именно слово «едет» содержит в себе этот оттенок длительности, который может быть иногда пробужден в нем. Не будем заниматься разыскиванием того, в фонетике или лексике этого слова содержится этот пробужденный «ген»; важно то, что он ясно ощутим и будет явственен для всякого, кому не совсем чуждо живое слово. «Скачет», «мчится» – все это было бы преходяще. Во вторых двух строках автор распаивает перед нами лунную «степь необозримую», именно *необозримую*, т.е. большую, бесконечную, по которой нужно *долго* ехать. Слова «едет» и «необозримой» дружно и волнуяще перекликаются друг с другом. И именно они пробуждают, «держат» в ритме нужный здесь «ген».

В последнем разобранным примере особенно заметно, как ритм начинает играть доминирующую роль с того момента, как автор переходит к описанию движения. До этого момента поэма «Полтава» течет совсем иначе, периодичности ритма не выделяются столь резко. Здесь же, с первой строки, начинается новая гораздо более отчетливая внешняя форма стиха (новая схема рифм), а в дальнейшем наплаиваются новые вторичные ритмы – перечисление, повторение слов и т.д.

Казак на север держит путь.
Казак не хочет отдохнуть
Ни в чистом поле, ни в дубраве,
Ни при опасной переправе.

Усложняется и расширяется количественная сторона ритма.

Попытки анализа более сложных ритмов

Мы кратко разобрали несколько случаев ритмов движений. Однако, какой должен быть ритм в других случаях?

Всякая эмоция протекает во времени, т.е. имеет свою последовательность, свои *периоды*, свой ритм. Мы в любой момент можем остро ощущать время, надо только угадать, в какую форму облеклось оно; какая *периодичность* является им теперь. Часто ритм движения производит на нас наиболее яркое впечатление. Именно стихотворение, в котором описывается движение, приводит обычно к каким-нибудь сентенциям по поводу ритма со стороны читателей. Но это лишь при поверхностном скольжении. Ведь и всякая иная эмоция имеет такое же сплетение стуков и дрожи, как и поезд и может понести нас с гораздо более захватывающим темпом, чем экспресс железной дороги. Нужно только уметь подслушать их, нужно глубже и чутче подходить к каждому новому ритму, с полной верой в то, что здесь скрыта более острая и волнующая динамика, чем в сравнительно элементарных ритмах движений.

Возьмем стихотворение Софии Парнок:

«Который час?» – Безумный – Смотри, смотри:
Одиннадцать, двенадцать, час, два, три!
В мгновенье стрелка весь облетела круг.
Во мне ль, в часах горячечный этот стук?

Он гонит сердце биться скорей, скорей
Скороговоркой бешеною своей...
Ах, знаю, – скоро я замечусь сама,
Как этот маятник, который сошел с ума,

И будет тускло-тускло гореть ночник,
И разведет руками мой часовщик,
И будет сердце биться, хрипя, стенья,
И на груди подпрыгивать простыня...

Где будешь ты в ту полночь? Приди, приди,
Ты, отдохавшая на моей груди!

Приглядитесь сначала только к самой внешней его форме. Это, если хотите, ямб, но ямб совсем не похожий на самого себя. Поэтам Пушкинской поры еще и не снились подобные ямбы. Метрическая схема строки:

- / - / - / - - / - /

Отступление от этой схемы допущено только во второй и восьмой строках. Рифмы мужские, смежные. Последнее вполне понятно, ибо при таком сложном метрическом построении строки она так громоздка и неудобоварима, что рифмы через строку едва ли будут отчетливо восприниматься. Периодичности же данного стихотворения, очевидно, должны быть отчетливы.

Какова же качественная сторона? Каковы ассоциации этой формы? Первое четверостишие дает образ быстро вращающейся часовой стрелки. На долю ритма выпадает, очевидно, ответственная роль, – дать саму динамику вращения. Данное стихотворение представляет собою один из тех случаев, где ритм играет доминирующую роль над всеми остальными элементами стиха.

В первых двух строках ритм еще слышится неясно и может начать восприниматься более отчетливо только с третьей строки, ибо не так легко ухо примиряется с такой необычной метрической схемой. Чрезвычайно интенсивно с самого первого слова поэт устремляет наше внимание на часовую стрелку. В этом и заключается задача первых двух строк. К началу третьей строки наше внимание уже приковано к стрелке. Остановимся несколько подробнее на этой третьей строке. В начале ее каждое метрическое ударение ассоциируется с фиксацией зрением стрелки на новой часовой цифре. В фонетическом отношении звук «е» ассоциируется с острым концом часовой стрелки, между тем как метр дает саму периодичность ее положения, улавливаемую зрением.

В мгнове́нье стре́лка ве́сь...

Дальше – нарушение: ямб вдруг сменяется пиррихием (– –), а следующее за ним ударение падает уже не на «е», а на «а», вместо страшного засилья согласными – появляется плавное «ае». Это все означает, что наше зрение перестает фиксировать стрелку на отдельных цифрах – она летит слишком быстро. Тот, кто смотрел на спицы быстро вращающегося колеса, знает, что можно увидеть за двумя, тремя, пятью мелькнувшими спицами, а затем внимание утомляется и становится видным лишь общее кольцо вращения. В момент произнесения слова «облетает» резкие

толчки как будто сливаются в плавный полет стрелки, и следующим толчком является тот момент, когда наше зрение ловит стрелку лишь на последней цифре, когда она сделала уже полный оборот. Мы фиксируем ее зрением снова в определенной точке, когда произносится слово «круг», – неожиданная новая гласная – закрытая – заключительная, причем толчок вновь дается скопием согласных «ткр». Здесь становится понятен смысл мужского окончания.

Это прекрасный пример, показывающий, какую сложную работу должно успеть проделать наше сознание в момент восприятия строки. Мы должны вспомнить наше восприятие какого-нибудь быстро вращающегося колеса, которое имеется где-то далеко в прошлом, вспомнить, как мы умеем зафиксировать лишь сначала несколько моментов вращения, – а затем теряем их из вида, – применить это к стрелке, которую мы едва ли видели вращающейся так быстро (разве что читатель будет какой-нибудь машинист или электротехник, приучивший свой глаз к полетам стрелки манометров или амперметров). При этом, быть может, более смутно, но все же должен возникнуть образ циферблата и самого конца стрелки, – и только тогда между фонетикой, лексикой и элементами ритма протянется ассоциативная сеть. Но если все это действительно успеет совершиться в вашем сознании, то вы увидите внутренне в момент произнесения строки полный оборот стрелок так реально, как может заставить это сделать только поэтический образ.

Каждая последующая строка повторяет ту же метрическую схему; каждая строка теперь будет напоминать вам, что стрелка продолжает вращаться. Эта ассоциация будет постепенно слабеть и поверх нее будут наслаиваться все новые. Пиррихий в середине строки будет оправдываться иначе. Он напоминает нам о сбивчивой торопливости в 5-й и 6-й строках, о судорожном метании в 4-й, она будет ассоциировать нашу мысль с перебоями больного сердца в 11-й строке и т.д. Целый ряд «генов» скрывался, оказывается, в этой замысловатой, безусловно, впервые примененной схеме. Совсем особый смысл имеет удлинение 8-й строки лишней ямбической стопой:

Как этот маятник, который сошел с ума...

Для разбора этой строки нам пришлось бы углубиться в рассмотрение ее совсем своеобразного синтаксиса; придаточные, из которых она состоит, слова «как» и «который» играют здесь совсем особую роль.

Перейдем, однако, к другому случаю. Возьмем пример из поэзии А. Блока:

По улицам метель метет,
Свивается, шатается...
Мне кто-то руку подает,
И кто-то улыбается.

Ведет – и вижу: глубина,
Гранитом темным сжатая.
Течет она, поет она,
Зовет она, проклятая.

Я подхожу и отхожу,
И замер в смутном трепете:
Вот только перейду между –
И буду в струйном лепете.

И шепчет он – не отогнать
(И воля уничтожена):
«Пойми: уменьем умирать
Душа облагорожена.

Пойми, пойми, ты одинокий,
Как сладки тайны холода...
Взгляни, взгляни в холодный ток,
Где всё навеки молодо».

Бегу. Пусти, проклятый, прочь!
Не мучь ты, не испытывай!
Уйду я в поле, в снег и в ночь,
Забьюсь под куст ракитовый!

Там воля всех вольнее воль
Не приневолит вольного.
И болей всех большее боль
Вернет с пути окольного.

Здесь опять-таки уже сама внешняя форма обладает резкой индивидуальностью. Опять странный, изломан-

ный ямб, быть может, еще более необычный, чем в предыдущем примере. Несмотря на равное количество стоп во всех строках четверостишья, – первая рифма мужская, вторая – дактилическая. Это происходит потому, что ямб преобразуется здесь в пэон 2-й, причем в 1-й и 3-й строках этот пэон настолько слаб (а иногда и совсем исчезает), что ямбическое ударение в конце строки сохраняется; во 2-й и 4-й строках этот пэон выражен резко.

Там схема:

- / - / - / - /

или, точнее:

- // - / - // - /

переходит в схему:

- / - - - / - -

Две стихии борются в душе автора: одна, толкающая или тянущая его в бездну, другая – уводящая прочь от нее. Очередная смена этих двух настроений и есть ритм этого мига, воплощенный в стихе. Ямб первой и третьей строк есть злой, настойчивый голос, зовущий «перейти между», пэон 2-й и 4-й – есть пробуждающийся ужас и отскок назад. Трудно ответить на вопрос, – почему именно ямб больше соответствует первому, а пэон – второму настроению. Происхождение этих «генов» ритма разыскать, быть может, и возможно, но во всяком случае нелегко. Яснее всего оправдывается форма в 9-й и 10-й строках.

Я подхожу и отхожу,

И замер в смутном трепете...

Здесь сама лексика указывает на ее смысл. Здесь имеется вторичный ритм: «подхожу – отхожу», который говорит о том же.

Таким образом, здесь уже не внешний процесс определяет облик времени, а внутренние периоды переживаний, – торопливые движения души и тела, – качанья их вперед и назад.

Однако эта основная ассоциация ритма и здесь постоянно несколько изменяется и дополняется побочными. Например в строках:

Вот только перейду между –
И буду в струйном лепете

– имеет совсем особое значение окончание «перейду между», имеющее схему: -- // - /. Как раз здесь последнее ударение неполное (хотя оно еще и настолько сильно, что может осуществить рифму). Оно ассоциируется с последним, нерешительным шагом, полушагом, потому что полный шаг вывел бы уже за между.

Если мы начнем разбор с первых строк, то увидим, что первая строка дает напор метельного вихря, вторая – его удаляющегося завывания. Особое синтаксическое строение этих двух строк заставляет соответствующим образом изменить интонацию:

По улицам метель метет,
Свивается, шатается...

Эти ассоциации вполне солидарны с только что выясненными: властный настойчивый голос метели заставляет забыть обо всем, кроме тяги к «меже», – момент освобождения от этой силы, – заставляет, ужаснувшись, «прозреть», увидеть всю окружающую картину метели и услышать эти завывания.

Ритм как объединяющий фактор стиха

Мы видим, как во всех случаях ритм является основным стержнем, скрепляющим отдельные части стиха. На протяжении от начала к концу звуки и образы могут измениться до неузнаваемости, а сохраняться при этом лишь некоторые элементы количественной, а вместе с ними и качественной стороны ритма.

Центр ассоциаций непрерывно смещается, скользя в каждой новой строке, – все в новые этапы эмоции. Однако ассоциации, даваемые ритмом, всегда сохраняются дольше других. Они упорны. В этом отличительная особенность ассоциаций ритма. Мы находим здесь, так сказать, лестничную структуру: в каждой строке или в каждом новом четверостишии поверх старой, сохраняющейся, но постепенно слабеющей ассоциации ритма, – накладываются другие, свежие, которые в свою очередь начинают постепенно затухать и давать место другим. При этом все эти

ассоциации должны быть как-то *солидарны* между собой. Чтобы оправдать факт повтора, должна существовать какая-то *общая, сложная* ассоциация, оправдывающая *общую* внешнюю форму всего стиха, которая сохраняется на всем протяжении и которую обычно весьма трудно выделить, в силу ее сложности.

Это сохранение ассоциаций ритмом вполне понятно. Ритм создан, чтобы давать повторы, возвращать нашу мысль к одному и тому же, – а другие элементы, чтобы их разнообразить.

<...> Мы говорили о необходимости некоего единства всех образов одного стиха, названного нами «лирическим единством» стиха. В этом лирическом единстве одна из наиболее ответственных ролей ложится на *главную общую*, сохраняющуюся ассоциацию ритма, которая среди всех остальных ассоциаций стиха идет наиболее непосредственно к общему, главному образу, создаваемому стихом.

Представляло бы непреодолимые трудности, – отдельные образы строк и четверостиший психологически скрепить в некий единый образ, – не будь ритма. *Цельное стихотворение должно обладать настолько единым образом, насколько это необходимо, чтобы не нарушалось единство его «аккомпанемента времени».* В силу этого ритм, прежде всего, определяет индивидуальность стиха в целом, его отличие от других стихов.

Лексика, синтаксис, фонетика также могут сохранять какую-нибудь специфическую особенность на протяжении всего стиха, но постольку, поскольку они стали участвовать в ритме, – ибо всякий повтор, всякую *схожесть* ассоциаций разных строк мы уже отнесем к ритму. Поскольку же элементы слов не участвуют в ритме, – они определяют лишь индивидуальности отдельных строк или четверостиший, а не всего стиха.

Мы говорили, что каждый элемент стиха дает те или иные элементы *интонации*, а один из главнейших этапов по пути к восприятию стиха есть момент, когда услышана его интонация. При этом, если синтаксис играет здесь одну из главнейших ролей, то *ритм* играет опять-таки объединяющую роль. Синтаксис может давать те элементы интонации, которые меняются, которые типичны лишь для

данной строки или данного предложения. То же самое и лексика, и фонетика.

Ритм же помогает угадать какой-то общий оттенок голоса, тот тембр, который сохраняется в течение всего стиха и для него типичен, – что скорее всего можно назвать общей «мелодией» стиха. Поэтому в момент восприятия стиха одним из самых важных моментов является тот, когда почувствовано и смутно уловлено *главное общее качество ритма в связи с интонационным единством стиха*. Тогда именно начнется та прогрессия восстановления всех остальных ассоциаций во всех отдельных строках, о которой мы говорили <...>; все они начнут естественно прикладываться к общей ассоциации ритма. Но эту последнюю отыскать довольно трудно. Ее нужно смутно, полубессознательно почуять, а аналитически выделить часто и совсем невозможно. Гораздо легче иметь дело со скоропреходящими *частными* ассоциациями ритма. Они определяют *эволюцию* ритма на протяжении стиха. Эта эволюция должна быть распределена чрезвычайно осторожно и тщательно, ибо в стихе, в противоположность повествовательному жанру, не причинная зависимость событий определяет последовательность изложения, а нарастание, развитие и разрешение ритма.

Частные образы ритма

Ритм должен родиться в момент создания стиха, как внешняя форма его, причем иногда может возникнуть сразу общая ассоциация, которая определит сразу и метр, и схему окончаний. Тогда частные ассоциации, вместе с ними частные детали ритма отдельных строк будут возникать в процессе дальнейшего творения. Если же сначала возникают лишь частные ассоциации, то поэт долго еще может менять основные элементы внешней формы стиха, пока за ними не образуется, или из них не выберется, или не сольется из них, – общий «аккомпанемент времени».

Можно углубиться в мысли о том, как Блок угадывал ритм последнего приведенного стиха («По улицам метель метет...»); как понял он, что периодические натиски метели аналогичны его внутренней борьбе, как родилась форма первых двух строк и, немедленно, объединилась с формой

строк 9-й и 10-й, как в конце концов стало ясным, что такова именно должна быть форма всего стиха; а затем стали прикладываться остальные частные детали.

Разыскивать частные ассоциации, как мы уже сказали, вообще говоря, гораздо легче, чем общую. Мы при этом должны обращать внимание на отличительные особенности периодичностей данной строки, часто, на вторичные ритмы, только в ней присутствующие, – аллитерации, повторения и т.д., на особенности ее паузной структуры. В последующих главах нам часто будет довольно легко наметить частную ассоциацию ритма для данной строки, однако и здесь мы постоянно можем встретить случаи, где она останется для нас неуловима. Прислушайтесь к строкам:

В бесконечной дали коридоров
Не она ли там пляшет вдали? (А. Блок)

Здесь, можно считать, – отсутствуют случайные вторичные ритмы. Следовательно, надо искать, прежде всего, ассоциацию с метром. Образ чрезвычайно яркий, полный динамичности. Очевидно, анапест должен ассоциировать нас с динамикой пляски... Но и это не совсем верно. Динамичность чувствуется уже с первой строки, где еще нет упоминания о «пляске». Очевидно, в этих коридорах присутствует еще какая-то динамика, или восприятие автора этих коридоров. Зачем же применил здесь автор анапест? Какой «ген» он пробудил в нем и какое его происхождение? Мы ясно чувствуем поразительную солидарность образа и ритма, чувствуем цельность и невозможность высказаться лучше, но как только мы подходим аналитически, – ассоциации от нас скрываются.

Приглядитесь к строкам, приводимым в начале II главы («Кавказ подо мною...»). Мы говорим там о том, какую динамику осуществляют первые строки стихотворения Пушкина «Кавказ». Но *как* именно она осуществляется? Почему Пушкин, который так редко прибегал к трехсложным метрам, выбрал здесь амфибрахий? И какое значение имеет эта большая пауза в середине первой строки? Правда, мы говорили, что периодичности стиха <нрзб.> так настойчиво напоминают нам о времени, что невольно мы всегда ассоциируем их именно с динамикой описываемого обра-

за; но в данном случае автор, выбирая именно амфибрахий, как-то идет нам навстречу. Мы должны пытаться установить, почему именно четырехстопный амфибрахий со схемой окончаний шестистишья – аввасс – может ассоциировать нашу мысль с данной динамикой. Мы не исключаем возможности того, что умелый анализ и щепетильная наблюдательность смогут вскрыть многие ассоциации стиха, которые сейчас еще неуловимы для нас, но все же едва ли мы когда-нибудь сможем в любых строках, в любом случае разыскать их. Здесь мы подходим к той грани, за которую ступить нам не дано.

Общее качество ритма

Чтобы пытаться разыскать общее, главное качество ритма стиха, мы не должны останавливаться на случайных вторичных ритмах отдельных строк, а обращать внимание, главным образом, на *организованные* периодичности – метр, рифмы и т.д., – т.е. такие, которые сохраняют свою структуру на протяжении всего стиха. Встречаются и такие стихи, где на всем протяжении их сохранена какая-нибудь особая фонетическая игра, или перечисления, или повторы слов. В таком случае и они могут участвовать в создании общего качества ритма. Может случиться, что и паузная структура в течение всего стиха имеет какую-нибудь особенность, соблюдаемую в течение всего стиха. например, в стихотворении могут преобладать явно очень короткие, или, наоборот, необычно длинные слова. Мы должны искать связь всех этих периодичностей уже не с образами отдельных строк, а с общим образом всего стиха.

В громадном большинстве случаев здесь все же приходится иметь дело с метрами и схемами рифм. Если мы возьмем комбинации метров, различных длин строк и различных схем окончаний, то простая арифметика приведет нас к огромному числу комбинаций.

Однако поэзия не идет этим путем. Новые внешние формы выбираются не столь часто, чаще всего повторяются некоторые излюбленные, например, четырехстопный ямб со схемой рифм АВАС, в котором, следовательно, каждый раз должен быть пробужден новый «ген».

Мы разобрали сейчас два стихотворения, в которых внешняя форма уже сама по себе кричит своей индивидуальностью; автор проявил здесь творчество уже при самом создании структуры организованных периодичностей, и нам не приходится искать происхождение «гена», ибо форма только что родилась и родилась специально, чтобы живописать данную эмоцию. В этом случае анализ облегчен. Мы пытались в обоих случаях наметить *общее* количество ритма. В стихотворении Блока общее качество, очевидно, ближе всего стоящее к частной ассоциации 9-й и 10-й строк, есть внутренняя смена настроений, завладевающих автором. Но так ли это? Мы не сможем ответить здесь на вопрос: «Почему сохранен здесь все же ямб, как в первой-третьей, так и во второй-четвертой строках четверостишья. Если это совсем различные настроения, почему здесь ямб не сменяется хореем или анапестом?» Есть, следовательно, в обоих настроениях что-то *общее*, и оно *должно быть*, поскольку ритм *должен* сохранять ассоциации; и вот эта-то какая-то общая ассоциация данного ямба с образом стиха, *неизменяющаяся* при смене внутренних порывов автора, – ускользает от нас.

Поворотным пунктом ритма является для меня слово «бегу» – самый насыщенный образ стиха, образ наклонившегося от быстрого бега, рвущегося сквозь метель человека. Я опрашивал нескольких лиц и от всех получал приблизительно то же описание. В фонетико-семантическом облике этого слова скрывался, по-видимому, этот «ген», происхождение которого от нас опять-таки скрыто. Нам в данном случае важно, что с этого момента прекращается борьба автора с собой. Один из его порывов *побеждает*. Он убегает от бездны. Но при этом внешняя форма стиха *не меняется*. Следовательно, установленное нами качество ритма не есть *самое общее* качество ритма всего стиха. Оно должно бы связать обе эти совершенно различные части стиха, указать общий для них обеих «аккомпанемент времени». Быть может, нам удастся найти частные ассоциации последних двух четверостиший, но солидаризировать эти ассоциации с уже найденными нам едва ли удастся, и, однако, мы совершенно уверены, что в *настоящем* лирическом стихотворении общая ассоциация ритма *должна существо-*

вать. Только это может явиться достаточным оправданием того, что поэт не меняет схему метра и ритм, а выдерживает ее до конца. Могут возникнуть возражения, что часто поэт выдерживает до конца внешнюю форму стиха только по традиции, что ритмические повторы способны сами по себе дать нам эмоцию без ассоциативной связи со смыслом стиха. Однако, нам думается, что именно про такие стихи настоящий ценитель поэзии скажет, что у них нет ритма. Эмоция ритма стиха должна быть более глубока. Плох тот поэт, который ничем иным не руководствовался в своем творчестве, как только тем, чтобы *чисто механически* соблюсти выдержанность формы, плох даже тот, кто выбрал форму всего стиха, соблазнившись частным качеством какой-нибудь одной строки. То четверостишие, форма которого потеряла осмысленность, т.е. ассоциативную связь с данным в нем образом, – уже не выдерживает критики. Таким же образом то стихотворение, в котором внешняя форма выдержана до конца, но не оправдана общей, сохраняющейся на всем протяжении ассоциацией, – уже говорит о том, что автор трудился напрасно.

Единственные произведения, в которых допустимо подобное более поверхностное отношение к ритму, – это большие поэмы, повести в стихах, где можно говорить об общей ассоциации ритма как о чем-то действительно в высшей степени высшем. Но в отдельных отрывках и в коротких лирических стихах она обязательно должна быть сужена в какую-то более конкретную зону.

После окончания чтения стиха у читателя должно остаться абсолютное убеждение не только в том, что внешняя форма каждого четверостишья и каждой строки идеально спаена со своим образом, но и что общая форма всего стиха несет в себе какую-то связь с общим, создавшимся образом.

Разыскать общее качество ритма в приведенном стихотворении Софии Парнок еще труднее, чем в стихотворении Блока. Ассоциации ритма третьей строки чрезвычайно выразительны. В них участвуют, как мы видели, повтор гласной «е» и вся фонетическая структура строки. Однако мы можем допустить, что эти ассоциации сохраняются самое большее на протяжении трех, четырех строк, но не больше.

На нее наслаиваются другие и постепенно «заглушают» ее. Получается то, что мы назовем лестничной структурой. Мы видим, как все эти ассоциации ложатся поверх друг друга, но для того, чтобы определить смысловую солидарность между всеми ними, – определить их единство, – нам уже не хватает слов.

Возьмем еще пример довольно известного хрестоматийного стихотворения:

Весна! Выставляется первая рама –
И в комнату шум ворвался,
И благовест ближнего храма,
И говор народа, и стук колеса.

Мне в душу повеяло жизнью и волей:
Вон – даль голубая видна...
И хочется в поле, в широкое поле,
Где, шествуя, сыплет цветами весна! (А. Майков)

Здесь основная особенность ритма – усеченность второй строки четверостишья. Четырехстопный амфибрахий сменяется в нем трехстопным. В первом случае смысл этого усечения ясен: «И в комнату шум ворвался...» – Должен быть толчок резкий, отрывистый, *более* отрывистый, чем остальные строки. За окном свежий воздух, простор, красота, пустота, – этот простор и пустоту и дает почувствовать в данном случае оборвавшаяся строка. С другой стороны, в интонационном отношении это усечение можно толковать, как возглас, неожиданно оборвавшийся от изумления и восхищения, возглас, сменившийся паузой; далее аллитерация начальной согласной «б» прекрасно иллюстрирует нарастание звуков, хлынувших в окно, властности: «благовест ближнего храма». Далее следуют еще кое-какие аллитерации и новый вторичный ритм – перечисление; все эти новые периодичности живописуют собой «стук колес», «говор народа» и т.д.

Ввиду длительности и неумолчности всех этих шумов, – усечение в четвертой строке уже не требуется; наоборот – требуется ее удлинение по сравнению со второй, которое явно воспринимается.

Второе четверостишье, безусловно, сохраняет ассоциацию, связанную с этим усечением второй и удлинением четвертой строки. Быть может, нарождаются новые ассо-

циации, но именно ассоциации 1-го четверостишья можно назвать *общим* качеством ритма. Задача данного ритма – живописать момент выставления рамы и распаивания окна. Ввиду чрезвычайной краткости стиха, – ассоциации первого четверостишья становятся общими для всего стиха. И действительно лучшее, что мог сделать автор, – это оборвать стихотворение после второго четверостишья, ибо *сама краткость* стиха говорит о том, что оно живописует только один миг. Однако и здесь далеко не все ясно. Мы не беремся ответить на вопрос, почему здесь был выбран амфибрахий и как назвать тот «ген», который в данном случае в нем пробужден. Мы разыскали «смысл» окончаний, усечения кое-каких других вторичных ритмов, но не разыскали смысла «амфибрахия».

Вслед за Пушкинской эпохой первый поэт, применивший громадное творчество в области комбинаций метров, различных длин строк и различных схем окончаний, указавший на существование тех или иных «генов», тех или иных конкретно-эмоциональных оттенков в каждой такой новой комбинации, был Фет. В его коротких и чрезвычайно выразительных своей *внешней* формой стихах, нам кажется, наиболее легко искать *общую* ассоциацию ритма.

Возьмем одно из его стихов:

Жду я, тревогой объят,
Жду тут на самом пути.
Этой тропой через сад
Ты обещала прийти.

Плачась, комар пропоет.
Свалится плавно листок.
Слух, раскрываясь, растет,
Как полуночный цветок.

Словно струну оборвал
Жук налетевший на ель.
Хрипло подругу позвал
Тут же у ног коростель.

Тихо под темной листвой
Спят молодые кусты.
Ах, как пахло весной!
Это наверное ты.

Это момент напряженного ожидания. Многие говорят о том, что именно в такие моменты пробуждается особенно обостренное переживание времени. В русской литературе есть два исключительных примера, отражающих переживание времени ночью, во время бессонницы. Это «Бессонница» Пушкина и Тютчева.

Однако рассмотрим, во что обращается для автора время в нашем примере. Ритм первых двух строк для меня ассоциируется с напряженными, отрывистыми ударами сердца, которые стали слышны при затаенном дыхании. Здесь особенно важен повтор слова «жду». В звукосочетании «ду» есть «ген» стучания, хотя бы уже потому, что существует звукоподражание «тук-тук». Кроме того, здесь, безусловно, играет роль большое количество звуков «т» в первых строках. Однако все это, безусловно, не общая, а частная ассоциация первых двух строк. 5-я и 6-я строки указывают, что время для автора обратилось теперь в последовательность отрывистых, напряженных восприятий разных маленьких событий в окружающей природе, отделенных друг от друга тишиной и самоуглублением. 7-я и 8-я строки говорят об этом напряжении, но, с другой стороны, – дают какую-то новую, частную ассоциацию ритма, соответствующую новому яркому образу. В третьем четверостишии мы вновь находим ассоциации, солидарные с ассоциациями 5-й и 6-й строк, – отрывистое восприятие внешней природы, еще более резко выраженное: «словно струну оборвал». Таким образом, общее, что можно сказать об «аккомпанементе времени» всего стиха, это то, что время идет для автора весьма отрывистыми толчками, с большими паузами. Автор резко поворачивает голову, делает резкие, отрывистые движения, замирая по временам, отдавая себе отчет в разных отдельных звуках и шелестах.

Только в соответствующей главе о метрах будет выяснено, почему дактиль и хорей (метры с ударениями вначале) несут о себе «гены» наибольшей «отрывистости». Что мужское окончание более отрывисто, чем женское, – это понятно само собой. Наконец, почему был выбран трехстопный метр, – станет понятным, если принять, что для резких, коротких толчков, – четыре стопы было бы слишком длинно, – две же стопы – это уже слишком коротко.

Это была бы уже, во многих отношениях, ограниченная и весьма редко применяющаяся схема.

Фет часто любил применять комбинации контрастирующих друг с другом коротких и длинных строк, и наметить в стихе «смысл» подобных контрастов весьма легко.

Метод классификации ритмов

Намечая подобным образом чрезвычайно приблизительно общие качества ритмов, давая приблизительную их характеристику, мы можем классифицировать их. Можно в специальную группу выделить «ритмы движений», можно отличить ритмы более отрывистые, стучащие и более плавные, певучие, ритмы, похожие на взмахи крыльев или на работу трактора, ритмы замедленные и ритмы ускоренные. Наконец, соответственно двум основным группам эмоций стиха, – ритмы, живописующие *героическую и лирическую* эмоцию.

Только основываясь на качествах ритма, нужно строить подобную классификацию, при полном игнорировании количественной стороны. Это будет учение о формах ритма, следовательно, о тех формах, какие может принимать для нас время, – в противоположность *анализу*, имеющему дело с количественной стороной, с механическим строением ритма, который мы начнем со следующей главы. Он может помочь нам по-новому подойти к *анализу* времени.

Игнорирование количественной стороны при составлении классификаций ритма необходимо, ибо, как мы знаем, в одной и той же структуре периодичностей можно пробудить совершенно различные «гены», а с другой стороны, при полном различии количественной стороны пробужденные «гены» могут быть схожими.

В первом случае чрезвычайно интересный пример, пожалуй, единственный во всей русской поэзии, дают нам два стихотворения Блока – две его «Незнакомки»: «По вечерам над ресторанами...» и «Там дамы щеголяют модами...». Они замечательны тем, что при одной и той же схеме метров, окончаний, т.е. при той же количественной структуре организованных периодичностей и, кроме того, – при чрезвычайно *близости* образов, даже при наличии совершенно тождественных *частных* ассоциаций, – *дают полное*

различие общего качества ритма. Вот три параллельных четверостишья из одного и другого стихотворений:

1 И каждый вечер в час назначенный
 (Иль это только снится мне?)
 Девичий стан, шелками схваченный,
 В туманном движется окне.

 И медленно пройдя меж пьяными,
 Всегда без спутников, одна,
 Дыша духами и туманами,
 Она садится у окна.

 И веют древними поверьями
 Ее упругие шелка,
 И шляпа с траурными перьями,
 И в кольцах узкая рука.

2 Там, где скучаю так мучительно,
 Ко мне приходит иногда
 Она – бесстыдно упоительна
 И унизительно горда.

 За толстыми пивными кружками,
 За сном привычной суеты
 Сквозит вуаль, покрыты мушками
 Глаза и мелкие черты.

.....
 Вздыхая древними поверьями,
 Шелками черными шумна,
 Под шлемом с траурными перьями
 И ты вином оглушена?...

В обоих последних четверостишьях (в 1 и 2 случае мы могли бы наметить ассоциации одних и тех же фонетических поворотов, в обоих случаях, по-видимому, с одним и тем же: с качающимися перьями, с шелестом женских одежд, но общие качества ритмов – совершенно иные. Даже подходя с совершенно механической точки зрения, можно заметить, что ритм первого стихотворения более замедлен, второй – течет быстрее. В последних четверостишьях различие почти исключительно *синтаксическое*. И этого уже достаточно, чтобы пробудить в одной и той же внешней форме – совершенно различные «гены». И различие это вдумчивый читатель заметит на протяжении всех четверо-

стиший обоих стихов, с начала до конца в обоих случаях, – автор воспринимал время совершенно различно.

Приглядываясь к строкам, мы, однако, сможем заметить различие их структур во многих отношениях. Мы не раз будем возвращаться к этому приему, указывая на контраст различных ритмических приемов в обоих случаях. Можно уже и сейчас заметить наличие в первом случае большого количества повторов союза «и», почти отсутствующего во втором, а, как мы увидим впоследствии, частица «и» может играть весьма важную ритмическую роль.

То, что в совершенно различных количественных структурах ритма могут быть пробуждены схожие «гены», подтверждается уже тем, что одно стихотворение иногда содержит в себе полное изменение внешней формы. Один из таких случаев мы уже разбирали, это стихотворение М. Волошина («В вагоне» <...>). Количественная сторона ритма изменяет свою структуру 4 раза. Вначале солидарность между ассоциациями количественных структур проявляется лишь в том, что после динамики вокзала естественно должно последовать восприятие «тусклых вагонов», а затем движения поезда. Это сравнительно редкий в поэзии случай (более типичный для прозы), когда ритм живописует естественную последовательность событий. Однако в последнем переходе с двустопного хоря на четырехстопный дактиль, – солидарность между ассоциациями ритма простирается глубже.

Еще Лермонтов указал на возможность чередования различных метров:

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пропевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?

Он указал этим на возможность общего качества анапеста и амфибрахия. Разбирать «смысл» этого чередования мы сейчас не станем, но, безусловно, смысл этот здесь присутствует и остро чувствуется в момент восприятия. Существует множество примеров с чередованием различных схем окончаний.

Голубоватым дымом
Вечерний зной возносится –
Долин тосканских царь...

Он мимо, мимо, мимо
Летучей мышью бросится
Под уличный фонарь...

И вот уже в долинах
Несметный свет огней,
И вот уже в витринах
Ответный блеск камней,
И город скрыли горы
В свой сумрак голубой,
И тешатся синьоры
Канцоной площадной... (А. Блок)

И, наконец, полное изменение всех элементов организованных периодичностей:

А как тяжко бремя свободы!
Как темны просторы степей!
Кто вернет темничные своды
И запястья милых цепей?

Что рук не свяжете
Ног не подкосите?
На темной пажити
Меня не бросите?.. (М. Волошин)

Во всех этих случаях мы исходим из того, что лирическое стихотворение должно обладать цельностью, но, что ассоциации сохраняются только элементами ритма, а следовательно, при различии частных качеств эти контрастирующие схемы должны иметь одно *общее качество*.

Если мы с той же точки зрения подойдем к ритмам другого рода, то сможем оставить тот же самый метод исследования, так или иначе приспособляя его к новым объектам. Даже в музыке, безусловно, существуют свои центры ассоциаций, свои «образы», свои «гены» звуков и структур периодичностей; там также мы сможем различить количественную и качественную стороны ритмов, но образы музыки и ассоциации музыки – нечто совсем

иное. Отчленив и выделить отдельные ассоциации аналитически там гораздо труднее, – они плотно закованы в мир каких-то подсознательных рефлекторных процессов сознания. При открытии метода подхода к ним, – быть может, их исследование упростится, быть может, даже более легко и более механистически, чем ассоциации стиха, хотя остаток, неподдающийся анализу, должен остаться и там, поскольку музыка есть один из высших видов искусства.

РАЗДЕЛ IV

ВТОРИЧНЫЕ РИТМЫ

СИЛА РИТМА КАК ВЕЛИЧИНА

Итак, мы констатировали невозможность детального анализа отдельных произведений, но коль скоро мы начинаем рассматривать сразу целые группы их, – делается возможным обнаружить присутствие каких-то общих закономерностей. Они всплывают неожиданно, тем яснее, что больше объектов исследования мы возьмем сразу, подобно тому, как в физике загадочно появляются законы теории вероятности там, где причинные связи теряются из вида.

Мы подойдем теперь совсем с новой точки зрения. Мы будем говорить о *силе ритма* как о величине.

Какое право имеем мы выделить столь общую и абстрактную формулу из конкретных качественных обликов, особенно после всего, что было сказано? Нам думается, что это возможно сделать и что силу ритма можно даже с большим основанием рассматривать как величину, чем ценность образа, взятого в целом. Мы видели в первой главе, что эмоция ритма есть одна из четырех сплетающихся в стихе эмоций. Иначе говоря, эта эмоция хоть и не может быть рассматриваема отдельно в каждом конкретном случае, но все же выступает в качестве какого-то добавления, вторгается в стих, как нечто новое, постороннее, окрашивая его образы в какой-то новый оттенок. И всегда можно говорить хотя бы уже о том, *насколько* она заполняет стих за счет остальных его оттенков. Можно говорить о том, в

какой степени данный образ теряет ценность, будучи дан аритмично, т.е. насколько важна в каждом данном случае *динамичность* описываемого образа.

В строках Тютчева:

Одни зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,
Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой.

– образ, даваемый одной только лексикой, настолько целен и ярок, что в данном случае ритм занимает относительно не столь первенствующее место. Стихотворение же Волошина «В вагоне» перефразированное аритмично, обратится в бессмысленный набор слов, не способный дать никакого образа вообще.

Часто сразу можно увидеть степень значения ритма, судя по тому, насколько нова и индивидуальна внешняя форма стиха, т.е. насколько автор заботится о ритме. В этом случае, впрочем, могут быть и исключения. Форма может быть иногда «стара как мир», но в ней пробужден новый, сильный и свежий «ген», заставляющий ритм сразу стать на первое место.

Однако можно и несколько иначе подойти к этому вопросу, можно судить о силе ритма и непосредственно при чувственном восприятии стиха. Мы относим к собственно ритму всю количественную сторону стиха. *Мы можем рассматривать силу ритма, как более или менее острое чувственное восприятие внешней формы стиха, – тех периодичностей, в аспекте которых возникает образ.* Так, – внешняя форма ощущается весьма слабо в длинной поэме, – но она весьма сильно дает себя знать в разобранных стихах Блока, Парнок, Волошина. Подходя с этой точки зрения, чрезвычайно трудно указать ту грань, за которой сила ритма становится отрицательным фактором, т.е. когда восприятие периодичностей вдруг лишается эмоции, в силу именно очень отчетливого, а потому однообразного восприятия.

Когда они перестанут вызывать сначала образ, а затем и какие бы то ни было представления вообще, тогда, иными словами, ритм автоматизируется. Это совершается незаметно, но, тем не менее, внезапно. Есть ритмы, ко-

торые могут дать или чрезвычайно повышенную эмоцию ритма, или уже вовсе ее не дать. Я думаю, что примером может служить то же стихотворение Волошина. На людей, мало искушенных в области поэзии, оно производит весьма сильное впечатление, людям же, которые занимались и работали в этой области, – оно кажется просто скучным.

Для того, чтобы ритм не автоматизировался, необходимо качественное оправдание, *которое тем труднее осуществить, чем сильнее тенденция его к автоматизации*; чем сильнее ритм, тем больше должно быть эмоциональное напряжение автора, чтобы ощутить ритм.

НАРАСТАНИЕ РИТМА ОТ НАЧАЛА К КОНЦУ

Следующий наш вопрос будет: от чего зависит сила ритма, если, действительно, мы ее можем рассматривать как величину, – пусть весьма неточную, с большим числом оговорок, пусть мы еще будем далеки от того, чтобы начать строить шкалу степеней «силы» ритма, – но все же немедленно выступает на сцену возможность констатации функциональной зависимости.

Здесь, прежде всего, можно отметить зависимость силы ритма от времени течения стиха: эмоция ритма нарастает от начала к концу, по крайней мере, всегда *должна* нарастать в настоящих подлинных произведениях искусства. Этот принцип неизбежно вытекает из самой природы ритма. Всякая эмоция реализуется только как развертывание, становление, сущность которого в эволюции. Но всякое качественное изменение мы должны признать здесь в то же время усиленным, ибо всякое изменение *при сохранении некоего общего оттенка эмоции* ведет к тому, что все новые факты нашего сознания втягиваются в переживание. А постепенное распространение и проникновение всех пор и извилин нашего сознания данной эмоцией и есть ее усиление.

Анри Бергсон в статье «Об интенсивности психических состояний» пишет, что степеней интенсивности психических состояний вообще не существует и что кажущееся возрастание чувства есть лишь постепенное распространение его по фактам нашего сознания, постепенное проникание их одного вслед за другим новым, единым чувственным оттенком.

Подобное рассуждение применимо ко всякой эмоции, но при подходе к стиху предпочтительно говорить именно об эмоции ритма, ибо именно она, как мы видели, сохраняет свою *единость* на протяжении стиха, между тем как остальные факты сменяют друг друга, нанизываясь на этот основной стержень.

Это нарастание ритма мы будем впоследствии видеть на большом количестве конкретных примеров. Однако нас интересует зависимость силы ритма от других причин: почему ритм одного стиха «сильнее» другого или «слабее». Какие методы и возможности имеются в руках у автора, чтобы «усилить ритм»? Говоря о качестве ритма, мы говорили, что оно зависит и от количественной стороны ритма, и от всего остального. Говоря же о силе ритма, предпочтительно будет начинать именно с количественной стороны, ибо ритм все же реализуется как периодичность. Но с другой стороны, периодичность сама по себе не дает нам эмоции, т.е. сила ритма зависит и от качества его. Поэтому, подводя с несколько условно схематизирующей точки зрения, мы скажем, что *каждая данная форма периодичностей, представленная отдельной схемой, несет в себе потенциальную возможность той или иной силы ритма, между тем как взятая в совокупности со всеми остальными элементами стиха – она пробуждает этот потенциал в том или ином качественном воплощении.*

И первый принцип этой зависимости нам ясен: каков бы ни был ритм, – героичен или лиричен, какую бы эмоцию ни живописал он, – мы тем сильнее его чувствуем, чем более отчетлива периодичность, чем более упорядочена.

Как мы говорили во 2 разделе, он, подобно назойливому, неутомимому часовому маятнику, должен размеренными ударами въедаться в наше сознание, напоминая нам о времени. Эмоция ритма повышается при соблюдении тех же условий, какие нужны, чтобы повысилась эмоция времени. Ритм стремится стать организованным во всех трех направлениях <...>. Легко увидеть, что все три условия помогают возможно более отчетливому восприятию периодичности, только стремление усилить ритм могло заставить ударения сложиться в метры, рифмы, правильную форму четверостиший и т.д.

Итак: *чем организованнее система периодичностей, тем она несет в себе потенциально возможность большей силы, но тем, само собою разумеется, труднее пробудить этот потенциал.* То, что один поэт лучше сумеет выявить его, а другой вовсе не сумеет им воспользоваться, – создает постоянные отступления от этого общего закона и несколько затушевывает его.

Однако есть и другой принцип, не менее, а быть может, и более важный. Дело в том, что ритм может быть осуществлен и без наличия того, что мы назвали организованными периодичностями. Поэтому к детальному рассмотрению сущности организованных наслоений мы вернемся значительно позже.

Второй принцип столь же общей зависимости гораздо глубже и, как мы увидим, первее. Он основан на взаимодействии между вторичными ритмами.

Мы имеем основание думать, что подобное взаимодействие существует, мы чувствуем себя окруженными тесной зависимостью всех явлений в природе. Мы можем наблюдать, как сливаются между собой две системы волн, изливая или ослабляя друг друга; и часто оказывается, что два действия отрицают, сводят на нет друг друга. Светом можно погасить свет; двумя слившимися звуками создать безмолвие. Два ряда волн, попавшие в перебой, могут сровнять волнующуюся поверхность. Тяжелые душевные переживания и острая физическая боль могут смягчить друг друга. Не может ли и здесь произойти подобное явление? Каковы те общие законы, на основании которых вторичные ритмы вводятся в стих и наслаиваются там друг на друга? Не может ли и здесь произойти аналогичного явления? Не могут ли два вторичных ритма, сплетаясь между собой, свести на нет ритмический пафос или хотя бы частично притушить его?

Прежде всего, оказывается, что к живому ритму никак не применишь ни законы интерференции света, ни даже законов торможения рефлексов из рефлексологии. Здесь действуют другие, еще неведомые законы. *Оказывается, что всякий новый вторичный ритм служит усилением общего ритмического пафоса.*

Усилие это сказывается в том, что всякая периодичность *новой природы*, попавшая в стихию уже живого ритма,

сама начинает остро восприниматься, принимая активное участие в создании эмоции ритма и живущая сама, – таинственным образом оказывает ответное действие, явно усиливает восприятие всех, уже имеющихся в стихе периодичностей. Можно указать на перечисление, которое постоянно имеется в прозе и там мертво в ритмическом отношении, между тем как в стихе, на фоне звучащих метров, рифм и аллитераций, – оно само неизбежно становится ритмически-активно, усиливая при этом метр, заставляя резче звучать аллитерации и всем этим усиливая общий ритмический пафос.

Это не имеющий исключений закон, который одинаково может послужить как к положительным, так и к отрицательным результатам; к отрицательным – ибо благодаря крайнему усилению психического воздействия всех периодичностей стиха переход от весьма повышенного ритмического пафоса к полной автоматизации его особенно легок. Поэтому каждый вторичный ритм должен быть особо заботливо оправдан соответствующим качественным внесением.

Но иногда применение вторичных ритмов может привести к положительным результатам, даже помимо воли автора. Например, такой прием, как повтор образа, может быть введен автором первоначально с какими-нибудь композиционными целями. Однако автор, не угадавший до конца всю сеть таинственных связей и взаимодействий между словами, сам того не зная, вводит при этом новую периодичность, и возникшее при этом усиление метра может принести ему приятную неожиданность, тем более что те первоначальные цели, с которыми он ввел свой вторичный ритм, могут обусловить собой его качественное оправдание. Во многих случаях простых и легких стихов качественная сторона не требует очень многого, и тогда введение нового вторичного ритма всегда ведет к положительным результатам.

Таким образом, всякая периодичность стиха неизбежно является ритмически-активной, и под наше утверждение, что вся количественная сторона стиха ритмически-активна, подводится прочная база. *Всякий прибавленный к этой схеме новый вторичный ритм увеличивает ее потенциал–*

ную возможность. Не боясь впасть в противоречие, мы смело можем сказать, что *сила ритма есть ясно выраженная функция от количества вторичных ритмов, имеющихся в стихе.*

В качестве первых объектов исследования для подтверждения вышеизложенного принципа взаимодействия я беру тот вторичный ритм, который мы условились называть образным <...>. Я беру его, во-первых, как периодичность качественно наиболее отличную от всех остальных периодичностей стиха; и во-вторых, как ритм, осуществимый в прозе, – отдельно, сам по себе. Что происходит, когда эти два *совершенно различных* по своей природе ритма встречаются?

Читая прозаическое произведение, граничащее уже с поэзией, где слово уже оживает, как звук, – там можно заметить, как повторность образа вносит какой-то новый, особый оттенок в интонацию вашего голоса. Иногда вам захочется придать голосу какую-то певучесть или начать выделять ударения. Вы и там уже можете заметить, как этот повтор оживляет зарождающуюся метричность фраз. Приведу лишь один пример: последняя битва Тараса Бульбы, в продолжение которой он постоянно окликает: «Есть еще порох в пороховницах? Не притомилась козацкая сила?» Перечтите это место, и вы почувствуете это усиление. И здесь же, подвергая этот случай широкому обобщению, уже можно подумать о том, что усиление будет происходить *неизбежно* в случае всяких словесных повторов.

ОБРАЗНЫЙ РИТМ

В стихе, однако, это усиление гораздо легче заметить. Здесь весьма затруднительно приводить конкретные примеры, ибо здесь все основано на чисто-субъективном чувствовании стиха. Вы можете проверить этот принцип на всяком стихотворении, в котором есть повтор образа и *которое вы уже пережили.* И только тому эти взаимодействия станут ясными, кто действительно умеет переживать стихи, кому не чужда стихия звучащего слова, кто видит в нем нечто живое, упругое, многоцветное, непрерывно меняющееся своими нюансами. Но кто не слышит и не видит его, кто ни разу не сошел с ума, созерцая живое слово, –

тому эти взаимодействия будут, быть может, совершенно непонятны.

Наиболее доступный восприятию пример представляет опять-таки приведенное уже в предыдущей главе стихотворение Волошина <...>. Приводим теперь его продолжение:

Чудится, еду в России я...
Тысячи верст впереди.
Ночь неприятная, темная.
Станция в поле. – Огни ее –
Глазки усталые, томные
Шепчут: «Иди...»
Страх это? Горе? Раздумье? Иль что ж это??
Новое близится, старое прожито.
Прожито – отжито, вынуто – выпито,
Ти-та-та, та-та-та, та-та-та, ти-та-та.

Чудится степь бесконечная,
Поезд по степи идет.
В вихре рыданий и стонов
Слышится песенка вечная.
Скользкие стены вагонов
Дождик сечет...
Песенкой этой все в жизни кончается,
Ею же новое вновь начинается
И бесконечно звучит и стучит это
Ти-та-та, та-та-та, та-та-та, ти-та-та.

Странником вечным
В пути бесконечном,
Странствуя целые годы,
Вечно стремлюсь я,
Верую в счастье,
И лишь в ненастье
В шуме ночной непогоды
Веет далекою Русью.
Мысли с рыданиями ветра слетаются,
С шумом колес однотонным сливаются,
И безнадежно звучит и стучит это
Ти-та-та, та-та-та, та-та-та, ти-та-та.

Повторы эти могут быть рассчитаны только на постепенное повышение эмоции. Усиление ритма острее всего должно чувствоваться при последнем повторе в последних

строках. Это к тому же может служить примером нарастания ритма к концу стихотворения.

Прочтите внимательно стихотворение «Бесы» Пушкина. Мы так хорошо знаем его с детства, что нам трудно свежо и чувственно-активно воспринять его. Но попытайтесь все-таки это сделать. Вы почувствуете, как на общем фоне образов и звуков, – образ снежной ночи, даваемый первым четверостишием («Мчатся тучи» и т.д.) расцветет при повторении ярче, лиричнее, сильнее... Усилится образ и усилится его *динамика*, вы сильнее будете чувствовать метрику этих строк на общем течении метрики всего стиха. Это может на первых порах проявиться хотя бы в том, что вам сильнее захочется скандировать ударения. Изменится звуковое воплощение этих строк по отношению к соседним строкам.

Фет чаще других поэтов <нрзб.> образный ритм, облекая свои стихи в форму так называемого «кольца», и лучше других умел угадывать все те возможности, какие он дает поэту. Вот как он усиливает ритм танца, динамику круженья:

Давно ль под волшебные звуки
Носились по зале мы с ней,
Теплы были нежные руки,
Теплы были звезды очей.

Вчера пели песнь погребенья,
Без крыши гробница была,
Закрывши глаза, без движенья,
Она под парчою *спала*.

Я спал. Над постелью мою
Стояла луна мертвецом.
Под чудные звуки мы с нею
Носились по зале вдвоем.

Второй раз после всего сказанного последние две строки воспринимаются в новом мрачном аспекте. Это – качественная эволюция образного ритма в данном случае. Сам образ здесь не стал более реален, отчетлив. Быть может, скорее наоборот: он стал туманнее, неуловимее, но динамичность его усилена. Быть может, оттого образ и затуманивается, что очертания фигур сливаются в призрачное вихревое кольцо.

В приведенном стихотворении есть еще один повтор образа, оживленный богатым качественным разнообразием, которое для чуткого уха сразу усилит ритм. Это переклик между строками 8-й и 9-й, сопровождающийся длинной, красноречивой цезурой.

Совсем иной ритм стихотворения «В лунном сиянии»:

Выйдем с тобой побродить
В лунном сиянии.
Долго ль душу томить
В темном молчании?

Пруд, как блестящая сталь.
Травы в рыдании.
Мельница, речки и даль
В лунном сиянии.

Можно ль тужить и не жить
Нам в обаянии?
Выйдем тихонько бродить
В лунном сиянии.

Здесь нельзя говорить об усилении как об ускорении темпа. Наоборот: усиление ритма сказывается в замедлении: ухо может потребовать более тихого и протяжного чтения повторяющейся строки. Однако эмоция ритма явно повышается в процессе повторов, динамика образа становится все более реально ощутима. Усиливается восприятие *метра и рифмы*. Принцип усиления остается, действительно, при качественно совершенно различных ритмах. Последний случай – случай наиболее лирического стихотворения. Стихи Фета «За кормою струйки вьются...», его известное стихотворение «Сияла ночь. Луной был полон сад...» и много еще других, главным образом, в мелодиях построены на принципе наложения образного ритма.

Блок очень часто применял подобный же прием и чаще всего в «стихах о прекрасной даме».

Ветер принес издалека
Песни весенний намек.
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок.

В этой бездонной лазури,
В сумерках близкой весны
Плакали зимние бури,
Реяли звездные сны.

Робко, темно и глубоко
Плакали струны мои.
*Ветер принес издалека
Звучные песни Твои.*

Здесь строка «Ветер принес издалека» дает динамику налетающего ветра. Самое сильное ударение строки падает здесь на первый слог. Буква «в» – ветряной, воющий здесь звук звучит особенно отчетливо. Эта строка – мощное предчувствие того космического вихря, который захватит сейчас клочок голубого неба (и вас), если вы войдете в пафос этого стихотворения. Но второй раз порыв ветра явно усилен, строка требует еще более быстрого, стремительного чтения.

Ни одному поэту не чужд совершенно образный ритм. У каждого найдется несколько стихов, им обладающих. Можно указать на чрезвычайно усиленный повторами строк ритм движения «Леноры» В. Жуковского, на поэму М. Шкапской «Человек идет на Памир», которая особенно сильно дает почувствовать катастрофическое усиление ритма строки, повторяющейся в каждом цикле: «Времени вечен и точен бег». Очень резко ритм усилен в стихотворении Вяч. Иванова «Колдовал я, волховал я...».

Приведу, наконец, еще один классический пример образного ритма, несколько выступающий из рамок нашей темы, но зато тем более подтверждающий общность принципа усиления. Это драма «Пер Гюнт» Ибсена. Где-то в Африке и Азии путешествует герой драмы, испытывая всевозможные жизненные перипетии, и время от времени неожиданные возвращения к былой картине: избушка в лесу и поющая в ней Сольвейг. Потом неоднократные возвращения к ней самого Пера Гюнта. В этих возвращениях – весь ритмический пафос драмы. И благодаря этому наложено обратного ритма – ритмы монологов, происходящих при возвращении этой сцены, явно усиливаются. Прислушайтесь, как в процессе чтения всей драмы звучит ритм строк, знаменующих один из ее центральных пунктов:

Она не забыла, а он – позабыл.
Она сохранила, а он – расточил.
О, если бы можно начать все сначала!
Ведь здесь меня царство мое ожидало.

АЛЛИТЕРАЦИЯ КАК ФАКТ РИТМА

Проводя наш весьма краткий обзор основных, наиболее употребительных вторичных ритмов стиха, мы будем интересоваться, главным образом, следующими вопросами:

1. Отличие данного вторичного ритма от других, его качественные особенности и, в связи с этим, – те элементы слова, которые приходится затрагивать при его исследовании.

2. Мы будем в разных конкретных случаях пытаться установить его качество, его ассоциативную связь с образом стиха.

3. Мы будем рассматривать, в каких случаях данный вторичный ритм несет в себе *большие* потенциальные возможности, в каких – меньшие. От каких причин он делается более или менее ритмически-активен, какие методы в руках у автора для усиления и ослабления его ритмического значения.

4. Мы на каждом конкретном примере будем пытаться проследить его усиливающее взаимодействие с остальными вторичными ритмами.

5. Наконец, мы будем попутно, на разных конкретных примерах проверять принцип нарастания ритма от начала стиха к концу. Мы видим, как этот принцип резко выступает в случае образного ритма, охватывающего сразу все стихотворение, почему усиление ритма начинает слышаться только в процессе течения стиха. Вскоре мы увидим, что этот принцип идет рука об руку с другими приемами.

Условимся аллитерацией называть всякий фонетический повтор и займемся сначала ею как фактом ритма.

Возьмем четверостишие:

Да, я знаю – я вам не пара!
Я пришел из иной страны:
И мне нравится не гитара,
А дикарский напев зурны. (Н. Гумилев)

Здесь обратим внимание на первую строку. Семь раз с небольшими звуковыми вариациями повторен звук «а»; поэт не взирает на то, что метрических ударений в строке должно быть всего 3; он ломает эту схему, чтобы почти на каждое а пришлось ударение, ломает до такой степени, что, прочтя первую строку, нельзя даже сказать, что это за метр, – и только со второй строчки выясняется, что это трехсложный, стяженный анапест. Этот фонетический повтор нужен был автору для усиления ритма, и этот явно повышенный ритмический пафос, действительно, начинает слышаться с первой строки. То же самое в строках:

Их разлет был широк и несвязан:
Жгли, рубили, взымали ясак,
Правил парус на Персию Разин,
И Сибирь покорял Ермак. (М. Волошин)

В качественном отношении в обоих случаях можно сказать только то, что звук «а» самый широкий и открытый из всех гласных звуков, легче всего может придать оттенок героизма пафосу строк. Действительно, в обоих случаях явно преобладает героика.

В строке Пушкина: «Послал к Анчару властным взглядом...», – тот же культ звука «а». Поэту нужен был широкий, могучий жест, в чем помогло ему широкое «а». Однако здесь этот повтор играет не столь ясно-видимую ритмическую роль. Аллитерация имеет в стихе значение 1) как факт ритма; 2) как элемент эфонии строк. *Одно может преобладать за счет другого*. Усиление ритма всегда неизбежно, но не всегда оно чувствуется столь резко, как в первых двух случаях.

В строке Тютчева: «Как хорошо ты, о море ночное...» – усиление ритма дается повтором звука «о». Однако здесь еще больше выступает его эфоническое значение и еще менее – ритмическое. Та потенциальная возможность усиления, которую несет в себе каждый вторичный ритм, – пробуждена здесь слабо. И все-таки можно сказать, что звуки «р», «ш», «м» играют роль, только как элементы эфонии, звук же «о» в то же время – как элемент ритма.

В четверостишии

И слушал я, и услышал
Среди дрожащих лунных пятен, –

Далеко, звонко конь скакал,
И лунный посвист был понятен. (А. Блок)

– опять яснее выступает ритмическое значение «о». Здесь ясна ассоциативная связь с образом данного повтора. Как факт ритма он дает периодичность щелканья копыт, как факт эвфонический, – звук этого отдаленного щелканья. Если, как в последнем случае, аллитерация *наслаивается в такт метру*, то усиление ритма можно объяснить взаимодействиями чисто механическими: звук «о» в данном случае столь красноречиво живописует щелканье копыт, что является потребность сильнее артикулировать его, отчего естественно обостряется восприятие ямба, ибо каждое ударение на «о» соответствует ямбическому ударению.

Звуком «о» легче всего живописать лирическую эмоцию. Действительно, в последних примерах ритм имеет явно лирический оттенок. Однако никогда не следует останавливаться на подобных правилах слишком узко. В строках Державина звук «о» живописует, скорее всего, героическую эмоцию:

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый снегирь?
С кем мы пойдем войной на Гиену?
Кто теперь вождь наш, кто богатырь?

Здесь усиление ритма в третьей строке повтором «о», быть может, не было бы так заметно, если бы оно не подкреплялось повтором предыдущего слога «ой», причем звук «й», играющий какую-то особо важную роль, повторен в общей сложности 3 раза.

И в случае повторов других гласных ритм каждый раз может получать совершенно новые качественные оттенки. В первой главе мы уже приводили примеры с повтором гласной «и», вскрывая некоторые особенности этого звука <...> мы видели ритмическую роль звука «е» <...> в строке «В мгновенье стрелка облетает круг...».

В других случаях, однако, это же «е» звучит совсем по-другому в стихе «Кастаньеты»:

Щедро лентами одеты
С этой южной пестротой... (М. Волошин)

Здесь «е» передает шелканье кастаньет.
Совсем особый оттенок может придать ритму повтор
«у».

Быстро лечу я по рельсам чугунным
Думаю думу свою... (Н. Некрасов)

Мы не будем останавливаться на исследовании каждого звука в отдельности, ибо для этого нужен специальный труд, и это будет относиться скорее уже к исследованию эвфонии стиха, чем ритма.

К согласным звукам также можно применить все сказанное. В приведенных отрывках явно усиливает ритм: повтор звука «р» в первом примере, звука «п» и «р» во втором, звуков «к» и «н» в примере из Блока и т.д.

Усиление ритма гораздо более разительно, если повтор охватывает несколько звуков, например целый слог.

Возьмем две строки:

И альтом на дали кидалась картечь
...И альтом на дали бросалась картечь

В первом случае эмоция ритма должна быть повышена, ибо здесь уже повтор целого слога. (Звуки «д» и «т» перед а звучат почти одинаково. В данном случае <нрзб.>.

Мы не будем говорить об усиливающем влиянии аллитерации очень много, ибо поэзия XX века возвела культ всевозможных аллитераций чрезвычайно высоко, причем в настоящее время все эти аллитерации применяются почти исключительно с ритмическими, а не с эвфоническими целями, и их усиливающее взаимодействие должно быть ясно каждому, вдумывающемуся немного в поэзию.

Чтобы указать, какое громадное разнообразие форм может иметь этот прием, укажем на совершенно особые аллитерации, применяющиеся в былинах. Там была особая любовь к подбору слов, имеющих однородную фонетическую структуру:

А и Спира встает – поспиривает.
А и Сема встает – пересемывает...

Подобная игра имен собственных не чужда поэзии XX века:

Чудь начудила, да Меря намерила... (А. Блок)

По-чешски чешет,
По-польски плачет... (Вл. Луговской)

Однако думается, что мы имеем здесь уже не чисто фонетический повтор. То представление, которое возникает о «Спире», должно согласовываться с тем, что Спире свойственно именно «поспиривать», а не «пересёмывать», а действие «чуди» – «чудить», а не «мерить». Чешским языкам положено «чесать», польскому – «плакать». Здесь, если можно так выразиться, фонетическая близость слов сближает элементы их семантики. Последнее сближает этот прием с повтором корня.

Мы видели, что родственные фонетические звуки, как «в» и «т», расположенные последовательно, могут рассматриваться как периодичность и усиливать ритм. В предыдущих примерах мы умышленно не различали звуков «а» и «я», «о» и «ё». На самом деле между этими звуками есть много промежуточных, переходных звуков, но когда они выступают как факт ритма, между ними всегда находится достаточно много общего, чтобы их последовательность рассматривать как периодичность, несущую повтор. «Б» и «п», «к» и «г», даже такие согласные, как «р» и «л», безусловно, имеют что-то общее, несмотря на громадное качественное их различие. При этом родственность звуков может вытекать как из их артикуляционных особенностей, так и звуковых.

С другой стороны, возникает вопрос о том, что часто в строке имеются многочисленные повторы часто употребляемых согласных, которые могут вовсе не ощущаться как ритм. Где же та граница, когда они начинают принимать в ритме активное участие? – Это зависит от чрезвычайно многих условий и, прежде всего, от степени силы ритма строки: чем сильнее ее ритм, тем острее могут начать восприниматься аллитерации, которые в других случаях остались бы незаметны. Если в строке имеется уже несколько аллитераций или других вторичных ритмов, то обычно и все чисто случайные фонетические повторы начнут восприниматься, ибо тем глубже и активнее распространена сеть усиливающихся взаимодействий. В иных же случаях они могут остаться незамеченными.

Возьмем строку:

Времени вечен и точен бег...

Здесь, прежде всего, бросается в глаза и участвует в ритме повтор звука «ч». Это, во-первых, сравнительно редкая согласная и, во-вторых, она поставлена в особо благоприятные условия, чтобы повтор воспринимался: 1) она в обоих случаях стоит между гласными и 2) в обоих случаях в начале одного и того же слога «чен». Однако повтор звука «н» слышится слабее. Это одна из строк поэмы М. Шкапской «Человек идет на Памир». Строка повторяется, и мы уже знаем, что ритм ее должен при этом усиливаться. И при разборе впечатления, производимого этой строкой, действительно, выясняется, как с каждым новым повторением ее аллитерации становятся все активнее ритмически. Вначале остро доходит до сознания только повтор звука «ч», затем все острее начинает восприниматься повтор начальной согласной «в» и гласной «е», затем троекратный повтор звука «н».

То же самое <...> при повторе строк:

Под чудные звуки мы с нею
Носились по зале вдвоем

– начинает острее восприниматься повтор «л» во второй строке.

Возьмем еще пример:

Как ни дышит полдень знойный
В растворенное окно,
В этой храмине спокойной,
Где все тихо и темно,

Где живые благовонья
Бродят в сумрачной тени... (Ф. Тютчев)

В первых четырех строках можно насчитать чрезвычайно много повторов, но как факт ритма острее всего воспринимаются звук «т» в четвертой строке и звук «в» – в пятой. Это опять-таки тот случай, когда фонетические элементы играют больше эвфоническую роль, чем ритмическую. Каждый звук 5-й строки играет какую-то важную роль, но звук «в» участвует и в ритме. Здесь «в» опять оба раза стоит между гласными, почему его повтор и воспринимается отчетливо. Звук «ть» оба раза стоит в начале слова.

Аллитерация начальных согласных – это совсем особый вид аллитерации, о котором следует сказать несколько слов. Чередование слов и метр – это, как мы видели еще в начале предыдущей главы, принадлежит в основном периодичностям стиха. Большинство аллитераций наслаивается или в *такт* с метром, или *без всякой связи* с ним. Аллитерация же начальных согласных наслаивается в такт с периодичностью слов. Это сравнительно редкий случай, заслуживающий внимания, ибо, как мы увидим впоследствии, в ритме играет большую роль то, в каком порядке друг по отношению к другу наслаиваются периодичности стиха.

Аллитерация конечных звуков слова (если она не сопровождается повтором ударной гласной, рифмой) не может иметь такого большого значения хотя бы уже потому, что слишком много слов оканчивается одинаково и оканчивается флексией, т.е. частицей, меняющейся в падежах, склонениях по общему шаблону, не имеющей своего лица, своей индивидуальности. Окончание слова – это по большей части самая расплывчатая, бесформенная и не имеющая глубокой ценности часть его, – почему аллитерация одного конечного звука слова не могла бы нести в себе каких бы то ни было сильных ассоциаций. Начало же слова – часть его более неизменная, более крепкая, материализованная и при этом каждый раз новая (если только слово не начинается с приставки), а потому индивидуализированная часть слова.

Поэтому именно аллитерация начальных согласных скрывает в себе возможности какого-то особо *сильного* действия.

Поэты Пушкинской поры употребляли ее редко, относясь целомудренно к самым богатым возможностям языка. Зато, когда она встречается, – она, действительно, тщательно оправдана особыми качественными внесениями и представляет собой большую ценность данной строки. В минуту какого-то особого проникновения и слияния с природой были сказаны Тютчевым его волшебные строчки:

Где живые благовонья
Бродят в сумрачной тени, –
В сладкий сумрак полудня
Погрузись и отдохни.

Или Пушкиным:

В тени олив любви лобзання
Мы вновь, мой друг, соединим...

Или, наконец, Фетом его простая строка:

Теплый воздух тихо веет...

Вслушайтесь в строки:

Вдруг шум. Пришли, зовут. Они, надежды нет!
Звучат ключи, замки, запоры...
Зовут... Постой, постой; день только, день один...

(Пушкин «Андрей Шенья»)

С качественной стороны дразнящее «з» – убийственный здесь звук, в нем пробужден «ген» неумолимости зова судьбы на плаху, он жалит сердце, как тонко звучащая пчела. Хочется закричать. С ритмической стороны – шаги тюремщика, стук запоров – то, во что время обратилось для узника. И новую роль играет во всем этом то, что именно начальные согласные несут всякие новые действия <...>.

Однако все это случаи, где явно аллитерация играет больше эвфоническую, а не ритмическую роль. В противоположность этому ее ритмическая сила выступает в строках:

- I. Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят,
Бегут и будят сонный брег,
Бегут, и блещут, и гласят... (Ф. Тютчев)
- II. Правил парус на Персию Разин,
И Сибирь покорял Ермак... (М. Волошин)
- III. В дальних тучах быстро бьются
Крылья огненных зарниц... (М. Волошин)
- IV. Стены фабрик, стекла окон... (А. Блок)

Зато Бальмонт в «Челне томлений» и других стихах уже в высшей степени вульгаризовал этот прием. Несмотря на все свое мастерство, он именно слишком нецеломудренно поступил с этим богатым приемом. Больно и обидно делается в настоящее время ценителю поэзии встретить строку вроде:

Дождь, доки, деньги, дым, дома...

Это именно тот случай, когда вторичный ритм теряет оправдывающее себя качество. Поэт уловил лишь одну ко-

личественную сторону дела и бьется головой об стену, чтоб достигнуть тех же результатов, что и его могучие предшественники, забывая, что мало показать свою технику и богатство своего словаря, не желая даже подумать, что без соответствующего качественного внесения – ритм гибнет.

Мы уже говорили, чем сильнее должен быть ритм, – тем больше эмоциональное напряжение требуется от автора. Чем более сильный прием применяет автор для усиления ритма, тем большую ответственность он возлагает на себя. Особенно осторожно должен поэт применять такие приемы, как повторы целых слогов и внутренней рифмы, чтоб она не зазвучала безвкусно-автоматизирующе. Гораздо легче иметь дело с такими аллитерациями, повтор которых не столь отчетлив и точен, т.е. которые несут уже в себе чисто механическое разнообразие. Здесь нам прежде всего приходится иметь дело с тем, что мы назвали родственными звуками.

ОБРАТНАЯ АЛЛИТЕРАЦИЯ

Рассмотрим часть аллитераций строки: *Дыша духами и туманами...* (Блок). В начале строки в первых двух словах – повторы звуков «д» и «а». Однако «Дыша» и «духа» воспринимаются не как два различных повтора, а как *один*, несущий в себе фонетические вариации. И ухо ловит что-то общее между промежуточными звуками. И этот переход «а» в «у» и «ш» в «л» является богатейшим приемом, правда, несколько уменьшающим ритмическую силу повтора, но зато сразу придающим ему какой-то «смысл», какую-то ассоциацию, которая смутно чувствуется, но не поддается конкретизации.

То же самое в строке: *Носились по зале мы с ней...* (Фет), – сила при повторе переходит в «зале» – «е» – в «з», «и» – в «а», благодаря этому повтор сразу оживляется. Если общая ассоциация данной аллитерации с кружением вальса, то эта звуковая вариация говорит о том, что это не бессмысленное верчение на одном месте, что каждый новый оборот несет в себе что-то новое, что они в своем кружении двигаются по зале, описывая какие-то фигуры... Образ при этом перестает нести в себе такой мощный и цельный повтор, ибо появляется какое-то разнообразие, но зато, повторяя-

ем, качественная сторона подобных аллитераций требует от автора гораздо меньшего эмоционального напряжения. Ритм будет иметь гораздо меньшую тенденцию к аллитерации.

В строке: *И шлем, обвитый повиликой...* (Державин), – имеется повтор слога «ви», который можно рассматривать, как один повтор, причем для звукового разнообразия между звуками «ш» и «ви» появляется звуко сочетание «ем». Это сразу говорит о том, что повилика обвила шлем не ровными кольцами, а неправильным, путаным узором, причем с фонетической стороны в звуках «ви», «вили» пробудился довольно ясно «ген» зелени.

Другой способ облегчения применения аллитерации путем механического разнообразия заключается в *какой-нибудь новой перегруппировке повторяющихся звуков*.

Мы не станем подробно рассматривать этот вопрос и укажем лишь на один вид аллитерации, которую назовем обратной (повтор перевернутого слога).

- | | |
|------|---|
| I | Хоры стройные светил. (М. Лермонтов) |
| II | Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта... (А. Пушкин) |
| III | Вдруг звуки стройны, как орган,
Запели в отдаленьи... (А. Фет) |
| IV | И мне нравится не гитара... (Н. Гумилев) |
| V | Явись, мое дивное диво... (А. Блок) |
| VI | Дыша духами и туманами... (А. Блок) |
| VII | И веет древними поверьями... (А. Блок) |
| VIII | Мир закутан плотно
В синий саван свой,
В тонкие полотна
Влаги дождевой. (М. Волошин) |

В этом случае сохранен повтор целого слога и, вместе с тем, гораздо меньше опасности со стороны автоматизации. Относительно качества в последнем случае «переплетающиеся полотна дождей» естественно живописуются ею. Однако легче всего обратная аллитерация может ассоци-

ироваться с перекрещивающимися линиями, с пространственным впечатлением креста:

I Узоры острые переплетаются... (О. Мандельштам)

II Жизнь давно сожжена и рассказана,
Только первая снится любовь,
Как бесценный ларец перевязана
Накрест лентою алой, как кровь. (А. Блок)

III Бегите все на зов! На лов!
На *перекрестки* улиц лунных... (А. Блок)

В последнем случае ассоциативная сеть поддается разбору. Слога «ул» и «лу» ассоциируются с двумя перекрестными взглядами по направлению суживающихся вдаль лунных улиц.

Труднее выяснить фонетическую сторону: что именно дает качество звуков «у» и «я». Двойное «н» дает, очевидно, впечатление этих убегающих вдаль к точке схода линий улиц.

Заканчивая об аллитерациях, рассмотрим еще стихотворение А. Фета, которое представляет интерес со многих точек зрения:

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немою,
Засветилось на том берегу.

Далеко в полумраке луками
Убегает на запад река.
Погорев золотыми каймами,
Разлетелись, как дым, облака.

На пригорке то сыро, то жарко:
Вздохи дня есть в дыханье ночном.
А зарница уж теплится ярко
Голубым и зеленым огнем.

Ритм живописует наступление вечера. Мы не будем стараться точно определить его общее качество, смысл анапеста и данной формы четверостишья, а ограничимся лишь некоторыми частными качествами.

Три первые строки связаны аллитерацией приставки «про» (в первых двух строках еще шире: «прозв»). Как раз

вовремя заменяется она слогом «за». Автор весьма тонко угадал тот момент, когда аллитерация могла бы начать автоматизироваться. Слог «за» звучит неожиданным приятным отдыхом для уха. В качественном отношении можно указать только на то, что звук «з» *тише* звуков «пр», – это ассоциируется с наступлением сумерек. Начиная с четвертой строки чувствуется, что ландшафт как-то изменился: что-то произошло в природе.

После этой подготовки автор приступает к описанию замеченной им детали ландшафта:

Далеко в полумраке луками...

В ритмическом отношении здесь заметны: повтор звука «л», звука «к», обратная аллитерация «мрак–кам» и выпавшим «р». Все три слова, благодаря схожести их фонетической структуры, ассоциируются тремя последовательными изгибами реки, причем их фонетическое разнообразие и различные длины слов – вносят разнообразие в ландшафт, – в эти убегающие изгибы реки. Обратная аллитерация явно указывает, что приходится поворачивать взгляд то вправо, то влево. При этом выпавшее «р» делает то, что последняя лука как-то более затуманена, теряется в полумраке, ибо исчезло четкое «р» и остались только «к» и «м» – какие-то заволакивающие, приглушенные звуки, тот же «ген» вызывающие в «а».

На повторе того же звука «а» построена 6-я строка: *Убегает на запад река...* заставляя этим как бы второй раз просмотреть эти изгибы реки, но теперь менее отчетливо, ибо они еще более покрылись сумраком.

После всего этого автор подходит к центральному образу стиха:

На пригорке то сыро, то жарко:
Вздохи дня есть в дыханье ночном.

<...> Мы касались уже этого образа и не будем сейчас на нем останавливаться.

Разобранные две строки – 5-я и 6-я, – имеют большой интерес еще с одной точки зрения. То, что мы хотим сказать, касается исключительно чувственного восприятия образа. Поэзия как искусство, протекающее во времени, – имеет дело прежде всего со временем, и проблема времени – ее основная проблема.

ПРОБЛЕМА ПРОСТРАНСТВА В ПОЭЗИИ

С пространством, как было сказано во 2-й главе, имеют дело живопись и другие изобразительные искусства. Однако всякое искусство иногда может касаться тех вопросов, с которыми обычно не имеет дела, вступать в область, чуждую себе.

В строках

Далеко в полумраке луками
Убегает на запад река...

– удивительно реально дается *глубина* ландшафта. Правда, картина дала бы эту глубину без помощи времени, дала бы ее как нечто развернутое, ставшее. Здесь же она дана, как развертывание, становление; дан сам процесс проникновения взгляда все глубже и глубже. Но в этом-то и заключается та особенность подхода к проблеме пространства, которая заключена только в поэзии и ни в чем другом. И чувственное, внутреннее переживание глубины здесь не менее реально, чем при созерцании произведения какого-нибудь великого художника. Но это – частное, случайное в поэзии явление. По крайней мере, я не знаю ни одной строки во всей русской поэзии, дающей столь же реальное восприятие глубины.

ЗВУКОВОЙ ПОВТОР ВНУТРИ ОДНОГО СЛОВА

Фонетические повторы могут встретиться в середине слова, как, например, в слове «зигзаг». В этом одном слове имеется уже и количественная, и качественная стороны аллитерации, т.е. здесь имеется повтор, уже снабженный механическим разнообразием, причем связь его с семантикой слова – очевидна; ясна ассоциация между данным повтором и возникающим представлением. В русском языке можно насчитать довольно много подобных слов (балалайка, тарантас, барабан, колокол и т.д.). И подобные слова, с которыми, быть может, проще всего начать изучать качественную сторону аллитерации, – нельзя назвать очень *богатыми* словами. Как мы говорили еще в 1-й главе, фонетика должна быть, до известной степени, *освобождена*, чтобы поэт мог по-новому связать ее с образом <...>. Поэтому слова «излучина, лука» нужно признать гораздо более

многообещающими, чем «зигзаг». Они дают лишь какие-то довольно смутно ощущаемые намеки, направления, в которых фонетика может начать ассоциироваться с возникающим представлением.

Такой фонетический повтор имеется, например, в слове «фосфор»: <его> также нужно признать несравненно богаче вышеупомянутых повторов. Если мы скажем, что данный повтор ассоциируется с мерцанием фосфора в самом элементарном представлении, – это будет достаточно натянуто. Т.е. иными словами, здесь нет такой прочной спайки всех элементов, как в слове «зигзаг», – есть лишь намеки; и поэту предоставляется снабдить подобный повтор новым качеством.

В длинном черном одеянии,
В сонме черных колесниц,
В бледно-фосфорном сияньи
Ночь плывет путем цариц. (А. Блок)

Последняя строка явно указывает нам на то, что мы имеем здесь дело с ритмом движения, для которого, как мы знаем, часто могут понадобиться мелкие, быстро следующие друг за другом повторы, чему и удовлетворяет звуковой внутрисловесный повтор слова «фосфорный».

Наконец, могут в стихе встретиться звуковые повторы, заключенные как бы в отдельных атомах фонетики. Звук «р» содержит в себе ясно слышимую вибрацию, которая как своего рода периодичность может иметь ритмическое значение. В слове «гром» или «грохот», безусловно, играет роль эта вибрация, ассоциирующаяся с громом, причем эта ассоциация обусловлена подходящим *качественным* обликом звука.

Я уже упоминал, что в строках:

Я шел к блаженству. Путь блестел
Росы вечерней красным светом... (А. Блок)

– повтор звука «р» ассоциируется для меня с переменчивым блеском вечерних полей. Возьму на себя смелость внести сюда больше субъективного элемента. Мне представляются поочередно вспыхивающие друг за другом квадраты пашень, покрытых молодой зеленью, причем эти квадраты живут искристым переменчивым блеском с красноватым

оттенком. Вот эта вторая периодичность – самый блеск дается уже не аллитерацией, а самой вибрацией, заключенной внутри звука «р».

В строке *Росистой мглой дуга блестят...* (А. Герцык) – звук «р» употреблен всего один раз и, тем не менее, он способен дать ассоциацию с блеском полей. При быстром произношении вибрация звука «р» часто не успевает реализоваться, но тем не менее ассоциация ее с данным образом прекрасно сохраняется.

Самый родственный звуку «р», но все-же совсем отличный от него, звук «л» также безусловно обладает вибрацией, вибрацией чисто физиологической черепных костей при длительной артикуляции его. И это свойство в момент аллитераций этого звука может придать ему особую ритмическую силу.

Его проливали и щедро, и смело, –
Веселых зачатий живое вино.
И в жилах оно и кипело, и пело,
И вечное дело родило оно (М. Шкапская)

Вибрация звука «л», восприятие которого крайне усилено аллитерациями, – как нельзя лучше живописует здесь гудение крови в жилах. (И в этих случаях выступает на сцену принцип усиливающего взаимодействия между периодами различной природы).

Подобные же вибрации, но слабее, могут намечаться в звуках «ж», «з», «м», «н»; в звуках «ш» и «с» они уже почти отсутствуют совершенно.

Своеобразный пример заключен в звуке «щ», который может усилить ритм хотя бы в таких словах, как «свищет», «ищет», «рыщет». Слово трепещет сразу дает качественную сторону этого периода, – он ассоциируется здесь с трепетанием, например, листьев:

...Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.

Этот повтор может иногда сверкнуть подобно драгоценному камню, несмотря на то, что это как будто такая беззвучная, глухая периодичность по сравнению, например, с «р». Именно таким образом может оживить ее, например, слово счастье (щастье).

Он говорил со мной о счастье
На незнакомом языке... (А. Блок)

Подобные вибрации исключаются согласными, невозможными для длительной артикуляции; и чрезвычайно трудно говорить о ней в гласных. Как мы увидим в следующей главе, некоторые гласные иными путями могут усиливать ряд.

ПЕРЕЧИСЛЕНИЕ КАК ФАКТ РИТМА

Перечисление, или еще шире – всякая синтаксическая форма, называемая сочинением, согласно нашему определению, всегда должна принимать активное участие в ритме. При этом опять-таки могут быть случаи, когда его ритмическое действие или ослаблено, или усилено. Перечисление относится к синтаксису; в силу этого оно имеет не только ритмическое, но и *интонационное* значение, причем *одно* может преобладать за счет другого. В строках

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною... (М. Лермонтов)

– его ритмическое значение ослаблено. Гораздо более активен в ритмическом отношении этот прием в строках

Швед, русский – колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет... (А. Пушкин)

или:

Жгли, рубили, взымали ясак... (М. Волошин)

Качественная сторона в последних примерах выступает довольно ясно. Яснее всего она в примере из Пушкина. Данная периодичность перечисления должна ассоциироваться с восприятием битвы: колет, рубит, режет.

Замечателен этот прием в одном из самых динамических ритмов Волошина:

Вейте, вайи! Флейты, пойте! Стройте, лиры! Бубен, бей!
Быстрый танец, вдоль по лугу белый вихрь одежд развей!
Зарный бог несется к югу в стаях белых лебедей!
Ржут грифоны, клекчут птицы, блещут спицы колесниц,
Плещут воды, вторят доли звонким криком вещей птиц,
В дальних тучах быстро бьются крылья огненных зарниц.

Динамика так остро слышится с самого начала, ибо первый момент перечисления подкреплён аллитерацией на-

чальной согласной «Вейте, вайи», – эти два фонетических комплекса как факт ритма, если его снабжают еще аллитерациями, как в первом случае, или даже внутренней рифмой.

За снегами, лесами, степями... (А. Блок)

Или повтором слов в стихах Ф. Тютчева:

I Из *края* в *край*, из *града* в *град*
Судьба, как вихрь, людей метет...

II *Грустный* вид и *грустный* час...

III Зыбь ты великая, зыбь ты морская,
Чей это праздник так празднуешь ты?

Повторяющимся словом чаще всего служит союз, предлог и т.д.

I *На* бесконечном, *на* вольном просторе
Жизнь и движенье, грохот и гром... (Ф. Тютчев)

II Вот и солнце встает, из-за пашен блестит
За морями ночлег свой покинуло,
На поля, *на* леса, *на* макушки раки
Золотыми потоками хлынуло. (Я. Полонский)

III *В* кабаках, *в* переулках, *в* извивах,
В электрическом сне наяву... (А. Блок)

IV *За* туманом, *за* лесами
Загорится – пропадет... (А. Блок)

Подобные частицы могут создать впечатление перечисления даже там, где его в сущности вовсе не имеется. Это излюбленный прием Блока.

И все, как он, оскорблены
В своих сердцах, в своих певучих... (А. Блок)

Встал предо мной, как редкий дым,
Тот призрак, тот непобедимый... (А. Блок)

Здесь прилагательные «певучих» и «непобедимый» с помощью этого приема обращены в существительные, синтаксически равноценные существительным: «сердцах» и «призрак».

В смысле усиления перечисления как ритмического приема особо важную роль играют так называемые выделительные слова, которые всегда усиливают ударение

следующего за ними слова и, таким образом, обостряют периодичность. К таким словам относятся «и», «да», «вот», «ведь», «даже»).

- I Голубые просторы, туманы,
Ковыли, да полынь, да бурьяны,
Ширь земли, да небесная лепь... (М. Волошин)
- II Вот я стою,
Вот я иду,
Словно таинственной встречи я жду... (А. Фет)
- III Ведь это – прах святой затихшего страдания!
Ведь это – милье почившие сердца!
Ведь это – страстные, блаженные рыдания!
Ведь это – тернии колючего венца! (А. Фет)
- IV Этим ведь в песне тешатся все,
Это ведь значит – пепел сиреневый,
Роскошь крошеной ромашки в росе,
Губы и губы на звезды выменивать! (Б. Пастернак)

В последнем примере особенно резко чувствуется не ритмическая роль повтора частицы «ведь», а громадное интонационное ее значение.

Из подобных выделительных слов наиболее часто употребляется частица «и», однако на ней мы остановимся позже.

Перечисление – одно из чрезвычайно распространенных приемов, применяемое в качественно совершенно различных случаях. Мало того, он невольно применяется во всякой живой речи; его не избегнет и проза. И в прозе он сейчас же оживает как факт ритма, как только слово начинает звучать.

Укажем на «Бесы» Пушкина как на одно из стихотворений, где перечисление применяется несколько различным образом, чрезвычайно усиливая ритм. Удивительна в этом стихотворении игра вторичных ритмов – причудливые сплетения повторов слов, перечислений, аллитераций и образного ритма, которые во всей своей сложности должны изобразить пляску бесов.

Резкое усиление дается строками –

Вьюга злится, вьюга плачет,
Кони чуткие храпят.
Вон уж он далече скачет,
Лишь глаза во мгле горят.

Перечисление с повтором слов в первой строке; в третьей – аллитерация слога «он» и особенно тонко введенная аллитерация звука «ч», начинающаяся еще с первой строки данного четверостишья.

Спустя четверостишье ритм усиливается новым наслонением:

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в сентябре.

Опять перечисление, снабженное повтором приставки, а во второй строке относительно сближенная аллитерация начальной согласной «м», причем укоротившийся вдвое период выступает как мощный факт ускорения ритма.

В стихотворении этом имеются и совершенно иные виды перечисления:

Там верстою небывалой
Он стоял передо мной;
Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой...

Мы видим, что один период перечислений может охватывать даже не сколько строк (в данном случае две). В таком виде оно дает повторность, весьма слабо ощутимую, которая будет тем более усилена, чем большим количеством повторяющихся слов, приставок и аллитераций снабжена она будет.

Подобно аллитерациям, перечисление может принимать неисчислимое количество все новых и новых форм. Чрезвычайно богаты этим приемом былины. Там между строками имеются постоянные параллелизмы, которые позволяют рассматривать строки как элементы перечисления. В качестве мощного усиления ритма выступало в них так называемое отрицательное сравнение, которое одно время стало прививаться в русской поэзии через стихи Некрасова:

Не ветер бушует над бором,
Не с гор побежали ручьи, –
Мороз-воевода дозором
Обходит владенья свои.

Оно дает медленно разворачивающуюся, могучую ритмическую устремленность таким образом, что она дости-

гает апогея и разрешается лишь в том заключительном аккорде, который подготовлен предыдущими отрицаниями.

Еще больше расширяя это понятие, мы сюда отнесем вообще всякую последовательность предложений, соединенных в форме сочинения. То есть перечислением мы называем такую периодичность, которая в любой речи, а следовательно, и в стихе, возникает столь же неизбежно, как и чередование слов.

Оно будет тем слабее ощущаться как факт ритма, чем менее сходны по своему строению следующие друг за другом предложения. Чем это сходство сильнее и чем большим количеством повторяющихся слов оно сопровождается, – тем сильнее будет перечисление, как ритмический прием, а следовательно, тем осторожнее должен автор применять его. Если элементами перечисления являются не предложения, а слова (наши первые примеры), оно, разумеется, еще более ритмически активно.

Интересно стихотворение Фета «Шепот. Робкое дыхание...», которое все состоит из весьма ярко выраженного перечисления. Сходность элементов перечисления обуславливается здесь отсутствием во всех них сказуемого.

Вот еще один пример ритма, всецело определяющегося перечислением (также отсутствие сказуемого).

Край ты мой, родимый край!
Конский бег на воле.
В небе крик орлиных стай,
Волчий голос в поле.

Гой ты, родина моя!
Гой ты, бор дремучий!
Свист полночный соловья,
Ветер, степь, да тучи. (А. Толстой)

Если бы мы в подобных стихах стали искать общее качество ритма, то мы должны бы были, прежде всего, обратить внимание на периодичность перечисления; в данном случае его надо искать в этом едином крике, вырвавшемся цепью последовательных возгласов. Приблизительно то же самое нужно сказать о стихотворении М. Волошина «На вокзале», ритм которого целиком основан на перечислении. Здесь мы встречаемся с весьма сложным построением.

Часто один элемент перечисления здесь сам является перечислением, что придает стиху особую тяжеловесность, которая, очевидно, и нужна была автору в данном случае:

В мутном свете увялых
Электрических фонарей,
На узлах, тюках, одеялах
Средь корзин, сундуков, ларей,
На подсолнухах, на окурках,
В сермягах, шинелях, бурках,
То врозь, то кучей, то в ряд –
На полу, на лестницах – спят:
Одни – раскидавшись – будто
Подкошенные на корню,
Другие – вывернув круто
Шею, бедро, ступню.

Меж ними бродит зараза
И отравляет их кровь.
Тиф, холера, проказа,
Ненависть и любовь.
Едят их поедом жадным
Мухи, москиты, вши.
Они задыхаются в смрадном
Испареньи тел и души:
Точно в загробном мире,
Где каждый в себе несет
Противовесы и гири
Дневных страстей и забот.

Так спят они по вокзалам,
Вагонам, платформам, залам,
По рынкам, по площадям,
У стен, у отхожих ям:
Беженцы из разоренных,
Оголодавших столиц,
Из городов опаленных,
Деревень, аулов, станиц,
Местечек: тысячи лиц.
И социальный мессия,
И баба с кучей ребят,
Офицер, налетчик, солдат,
Спекулянт, мужики –
Вся Россия!

Вот лежит она, распята сном,
По вековечным излогам,
Расплесканная по дорогам,
Искусанная огнем,
С запекшимися губами,
В грязи, в крови и во зле,
И ловит воздух руками,
И мечется по земле.
И не может в бреду забыться,
И не может очнуться от сна...
Не все ли и всем простится,
Кто выстрадал, как она?

Единогo метра, как такового, в этом стихотворении не существует, и перечисление, хоть его и нельзя назвать организованным наслоением, все же целиком определяет общее качество ритма. Очень интересно здесь постепенное, медленное, упорное, как бы стихийное нарастание силы ритма к концу, параллельно с нарастанием образов. Апогея ритм достигает в конце, где начинает участвовать в нем повтор частицы «и», – могучий усилитель ритма, как увидим это.

Как мы сказали, перечисление – неизбежный элемент всякой живой речи; весь вопрос только в том, какова степень его силы. Довольно ясно выражено перечисление в стихотворении Пушкина «Пророк». Оно и здесь также обусловливает нарастание ритма от начала к концу.

РИТМИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ХИАЗМОВ

Но все же нужно сказать, что перечисление, вообще говоря, не такой сильный прием, как аллитерация или повтор слов. Перечисление само по себе всегда полно чисто механического звукового и семантического разнообразия. Поэтому автоматизация ритма здесь не столь опасна. Однако и здесь можно указать на прием, аналогичный тому, что мы называли обратной аллитерацией. Таков в перечислении хиазм – обратная перестановка частей предложения при повторении того же синтаксического цикла.

Тучки небесные, вечные странники...

_____ (М. Лермонтов)

ИЛИ

Заводь спит, молчит вода зеркальная...

(К. Бальмонт)

В этих примерах, однако, хиазм имеет лишь интонационное значение. Ритмическое их значение сильнее выступает в строках:

I Пестреют шапки, копыа блещут... (А. Пушкин)

II Играют волны, ветер свищет... (М. Лермонтов)

III И словно безумье, и словно мученье,
Земля убегает, скрывается твердь... (А. Блок)

IV Сияет солнце, воды блещут
На всем улыбка, жизнь во всем... (Ф. Тютчев)

V Вейте, вайи! Флейты, пойте! Стройте, лиры! Бубен, бей!
Быстрый танец, вдоль по лугу белый вихрь одежд развей!
(М. Волошин)

Характерно, что переход ко второму примеру и также начиная его аналогичным перечислением, Ф. Тютчев следует принципу нарастания ритма, для чего хиазм уничтожается:

Поют деревья, блещут воды...

— — — — — — — — — —

Хиазм, вообще говоря, должен уменьшить ритмическую силу перечисления, ибо нарушает точность повтора, но он облегчает его применение. Он всегда имеет приятное, оживляющее ритм, звучание.

Можно указать на случаи особенно повышенной силы ритма, где хиазм начинает играть роль уже весьма ответственную, спасая ритм от автоматизации. Это происходит в том случае, если строки перегружены большим количеством других вторичных ритмов помимо перечисления.

А конь ударил, закусил мундштук,

Четыре копыта и пара рук.

Озеро – в озеро, в карьер луга

— — — — — — — — — —

Небо согнулось, как дуга... (Н. Тихонов)

Здесь, собственно, случай более сложный, чем простой хиазм, несущий еще больше синтаксического разнообразия

зия. Роль хиазма играет перескок частицы «в» со второго на первое место.

Очень интересен хиазм, примененный Державиным:

Быть везде первым в мужестве строгом;
Шутками зависть, злобу штыком,

Рок низлагать молитвой и Богом,

Скиптры давая, зваться рабом...

Здесь третий элемент перечисления заполняет третью строку. И в качестве нового разнообразящего факта в нем выступает появившееся сказуемое, которое в двух первых случаях было заменено тире.

Выяснить точное количественное значение хиазмов в каждом новом конкретном случае весьма трудно. Например, в предпоследнем примере, где мы имеем ритм движения, хиазм, очевидно, должен означать спутанность и хаотичность восприятий мчащегося всадника.

ПОВТОР СЛОВ

Повтор слов является, как мы видели, сам по себе сложным повтором. Это повтор, с одной стороны, синтаксический, идентичный с перечислением, с другой – фонетический, идентичный с аллитерацией самого сильного типа, охватывающей целое часто довольно длинное звуко сочетание и, наконец, в-третьих, повтор семантический. Повтор слов нужно признать, с одной стороны, самым сильным, а с другой – самым рифмованным ритмическим приемом. Однако и здесь возможны случаи, когда ритмическое значение его затемнено и когда он употреблен, главным образом, с иными целями. Например, в строках:

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?.. (А. Пушкин)

или:

Далеко, далеко колокольчик звенит... (Я. Полонский)

– роль повтора как факта ритма, слаба, выступает, главным образом, *синтаксическая*, а следовательно, *интонационная* сторона данного приема.

В строке:

О, темный, темный, темный путь»... (С. Парнок)

– роль повтора, главным образом, заключается в применении семантики слова в сторону усиления качества. Слово «темный» нужно дать в превосходной степени. Ритмическое значение опять затемнено.

В случае обращения, например:

Дева Света, где ты, Донна Анна?
Анна, Анна... – тишина. (А. Блок)

– также повтор ритмически мало активен. В строках:

Полнеба осветила тень.
Лишь там, на западе, брезжит сияние.
Помедли, помедли, вечерний день!
Продлись, продлись очарованье (Ф. Тютчев)

– благодаря повтору особенно глубоко вскрывается всё и семантическое, и фонетическое строение слов: «помедли» и «продлись», но ритмическое значение опять неясно.

Обратимся, однако, к случаям, когда повтор употреблен, прежде всего, с ритмическими целями:

I И летом, летом легкий рой
Помчался вслед за ними... (В. Жуковский)

II Еду, еду в чистом поле... (А. Пушкин)

III Вотще! Их вопли и моления
Господь во гневе отвергал,
И гул, и гул землетрясения
Не умолкал, не умолкал... (Языков)

IV Гремит морской прибой,
И долог вой упорный.
Идем, идем на бой,
На бой с землею черной. (К. Бальмонт)

В этих примерах весь ритм определяется повтором слов; явно усиливается восприятие всех остальных периодически-стей. И опять, таки можно проследить чисто механическое усиление метра. Во всех трех случаях при повторе слов создается почти полная равноценность падающих на эти слова ударений. Метр делается однообразнее и, следовательно, отчетливее.

В качественном отношении – в двух первых примерах мы имеем ритм движения, требующий, как и всегда, мелких и сильных повторов. В первом случае кроме повтора слов,

аллитерация начальной согласной «л», звуковая структура которой как нельзя более подходит к легкому, плавному полету.

В третьем случае повтор должен, очевидно, живописать колебания земли. Очень красноречиво здесь оказывается словосочетание «не умолкая» в отношении фонетическом. Это тот случай, когда грохот и гул достигнуты без применения звука «р», с помощью «м», «л», «У», «а».

В четвертом случае повтор ассоциируется с периодическим ударом волн и зрительными восприятиями встающих друг за другом белых гребней. В обоих последних случаях ритм явно имеет героический оттенок. Однако то же усиление может произойти в случае чисто-лирических мотивов.

В соседнем доме окна желты.
По вечерам – по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.

И глухо заперты ворота,
А на стене – а на стене,
Недвижный кто-то, черный кто-то
Людей считает в тишине. (А. Блок)

Это качественно совершенно иной случай. Если в приведенных ранее примерах ритм был более отрывист и скачкообразен, то здесь он воспринимается как более плавная, несколько заглушенная размеренность. Такое же ритмическое значение повтора в строках:

I Может быть, был праздник, не знаю наверно,
Но только все колокол, колокол звал...

(Н. Гумилев)

II Летят, летят косым углом.
Волак звенит и плачет.
О чем звенит, о чем, о чем,
Что плач осенний значит? (А. Блок)

Здесь в первом случае периодичность живописует колокольный звон, в последнем случае – полет гусей. Повтор слов усиливается как вторичный ритм в случаях, если поблизости имеются аллитерации или какие бы то ни было другие вторичные ритмы. В последнем случае играет роль аллитерация слога «ач», «ч» – мокрый, плачущий здесь звук

просит в этих случаях выделить себя и уже этим одним усиливает ударение.

Тютчев дает с помощью повтора слов удивительно выраженный ритм нарастания:

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят,
Бегут и *будят* сонный берег,
Бегут, и *блещут*, и *гласят*.

Они гласят во все концы:
Весна идет; весна идет;
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед.

Весна идет, весна идет.
И *тихих теплых* майских дней
Румяный, *светлый* хоровод
Толпится весело за ней.

Громадная загруженность стиха всевозможными вторичными ритмами. Словосочетание «весна идет» повторено 4 раза. Это уже предельный случай усиления. Мы еще вернемся к подобным случаям в последней главе. До подобных пределов довольно часто доходит Брюсов, повторяя подряд данное сочетание 3–4 раза и делая это исключительно с ритмическими целями. Бальмонт многие свои стихи строит всецело на повторах слов («Зашумела волна» «Я мечтою ловил...»).

Былинам также не чужд этот прием усиления ритма, он применяется там постоянно, причем в тех местах, где ритм становится ритмом движения, он применяется особенно усиленно.

А и сине-то море да на волнах стоит,
По синю-то морю да тут карапь бежит,
Да тут карапь бежит, да как стрела летит,
Как стрела та летит, да кверху залётывает.

(Озаровская «Пятиречье»)

Ввиду чрезвычайно большой ритмической мощности рассматриваемого приема – опасность автоматизации особенно близка. Повтор слов охватывает все элементы слова, – разнообразие механическое исключается совершенно. Остается только эволюция восприятия, обусловленная тем,

что при повторе слов могут измениться «гены» слова (мы уже видели, что может, например, измениться семантика); а также интонация. Однако всего этого уже чрезвычайно мало. Чтобы уменьшить рискованность этого приема, а следовательно, уменьшить и ритмическую его активность, существует несколько способов.

Поэт может применять повторы слов через известные промежутки, как, например, слово «бегут» в последнем приведенном стихотворении Тютчева. В таком случае элементы повторов разделены механическим разнообразием других чередующихся элементов; при этом ослабляется, а часто совсем исчезает повтор синтаксический. Остается только повтор семантический и фонетический, восприятие которого тоже может затухать при увеличении промежутка. В этом случае повтор приближается к тому, что мы называем образным ритмом. Таким именно образом построено, например, стихотворение Фета:

Буря на небе вечером,
Моря сердитого шум,
Буря на небе и думы,
Много мучительных дум.

Буря на небе и думы,
Хор возрастающих дум.
Черная туча за тучей,
Моря сердитого шум.

Это стихотворение дает так реально ощутимую динамику вечернего моря не только благодаря игре звуков «б», «р», «м», как на то указал Бальмонт, но и благодаря громадному числу различных вторичных ритмов.

Другой способ механического разнообразия повтора заключается в различных перегруппировках повторяющихся элементов. В частности, здесь опять-таки могут встречаться хиазмы:

День вечереет. Ночь близка.
- - - - -
Длинней с горы ложится тень.
На небе гаснут облака.
Уж поздно. Вечереет день.

- - - - -

Они могут украшать стих каждый раз новым специальным качеством, но их применение здесь, по-видимому, весьма редко (по крайней мере, в русской поэзии). Чаще всего встречается хиазм с повтором лишь *одного слова*:

I И вновь, и вновь твой дух таинственный
В глухой ночи, в ночи пустой.... (А. Блок)

II Свет ночной, ночные тени.... (А. Фет)

Третий случай внесения механического разнообразия в повтор слов наиболее интересен, и мы остановимся на нем. Еще раз рассмотрим строки:

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом... (А. Пушкин)

Мы имеем здесь в первой строке повтор существительного. При этом, прежде всего, мы можем заметить, что *отпал повтор синтаксический*. Сочинение сменилось подчинением. Обратная синтаксическая форма становится необратимой. Таким образом, остается повтор семантический и фонетический. При этом фонетический повтор остается почти в полной неприкосновенности, относительно же семантического повтора нужно сказать, что он выглядит совсем иначе: в нем самом возникли разнообразные элементы, которых не было в предыдущих предметах. Говорится не об одном, а о разных предметах. Человек пославший и человек посланный – два понятия, вызывающие совсем различные представления, хотя и несущие что-то общее, поскольку все люди похожи друг на друга.

ПЕРИОДИЧНОСТЬ ОБРАЗА, ДАВАЕМОГО ПОВТОРОМ СЛОВ

В момент возникновения образа в нашем сознании расцветает уже сама по себе богатая разнообразием периодичность представлений – своеобразная образная последовательность.

В приведенном примере опять интересно проследить типично Пушкинское широкое переживание времени. Здесь дан не какой-нибудь мелкий, скоропреходящий процесс, не удары волн, не толчки землетрясения, даже не походка человека, которой, быть может, занялся бы кто-нибудь дру-

VI С тех рук впивавши ландыши,
На те глаза дышав,
Из *ночи в ночь* валандавшись... (Б. Пастернак)

В подобных случаях обычно не приходится искать качественную сторону ритма, ибо сама семантика указывает, во что должен вылиться данный повтор в наших представлениях. Могут, однако, и здесь быть случаи, когда семантика занята другими делами и нам приходится самим выискивать, каким путем данный повтор ассоциируется с данным образом.

Например, в примере IV очевидно, что повтор дает нам не последовательное восприятие двух масок, как проще всего было бы подумать, а ассоциирует нас с тихим шепотом. В этом особенно убеждает нас фонетическое строение слова «маска» и та своеобразная окраска, которую здесь получают эти фонетические элементы.

Могут быть случаи, где качество повтора выявить еще труднее:

Твое создание я, создатель!
Твоей премудрости я тварь,
Источник жизни, благ податель,
Душа души моей и Царь... (Г. Державин)

Здесь семантика занята углублением смысла слова «душа», повтор углублен, прежде всего, с ясно видимой целью пробуждения каких-то новых «генов» в семантике этого слова, и ритмический смысл повтора ослаблен и замаскирован. Его можно толковать только как процесс периодических проникновений, процесс самоуглубления сквозь новые и новые оболочки своей души.

ПОВТОР КОРНЕЙ

Еще больше возможностей механического разнообразия дает нам не повтор слов, а последовательность различных слов с повтором только одних корней. В этом случае резко обогащается механическое разнообразие как в области семантики, так и в области фонетики, причем и там, и тут остаются элементы повтора, хотя и значительно оскудевшие. Большей частью здесь острее всего воспринимается фонетический повтор, повтор же семантический имеет весьма большие колебания в сторону большей или меньшей отчет-

ливости. Приводим опять-таки качественно совершенно различные примеры:

- I Зыбь ты великая, зыбь ты морская,
Чей это *праздник* так *празднуешь* ты...
(Ф. Тютчев)
- II *Дохнул* и мерзнул пар *дыханья*... (А. Пушкин)
- III И *вздохнули* души, задремали ресницы... (А. Блок)
- IV *Дыша* духами и туманами... (А. Блок)
- V И в новой снеговой купели
Крещен вторым *крещеньем* я... (А. Блок)
- VI *Крести крещеньем* огненным
О, милая моя! (А. Блок)
- VII *Греми, громкое* сердце!.. (М. Цветаева)
- VIII Клеймо позорит плечи.
За голенищем – нож.
Издалека-далече
Ты все же позовешь... (М. Цветаева)
- IX *Дымами дымится*
Ветер вершины (Р. Гинцбург)
- X И *отшумит* тот шум, и *отгрохочет грохот*,
Которым бредишь ты во сне и наяву... (С. Парнок)
- XI Эстрада пуста, а виолончель
Струит свой медвяный, медлительный хмель,
Что до смерти *негой занежит*... (С. Парнок)
- XII Явись, мое *дивное диво!*
Быть светлым меня научи... (А. Блок)
- XIII А ночь по комнате *тинится и тинится*, –
Из *тины* не *вытянуться* отяжелевшему глазу...
(В. Маяковский)
- XI *Едят их поедом* жадным
Мухи, москиты, вши... (М. Волошин)
- XV Из ночи в ночь валандавшись,
Гормя, горит душа... (Б. Пастернак)
- XVI От любви твоей загадочной,
Как от боли в *крик кричу*.... (А. Ахматова)

Как видно из последних примеров, подобный прием можно иногда считать заимствованным из былин, где он имел широчайшее применение и даже служил там импульсом к новым словообразованиям от старых корней (пример XIII). Например, «горе-гореваньце», «заря-заряница», «ливмя-лил», «плотно-наплотно», «крепко-накрепко», «век-вековать», «огни горят горючие – котлы кипят кипучие». Он постоянно улавливался оттуда и применялся лучшими русскими стилизаторами. Например:

Здравствуй, Месяц-Месяцович,
Я Иванушка Петрович...

.....

Я с Земли пришел землянской,
Из страны из Христианской... (П. Ершов)

Это один из богатейших приемов не только в ритмическом, но и во всех других отношениях, ибо вообще словообразование – ценный прием в поэзии, в подобных же случаях словообразование наиболее просто и естественно. В случае нового словообразования может возникнуть совсем особая ассоциативная сеть, могут пробудиться совсем новые неожиданные «гены» в звуках и в семантике. Например, в последнем случае, какую совсем особую окраску принимает суффикс слова «землянской».

Как один из самых богатых приемов поэзии он требует особо целомудренного к себе отношения. Поэзия XX века в этом отношении постаралась его опошлить и вульгаризовать. Особенно жадно набросился на него футуризм. (Например, известное стихотворение Хлебникова «Смехачи»).

РАЗДЕЛ V

СЕМАНТИЧЕСКИЕ И СИНТАКСИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ РИТМА

НЕКОТОРЫЕ СЕМАНТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ КАК ВТОРИЧНЫЕ РИТМЫ

Углубимся теперь несколько дальше в психологическое действие вторичных ритмов. Мы знаем, что каждый «временный» вторичный ритм, наслаивающийся поверх организованных ритмов стиха и сливающийся с ним, ви-

димо, на протяжении, быть может, всего только нескольких строк – должен быть оправдан качественно. Он вносит свою, частную ассоциацию, которая временно ложится поверх «главной» ассоциации, как посторонний фактор, или, быть может, правильной, как ее новый элемент. Иными словами, в глубинах нашего сознания, там, где возникает образ, происходит то же, что и в механическом течении стиха. *Каждому новому вторичному ритму соответствует какая-то новая периодичность возникающих представлений.* Все эти периодичности в нашем сознании также наслаиваются друг на друга, как и в реальном течении стиха, и там они, быть может, вступают в усиливающие взаимодействия. Они имеют в наших возникающих представлениях свое более или менее богатое разнообразие, идущее параллельно механическому разнообразию стиха.

Теперь обратимся к таким периодичностям, имеющимся в стихе, которые вовсе не реализуются в звуках и возникают только в нашем сознании. Мы уже очень близко подошли к такого рода вторичным ритмам, разбирая примеры слов в форме подчинения, дающих непосредственно периодичность описываемого образа. <...>

Возьмем теперь строки:

И шел, *колыхаясь, как в море челнок,*

Верблюд за верблюдом, взрывая песок... (М. Лермонтов)

– «колыхаясь, как в море челнок» – дает нам богатую периодичность, которая реализуется только в сознании, как чисто психический факт. И тем не менее она немедленно вступает в усиливающие взаимодействия с метрикой, рифмами и другими вторичными ритмами.

Метрика строк (в данном случае четырехстопный амфибрахий) – должна ассоциироваться, очевидно, с теми же «колыханьями; в нем явно пробужден «ген» какого-то качания, напоминающего «в море челнок», т.е. в самых глубинах сознания этот амфибрахий, быть может, почти идентичен с периодичностью, даваемой словами «колыхаясь, как в море челнок», но все же только «почти», ибо мы установили <...> что каждый элемент слова должен вносить что-то новое. Второе установленное нами свойство ассоциаций стиха – их *различие*, – каждая примыкает к возникающему образу с *новой* стороны.

Таким образом, амфибрахий строки и периодичность, заключенная в семантическом содержании ее, – есть *две*, качественно совершенно различные периодичности, различными путями проникающие в наше сознание и дающие, каждая что-то *новое* в процессе возникновения образа. Следовательно, согласно нашему второму принципу, усиление, действительно, должно произойти. Оно ощущается довольно ясно.

Иногда одно только слово может дать разное усиление ритма, возбуждая в сознании периодичность образа.

И, грубо лишенная мира,
Которого столько ждала,
Опять по тюрьме своей лира,
Дрожа и шатаясь, пошла. (И. Анненский)

«Дрожа» и «шатаясь» – два различных периодических процесса, наслаивающихся друг на друга. Дрожащий маятник часов шатается взад и вперед. В результате сразу разное усиление эмоции ритма в последней строке, хотя бы уже в силу психического взаимодействия между этими двумя качественно различными периодичностями.

РИТМИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ГЛАГОЛА

Если мы будем приглядываться к стихам, то увидим, что подобные периодичности даются почти исключительно глаголами и разными отглагольными словами. Глагол – это одна из самых замечательных частей речи, с одним из свойств которой нам уже пришлось познакомиться <...>.

Мы говорили там, что всякий глагол является в известной степени олицетворением. Теперь нам важно свидетельство грамматики о том, что всякий глагол, в большей или меньшей степени, несет оттенок действия. Глагол заменяет в нашей речи то, что в стихе именуется ритмом <...>. (Оттенок действия и «ритмическая активность» для нас понятия идентичные). Он, однако, исполняет там свои обязанности несравненно *слабее*, ибо глагол дает действие – становление не путем реализующих в звуках периодичностей, а путем непосредственной ассоциации с действием. Периодичность лишь *скрыто должна присутствовать в его семантике*; должна, ибо мы знаем, что никакое действие нельзя мыслить при отсутствии периодичности.

Таким образом, можно сказать, что в нашей речи ритмические элементы имеются в полусонном состоянии. Нам не нужно в обиходе то слишком реальное переживание времени, которое дает *реальная* периодичность; оно было бы и технически слишком трудно осуществимо в обиходе. Поскольку же нам все-таки нужен оттенок действия, – его нам дает глагол, в очень умеренной степени.

Для нас, однако, отсюда вытекает целый ряд важных заключений. В стихе глагол является одним из важнейших элементов ритма, – это прежде всего ясновидимый мост, связующий ритм с образом стиха, ибо в семантических элементах, усливающих ритм, качественная и количественная стороны ритма даны сразу слитными вместе, и качество не приходится разыскивать. Обычно именно в момент произнесения глагола протягивается ассоциативная сеть ко всем другим элементам ритма, пробуждая скрытый в них ритмический потенциал.

Нам теперь становится ясно, почему в отрывке из «Полтавы» Пушкина <...> мы взяли именно слово «едет» (глагол) как определитель качества ритма. Почему именно слово «Бегу» в стихотворении Блока «По улицам метель метет...», поставленное между точками, может стать центральным *ритмическим* пунктом стиха благодаря немедленно возникающим взаимодействиям с более «сильными» периодичностями, реализующимися в звуках стиха. Характерно, что Пешковский в своем «Русском Синтаксисе», пытаясь возбудить в читателе чувственное восприятие того оттенка действия, который всегда скрыт в глаголе, опять-таки начинает приводить примеры из поэзии:

Смотри, как роща *зеленеет*,
Палящим солнцем облита,
И в ней какую негой веет
От каждой ветки и листа. (Ф. Тютчев)

Действительно, в таких глаголах, как «зеленеть», оттенок действия чрезвычайно слаб и воспринять его чувственно возможно только в стихе, где благодаря общему «оживлению» слов сейчас же возникают ассоциации, оживляющие это «зеленение»; оно начинает менять оттенки и нести какую-то зрительную периодичность.

Надо сказать, что ритмическое усиливающее действие глагола часто особенно ярко может выступать при постановке глагола в конце строки, где сказывается особенно резко усиливающее взаимодействие рифмы.

Свет в окошке *шатался*
В полумраке – один.
У подъезда шептался
С темнотой арлекин. (А. Блок)

Все, что память сберечь мне старается,
Пропадает в безумных годах.
Но горящим зигзагом взвивается
Эта повесть в ночных небесах. (А. Блок)

Редкий случай. Слово «зигзаг», как было упомянуто <...> несет фонетический повтор, качественная сторона которого дана самим словом. Нужно было только снабдить этот зигзаг ярким зрительным впечатлением, словом «горящий», и придать ему окончательную динамичность с помощью глагола, посадив на этот глагол сильнейшее ударение строки. Этим достигается то, что зигзаг предстает перед нами в процессе своего становления, развертывания, а не дан сразу развернутым.

Таким образом, ритмическая активность глагола зависит иногда от того, – сильнейшее ли ударение строки падает на него. Ударение часто может заставить особенно обостренно воспринять все семантическое содержание слова, отдавая ему известное предпочтение перед другими.

Далее ритмическая активность глагола, безусловно, зависит от того, насколько он тесно окружен другими вторичными ритмами. При наличии перечисления, повтора слов или других вторичных ритмов, – оттенок действия в глаголе должен усилиться:

Как хорошо ты, о, море ночное!
Здесь – лучезарно, там – сизо-темно...
В лунном сиянии, словно живое,
Ходит, и дышит, и блещет оно. (Ф. Тютчев)

Взгляните, как пышно расцветает ритм, как дана динамика моря в последней строке. Три глагола, из которых каждый несет качественно новую периодичность. И все они усиливают общий ритм, наслаиваясь в сознании одно

на другое, сразу определяя и качественную сторону ритма – ту общую динамику, с которой, очевидно, ассоциируются и все остальные периодичности стиха.

Мы находим здесь еще новое условие того, чтобы перечисление, повтор слов и аллитерации были ритмически активны. Если в них не участвует глагол, – их ритмическая роль часто ослабляется <...>.

Примеры:

В тени олив любви лобзанья...
Куда, куда вы удалились...
Далеко-далеко колокольчик звенит...
О, темный, темный, темный путь...

Но появляется глагол, и ритм расцветает:

Бегут, и блещут, и гласят...
Правил парус на Персию Разин...
Еду, еду в чистом поле...
Идем, идем на бой...

По улицам метель метет –
Свивается, шатается...

...колет, рубит, режет... и т.д.

Конечно, это весьма общее, подвергающееся громадному числу исключений правило. Глагол может стоять перед или после повтора, не участвуя в нем самом, но тем не менее, повышая его ритмическую активность и определяя качество. Например, повтор слова в строке:

На запад, на запад помчался бы я,
Где цветут моих предков поля... (М. Лермонтов)

– ритмически весьма активен, хотя в повторе участвует не глагол, зато этот повтор *весьма близок* к глаголу, к действию, как буквально, так и по своему смыслу.

Наконец, можно сказать, что в стихе есть достаточно средств дать динамику образа и без помощи глагола; но все же ритмическая роль глагола несомненна.

Теперь нам важно установить, *отчего* зависит степень реальности оттенка действия в глаголе, т.е. степень его ритмической активности: в каких глаголах она меньше, в каких – больше. Согласно нашим определениям ритма, мы, прежде всего, обращаем внимание на периодичность.

В этом отношении такие глаголы, как «шатался», «качался», «дрожал», «колыхался», – должны иметь *наиболее* реальный оттенок действия, а такие, как «стоял», «зеленел», «вечерел», – наиболее слабый. Но с другой стороны, мы знаем, что могут быть глаголы, несущие оттенок действия весьма реальный, но не имеющий отчетливо определенной периодичности. Когда мы вдумываемся в изречение Гераклита: «все течет», – и пытаемся воспринять эту мысль, – термин «течет» приобретает для нас особо действительный характер, несмотря на то, что конкретно определенной периодичности в нем нет. Следовательно, нам здесь приходится иметь дело с каким-то новым фактором, определяющим степень «действенности» глагола. Это – качественная сторона.

Аналогично тому, что мы говорили о реализующихся в звуках периодичностях <...> мы должны будем сказать и здесь: *чем ярче и конкретнее обрисовывается в глаголе периодичность, тем сильнее его ритмическая возможность, потенциально заложенная в нем. Но только качественная сторона ее* (т.е. вся остальная часть семантического содержания данного глагола и семантика всех соседних слов) – *может пробудить этот потенциал в том или ином качественном воплощении*. Причем она делает это не всегда одинаково успешно, иногда чрезвычайно слабо, иногда давая его с максимальной разностью.

РОЛЬ НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ В РИТМЕ И НЕСОВЕРШЕННОГО ВИДА

Далее, углубляясь, с нашей точки зрения, в грамматику, мы найдем, что, во-первых, изъявительное наклонение и, во-вторых, настоящее время гораздо действительнее в ритмическом отношении, чем прошедшее и будущее. Прошедшее и будущее – времена представляемые, т.е. время «ставшее». Настоящее – гораздо ближе к переживаемой периодичности, к самому становлению. «Настоящее время обозначает то, что происходит во время речи», – говорит Пешковский, а сама речь есть процесс. Она тянется и, следовательно, то, что происходит во время речи, легче представить себе тянущимся, чем не тянущимся. Напротив, то, что происходит до речи или будет происходить после нее, легко может быть

представлено «линейно» и «точечно» (т.е. *пространственно*). Это очень интересное свидетельство в устах лингвиста-ученого.

Прислушайтесь к разобранной ранее строке:

В мгновение стрелка циферблата весь облетает круг...

– и попытайтесь почувствовать, насколько ослабел бы ритм, если бы вместо «облетает» стояло бы «облетела».

Это никоим образом не значит, что всегда в стихах должно употребляться настоящее время. Это опять-таки *одно* из многочисленных средств усиления ритма, без которого можно и обойтись. И никогда не следует забывать, что усиление ритма *часто* может привести к автоматизации, что оно вовсе не всегда нужно. Живое слово держится не одной только эмоцией ритма, и последняя всегда может быть усилена до известной степени за счет какого-нибудь другого – одного из трех остальных эмоциональных оттенков.

Но во всяком случае, присутствие ритма в поэзии уже говорит о том, что настоящее время гораздо более налицо в поэзии, чем в прозе. Если в прозе повествование идет в настоящем времени, она часто уже в силу одного этого приближается к поэзии. И неожиданные переходы к настоящему времени совершаются в прозе именно тогда, когда слово уже весьма близко к полному оживлению.

Наконец, рассматривая виды глаголов, мы должны будем прийти к заключению, что ритмически активнее *несовершенный* вид: «летал» и «улетел», «бросал» и «бросил», «садился» и «сел». В первых случаях присутствует ясно ощущаемая конкретная периодичность, во вторых она присутствует, только лишь как *один* период, как *толчок* времени, как «одновременность», в которой становление дано слабо.

Но деление на совершенный и несовершенный виды – это только грамматическое, искусственное деление. Мы можем специально для наших целей составить целую лестницу видов глаголов со все более возрастающим ритмическим потенциалом. «Влетел – летел – летал» и последние два глагола в настоящем времени «летит – летает» – оба несовершенного вида, но насколько ритмически богаче второй глагол!

«Суффикс «а» указывает, что движение совершается непрерывно, что не все время движения сплошь заполнено этим движением. «Летает» – значит «летит» то туда, то сюда, делает повторы, иногда даже останавливается» (Пешковский. Русский синтаксис. С. 120). Одним словом, расцветает сплетение, быть может, целой серии периодичностей, которые все играют ту же роль, что и обычные вторичные ритмы. И довольно значительный ритмический потенциал, содержащийся в подобных глаголах: летает – гуляет – играет – блуждает – бродит – ходит, – часто бывает в стихе пробужден во всей своей силе.

Борис Пастернак про отходящий поезд говорит не «тронулся», или «двинулся», или «пошел», а «стал ходить», чтобы применить именно этот вид глагола, усилив таким образом ритм.

Он сплыл, и колесом вдоль чащ ушастых
По шпалам стал ходить...

Подобный оборот находит свой смысл и свое оправдание только в усилении ритма. Интересно, что при этом автор не сказал «по рельсам», а сказал «по шпалам», и шпалы – опять-таки сильнее ритмически. Они дают периодическое восприятие, рельсы – нет. Приводим еще примеры глаголов несовершенного вида в стихах.

I Ветер по морю *гуляет*
И кораблик подгоняет... (А. Пушкин)

II *Гуляет* ветер, *порхает* снег... (А. Блок)

III Нудно в вагоне. *Гуляет* сплин.
Тянет поручик сухой кокаин... (В. Луговской)

IV Играют волны, ветер свищет... (М. Лермонтов)

Интересен последний пример: глагол «свищет», безусловно, не содержит в своей семантике столь большого ритмического потенциала, как глагол «играет», но зато свищет все же ритмически значительно сильнее, чем свистит, ибо здесь ритм увеличивается периодичностью фонетического порядка, содержащейся в звуке «щ» <...> который играет здесь ту же роль, что в глаголе «играют» – суффикс «а».

Действительно, можно сказать, что именно суффикс «а» играет эту роль, увеличивающую ритмический потенциал

в глаголе. Мы рассмотрели уже один частный случай среди тех ритмических значений, которые могут принимать часто здесь фигурирующее звукосочетание «ае», «аю» в строке: «В мгновенье стрелка весь облетает круг...» <...>.

Это свойство суффикса «а» как *семантического* элемента сливается с *фонетическими* свойствами звука «а», и, я думаю, – можно сказать, что мы имеем здесь дело с *новым*, зарождающимся в звуке «а» «геном», который, возможно, уже сможет иногда пробудить совсем при иных обстоятельствах, употребляя звук «а» вовсе *не как* суффикс глагола. Он может при этом сохранить свою ритмическую активность *по ассоциации*.

РИТМИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ГЛАГОЛА

Еще удлинняя нашу лестницу, мы можем представить ее в таком виде: вошел – шел – ходил – хаживал – прохаживался. Такие слова, как хаживал, сиживал и т.д., безусловно, имеют в себе *еще* больший ритмический потенциал. Правда, в современной поэзии они чрезвычайно редки.

А уж как к нам в лодку *хаживала*
Смуглая татарка... (М. Шкапская)

Но вернее всего, что эта скудость применения в настоящее время подобных глаголов объясняется их громоздкостью и целым рядом других причин; но в народной поэзии они выступают в качестве особо мощных усилителей ритма.

При наличии приставок в глаголе (прохаживался, прогуливался, захаживал) этот ритмический потенциал может быть еще больше усилен, иногда же, наоборот, чрезвычайно ослаблен, если мы имеем дело с приставкой, обращающей совершенный вид в несовершенный (летел – улетел – влетел – прилетел). К особому виду глагольных приставок мы еще вернемся в этой главе.

Еще раз повторим, что правила эти весьма общие, а иногда мы можем прийти к результатам прямо противоположным. В иных случаях как раз может случиться так, что «идет ветер» будет ритмически сильнее, чем «ходит ветер». Дело в том, что, поскольку мы здесь имеем дело с периодичностями, нам приходится столкнуться не только со вторым

принципом, но и с первым <...>. Глаголы «ходит», «летает» часто обладают более резко выраженной периодичностью, даже целым скопищем их, но зато весьма неорганизованных. Такие же слова, как «идет», «летит», имеют периодичность сами по себе, хоть и слабо конкретизированную, но зато в ней как-то чувствуется больше стройности, законченности, упорядоченности. Здесь может вступить в силу первый принцип усиления. В строках:

Гуляет ветер, порхает снег...
Идут двенадцать человек. (А. Блок)

Это «идут» играет как раз такую организующую роль – поверх неорганизованных «гуляет – порхает» ложится нечто гораздо более стройное, упорядоченное. Вообще с точки зрения второго принципа усиления, – весьма может усилить ритм чередование глаголов различных *времен, залогов, видов и наклонений*, ибо тогда мы имеем дело с наслаением периодичностей различной природы.

Сняли сети с шестов, весла к лодкам несут,
А восток все *горит-разгорается*...
Пташки песни поют, пташки солнышка ждут,
И *стоит* себе лес, улыбается... (И. Никитин)

Молчи, скрывайся и таи
И чувства, и мечты свои –
Пуškai в душевной глубине
Взойдут и заходят оне... (Ф. Тютчев)

Такова была первая редакция первых строк известного стихотворения Тютчева «Selentium», И. Тургенев изменил здесь последнюю строку на:

И всходят, и зайдут оне...

Здесь нам важна не та аметричность, которая была возмутительна для аристократического уха Тургенева, а *перестановка времен*. Тургеневу показалось гораздо естественнее, что сначала должно быть настоящее время, потом будущее, а не наоборот. Но психологические действия глагольных времен гораздо сложнее, и его никоим образом нельзя толковать столь элементарно.

Чтобы покончить с глаголами, приведем еще одно стихотворение, ритм которого в высшей степени своеобразен и интересен как с чисто внешней, так и с углубленной точ-

ки зрения. Здесь исключительно ясно выступает ритмическая роль глаголов, усиленных аллитерациями суффиксов «те», «тье» и другими.

Когда удар с ударами встречается
И надо мною роковой,
Неутомимый маятник качается
И хочет быть моей судьбой.

Торопится и снова остановится,
И упадет веретено.
И невозможно встретиться, условиться
И уклониться не дано.

Узоры острые переплетаются,
И все быстрее и быстрее
Отравленные дротики взвиваются
В руках отважных дикарей. (О. Мандельштам)

В причастиях и деепричастиях присутствует та же периодичность, что и в глаголе, но в силу семантических отличий от глагола, она в прозаической речи обычно *слабее* пробуждает свой потенциал. Однако в стихе, как мы видели из самых первых примеров, она может иногда иметь даже и большее значение, чем в глаголе, если в соседнем глаголе периодичность дана слабо. В строках:

И шел, колыхаясь, как в море челнок...

Или:

Дрожа и шатаясь пошла...

– ритмическое значение глаголов гораздо слабее, чем деепричастий.

РИТМИЧЕСКАЯ РОЛЬ НЕКОТОРЫХ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ И ОТГЛАГОЛЬНЫХ ЧАСТЕЙ РЕЧИ

То же самое можно сказать по поводу отглагольных существительных. В них особенно резко способна пробудиться ритмическая активность в том случае, если поблизости вообще нет *глагола*, и наши поиски «действенности» описываемого образа естественно устремляются на них. В этом отношении опять-таки интересны стихи с полным отсутствием глагола. Например, стихотворение А. Толстого <...>. Резче всего выступает ритмическое значение суще-

ствительных, несущих периодичность в своей семантике, в известном стихотворении Фета:

*Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья.
Серебро и колыханье
Сонного ручья.*

*Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца.
Ряд волшебных изменений
Милого лица.*

*В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря.
И лобзания, и слезы,
И заря, заря...*

Здесь выделены те элементы семантики, которые дают особенно отчетливую периодичность. *Смысл* безглаголия этого стихотворения заключается, прежде всего, в том, что в силу него очень часто выступает *перечисление* как вторичный ритм; кроме того нужно было дать действенность именно существительными, а не глаголами, благодаря чему достигается какое-то особое качество ритма, представленное здесь; ибо, вообще говоря, глагол и существительное *оживляют ритм совсем по-разному*.

Вот еще примеры, где существительные играют весьма большую ритмическую роль, благодаря присутствию перечисления и отсутствию глагола:

- I И блеск, и жизнь, и шум листов,
 Стозвучный *говор голосов...* (М. Лермонтов)
- II И *благовест* ближнего храма,
 И *говор* народа, и *стук* колеса... (А. Плещеев)
- III *Скрип шагов* вдоль улиц белых,
 Огоньки вдали... (А. Фет)
- IV На бесконечном, на вольном просторе
 Жизнь и движение, грохот и гром... (Ф. Тютчев)

Горячее участие в ритме принимают и аллитерации. В последнем примере слова «жизнь» и «движение» приобретают в силу всего этого совсем особое семантическое

содержание, наполняющее их смутно-чувствуемым огромным скопищем периодичностей.

Могут быть случаи, когда даже при наличии глагола отглагольные существительные сохраняют явно преобладающее ритмическое значение.

- I И вот... как будто легкий *скок*
Коня в тиши раздался... (В. Жуковский)
- II И туда в недоуменьи
Смотрит полный дум,
Видит *странное движение*,
Слышит *звон и шум*... (М. Лермонтов)
- III Но в *шумящей* толпе ни единый
Не присмотрится к кущам дерев.
И не слышен им зов соловьиный
В *реве стад и плесканье вальков*... (А. Фет)

Глаголы «смотрит», «видит», «слышит», «раздался», – гораздо слабее здесь выражают действенность, чем слова «легкий скок» (подкрепленное аллитерацией), «странное движение», «звон и шум».

Наконец, могут быть случаи, где существительные и глаголы, стоящие рядом, выступают как приблизительно равноценные факты ритма, и те, и другие давая периодичности и усиливая ритм:

Швед, русский, колет, рубит, режет,
Бой барабанный, звуки, скрежет...

Такие существительные, как «скачка» или еще лучше «скок», «скакание», «лет», «летание», «колыхание», или такие словосочетания, как «бег лошади», «удары молота», могут давать не меньше, чем глаголы.

РИТМИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ НЕКОТОРЫХ НАРЕЧИЙ

Необходимо еще несколько слов сказать о тех частях речи, которые называются наречиями обстоятельства времени и которые часто несут в себе, хотя и весьма слабо, конкретизированную, но все же явно присутствующую периодичность. Таковы: иногда, всегда, часто, изредка, вечерами, днями, по вечерам, по ночам и т.д. в противоположность этому: «вечером», «днем», «ночью» и т.д. едва ли могут иметь какое-нибудь ритмическое значение. Харак-

терно, что в примере <...> приведенном из Гоголя, автор выбрал для повтора как раз именно слово «по вечерам», которое само несет в своей семантике своеобразную периодичность. Совсем особенный оттенок придает ритму слово «иногда» в «Незнакомке»² Блока <...>:

Там, где скучаю так мучительно
Ко мне приходит *иногда*, –
Она бесстыдно-упоительна
И унизительно горда...

Это слово сразу разносит создающийся образ на неопределенный промежуток времени, охватывающий много дней, между тем как в «Незнакомке»¹ («По вечерам над ресторанами...») Блока это не происходит, откуда сразу уже вытекает различность ритмов этих стихов.

Чрезвычайно интересно проследить, какие именно *качественные* оттенки вносят подобные обстоятельства времени в ритм стиха.

НЕКОТОРЫЕ СЕМАНТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ, РАЗМНОЖАЮЩИЕ ПЕРИОДИЧНОСТИ

Однако надо сказать, что при более углубленном подходе мы увидим, что в ритме участвует не одно только слово, дающее периодичность, но, в известном смысле, и все элементы предложения, ибо периодичность, данная *каким-нибудь одним семантическим элементом, конкретизируется затем все более и более в процессе синтаксического развертывания всей фразы.*

В строке:

Тяжки и глухи удары молота... (А. Герцык)

– периодичность дана словом «удары», но тем не менее *все остальные* слова участвуют в конкретизации. Особое качество, особую определенность придаёт этим ударам слово «молота», затем оба кратких прилагательных. Таким образом, любой семантический элемент так или иначе участвует в ритме. Но среди них мы можем выделить ряд слов, которые имеют особенно непосредственное отношение к ритму, участвуя не в качественной стороне его, а в количественном облике. Подобные слова, если и не дают *сами* периодичности, то весьма резко влияют на ее структуру.

Таковы, прежде всего, слова, *размножающие* периодичность, дающие понять, что мы имеем дело не с одним процессом, а со многими, наслаивающимися друг на друга. Они могут делать это иногда более непосредственно, иногда более замаскированно. В строках

И жизнь, и блеск, и шум листов,
Стозвучный говор голосов...

– такое слово «стозвучный», которое косвенно указывает, что голосов *очень много*.

Или слово «бесконечный» в строках:

На бесконечном и вольном просторе
Жизнь и движенье, грохот и гром...

Раз простор бесконечен, т.е. очень велик, значит на нем особенно много происходит всяческих движений, грохотов и т.д. То же самое в строках:

Ряд волшебных изменений...

или:

Дым за дымом, *бездна* дыма
Тяготеет над землей... (Ф. Тютчев)

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ КАК ФАКТОР, ОРГАНИЗУЮЩИЙ ПЕРИОДИЧНОСТЬ

Но еще более интересны нам слова другого порядка. Мы уже видели, что поскольку семантические элементы дают нам периодичность, – нам здесь приходится иметь дело не только со вторым принципом усиления <...>. Мы видели, что могут быть глаголы, усиливающие ритм, как тем, что дают, так сказать, сразу целый поток периодичностей (например, глаголы с суффиксом «а»), так и тем, что дают хоть только одну периодичность, зато *более организованную*. Мы можем наметить целый ряд слов, которые играют, прежде всего, *организирующую* ритмическую роль.

В строке:

Тяжки и глухи удары молота

– таким организующим словом является, прежде всего, слово «тяжки». «Тяжкие удары» воспринимаются более отчетливо, чем «нетяжкие»; здесь вступает в силу первое условие организованности <...>. В противоположность ему

слово «глухи» дает лишь новое качество ударам, но не усиливает столь резко их восприятие.

В строках:

Когда по утренней улице
Шаги *отчетливо* цокают... (М. Шкапская)

– таким словом, организующим ритм, является слово «отчетливо», заставляющее нас, действительно, гораздо отчетливее слышать цоканье шагов.

В строках:

Оскал зубов являл печаль,
И за венцом волос
Качалась мерно комнат даль,
Где властвовал хаос... (А. Блок)

– ритм усилен всевозможными аллитерациями, но особенно резкое усиление дается словом «мерно», организующим периодичность глагола «качался», которому оно подчинено. *Мерное качание* – периодичность гораздо более отчетливая, чем просто *качание*. Здесь мы имеем дело, по-видимому, с третьим условием организованности. Этот же организующий элемент участвует в строках:

- I В ладони *мерно* ударяя,
Они поют... (М. Лермонтов)
- II Только слышно – за дверями
Звучномерными шагами... (М. Лермонтов)
- III Начинается ночь, как стихи,
Равномерной тягучей раскачкой... (В. Луговской)
- IV За кудель засела *тихомерную*... (А. Герцык)
- V Скучный луч холодной мерою
Сеет свет в сыром лесу... (О. Мандельштам)
- VI Но тяжело и *мерно* он в колокол бьет... (А. Толстой)
- VII И в главный вращательный танец
Вся комната *мерно* идет... (В. Ходасевич)
- VIII *Звучномерными* шагами
Ходит в тишине ночной
Безответный часовой... (М. Лермонтов)
- IX Звучно стрелка часовая
Мерный путь свой совершит... (А. Пушкин)

В каждом новом случае – новые качественные окраски, но ритмическое действие сохраняется приблизительно одинаково во всех случаях. Подобные слова чаще всего применяются в качестве наречия, непосредственно организуя действие глагола, которому они подчинены, однако могут быть случаи, когда они в качестве прилагательного организуют периодичность, даваемую существительным (пример II, III). Наконец, бывают случаи, когда они сами, в комбинации с существительным, дают периодичность и, само собой разумеется, сразу в уже чрезвычайно мощно организованном виде (пример IV). Это естественнее всего происходит в том случае, если от подобных корней производится новый глагол, например «мерить» в строках:

Мерю ночные пути... (А. Блок)

– обладает сразу уже чрезвычайно большой организованностью. Наконец, как видно на примере V, производное от подобных корней способно сохранить известную ритмическую силу.

Первые строки ранее приведенного стихотворения Волошина <...> сплошь заполнены подобными словами:

*Мерный, вечный,
Бесконечный,
Однотонный
Шум колес...*

Четыре слова организуют «шум колес». Слова «однотонный», «монотонный», «однотонный», «однообразный» несут в себе чрезвычайно большую организующую силу; по-видимому, здесь выступает на сцену 1-е условие организованности, условие наибольшей отчетливости периодичности на фоне всего остального.

I Ход часов лишь *однотонный*
Раздается близ меня... (А. Пушкин)

II Колокольчик *однотонный*
Утомительно гремит... (А. Пушкин)

III Часов *однообразный* бой,
Томительная ночи повесть... (Ф. Тютчев)

IV И томит меня тоскою
Однотонный жизни шум...

- V Приливы и отливы рук...
Однообразные движенья... (О. Мандельштам)
- VI Под шум и звон *однообразный*,
Под городскую суету,
Я ухожу душою праздною
В метель, во мрак и в пустоту... (А. Блок)

Разнообразие шумов и звонов повседневности – всегда одно и то же, всегда возвращение к прежнему, без прибавления новых элементов, *повторность*, которая является истинным лицом времени <...>; а когда уходишь в новые переживания, «в метель, во мрак и в пустоту», то при взгляде со стороны начинает особенно слышаться это однообразие повторов. Чрезвычайно трудно, вдумываясь в каждый новый пример, уловить новую лирическую качественную окраску. Организующий элемент почти всегда участвует в пробужденном «гене» данного семантического элемента, но остальная часть «гена» – качественная сторона каждый раз нова. Каждый раз подобный организующий термин должен вводиться поэтом чрезвычайно осторожно, каждый раз с новым тщательным качественным оправданием.

Термины «бесконечно», «постоянно» «неустанно», «непрерывно», «непреходяще», «безостановочно» – удовлетворяют 2-му условию организованности, а потому могут играть весьма сильно организующую роль. При этом прилагательные от тех же корней могут иметь почти равное с ними по силе ритмическое значение.

- I А этот колокол там, что Кремлевских тяжеле
Безостановочно ходит и ходит в груди...
(М. Цветаева)
- II Морская даль во мгле туманной;
Там парус тонет, как в дыму,
А волны в злобе *постоянной*
Бегут к побережью моему... (А. Фет)

Что значит «постоянный»? Это значит, что, отвернувшись от моря на время или даже совсем уйдя от него, а потом вновь вернувшись и взглянув на него, я увижу вновь ту же картину, те же катящиеся гребни... Т.е. слово «постоянный» говорит нам здесь о наиболее благоприятных условиях для возникновения эмоции времени.

Такой термин, как «стройный», «стройно», если он, как наречие, подчиненное глаголу, и говорит нам о стройности действия, – он, безусловно, является фактором, организующим ритм.

Вдруг звуки *стройно*, как орган,
Запели в отдаленье... (А. Фет)

Но даже и в случае, если «стройный» относится к пространственному восприятию, – организующий «ген» может сохраниться в слове. В строке, которой начинается стихотворение Блока «Девушка из Spoleto»,

Строен твой стан, как церковные свечи... (А. Блок)

или его же:

В сумерки девушку стройную
В рощу уводит луна...

– слово «строен» сразу придает ритму весьма большую отчетливость, хотя по существу оно говорит не о стройности действия.

Термин «постепенно» тоже имеет в своей семантике какой-то довольно трудно определяемый, но легко уловимый организующий оттенок. «Постепенно» говорит об известной закономерности, организованности действия.

Как над горячею золой
Дымится свиток и сгорает,
И огонь сокрытый и глухой
Слова и строки пожирает.

Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом.
Так *постепенно* гасну я
В *однообразьи* нестерпимом. (А. Фет)

В обоих организующих элементах – организующий «ген» пробужден чрезвычайно активно, организуя все данные ранее действия и непосредственное всего поднимающиеся друг за другом клубы дыма. В качественном отношении семантика слова «постепенный» несет в себе еще какой-то *замедляющий* оттенок, что чрезвычайно отчетливо чувствуется в последнем примере. Интересно, что само слово «медленный» играет довольно чувствительную организующую роль:

- I *Медленно* движется время...
Веруй, надейся и жди... (И. Никитин)
- II *Медленно* в двери церковные
Шла я душой несвободная... (А. Блок)
- III *Медленно, тяжело и верно*
Мерю ночные пути... (А. Блок)
- IV Встала в легкой полутени,
Заструилась вдоль перил...
В голубых сетях растений
Кто-то *медленный* скользил... (А. Блок)
- V Скучный луч холодной мерою
Сеет свет в сыром лесу.
Я печаль, как птицу серую,
В сердце *медленно* несу... (О. Мандельштам)

Очевидно, что в слове «медленно» вместе с замедлением также содержится оттенок какой-то закономерности действия, всплывающий откуда-то из семантических глубин данного слова. В качественном отношении интересна особая плавность, придаваемая ритмом словам «постепенно» и «медленно». Нам думается, что здесь участвуют не одни семантические элементы, но и фонетические, например, двойное удлинённое «н» и «л» (о ритмическом значении которого мы уже упоминали <...>). Но с другой стороны, этот оттенок до известной степени сохраняется в термине, имеющем совсем иную фонетическую структуру – «медлительно».

Падают розы вечерние,
Падают тихо, *медлительно*... (А. Блок)

В случае, если мы от этого корня произведем глагол, – чувственный оттенок термина, большей частью, резко меняется. В этом случае на семантику накладывается обязанность не только организовывать действие, но и самой давать его. В ритмическом отношении она, по-видимому, хуже справляется с этими двумя обязанностями, чем с одной. Но зато гораздо пышнее расцветают другие, уже чисто синтаксические особенности слова:

- I *Помедли, помедли*, вечерний день!.. (Ф. Тютчев)
- II И *медлят* поминутно спицы
В твоих наморщенных руках... (А. Пушкин)
- III Поцелуй был, как лето. Он *медлил* и *медлил*.
Лишь потом разразилась гроза...
(Б. Пастернак)

Противоположное по своему качеству наречие «скоро» мы также можем отнести к подобным организующим словам. Этот термин употребляется также в двух случаях: он бывает подчинен глаголу в будущем времени – скоро вернусь, скоро рассветет, одним словом, он выступает в роли наречия обстоятельства времени. В этом случае он не играет организующей роли. Совсем другое дело, если он выступает в роли обстоятельства времени и определяет характер самого действия. Он употребляется в таком виде чрезвычайно редко и имеет при этом исключительно мощное ритмическое значение, ускоряя и организуя ритм:

- I Луч через поток сверкает *скоро*... (Г. Державин)
- II И в глубине земли точка алмаз,
Дробя гранит, ключи лепечут *скоро*... (Н. Гумилев)
- III В палатке все шепчет и шепчет
И *скоро* сливаются звуки... (А. Блок)

Почти всегда в подобных случаях употребляется наречие «быстро», которое имеет уже совсем иной чувственный оттенок и почти не играет организующей роли. В данном случае именно семантика слова «скоро» имеет какой-то элемент, говорящий о том, что мы имеем дело с периодичностью, периоды которой *скоро* следуют друг за другом, что заставляет нас несколько реальнее их почувствовать. «Быстро» же не имеет этого оттенка, столь ясно выраженного. Оно влияет только *убыстряюще*, но не организующе. Слово «торопливо» опять-таки имеет его, хотя и в более слабой степени, чем «скоро».

Интересны случаи различных комбинаций этих организующих слов. Пробуждая друг в друге «организующие гены» и сплетаясь между собой, они могут привести к весьма богатым результатам как в смысле усиления ритма, так и в качественном отношении. В строках:

Только слышно за дверями,
Звучно-мерными шагами... (М. Лермонтов)

– в словосочетании звучно-мерный – оба корня нужно признать организующими, ибо «звучный шаг» отчетливее. То же и в словосочетании:

Тяжело-звонкое скаканье... (А. Пушкин)

Мы уже встречались с комбинациями организующих слов в строках:

*Мерный, вечный,
Бесконечный,
Однотонный*
Шум колес... (М. Волошин)

*Медленно, тяжело и верно
Мерю* ночные пути... (А. Блок)

Иногда подобные комбинации могут быть весьма оригинальны. Волошин применил такую комбинацию:

С грустью принимаю
Тягу древних змей:
Медленную Майю
Торопливых дней...

Шенгели применяет комбинацию:

Ныне усталый, измученный до седины
Тихо бреду я под *быстрой* капелью весны...

– «тихо» и «быстро», вообще говоря, не играют такого резко выраженного ритмического значения. Слово тихо» гораздо важнее как несущее бездну глубоко лирических «ге-нов». Но в данном случае оба слова играют организующую роль. *Тихо*, употребленное в смысле медленно, а не в смысле «неслышно», организует периодичность шага; *быстрой* – периодичность капель.

Оба слова, как и в примере из Волошина, качественно противоположные, создают совсем особое *качество* ритма, но как организующие ритм элементы они действуют вполне солидарно. М. Цветаева применила комбинацию «Вскачь медлящая»

Минута: мающая! Мнимость
Вскачь – медлящая! В прах и в хлам...

РИТМИЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС ВПЕРЕД С ПОМОЩЬЮ ГЛАГОЛЬНЫХ ПРИСТАВОК

Рассмотрим теперь одну интересную ритмическую особенность строк:

Уже подневная жара
Палит отвесными лучами,
И задымилась гора
С своими черными лесами... (Ф. Тютчев)

Как мы уже говорили, всегда большей частью именно глагол протягивает ассоциативные связи с ритмическими элементами, пробуждая их потенциал. Действительно, здесь явно оживляется и усиливается ритм с начала третьей строки, с произнесения слова «задымилась». Но здесь нам важна другая особенность. Чуткое ухо заметит, что ритм не только чрезвычайно резко обновляется, но и сохраняется в таком обновленном виде до конца четверостишья. Здесь в ритме принимает активное участие приставка «за», несущая в себе семантический элемент *начала действия*. (Задымилась – начала дымиться). Она дает *ритмический импульс вперед*. Если гора начала дымиться, значит она продолжает дымиться, что заставляет нас внутренне сохранять в себе периодичность, данную глаголом «дымиться», во время течения последующих строк. Мы подходим здесь к одному из самых тончайших, требующих наибольшей осторожности вопросов, – о том, как звучание последующих элементов стиха подготавливается предыдущим. Бергсон в своей статье «Время и свобода воли» указывает на эту возможность нашего сознания – сохранять в себе воспринятую периодичность. «Когда я слушаю удары башенных часов, – говорит он, – и при этом занят какой-нибудь умственной работой, – я не сразу обращаю внимание на бой часов. Но вдруг я вспоминаю, что мне нужно узнать, который час. Однако несколько ударов уже прозвучало. Но, обратившись к своей памяти, я вызываю в ней четыре последовательных удара. Таким образом, периодичность в процессе всего развертывания входит в наше сознание, нанизывается на память и, так сказать, свертывается и ждет, чтобы в случае чего опять начать развертываться, опять сделаться чистым становлением».

В данном случае мы говорим о не реализующейся в звуках периодичности, а о действии «дымилась», которое, как и всякое действие, реализуется в образе, только неся в себе какую-то периодичность. Частица «за» заставляет нас все время сызнова и сызнова разворачивать в сознании данную периодичность во время течения последующих строк, окутывая все новые, возникающие представления (гора, леса) представлением «дымиться». Сохраняясь в нашем сознании, данная периодичность вступает в усиливающее взаимодействие со всеми последующими, реализующимися и не реализующимися в звуках стиха, периодичностями.

Это мы и будем называть ритмическим импульсом вперед. Он, прежде всего, подтверждает принцип нарастания ритма, ибо дает периодичности, которые в наших представлениях затухают *весьма медленно*, несмотря на то, что новые продолжают наслаиваться. Такой импульс вперед может давать большое количество глаголов, начинающихся с приставки «за». «Заснял – задымился – заговорил – забурлил – загрохотал» и т.д.

I И стоит Степан – ровно старый дуб,
Побелел Степан – аж до самых губ,
Закачался, зашатался. «Ох, томно!
Поддержите нехристи, – в глазах темно!»
(М. Цветаева)

II Разорву я цепь,
Захожу волной...
Занывает степь
Ковылем-тоской... (А. Герцык)

III Ах, знаю, скоро я *замечусь* сама,
Как этот маятник, который сошел с ума...
(С. Парнок)

IV Взмахнул – и горлицы душа
Затосковала в душевной флейте.
Кивнул он струнам: «Ветры, вейте!»
И вот эол в них *задышал*... (С. Парнок)

V Блеснет завтра луч денницы,
И *заиграет* яркий день... (А. Пушкин)

- VI Если небо во мне – *отворись! отворись!*
Если пламя во тьме – *загорись! загорись!...*
(А. Герцык)
- VII Моей тоскою вынынчен
И от тебя в шипах,
Он ожил ночью нынешней,
Забормотал, запах... (Б. Пастернак)
- VIII И навстречу влаге веселой
Голоса земли потекли,
Зароились жаркие пчелы,
Просветилась душа земли... (А. Герцык)
- IX *Зашумела* волна,
Покачнулся челнок... (К. Бальмонт)
- X Гул в лесу пробежал,
Горный лес *задрожал*,
Зашумел среди скал водопад Учан-Су...
(К. Бальмонт)
- XI Встала в легкой полутени,
Заструилась вдоль перил... (А. Блок)
- XII Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немойю,
Засветилось на том берегу... (А. Фет)

Как и всякий ритмический прием, глагольная приставка «за» может играть большее или меньшее ритмическое значение, которое в известной степени всегда присутствует. Прежде всего это зависит от того, насколько ритмически активен данный глагол. Наиболее сильны в этом отношении «закачался, зашатался, захожу, замечусь, задрожал», ибо они несут особо ярко выраженную периодичность (примеры I–III, X). Такие, как «загорись, запал, зароились», – значительно слабее, и все же ритмическое значение частицы «за» ясно ощущается. Так в примере VI ясно ощущается, насколько «загорись» ритмически сильнее, чем «отворись». Затем ритмическое значение приставки зависит от того, где употреблен глагол. Приставка дает импульс вперед, который острее всего может начать чувствоваться лишь на

протяжении данного предложения, но едва ли может сохраниться в последующих. Поэтому *выгоднее, экономичнее* всего употребить этот прием в начале предложения, или строки, или в середине, но не в конце, ибо там импульс вперед будет чувствоваться слабее. Последнее и чувствуется в приведенных примерах. Наконец, приставка может иметь особенно выдающееся ритмическое значение в том случае, если глагол употреблен в *будущем времени* или повелительном наклонении, которые и без того обозначают устремление в будущее. Последнее психологически вполне понятно (примеры II, III, V, VI). Во II примере особенно ясно слышится, что глагол «захожу» гораздо активнее ритмически, чем «занимает». Тут играет роль, во-первых, то, что глагол «занимает» не несет в себе такой конкретизированной периодичности, и, во-вторых, то, что глагол «захожу» стоит в будущем времени, а «занимает» – в настоящем. Настоящее и прошедшее времена дают импульс гораздо слабее.

Могут быть случаи, когда частица «за» не обозначает начало действия: «зашел, залез, загрыз» и т.д.; а иногда хоть и означает, но импульс вперед может давать весьма слабый: «заснул, заглох, застал», в таком случае импульс вперед часто может сохраниться по ассоциации, ибо мы имеем здесь дело с новым – зарождающимся уже не в приставке, а, быть может, вообще в звукосочетании «за» – геном. В таких словах, как «забрызганный, зардевшийся, запрокинутый», безусловно, импульс вперед в слабой степени может сохраняться. Позволю себе здесь упомянуть о том, что один малоизвестный поэт написал целое стихотворение, каждая строка которого начиналась с частицы «за». До такой степени ценным нашел он вышеупомянутое свойство этой приставки.

Глагольные приставки «по», «раз», «в» – реже, но все же также могут давать импульс вперед в тех случаях, когда обозначают нарастание или начало действия: «разрыдался, распалился, понесся, потянулся, вспыхнул...»

I *Понеслись*, блеснули в очи
Огневые языки... (А. Блок)

II *Вспыхнул* солнечный луч... (К. Бальмонт)

III А заря все горит, *разгорается*... (Ф. Тютчев)

IV *Встала* в легкой полутени... (А. Блок)

Такой глагол, как «возговорит», употреблявшийся в былинах, давал сильный ритмический импульс вперед благодаря приставке «воз».

ИМПУЛЬС ВПЕРЕД С ПОМОЩЬЮ ГЛАГОЛОВ

Наконец, могут быть глаголы, могущие давать резкий импульс вперед без всякой приставки, если они сами по себе обозначают *начало* какого-нибудь *действия* или *нарастания*. Сами глаголы «начал, начать, стал (в смысле начал), растет» могут дать огромный импульс вперед.

По шпалам *стал* ходить. И прогудел
Чугунный мост, и взвыл лесной участок... (Б. Пастернак)

Далее такие, как «близится, удаляется, крепнет, наползает» и т.д.

I *Растут, растут* причудливые тени,
В одну сливаясь тень... (А. Фет)

II Шатался и пал великий
Имперский столп.
Росли, приближаясь клики
Взметенных толп...
Суда бороздили воды... и т.д. (М. Волошин)

III Принявши жизнь, как звонкий дар,
Как злата горсть, – я стал богат.
Смотрю – *растет, шумит* пожар
Глаза твои горят... (А. Блок)

IV Стужа крепнет, ветер *злится*...
Подо льдом вода струится... (Зоргенфрей)

V Ночь *светлеет* и *светлеет*,
Под луною море млеет... (А. Фет)

VI Огни на фрегатах. Сигналы с кронверка.
И льды как ножи. И, лицо исковеркав,
Метель залилась – и *пошла*... и *пошла*...
(П. Антокольский)

VII Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни... (А. Блок)

VIII Свежеет ветер, меркнет ночь,
А море злей и злей бурлит... (А. Фет)

Одним словом, нарастание ритма может дать всякий глагол, семантика которого говорит о *постоянном изменении качества*, ибо подобные глаголы имеют направление в будущее, импульс вперед; они заставляют держать себя в памяти все время, предоставляя себе все большее и большее нарастание действия, много спустя после произнесения данного глагола. В подобных случаях возникающий импульс вперед до такой степени силен, что часто даже точка, даже пауза между четверостишьями не является преградой для него (пример II). В III, IV и VII примерах глагол, дающий импульс вперед, входит элементом в перечисление. Перечисление, как мы знаем, играет важную ритмическую роль. Интересно, что в этом случае соседний с данным глаголом – другой глагол – также приобретает свойство давать нарастание действия, что ему вовсе не свойственно. Глагол «шумит» понимается нами в примере III «шумит все громче», а глагол «злится» в примере IV – «злится все злее». Оказывается, глаголы дающие имеют особенность «заражать» своими свойствами соседние глаголы. Последнее объясняется тем, что наше сознание *всегда ищет между элементами перечисления возможно больше общего, ищет в них возможно более глубокий параллелизм*, наделяя в данном случае оба глагола общими элементами семантики.

Последнее чувствуется и во II примере, где в пятой строке – «суда бороздили воды», – невольно представляешь себе процесс нарастания: «они бороздят их все чаще, все бурнее» и т.д.

Наконец, примеры V и VI представляют случаи максимального ритмического импульса вперед, ибо глагол, дающий нарастание или начало действия, повторен *два раза*, что само по себе, как мы знаем уже, является сильнейшим ритмическим приемом.

ИМПУЛЬС ВПЕРЕД С ПОМОЩЬЮ СРАВНИТЕЛЬНОЙ СТЕПЕНИ ПРИЛАГАТЕЛЬНОГО

Чтобы исчерпать вопрос о подобных *сильнейших* ритмических приемах, коснемся еще одной, весьма интересной синтаксической категории, которая носит название *срав-*

нительной степени прилагательного. Категория эта употребляется в двух различных смыслах. Первый случай, когда она подчиняет себе существительное и, оправдывая свое название, употребляется в качестве сравнения, усиливая, таким образом, данное качество.

На плечи волосы текут
Волной свинца, *чернее* мрака... (А. Блок)

Ярче золота вспыхнули дни... (Н. Гумилев)

Там розы *краснее*, чем пурпур царей... (Н. Гумилев)

Второй случай, когда сравнительная степень обычно подчинена глаголу и означает *не усиление качества*, а нарастание действия. Мы рассмотрим сначала переходные случаи, где сравнительная степень употребляется в общих значениях.

Ленты да радуги ярче и жарче дня...
Дух захватило в груди... (А. Фет)

Здесь можно сначала подумать, что «ярче и жарче» употреблено в том смысле, что они становятся все ярче и жарче. И одно это уже чрезвычайно усиливает ритм и дает богатый импульс вперед. Однако, оказывается, что фактически здесь сравнительная степень употреблена в первом случае, на что указывает присутствие слова «дня», хоть и весьма незаметно, загнанного в угол строки, потерявшего свое ударение, почему оно до известной степени потеряло и право называться словом, но все же присутствующего. В строках:

В ночь такую надежнее петли,
Яды жгучей, быстрее курки... (С. Парнок)

– мы имеем уже полное отсутствие вторых элементов сравнения (жгучей чего? Быстрее чего?), – и это отсутствие опять приближает этот пример ко второму случаю, и сравнительная степень начинает играть слабо ощутимую ритмическую роль сравнительной степени.

Свежеет ветер, меркнет ночь.
А море злей и злей бурлит... (А. Фет)

В первом случае «злей» играет не столь яркую ритмическую роль, ибо относится только к существительному, при

втором употреблении оно явно подчинено глаголу и означает нарастание действия, причем последнее еще усилено повтором и этим постепенным раскрытием ритмического значения. В первом случае слово «злей» поставлено повтором, а во втором – на первом месте играет приятно разнообразящую роль, ту же, что и обычный синтаксический хиазм.

Облака бегут над морем,
Крепнет ветер, зыбь черней... (Н. Языков)

Мой конь, мой конь, песок бежит.
Я чую, ночь свежее.
Мой конь, мой конь, петух кричит.
Мой конь, несись быстрее... (В. Жуковский)

Здесь во второй строке как раз переходный случай: ухо еще невольно ожидает сравнения, ибо термин имеет близкую связь с существительным, а не с глаголом. Однако именно благодаря отсутствию второго элемента, опять-таки, оказывается, что «свежее» получило уже чувственную окраску *действия*. В четвертой строке уже не может возникнуть сомнения в том, что сравнительная степень употреблена во втором смысле, потому что она подчинена глаголу, а не существительному, а также не имеет существительного в подчинении у себя.

Обратимся, однако, к случаям, где ритмическое значение выступает с максимальной силой.

Чтобы действенность сравнительной степени была ясна, к ней обычно прибавляют частицу «все» или повторяют ее два раза, или, наконец, применяют и то, и другое сразу.

I Все *сильнее горя*,
Молодая заря
На цветы уронила росу... (К. Бальмонт)

II Все *глуше и глуше* на дне ее воет.
И сердце у всех ожиданием ноет...
(В. Жуковский)

III Ты предаешься мне нежна, без упоенья,
Стыдливо-холодна, восторгу моему
Едва ответствуешь, не внемлешь ничему

- И *разгораешься* потом *все боле, боле* –
И делишь, наконец, мой пламень поневоле.
(А. Пушкин)
- IV Узоры острые переплетаются,
И *все быстрее и быстрее*
Отравленные дротики взвиваются
В руках отважных дикарей... (О. Мандельштам)
- V Пройди по лесистым предгорьям,
По бледным польным лугам.
К широким моим плоскогорьям,
К гудящим волной берегам,

Где в белой и дикой порфире,
Ложась на песок голубой,
Все шире, все шире, все шире
Развертывается прибой... (М. Волошин)
- VI В палатке всё шепчет и шепчет,
И скоро сливаются звуки,
И быстрые смуглые руки
Впиваются *крепче и крепче*...

Гаданье! Мгновенье! Мечта!.. (А. Блок)
- VII *Проше и проше*
Пишется, дышится.
Зорче и зорче
Видится, слышится.
Меньше и меньше
Помнится, любитя.
– Значит уж скоро
Посох и рубище... (М. Цветаева)
- VIII «Марш-марш» – все сильнее, все крепче и круче
В разрывах густых, в пулеметном огне...
(В. Луговской)
- IX Воет преступник, а мыши плывут
Ближе и ближе... доплыли... ползут...
(В. Жуковский)

VII-й пример – это целое стихотворение, построенное на принципе нарастания ритма с помощью сравнительной степени. В случае повтора ее два раза подряд – импульс получается столь сильным, что его можно сравнить лишь с

примерами V и VI <...>. Как должно быть, видно из примера VI, даже паузы между четверостишьями иногда не являются преградой для него. Этот прием нужно признать только менее экономичным, ибо в случае повтора глагола мы имеем только повтор, здесь же мы имеем повтор и глагол, *кроме того*. В случае, если глагола нет, импульс вперед получается слабее, ибо глагол дает все же максимальную действенность. «Ночь светлее и светлее» выдало бы, конечно, гораздо слабее импульс вперед, чем «ночь светлеет и светлеет» <...>. Однако, в примерах VIII и IX сравнительная степень дает довольно сильный импульс, не подчиняясь глаголу. Здесь это происходит благодаря тому, что глагол подразумевается в первом случае – «слышится все сильнее, все крепче» и т.д.; во втором случае глагол «плывут» хоть и отдаленный многоточием, но все же оказывающий свое влияние. В других случаях глагол может быть упущен, если существительные начинают нести ясно видимую периодичность.

Перейдем теперь к случаям, хоть и не столь сильного импульса вперед, но зато гораздо более общего. Рассмотрим еще раз строки:

Шатался и пал великий
Имперский столп.
Росли, приближаясь клики
Взметенных толп...

Импульс вперед начинает слышаться здесь уже с самой первой строки, а не с третьей, как должно бы было быть. В чем тут дело? Глагол «шатался» дает особенно резкую периодичность, но не конкретизированную окончательно до тех пор, пока мы не узнаем, что «шатался имперский столп». Это заставляет наше сознание не «упускать» эту периодичность и ждать, что вот-вот она, наконец, конкретизируется. Благодаря этому периодичность, так сказать, живет в нашем сознании живой жизнью, иногда довольно долго. Взглянем с этой точки зрения на строки:

И шел, колыхаясь, как в море челнок,
Верблюд за верблюдом... (М. Лермонтов)

Глагол «шел» дает периодичность, весьма слабо конкретизируемую. Начинается ожидание конкретизации, за-

ставляющее наше сознание держать в себе эту периодичность в полусонном состоянии, наготове каждую минуту, чтоб вновь развернуть ее. Мы ждем и гадаем, что может «идти»? Переступают ли это ноги слона, или лошади, или человека, или, может быть, «шел туман» или «шел самум». Придаточное предложение «колыхаясь, как в море челнок» дает еще новую периодичность, но не конкретизирует старую. И только в начале второй строки мы узнаем, что «шел верблюд», и периодичность облекается, наконец, в форму качающейся поступи верблюда. Таким образом, здесь мы имеем тоже *сохранение* периодичности в нашем сознании. Теоретически *всякий глагол*, особенно если он стоит в начале предложения, должен дать импульс вперед, ибо действие данного глагола конкретизируется лишь в процессе... разворачивания всего предложения. «Сияла ночь» в этом отношении ритмически сильнее, чем «ночь сияла», хотя в подобных примерах разница силы ритма, быть может, и неуловима. Ритмический импульс вперед будет тем дольше чувствоваться, чем дольше не конкретизируется действие, например, чем дальше будет отодвинуто от глагола непосредственно согласованное с ним существительное. (Как в последнем распространенном случае).

Синтаксическая форма предложений, начинающихся со сказуемого, действительно, весьма часто практикуется в поэзии. И форма эта оправдывается, прежде всего, ее ритмическим значением. При этом оказывается, что самый сильный импульс дает глагол не в настоящем времени, а *в будущем, или в повелительном наклонении* (как в случае импульса вперед с помощью глагольных приставок. <...>).

- I *Разорву* я цепь,
Захожу волной... (А. Герцык)
- II *Встану* я в утро туманное... (А. Блок)
- III *Встану* я помолясь,
Пойду перекрестясь...
Из дверей в двери... (М. Волошин)
- IV *Опустишь*, занавеска линиялая... (А. Блок)
- V *Прижмись* ко мне крепче и ближе... (А. Блок)

VI Вейте, вайи! Флейты, *пойте!* *Стройте*, лиры!
Бубен, бей! (М. Волошин)

VII *Мчись* же быстрее, летучее время,
Душно под новой броней мне стало...
(М. Лермонтов)

В этом случае, если глагол обозначает начало действия, как в примерах II и III (за моментом «вставания» естественно следует ряд других действий), – импульс вперед усиливается.

Могут быть случаи, хотя и редкие, что даже прошедшее время дает, по-видимому, не менее сильный динамический толчок. Замечательно в этом отношении начало стихотворения Пастернака:

Мчались звезды, в море мысль мысы,
Слепла соль и слезы высохали...

Наконец, ощущается резкое усиление, если переход к повелительному наклонению совершается неожиданно, после предложений, развертывающихся в настоящем или прошедшем временах, в которых глагол вовсе не стоял на первом месте, – синтаксическое построение которых было совсем иное. Такой неожиданный переход мы имеем в строках:

Сквозь облак тяжелые свитки
И ливней косые столбы
Лучей золотистые слитки
На горные падают лбы.
Пройди по лесистым предгорьям,
По бледным, полынным лугам,
К широким моим плоскогорьям,
К гудящим волной берегам. (М. Волошин)

С 5-й строки вступает в силу качающийся ритм движения. С самых первых звуков 5-й строки мы слышим как бы некий ритмический толчок, который достигается, главным образом, с помощью этого неожиданного перехода к повелительному наклонению и к синтаксической форме с глаголом, стоящим впереди. Даже переход от прошедшего времени к настоящему, или от одного залога и вида – к другому, – может сыграть подобную же роль.

В других случаях похожую роль подачи импульса вперед может сыграть вместо глагола – наречие или какое-нибудь другое слово, подчиненное глаголу; наше сознание, знакомое с синтаксисом нашего языка, начинает особенно обостренно ждать вслед за ним – самого действия.

Мы говорили, например <...> что наречие «скоро», употребляющееся в смысле обстоятельства действия, играет организующую роль, в смысле же обстоятельства времени – не играет ее. Зато в этом последнем смысле оно может дать импульс вперед.

Но наиболее сильный импульс возникнет в том случае, если наречие несет уже в себе *организующие ритм* элементы, заставляя нас особенно обостренно ждать, какую же именно периодичность они организуют. И опять–таки, чем дольше здесь не последует глагол, тем дольше сохранится это ожидание, и будет чувствоваться импульс вперед.

Медленно в двери церковные
Шла я душой несвободная... (А. Блок)

Слово «медленно» сразу заставляет напряженно ждать будущего времени, ждать того, что именно происходило «медленно». Это выясняется только в начале 2-й строки.

С этой точки зрения, интересно взглянуть на приводимые ранее строки Блока из «Незнакомки»:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

И медленно пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша шелками и туманами,
Она садится у окна...

Мы видели <...> что в ритме параллельных строк из второго аналогичного стихотворения Блока участвует наречие «иногда». Здесь аналогичные ему слова: «каждый вечер», – не имеют такого ритмического значения; зато здесь ритму придаются особая плавность и замедленность. Глагол «движется» имеет в себе соответствующий оттенок некоторой плавности и замедленности. То же самое и наречие «медленно». Ставя после слова «медленно» запятую и соз-

давая, таким образом, паузу, а затем целый ряд последующих предложений делая придаточными, – автор сохраняет импульс вперед в продолжение целого четверостишья. При этом все промежуточные придаточные предложения также оказываются подпавшими под влияние этого замедляющего и организующего действия наречия «медленно». Наречие относится по логике предложения только к началу «садится», но эмоционально оно столько же относится и к промежуточным деепричастиям «пройдя», «дыша» и т.д. Импульс вперед здесь еще сильнее и дольше, чем в предыдущем примере.

Обобщая понятие импульса вперед еще больше, мы можем применить его к всевозможным отглагольным частям речи, всегда дающим вперед, хоть и в очень слабой степени, некоторую ритмическую устремленность. Особо это применимо к деепричастиям.

И наполняя грудь весельем... (А. Блок)

РИТМИЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС ВПЕРЕД

Далее мы можем сказать, что импульс вперед в весьма слабой степени существует всегда и в числе других средств и является мощным средством, помогающим осуществить нарастание ритма. Строго говоря, любая аллитерация, любой «кратковременный» вторичный ритм оставляет после себя известный импульс вперед. Например:

Жизнь давно сожжена и рассказана,
Только первая снится любовь.
Как бесценный ларец перевязана
Накрест лентою алой, как кровь... (А. Блок)

Мы говорили <...> что обратная аллитерация 3-й строки ассоциируется с последовательно воспринятыми или последовательно протянутыми во времени перевязывания двумя перекрещивающимися красными полосами ленты. Однако подобная ассоциация может возникнуть только после прочтения 4-й строки. Следовательно, мы должны эту аллитерацию как-то, где-то сохранять известное время «в себе». Заставлять нас «сохранять ее в себе» будет чувство неудовлетворенности, чувство того, что периодичность еще не конкретизировалась. Мы и здесь будем «ожидать

конкретизации». Но образ данной строки всегда, в известной степени, все более и точнее выясняется и конкретизируется во время восприятия всех остальных строк, что позволяет нам всегда ждать все большей конкретизации периодичности. Отсюда и вытекает бедность импульса вперед в самом общем случае.

Нам необходимо еще остановиться на некоторых чисто синтаксических приемах, помогающих осуществить ритмический импульс. Одним из самых распространенных синтаксических приемов усиления ритма является, как мы знаем, перечисление как вторичный ритм. Перечисление это, однако, может быть так подготовлено, что мы *знаем заранее о его наличии*. В этом случае начинается ожидание его, ожидание периодичности, т.е. возникает импульс вперед.

...Старикашка сгибал из березы дугу.
И приметил ее на лугу.

Закричал и запрыгал на пне:
«Ты, красавица, видно, ко мне!
Стосковалась в своей тишине!»

За корявые пальцы взялась,
С бородою зеленой сплелась
И с туманом лесным поднялась... (А. Блок)

В последнем трехстишии, перед которым необходима продолжительная пауза, переход от действий старика к «ее» действиям. Весьма трудно точно проанализировать, почему это так, но при прочтении 1-й строки уже возникает предугадывание того, что действия «ее» будут перечисляться в последующих строках.

Быть может, известную роль здесь играет отсутствие подлежащего в предложении, но синтаксическое строение строки таково, что мы убеждаемся в том, что эта строка – первый элемент перечисления, почему и возникает импульс вперед. Здесь нам приходится иметь дело с какими-то особенно неуловимыми, на наших глазах зарождающимися «генами» синтетических форм.

РИТМИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ СОЮЗА «И»

Говоря о перечислении, мы коснулись <...> так называемых выделительных слов, которые ставятся перед его элементами, усиливая его ритмическое значение. Среди этих выделительных слов наиболее часто встречается частица «и».

И буря, и море качали наш челн... (Ф. Тютчев)

И чувства нет в твоих очах,
И правды нет в твоих речах,
И нет души в тебе... (Ф. Тютчев)

В последнем примере особенно резко чувствуется усиление перечисления метра и даже рифмы.

Частица «и» имеет, прежде всего, то преимущество перед другими выделительными словами, что по своему значению и благодаря своей краткости легко может быть употреблена почти в любых случаях. Роль выделительных слов заключается, прежде всего, в том, что они усиливают ударение на следующее за собой слово и этим могут изменить весь смысл предложения: «и ты там был?» или «ты и там был?» Но кроме того, что «и» принадлежит к числу выделительных слов, – оно употребляется и в качестве союза. Мы имеем здесь случай перехода слова из одной синтаксической категории в другую. В качестве союза «и» может употребляться в конце перечисления перед последним его элементом. Если же оно употребляется перед *каждым* элементом перечисления, требуя собой запятых, – это уже выделительное слово. В строке: «Ходит и дышит, и блещет оно...» – его роли переплетаются. Вначале это, как будто, только союз, однако при втором употреблении – мы вынуждены признать его выделительным словом и поставить перед ним запятую. В данный момент его ритмическое значение важно нам только с точки зрения выделительного слова, как мощный усилитель перечисления. При этом оказывается, что это маленькое слово, как будто одно из самых ничтожных слов нашего языка, оказывается гораздо более богато возможностями, чем можно подумать с первого взгляда. Вот такой удивительный ритм создал с его помощью А. Фет:

Был чудный майский день в Москве,
Кресты церковей сверкали.
Вились касатки под окном
И звонко щebetали.

Я под окном сидел влюблен,
Душою юн и болен.
Как пчелы. Звуки вдалеке
Жужжали с колоколен.

Вдруг звуки *стройно*, как *орган*,
Запели в отдаленьи;
Невольно *дрогнула душа*
При этом *стройном* пеньи.

И шел, и рос поющий хор, –
И непонятной силой
В душе сливался лик небес
С раскрытою могилой.

И шел, и рос поющий хор, –
И черною грядюю
Тянулся набожно народ
С открытой головою...

Очень ясно выражен принцип нарастания ритма. Первое резкое усиление в третьем четверостишье, главным образом благодаря резким аллитерациям. В четвертом четверостишье самым мощным усилителем выступает перечисление, снабженное аллитерацией звука «о» с частицей «и». Не менее яркие примеры ритмического значения «и» видны в строках:

Гаданье! Мгновенье! Мечта!
И, быстро поднявшись, презрительным жестом
Встряхнула одеждой над проклятым местом...
Гадает... и шепчут уста.

И вновь завывает труба,
И в памяти пыльной взвиваются речи,
И руки... и плечи...
И быстрая надпись: «Судьба!» (А. Блок)

И курился пар – и калился жар –
И роса пряла... и весна плыла... (А. Герцык)

Здесь, читая последний элемент перечисления, выясняем, что это «ритм движения», – причем в явно повышенном ритмическом пафосе участвует большое количество аллитераций. Совсем мало остается звуков, не захваченных ими. И все-таки самым мощным фактором выступает частица «и».

Вот, наконец, ещё какую пляску «и» задал Блок в одном своем стихотворении:

И словно мечтанье, и словно круженье
Земля убегает, скрывается твердь...
И словно безумье, и словно мученье
Забвенье и убыль, смятенье и смерть...

Ввиду чрезвычайно большого усиления перечисления частицей «и» – здесь всегда до известной степени приближается опасность автоматизации в случае недостаточного качественного оправдания. Как мы уже упоминали, первая редакция стихотворения Ф. Тютчева «Selentium» имела вид:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пуškai в душевной глубине
Взойдут и заходят оне...

– затем Тютчев придал последней строке вид:

И всходят, и зайдут оне...

Нам важно теперь отметить, что он этим «и» как союзом сменил «и» как выделительное слово и этим чрезвычайно усилил ритм, не заботясь при этом вовсе о качественной стороне. Это «и» звучит здесь действительно несколько безвкусно-автоматизирующе. Он взял бы на себя меньше ответственности, если бы написал: «Всходят и зайдут оне», не выводя при этом «и» из его прежней, более скромной роли.

Иногда частица «и» может иметь ритмическое значение, даже и как союз. Например, в строках:

Жизнь и движенье, грохот и гром...

– оно чрезвычайно *усложняет* структуру вторичных ритмов. Благодаря ему вместо одного перечисления с 4-мя элементами (4-мя периодами) мы воспринимаем нечто гораздо

более сложное: перечисление с двумя периодами, из которых каждый в свою очередь несет в себе два периода, два элемента перечисления. Таким образом, здесь «и» как бы *размножает* вторичные ритмы, чем также явно усиливает ритмический пафос. То же самое в строке:

Забвенье и удаль, смятенье и смерть... (А. Блок)

Однако всем этим ритмические свойства далеко не исчерпываются. Мы видим, что оно постоянно перескакивает из одной синтаксической категории в другую. А это наиболее благоприятный случай для зарождения в слове новых, неожиданных «генов». Всегда в таких случаях возникает чрезвычайно сложная ассоциативная сеть. С частицей «и», во-первых, связана ассоциация ожидать после него чего-то особо важного, самого главного, самого последнего, и как после выделительного слова, и как после союза, ставящегося перед *последним* элементом перечисления. Во-вторых, оно всегда ассоциирует нас с *некой периодичностью*, ибо и как союз, и как выделительное слово, оно чаще всего употребляется в перечислении. И вот оказывается, что, будучи употреблено всего один раз, даже без наличия ярко выраженного перечисления, *в начале строки или в середине строки, после точки или точки с запятой*, – оно очевидно напоминает нам о периодичности, заставляет нас ждать после себя и ждать особенно обостренно, ибо после «и» мы ждем чего-то особенно важного.

Этого уже достаточно, чтобы в последующие за ней строки влилась струя совсем особой певучей ритмической устремленности. Оно дает в этих случаях опять-таки довольно мощный ритмический импульс вперед.

Уже полдневная пора
Палит отвесными лучами, –
И задымилась гора
С своими черными лесами...

Чтобы выделить чистое ритмическое значение «и», здесь мы можем произнести третью строку в форме: «Уж задымилась гора...» – и увидим, что при этом ритм последних двух строк совершенно изменится. В другом своем стихотворении Ф. Тютчев перечисляет таинства природы, закрытые людям:

Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
При них лучи не говорили
И ночь в звездах нема была.

Это простое перечисление, которое в таком виде ритмически весьма малоактивно. «И» в последней строке здесь просто является союзом, поставленным перед последним элементом перечисления, скорее даже ослабляющим ритм, чем усиливающим его. Однако, вслед за этим, переходя к особо для себя важному, Тютчев написал:

И языками неземными,
Волнуя реки и леса,
В ночи не совещалась с ними
В беседе дружеской гроза.

В резкой перемене и в усилении ритма играет здесь роль переход к более удлинненным словам аллитерации звуков «з» и «м» и переход от ямба к пэону 4-му, но не меньшую роль играет частица «и».

В стихотворении Лермонтова «Три пальмы» есть один центральный ритмический пункт, где ритм становится ярко выраженным ритмом движения. Характерно, что именно это двестишье Лермонтов начинает с «и»:

И шел, колыхаясь, как в море челнок,
Верблюд за верблюдом, взрывая песок...

Пушкин в своем «Медном всаднике» описывает сцену с Евгением перед памятником Петра:

...И вдруг стремглав
Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

Затем ритм меняется:

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой,
Как будто грома грохотанье,
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой...

Аллитерация «о» и «п» в первой строке не была бы так сильна, без наличия частицы «и», заставляющей сильнее от-

чеканивать ударения. После этого ритм еще раз меняется совершенно, переходя к резко-выраженному ритму движения:

И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется всадник медный
На звонко-скачущем коне.

В последней перемене ритма играет роль изменение схемы рифм на обычное четверостишие авав, и опять-таки ясно выраженная схема пэона четвертого (который всегда в случае четырехстопного ямба дает наиболее сильные ритмические взлеты). Но переход на пэон совершился уже строкой ранее:

По потрясенной мостовой...

Музыкальная же композиция рифм может начать угадываться ухом лишь со второй-третьей строки. Отсюда ясно, что первым толчком к усилению и перемене ритма служит произнесение «и».

А. Блок пишет в своей «Незнакомке»:

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas!» – кричат.

Здесь опять-таки союз «и» сравнительно бесцветен, хотя бы уже по одному тому, что не стоит в начале нового ритмического цикла или смыслового. Но как только вслед за этими строками автор переходит от пошлости окружающего быта к лирическому субъективному, как тут же это «и» совершенно преобразуется <...>.

И каждый вечер, в час назначенный...

И медленно, пройдя меж пьяными...

И веют древними поверьями... и т.д.

– каждое начало нового четверостишья вливает новую ритмическую струю, которая ложится поверх предыдущих, постепенно оскудевающих струй. Ритм неуклонно нарастает. Это «и» играет здесь не последнюю роль в том колоссальном лирическом подъеме, на котором удерживает это стихотворение читателя так долго, как, может быть, не делает этого ни одно другое, во всей русской поэзии.

Мы здесь видим, что в своей второй «Незнакомке» А. Блок не прибегает к подобному приему. Отчасти в этом мы должны искать качественное различие ритмов. В качественном отношении частица «и» почти всегда дает ритмический импульс вперед скорее *плавного и певучего* ритма, чем отрывистого и толчкообразного. Является желание придать голосу какую-то особую певучесть и некоторую замедленность после произнесения этого «и». Трудно сказать, откуда родилось это свойство, трудно детально проследить психологические пути *ассоциаций с разными случаями употребления «и»*, но важно то, что, когда все восприятия его отлежались и переварились в нашем сознании, – то в нем возник этот странный и во многом непонятный «ген». Нам думается, что здесь играет известную роль и фонетическая структура «и». Мы говорили <...> что «и» – звук неги, томления, кроме того, как гласный звук, он скорее имеет лирический оттенок, чем героический (ибо лирическая эмоция всегда живописуется легче гласными звуками, героические – согласными); однако, нужно сказать, что и элементы героизма имеются в нем, поскольку автор после «и» переходит к чему-то последнему, особо для себя важному, что хочет дать в превосходной степени.

Весьма редки, но все же встречаются, случаи, когда «и» участвует в ритме отрывистом и толчкообразном, по-видимому, еще более усиливают его отрывистость и толчкообразность.

И танцоры идут в ряд,
Облитые красным светом,
И гитары говорят
В такт трескучим кастаньетам... (М. Волошин)

Мы так долго останавливаемся на этом слове, потому что это один из самых распространенных в поэзии и при том чисто ритмических приемов. Это одна из маленьких магических лазеек в нашем языке, которые поэт интуитивно пробегает; мы пытались сознательно проследить ее возможно дальше.

Есть и другие выделительные слова, которые также переходят из роли выделительных слов – в роль союза и, казалось бы, в них также должны возникнуть аналогичные свойства, но «и» всегда имеет перед ними преимущество

краткости и *универсальности*. Иногда, однако, случается, что к «и» присоединяется другое выделительное слово. Чаще всего фигурирует комбинация «и вот».

...И бубен свой
Берет невеста молодая.
И вот она, одной рукой,
Кружа его над головой,
То вдруг помчится легче птицы... (М. Лермонтов)

В камине умерли огни...
В окне быстрее заплясали
Снежинки быстрые – *и вот*
Она встает. Она уйдет... (А. Блок)

От качанья, от визга, от пляски вагона
Поднимается песенный грохот – *и вот*
Жизнь летит с озаренного месяцем склона
На косматый, развернутый ветром, восход...
(В. Рождественский)

Эффект в этом случае, вообще говоря, должен получиться сильнее. Помимо этого весь качественный облик ритмического приема совершенно меняется. В нем гораздо больше становится героизма. Это был излюбленный прием еще Пушкина.

...Сонны очи
Он наконец смежил. *И вот*
Редает мгла ненастной ночи,
И бледный день уж настает...

Всем женихам отказ – *и вот*
За ней сам гетман сватов шлет...

Жуковский начинает свой изумительный ритм движения в балладе «Леонора» тем же приемом:

И вот, как будто легкий скок
Коня в тиши раздался...

Не пренебрегает этим приемом даже Маяковский в своем не менее изумительном ритме нарастания:

Слышу:
Тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.

И вот, –
сначала прошелся
едва-едва,
потом забегал
взволнованный,
четкий,
теперь и он и новые два
мечутся отчаянной четкой...

Как видно из этих примеров, ввиду уже довольно большой громоздкости данной комбинации, – часто выгоднее оказывается перенести «и вот» в конец предыдущей строки, чтоб строку, непосредственно следующую за ней, оставить в целом виде и, таким образом, дать *сильнее* почувствовать возникающий в нем ритмический импульс. При этом перед «и вот» необходимо сделать все же значительную паузу, чтобы оно стояло все же в начале нового цикла. Приводим один весьма яркий пример ритмического значения данного приема.

1914 год

С полудня парило.

И вот

По кабелю порхнула искра,
И ветер телеграмму рвет
Из хищных рук премьер-министра.
Над гарью городов гроза.
Скатилась жаркая слеза
По каменной скуле Европы.
Мрачнют парки, *молкнет* ропот
И пары прячутся.

И вот

Тот выстрел по австрийской каске,
Тот скрюченный громоотвод, –
И лиловеет мир, как в сказке.
Еще не против и не за.
Бессмысленно глядит гроза
И плачет заодно со всеми.
Внизу – кровати, книги, семьи,
Газоны, лошади...

И вот

Черно на Марне и на Висле.
По линии границ и вод
Кордоны зоркие нависли.

Скосив огромные глаза,
Звенит браслетами гроза
И с каждым мигом хорошеет,
И бубен подняла, и с шеи
Мониста сыплотся... (П. Антокольский)

С точки зрения наложения вторичных ритмов самой ритмичной природы и вообще с точки зрения всего ритмического построения, и особенно – нарастания ритма, – это, своего рода, классический пример.

Наконец, можно упомянуть об аналогичных приемах, существовавших в былинах. Частицы «а», «аи», «уж и», «уж как», «как уж» и т.д., поставленные в начале строки, давали такую богатую и притом совсем особую певучую ритмическую направленность, о которой наш союз «и» даст лишь слабое представление. Многими поэтами эти приемы продолжают от времени до времени применяться.

А уж месяц, что всплыл над зубцами аллея,
И в лицо прямо смотрит, – он жгуч... (А. Фет)

А уж там за рекой полноводной,
Где пригнулись к земле ковыли... (А. Блок)

Уж и нрав у меня спокойный!
Уж и очи мои ясны!.. (М. Цветаева)

Одним из самых богатейших приемов было здесь обращение «Ах, ты гой еси!», которое уже само по себе дает такой быстрый музыкальный ритм, что нельзя не полюбоваться неволью. Импульс вперед после него весьма силен и имеет специфический былинный оттенок.

Ах, ты гой еси Киев, родимый наш град... (А. Толстой)

Стал он кликать золотую рыбку:
Гой-еси, государыня рыбка!.. (А. Пушкин)

Можно указать на отрицательное сравнение <...> также дающее известный импульс вперед, и на аналогичные приемы, например, перечисление с начальной частицей «где не»:

Где не просвищет грозный меч,
Где конь сердитый не промчится –
Везде главы слетают с плеч
И строем строй на строй валится... (А. Пушкин)

Можно упомянуть еще о таких приемах, как «да как», «вдруг», «внезапно», «и вдруг», «вдруг как»:

Да как кликнешь подручных приспешников
Васька Ус! Шелудяк, да Кабан!.. (М. Волошин)

Интересно, что восклицание, начинающееся просто частицей «как», не дает импульса вперед или дает его весьма слабо, ибо сочетание «да как» гораздо отчетливее подготавливает именно действие.

В последних двух главах мы разобрали большое количество различных ритмических приемов на разных частных случаях. При этом мы старались выбрать такие примеры, в которых данный прием выступает наиболее резко, *наиболее чувствительно*. Однако мы говорили в I главе, что в самых глубоких строках, дающих искусство наиболее подлинное, – *ни один прием* не должен проступать резко. Ассоциации стиха должны быть возможно многочисленнее, но каждая из них должна быть дана возможно более тонко. Поэтому, переходя к случаям самых крупных и самых глубоких произведений, мы часто там не будем находить столь резких ассоциаций, звуков, ритма и т.д. Там они должны присутствовать неувовимо. Строки Пушкина:

Уж побледнел закат румяный
Над усыпленную землей.
Дымятся синие туманы
И всходит месяц золотой.

– дают картину природы, насыщенную тончайшей лирикой, и многие останавливаются в изумлении перед подобным четверостишьем, разводя руками и спрашивая себя: в чем секрет поэзии?

Читая строки:

Тесним мы шведов рать за ратью,
Темнеет слава их знамен,
И бога браней благодатью
Наш каждый шаг запечатлен...

– мы чувствуем свет того, в который собрались звуки строк. Но как разобраться в его элементах, как указать ту роль, которую играют в этом аллитерации «и» и все остальные элементы. <...>

В исследовании подобных приемов, в разыскивании ассоциаций и «генов» надо упражнять себя подобно тому, как школьник упражняется в решении уравнений, нужно научиться делать это быстро и четко.

Единственный путь, по которому можно надеяться подойти к разгадке этих секретов возможно ближе, заключается в том, чтобы исследовать возможно большее число приемов поэзии на самых *грубых* примерах, как старались это делать мы, как мы проследили значение разных аллитераций, повторов, времен, склонений, даже отдельных слов <...> значение приставок, союзов, предлогов и т.д. Наш подход был несколько односторонен, ибо мы касались только ритмических приемов и больше того: каждый прием рассматривали только с ритмической стороны.

Исследовав их на возможно более грубых приёмах, нужно переходить к случаям подобным Пушкинским приведенным строкам. Тогда легче будет разыскать в них все те же приемы, из которых каждый выступает совсем бледно и еле видно, – каждый применен в весьма слабой степени, но все же вместе они сплетаются в тончайший узор и дают подобный изумительный результат. Таков должен быть путь анализа слова.

У нас теперь накопилось достаточно материала, чтобы сказать несколько слов об одном очень важном явлении в ритме. Впоследствии у нас не будет времени и места вернуться к нему. Могут возникнуть сомнения по этому поводу ввиду того, что вовсе не в конце стиха могут быть строки, максимально загруженные всяческими ритмическими приемами, а следовательно, вовсе не в конце стиха ритм достигнет апогея своей силы. Однако легко почувствовать, что даже при уменьшении количества вторичных ритмов эмоция ритма к концу должна повышаться.

Мы, прежде всего, знаем теперь, что каждый случайный вторичный ритм оставляет после себя известный ритмический импульс вперед <...>; затем по поводу организованных вторичных ритмов мы можем сказать, что *организованность* ритма мы начинаем воспринимать как усиливающийся фактор только в процессе стиха. Пока мы не

дошли до конца, всегда есть вероятность, что организованность нарушится, поэтому мы можем быть вполне уверены в организованности только тогда, когда мы закончили стихотворение, т.е. с этой точки зрения апогея эмоция ритма может достигнуть только в конце стиха.

Оба принципа усиления ритма действуют как бы поочередно. Исчезновение вторичных ритмов может послужить таким же усилением, как и их появление, ибо вновь обнажаются организованные периодичности, пронизывающие весь стих, и начинают особенно остро восприниматься. Это наиболее легко наблюдать в музыке, когда ритм явно усиливается после того, как замолчит более половины оркестра и останется одно лишь какое-нибудь скрипичное соло, продолжающее ту же мелодию.

Наконец, к этому же вопросу можно подойти еще и с другой точки зрения. Организованный вторичный ритм должен иметь оправдывающее себя общее качество – ассоциацию, сохраняющуюся в течение всего стиха, но в случае отсутствия эволюции ритма он начнет автоматизироваться. Единственный и естественный выход из этого противоречия то, что во время течения организованной периодичности должны наслаиваться все новые и новые качества при сохранении прежних. Иными словами, всякий организованный вторичный ритм приводит к тому, что мы называем лестничной структурой ритма. Конечно, эти наслаивания наиболее четко воспринимаются, когда вытекают из наслаивания реально-звучащих ритмов. Но так или иначе в нашем сознании они должны присутствовать всегда, если мы имеем дело с организованным ритмом, т.е. ритм всегда во время своего течения должен усиливаться.

Принцип нарастания ритма неприменим, может быть, только к длинным поэмам и повестям в стихах, как оно и должно быть, ибо усиление эмоции ритма играло бы там вредную отвлекающую роль. Ритм до известной степени должен быть там автоматизирован.

Таким образом, оба принципа усиления никоим образом не противоречат принципу нарастания ритма. Естественный вопрос, который при этом напрашивается, – чем же оканчивается в конце концов это нарастание. В частности, каков должен быть ритм последних строк.

Очень часто последние строки подводят как бы итог всего, что хотел сказать автор. Про многие стихи можно сказать, что они написаны только для последней строки. Каждый новый образ, – говорили мы <...>, – есть новая, поставленная и разрешенная проблема. И эта проблема очень часто наиболее точно поставлена лишь в последних строках. Поскольку стихотворение, давая конкретный образ, всегда ставит перед нами в том или ином виде проблему времени, – мы в конце стиха можем ожидать здесь особенно многого и *особенно* в тех произведениях, где ритм играет доминирующую роль.

Чрезвычайно грубо можно подразделить концы стиха на два типа концов: или стихотворение выявляет структуру своего ритма в последней строке особенно четко, особенно упрямо, или наиболее резко нарушает его. Последние строки часто нарушают *организованность*, в последней строке чаще всего бывают максимальные отступления от метра, неожиданная замысловатая «паузная структура». Часто последняя строка бывает неожиданно короче всех остальных. Современные поэты любят иногда заканчивать ритм, совсем неожиданно оборвав его <...>. Некоторые авторы применяют так называемые «прозаические рефрены», – начатое в последних строках предложение заканчивается прозой. Однако последний прием едва ли можно признать удачным.

В других случаях, если, например, стихотворение имеет форму кольца <...> или оканчивается еще каким-нибудь новым повтором данного образа (например, «Бесы» Пушкина), – то здесь можно говорить только лишь о максимальном усилении ритма в конце, о наиболее четком выявлении всего ритма в последней строке.

Нарастание и разрешение ритма можно проследить во многих приведенных ранее стихах <...>. При этом можно пытаться искать связь между структурой ритма последних строк, их образом и образом всего стихотворения.

Стихи, непосредственно затрагивающие вопрос о времени, могут быть особенно интересны. Например, в сти-

хотворении А. Блока <...> тот порыв, который совершается после слов «Богу», – порыв личной воли, порыв героики сквозь лирику, столь типичный и всегда столь ценный в поэзии Блока, – есть здесь своего рода порыв к теснейшему соприкосновению с тайной времени. При этом ритм резко меняется, наслаиваются вторичные ритмы совсем нового качества, – повторы корней:

Так воля всех вольнее воль
Не приневолит вольного.
И болей всех больнее боль
Вернет с пути окольного.

Но с другой стороны, это не есть конец, сильно нарушающий ритм, ибо вся замысловатость рифмо-метрической структуры сохраняется и здесь.

Мы уже видели, какими приемами Тютчев дает замедление ритма в своем стихотворении:

Как над горячею золой
Дымится свиток и сгорает,
И огонь сокрытый и глухой
Слова и строчки пожирает –

Так грустно длится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом.
Так постепенно гасну я
В однообразьи нестерпимом.

О небо! Если бы хоть раз
Сей пламень разлился по воле
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы и погас.

Тема этого стихотворения, опять-таки, непосредственно имеет отношение к проблеме времени. Это переживание опять все той же тайны «необходимости жить», заключающееся здесь не в убыстрении <...> а в замедлении его. Автор тоскует не о том, что не может остановить его, а о том, что он не властен его ускорить. Потому, быть может, в последнем четверостишье автор дает это убыстрение, совершая опять своего рода *преодоление* загадки, причем на сцену выступает совсем новая глагольная последовательность «просиял бы и потух».

СОДЕРЖАНИЕ

1. Определение поэзии.

Эволюция слова – Четыре основных элемента живого слова. – Синтаксис – фонетика – Лексика – Ритм. Переходные стадии искусства между поэзией и прозой. – Четыре возможных направления развития

Раздел 1в Простота и сложность в искусстве – Форма живого слова и ассоциации его. Процесс творчества. «Гены» элементов слова. – Основные этапы восприятия слова. – Образ. Процесс возникновения образа. Темп восприятия слова. – О ценности образа. Об эстетизме в природе и искусстве.

РАЗДЕЛ I ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ

Эволюция слова

Четыре основных элемента живого слова
(синтаксис-фонетика-ритм-лексика)

Переходные стадии искусства между поэзией и прозой

Четыре основных возможных направления развития поэзии

Глава 1в. Простота и сложность в природе и искусстве

Ассоциации стиха и форма живого слова

Процесс творчества

«Гены» элементов слова

Основные этапы восприятия слова

А) Процесс возникновения образа

Б) Темп восприятия слова

В) О ценности образа

Г) Об эстетизме в природе и искусстве

РАЗДЕЛ II ВРЕМЯ И РИТМ

А) Освальд Шпенглер о проблеме времени

Б) Причина эмоции ритма

В) Эмоция ритма как чувство времени

Г) Ритмический пафос поэзии

Д) Время как периодичность

Е) Антропоморфическое происхождение научных понятий

Ж) Время как количественная сторона природы

З) Эволюция представлений о времени

И) Наука и искусство

К) Олицетворение в поэзии

Л) Ритм как живая модель времени

М) Две противоположные тенденции ритма

РАЗДЕЛ III КОЛИЧЕСТВЕННАЯ И КАЧЕСТВЕННАЯ СТОРОНЫ РИТМА СТИХА

- А) Классификация периодичностей стиха
- Б) Образный ритм
- В) Качество ритма
- Г) Эмоция движений как чувство времени. Ритмы движений
- Д) Попытки анализа более сложных ритмов
- Е) Ритм как объединяющий фактор стиха
- Ж) Частные качества ритма
- З) Общее качество ритма
- И) Метод классификации ритмов

РАЗДЕЛ IV ВТОРИЧНЫЕ РИТМЫ

- Сила ритма как величина
- Нарастание ритма от начала к концу
- Первый принцип усиления ритма
- Второй принцип: взаимодействия вторичных ритмов
- Образный ритм
- Аллитерация как факт ритма
- Аллитерация начальных согласных
- Обратная аллитерация
- Проблема пространства в стихе
- Звуковой повтор внутри слова и внутри звука
- Перечисления как факт ритма
- Ритмическое значение хиазмов. Повтор слов
- Периодичность образа, даваемая повтором слов
- Повтор корня

РАЗДЕЛ V СЕМАНТИЧЕСКИЕ И СИНТАКСИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ РИТМА

- Некоторые семантические элементы как вторичные ритмы
- Роль настоящего времени и несовершенного вида в ритмах
- Ритмический смысл глагола
- Ритмическая роль некоторых существительных и отглагольных частей речи
- Ритмические значения некоторых наречий обстоятельства времени

II

- Некоторые семантические элементы, размножающие периодичности
- Семантические элементы как факты, организующие периодичности

III

Ритмический импульс вперед с помощью глагольных приставок

Импульс вперед с помощью глаголов

Ритмическое значение сравнительной степени прилагательного

Ритмический импульс вперед

Ритмическое значение частицы «и»

Нарастание и разрешение ритма

Содержание



УЧИТЕЛЮ СЛОВЕСНОСТИ

**Т. В. Ильина, Н. И. Подшивалова,
Е. В. Сидорова, О. А. Швецова**

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СИНТАКСИЧЕСКОЙ НОМИНАЦИИ

Воронежская лингвистическая школа, опираясь на заложенные выдающимися учеными-языковедами традиции, продолжает разрабатывать разнообразные направления исследований в области русского языка, в том числе и теорию номинации.

Теория номинации, традиционная для русской грамматики, принадлежит к числу перспективных научных направлений, имеющих много неисследованных областей. На фоне новых взглядов на целый ряд неразработанных мест представляется важным исследование номинации на синтаксическом уровне. Многочисленные связи номинации и синтаксиса, описываемые в соответствующем ракурсе того или иного лингвистического направления, при всей своей очевидности, объясняются лишь частично, а потому нуждаются в специальном изучении и систематизации. Мысль о том, что синтаксис буквально «пронизан лексикой»¹, требует номинационного уточнения, поскольку лексическое насыщение синтаксических моделей, равно как и смысловое объединение, образующее синтагму, – это лишь предпосылки их номинационного употребления.

На рубеже XX и XXI веков в теории номинации, как и во всем языкознании, определяются области, которые нуждаются в новых подходах. Совершенно очевидно, что номинация как «мера» отношений между планом содержания

¹ Русская грамматика : в 2 т. / гл. ред. Н. Ю. Шведова, М., 1980.

и планом выражения в языке² всегда ориентирована на динамичность употребления и индивидуализацию плана выражения, а поэтому выходит на более высокий, чем лексический, уровень. Изучение процессов функционирования и преобразования синтаксических единиц – одна из ярких тенденций в развитии синтаксической теории конца XX века³.

Осознание внутренних процессов позволяет видеть в синтаксисе более высокий, по сравнению со словарным, уровень организации языкового материала. Усложнение любой синтаксической структуры открывает путь к качественно новому раскрытию семантического потенциала в процессе функционирования единицы. Осмысление синтаксических связей и отношений ведёт к глубокому исследованию базовых языковых категорий, к познанию не только закономерностей организации коммуникативных единиц, но и номинативных аспектов высказывания. Особенно важным это представляется для русского языка, историческое развитие которого свидетельствует о тенденциях к усложнению синтаксической системы и постоянным внутренним преобразованиям её составляющих.

В современной синтаксической науке термин «предложение» определяется с помощью целой системы понятий: «высказывание», «структурная схема», «грамматическое значение предикативности», «семантическая структура», «синтаксическая форма», «парадигма», «пропозиция», «модус» и др. Само определение понятия «предложение», по данным лингвистических словарей, приближается к тысяче вариантов. Все это говорит о том, что предложение является многоаспектной синтаксической единицей, изучение которой не имеет предела.

Тот высокий уровень понимания предложения, который достигнут сегодня, восходит к трудам таких выдающихся лингвистов XIX – начала XX века, как А. Х. Востоков, Н. И. Греч, Ф. И. Буслаев, А. А. Потебня, Ф. Ф. Фортунатов, А. А. Шахматов, А. М. Пешковский.

² Гак В. Г. К эволюции способов речевой номинации // Вопросы языкознания. 1985. № 4. С. 28–42.

³ Арутюнова Н. Д. Синтаксис // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 449–451.

Современная синтаксическая парадигма требует разграничения предложения как абстрактной языковой единицы и высказывания как конкретной материальной единицы речевого общения. К сожалению, вопросы разграничения признаков предложения и высказывания до сих пор не нашли единого решения: в школьной грамматике традиционно все перечисленные особенности высказывания характеризуют именно предложение⁴.

В рамках структурно-семантического подхода, общепринятого в лингвистике, двусоставные простые предложения можно квалифицировать с опорой на структурный тип сказуемого (простое глагольное, составное глагольное, составное именная). Семантико-функциональная классификация, разработанная проф. А. М. Ломовым и его учениками, позволяет по-новому взглянуть на простое предложение и составить его типологию. Подлежащее как главный член двусоставного предложения, характеристика которого представлена в сказуемом, может называть предмет или некую опредмеченную ситуацию. В зависимости от этой семантической особенности выделяют собственно-предметные и ситуативно-предметные подлежащие. Сказуемое, благодаря своей семантике, по-разному может характеризовать предмет-подлежащее. С семантико-функциональной точки зрения типология двусоставных предложений выглядит следующим образом: 1) двусоставные предметные предложения (отождествительно-предметные: *Она студентка*; реляционно-предметные: *Она в Воронеже*; измерительно-предметные: *Студентов было шестеро*); 2) двусоставные признаковые предложения: *Она весела*; 3) двусоставные процессные предложения (активно-процессные: *Она внимательно на него посмотрела*; пассивно-процессные: *Окно было открыто*).

Семантико-функциональный подход расширяет возможности изучения односоставных предложений, которые подразделяются на формально односоставные, где позиция главного члена существует, но не замещена специальными

⁴ Сидорова Е. В. Вопросы изучения неполных предложений в школьном курсе русского языка // Наука и образование : проблемы и тенденции развития : материалы II Междунар. науч.-практ. конф. (Уфа, 20–21 декабря 2014 г.). Уфа : РИО ИЦИПТ, 2014. С. 104.

вербальными средствами, и содержательно односоставные, в которых позиция второго главного члена отсутствует. К первому типу относятся определенно-личные (*Будь умницей*) и неопределенно-личные предложения (*Вам перезвонят*) (выделение обобщенно-личных предложений основывается на содержательных, а не на грамматических критериях, поэтому является спорным). Ко второму типу относятся предметные (номинативные) (*Был вечер*), знаковые (*На улице темно*), процессные (активно-процессные (*Темнело быстро*) и пассивно процессные (*В иске отказано*)), инфинитивные (дебитивные) (*Почитать бы тебе*) и безлично-инфинитивные (функтивные) (*Мне не с кем это обсудить*) предложения⁵.

Что касается сложного предложения, то оно представляет собой многоаспектное образование, отношения между составными элементами которого не вполне очевидны, что и обуславливает неоднозначность научных подходов к этому языковому феномену. Актуальность изучения номинаций в сложных предложениях определяется потребностями изучения синтаксических отношений вообще и отношений, существующих в сложных предложениях, где отражается в опосредованном виде взаимосвязь различных ситуаций реальной действительности⁶.

На протяжении XIX–XX столетий лингвистика апробировала три подхода в изучении сложного предложения: логико-грамматический (Ф. И. Буслаев, Б. А. Ильиш, В. Г. Адмони и др.), формальный (А. М. Пешковский, Л. А. Булаховский, А. Б. Шапиро и др.) и структурно-семантический (В. А. Белашапкова, С. Е. Крючков, Л. Ю. Максимов и др.). Все они выявили в процессе проверки на большом фактическом материале свою неадекватность языковой действительности, что и стимулировало дальнейшие поиски более реалистичной модели интерпретации.

Одна из таких моделей была предложена на исходе прошлого века А. М. Ломовым и Р. Гусманом Тирадо. Она носит содержательный характер и в первую очередь учитывает

⁵ Ломов А. М. Типология русского предложения. Воронеж : Изд-во ВГУ, 1994. 278 с.

⁶ Лушина О. А. Выражение отношений противоречия в сложном предложении : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2001. 135 с.

семантико-функциональные свойства сложноподчиненных предложений⁷.

Во-первых, новая интерпретация существенно отличается от своих предшественниц тем, что она сосредоточивает внимание не на характере придаточных частей как таковых, а на отношениях главной и придаточной частей. В связи с этим констатируется, что подчинение двувариантно, поскольку придаточная часть, оставаясь всегда зависимой от главной части, в одних случаях **обязана** восполнять информативную недостаточность главной части (включение-1), а в других случаях она **вынуждена** усваивать информацию, передаваемую главной частью (включение-2)⁸. Придаточное, образованное, на основе включения-1 и вводимое только союзами, предлагается называть **автосемантическим**, а придаточное, основанное на включении-2 и присоединяемое союзными словами, – **синсемантическим**. Ср.: *Он опоздал, потому что дороги развезло. – Дороги развезло, почему он и опоздал; Вследствие того что прошли сильные дожди, дороги оказались непроезжими. – Прошли сильные дожди, вследствие чего дороги оказались непроезжими; Нас позабавило, что он ничего не слышал об этом громком процессе. – Он ничего не слышал об этом громком процессе, что нас позабавило.*

Во-вторых, новый подход позволяет предварить классификацию придаточных общим делением всех сложноподчиненных предложений на три группы. Первую группу образуют предложения, в которых придаточное является только автосемантическим. Это сложноподчиненные предложения, выражающие отношения качества, меры и степени признака, причины, сравнительные и сопоставительные. Ко второй группе относятся только синсемантические придаточные, а именно: сложноподчиненные предложения, выражающие определительные отношения, отношения места, следствия. В третью группу входят те сложноподчиненные предложения, в которых придаточное может быть и автосемантическим, и синсемантическим, т.е. сложноподчи-

⁷ Ломов А. М., Гусман Тифадо Р. Русское сложноподчиненное предложение и проблема его содержательной интерпретации // Вопросы языкознания. 1999. № 6. С. 54–65.

⁸ Там же. С. 59.

ненные предложения, выражающие изъяснительные, условные, уступительные, временные и целевые отношения⁹.

В-третьих, данная модель предполагает определенный пересмотр самого характера некоторых придаточных. Например, предложения типа *Он опоздал, что расстроило мать* принято толковать как сложноподчиненные предложения с присоединительной придаточной частью (Н. С. Валгина, С. Е. Крючков, Л. Ю. Максимов и др.). На самом деле, это сложноподчиненные предложения, выражающие изъяснительные отношения, с той только разницей, что изъяснения требует не главная часть, а придаточная: *Тамара возится на кухне ночами, что, натурально, усиливает подозрения; Росси имел право говорить просто и умел делать это, что так редко у актеров.*

В-четвертых, новый интерпретационный подход к сложноподчиненным предложениям существенно меняет представления о границах между сложноподчиненными предложениями и другими сложными предложениями, в частности, бессоюзными.

Говоря о бессоюзном сложном предложении, следует отметить, что современная лингвистика рассматривает его как особую синтаксическую единицу, не сводимую к структуре союзного предложения; структура и форма данной синтаксической единицы активизирует логико-семантические отношения между предикативными частями¹⁰.

Интонация, порядок следования частей, соотношение видовременных форм сказуемых оказываются средством выражения связи между частями бессоюзного предложе-

⁹ Гусман Тирадо Р. Генеративные сложноподчиненные предложения в русском языке. Воронеж, 1998. 135 с. ; Овчинникова Н. И. Сложноподчиненные предложения, выражающие целевые отношения (на материале русского и английского языков) : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2003. 148 с. ; Ушакова Т. В. Русские сложноподчиненные предложения, выражающие изъяснительные отношения : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2006. 139 с. ; Черникова Н. С. Сложноподчиненные предложения, выражающие уступительные отношения : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2007. 168 с.

¹⁰ Ширяев Е. Н. Бессоюзное сложное предложение в современном русском языке. М. : Наука, 1986. 224 с. ; Ломов А. М. Русский синтаксис в алфавитном порядке : понятийный словарь-справочник. Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004. 400 с.

ния только при опоре на лексико-семантическое взаимодействие частей. В контексте БСП основную связующую роль играют лексические элементы, причем обязательно их наличие в бессоюзных структурах с семантически и/или формально незавершенной частью. В одной из частей подобных строений выявляется типизированная лексема, являющаяся семантически недостаточной, а потому предполагающая проясняющий компонент. Типизированные лексемы представлены анафорическими элементами и информационными лексемами. Особенностью БСП с анафорическими элементами является «отсылочный» характер одной из частей. Анафорические элементы составляют: т-слова, лексемы ограничительной семантики, лексемы обобщённого характера, лексемы с нереферентным значением, лексемы с общим семантическим компонентом (*Мы можем войти в комнату втроем – так никто не поймет* (В. Войнович); *Многообещающая формулировка: мужчины любят неопытных* (Т. Полякова); *У меня маленькая слабость – я боюсь больших пространств* (М. Веллер)). Информационные лексем идентифицируются в БСП с изъяснительными отношениями, где вторая часть строится по требованию информационной лексемы, расположенной всегда в первой части (*Я спросил: что значит этот амулет?; Гляжу на них: высокую веру проповедуют*). В зависимости от особенностей функционирования информационных лексем в структуре БСП важным является разграничение бессоюзных структур с незамещенной синтаксической позицией в первой части, предполагающих вторую часть, которая наполняется содержанием позиции необходимого объекта, и эллиптических БСП, в которых взаимодействие частей обеспечивается через контекстно-семантическую определенность второй части, возмещающей пропущенный глагол.

В БСП с семантически и формально завершенными частями связь выражают как лексические элементы (общий второстепенный член, коннекторы), так и вспомогательные (структурный параллелизм). Общий второстепенный член в структуре БСП может быть представлен эксплицитно, тогда он выполняет функцию детерминанта, а также имплицитно, когда соотношение частей опосредовано конситуацией или выявлением «общей идеи» бессоюзного

предложения: *Каждый день слышался грохот упавшей мебели, звенела разбитая посуда.*

Синтаксический параллелизм «цементирует» бессоюзные конструкции с сопоставительно-противительными и БСП с отношениями перечисления. Параллельное совмещение частей поддерживается семантическими элементами: повторами и словами-антонимами (в том числе и контекстуальными): *Начинается лето – начинаются огороды; А теперь Олег у Ирочки, Вершинин у бизнеса.*

Особым видом лексических средств, устанавливающих определённый вид логико-семантических отношений между частями бессоюзного предложения, являются коннекторы. В системе БСП действуют четыре группы коннекторов: коннекторы соединения; коннекторы противопоставления (собственно противопоставления, противительно-уступительные, противительно-ограничительные, противительно-возместительные), коннекторы каузальные (следственные, причинные), коннекторы добавочного присоединения. Коннекторы, представляя семантику в обобщенном виде, способны выражать субъективную модальность предложения, т.е. вносить дополнительные оттенки в семантическое сопряжение частей: *Алексей отказывался ехать, всё-таки через полчаса его удалось уговорить.*

Обзор актуальных проблем синтаксических номинаций свидетельствует о том, какой серьёзный вклад в их разработку внесла воронежская синтаксическая школа. Семантико-функциональный подход в изучении простых и сложных предложений является новаторским, научно обоснованным, он решает многие вопросы, ответы на которые не могла найти традиционная грамматика.

Н. И. Кухтина, К. А. Нагина

**ГОРЫ, ЛОГОВО ОЛЕНЯ И МАРЬЯНА:
МОТИВ СНА И ЕГО ФУНКЦИИ
В ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «КАЗАКИ»**

Мотив сна входит в текст повести «Казачьи» с первого же абзаца. Толстой изображает затихшую, уснувшую Москву, связывая сон с «пустотой», которая в дальнейшем транс-

формируется в пустыню: «Все затихло в Москве. Редко, редко где слышится визг колес по зимней улице. В окнах огня уже нет, и фонари потухли. От церквей разносятся звуки колоколов и, колыхаясь над спящим городом, поминают об утре. На улицах пусто. Редко где промесит узкими полозьями песок с снегом ночной извозчик и, перебравшись на другой угол, заснет, дожидаясь седока» (3; 151)¹. Далее писатель представляет своего героя, собирающегося в путь. Это молодой человек, «нигде не кончивший курса, нигде не служивший (только числившийся в каком-то присутственном месте), промотавший половину своего состояния и до двадцати четырех лет не избравший еще себе никакой карьеры и никогда ничего не делавший» (3; 155). Толстой настойчиво акцентирует мотив свободы, связанный с Дмитрием Олениным: он абсолютно свободен, ничем и никем не связан, поэтому отправляется на Кавказ в поисках любви и своего предназначения.

Путешествие Оленина на Кавказ Толстой изображает как череду засыпаний и пробуждений, причем некоторые из них несут бытийные открытия. Подобный сновидческий принцип изображения пути уже был опробован Толстым в «Утре помещика», однако путешествие-полет, совершенный Дмитрием Нехлюдовым, полностью умещалось в онирической действительности, здесь же персонаж совершает вполне реальное путешествие – из Москвы на Кавказ. Однако и оно не лишено элемента чудесного. Это не только перемещение в пространстве, но и перемещение во времени: Оленин движется из зимы в лето, из «настоящего» – в «прошрое» человечества, и удивительность этого перемещения поддерживается мотивом сна.

Сон, как и в первом абзаце повести, соединяется с пустотой и одиночеством: «Выехав за город и оглядев снежные поля, он порадовался тому, что он один среди этих полей, завернулся в шубу <...> и задремал» (3; 157).

В действие вступает толстовская «теория о сне», ответственно которой погружение в сон сопровождается оживленной деятельностью воображения и процессом воспоминания: «...ему стала вспоминаться вся последняя зима

¹ Тексты Толстого цит. с указанием тома и страниц по: *Толстой Л. Н. Собр. соч.* : в 22 т. М., 1978–1985.

<...> Ему вспомнился этот провожавший его приятель <...> И он стал вспоминать свои увлечения. Вспомнил он первое время своей светской жизни <...> Потом вспомнился ему бал <...> И вот ему вспоминается его хозяйственная деятельность...» (3; 157–158), и последняя мысль, которая посещает его перед погружением в сон, состоит в том, что он «очень, очень хороший молодой человек» (3; 159). Особенно занимают Оленина подсчеты его долгов, требующие строжайшей экономии. Эти мысли тревожат его перед следующим засыпанием.

Состояние «дремы», в которое погружается герой, Толстой вновь соединяет с работой воображения, только теперь это не «вспоминающее сознание»², а «грезящее», «мечтающее». Эти мечты – об «Амалат-беках», «черкешенках», «горах», «опасностях». Реальные образы смешиваются в сознании Оленина и на какие-то мгновения он, как и его предшественник Дмитрий Нехлюдов, превращается в *другого*: «...то с необычайною храбростию и удивляющею всех силой он убивает и покоряет бесчисленное множество горцев; то он сам горец и с ними вместе отстаивает против русских свою независимость. <...> Сашка Б *** тут вместе с русскими или с горцами воюет против него» (3; 159). Подобные метаморфозы меняют и восприятие самого себя: «Ежели при этом вспоминаются старые унижения, слабости, ошибки, то воспоминание о них только приятно. Ясно, что там, среди гор, потоков, черкешенок и опасностей, эти ошибки не могут повториться» (3; 159).

Одной из особенностей мечтаний / грез, в которые погружаются герои Толстого, является неизменное присутствие в них женщин, инициирующих духовное восхождение героя. Как перед Дмитрием Нехлюдовым предстал неясный образ его будущей жены, чья «русская головка» склонялась ему на плечо, так и в мечтах другого Дмитрия – Оленина – неизменно появляется «она». Здесь «она» – это «черкешенка-рабыня, с стройным станом, длинную косой и покорными глубокими глазами» (3; 160). Но всегда эротические мечтания героев прерываются в тот момент, когда они осознают, «что это не то», что есть что-то другое,

² См.: *Густафсон Р.* Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб., 2003.

высшее, ради чего стоит жить. Так эти мечты обрывает и Оленин: «Ах, какой вздор!» – говорит он сам себе» (3; 160). Реальность вторгается в мир мечты / сновидения: «А тут приехали на какую-то станцию и надо перелезть из саней в сани и давать на водку. Но он снова ищет воображением того вздора, который он оставил, и ему представляются опять черкешенки, слава...» (3; 160).

Иногда толстовские герои получают возможность управлять образами из своих сновидений-грез, пока их сознание не перейдет в другую фазу, сон без сновидений. И этим приемом Толстой пользуется и в случае с Дмитрием Нехлюдовым, и в случае с Дмитрием Олениным: «И уже совсем смутные видения застилают мысль, и только голос Ванюши и чувство прекращенного движения нарушают здоровый, молодой сон, и, сам не помня, перелезает он в другие сани на новой станции и едет далее» (3; 160). Сновидческий принцип изображения сохраняется на протяжении всего описания пути героя на Кавказ, поддерживая мотив чудесности в перемещении во времени и пространстве и тех метаморфоз, которые происходят с Олениным: «На другое утро то же самое – те же станции, те же чаи, те же движущиеся крупы лошадей, те же короткие разговоры с Ванюшей, те же неясные мечты и дремоты по вечерам, и усталый, здоровый, молодой сон в продолжение ночи» (3; 160).

Однако постепенно воспоминания отступают и утрачивают свое влияние на формирование грез и сновидений. Их полностью вытесняют мечты и ожидание «снеговых гор». Как-то вечером Оленин решил, что «горы и облака имеют совершенно одинаковый вид и что особенная красота снеговых гор, о которых ему толковали, есть такая же выдумка, как музыка Баха и *любовь* к женщине, в которые он не верил, – и... перестал дожидаться гор» (3; 162).

Снеговые горы открываются ему в момент пробуждения от ночного сна: «Вдруг он увидал, шагах в двадцати от себя, как ему показалось в первую минуту, чисто-белые громады с их нежными очертаниями и причудливую, отчетливую воздушную линию их вершин и далекого неба» (3; 162). Горы кажутся ему настолько прекрасными и невероятными, что воспринимаются как сон, греза: «И когда он понял всю даль между им и горами и небом, всю громадность гор, и ког-

да почувствовалась ему вся бесконечность этой красоты, он испугался, что это призрак, сон. Он встряхнулся, чтобы проснуться. Горы были все те же» (3; 162).

С этой минуты горы выступают камертоном для душевного и духовного состояния героя; ими он поверяет себя: он «почувствовал горы», теперь «горы, горы чуялись во всем, что он думал и чувствовал» (3; 162). Оленин становится одним из персонажей «горного текста» Толстого, в который входят повести «Казачи» и «Хаджи-Мурат», рассказы «Набег», «Рубка леса», «Люцерн», «Отрывок дневника 1857 года». Это локус, репрезентирующий Оленина; его крайние точки – «бездонная пропасть» и «воздушная линия... вершин» – маркируют выделенность персонажа, его онтологическую устремленность³.

Горы вытесняют прошлые, московские мечты и воспоминания Оленина не только из его грез / сновидений, но и из сознания вообще: «Все московские воспоминания, стыд и раскаяние, все пошлые мечты о Кавказе, все исчезли и не возвращались более» (3; 162).

Описание путешествия Оленина прерывается изображением потока сознания героя, вполне соответствующим все тому же сновидческому принципу: «...за Теремом виден дым в ауле; а горы... Солнце всходит и блещет на виднеющемся из-за камыша Терее; а горы... Из станицы едет арба, женщины ходят красивые, женщины молодые; а горы... Абреки рыскают в степи, и я еду, их не боюсь, у меня ружье, и сила, и молодость; а горы...» (3; 163).

Следует заметить, что горы в дальнейшем всегда будут связываться с мотивом пробуждения Оленина – в прямом и переносном смыслах. Обосновавшись в избе хорунжего и вздремнув, Оленин, «проснувшись перед вечером <...> сел у окна, выходявшего на улицу. <...> Посматривал он еще на горы и небо, и ко всем его воспоминаниям и мечтам примешивалось строгое чувство величавой природы. Жизнь его началась <...> неожиданно хорошо. Горы, горы, горы чуялись во всем, что он думал и чувствовал» (3; 192–193).

Это физическое пробуждение героя, соединяясь с образом гор, указывает на пробуждение нравственное, ду-

³ *Нагина К. А.* Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого. Воронеж, 2012. С. 101.

ховное. Вскоре к образу гор добавляется еще один – образ величавой казачки Марьяны, точно так же связанной с пробуждением ото сна: «Само собой сделалось, что он просыпался вместе с светом. Напившись чаю и полюбовавшись с своего крылечка на горы, на утро и на Марьянку, он надевал оборванный зипун из воловьей шкуры, размоченную обувь, называемую поршнями, подпоясывал кинжал, брал ружье, мешочек с закуской и табаком, звал за собой собаку и отправлялся часу в шестом утра в лес за станицу» (3; 238).

Первые месяцы пребывания в станице становятся для Оленина временем обретения искомой гармонии с собой и с окружающим миром. Установлению этой гармонии способствует знакомство с дядей Ерошкой и охота в кавказском лесу. К уже знакомому образному ряду: «Марьяна – горы», связанному с мотивами сна и пробуждения, присоединяются лес и старый охотник: «Сила растительности этого не пробитого скотом леса на каждом шагу поражала Оленина, который не видал еще ничего подобного. Этот лес, опасность, старик с своим таинственным шепотом, Марьянка с своим мужественным стройным станом и горы – все это казалось сном Оленину» (3; 223). Ассоциации со сном подчеркивают не только новизну, необычность и исключительность происходящего, но и его мимолетность. Оленину страшно проснуться и обнаружить, что вся эта «настоящая» жизнь – только сон. Развязка повести продемонстрирует, что в своих опасениях герой был прав: чудесный сон закончится, а он будет изгнан из этого волшебного мира, неизменного и как будто застывшего в своей онирической реальности.

На следующий день Оленин отправляется в лес сам, без проводника. Он находит логово «старого оленя», которое они обнаружили вместе с дядей Ерошкой. Уже в прошлый раз это логово, как магнит, притягивало героя: оно показалось ему «крытой уютной беседкой, темной и прохладной» (3; 224). В эту-то «беседку» он и забирается, чтобы отдохнуть: «Он отыскал вчерашние следы оленя, подобрался под куст в чашу, в то самое место, где вчера лежал олень, и улегся у его логова. Он осмотрел кругом себя темную зелень, осмотрел потное место, вчерашний помет, отпечаток коленей оленя, клочок чернозема, оторванный оленем, и свои вчерашние следы. Ему было прохладно, уютно; ни о чем он не думал, ничего не желал» (3; 226).

Оленин впадает в состояние, близкое медитативному: он как будто растворяется в кавказском лесу, становясь одним из его обитателей. Немаловажную роль в этом процессе играют комары, которым он в буквальном смысле слова отдает себя на съедение, становясь частью пищевой цепи. Эти комары, как и в других произведениях Толстого, символизируют торжествующую радость бытия и взаимосвязь всего сущего в этом мире. Оленин должен сделать символический шаг – принести «дионисийскую» жертву, накормив своей кровью «мириады» обитателей этого леса: «...мириады комаров буквально облепляли лицо, спину и руки. <...> Оленин готов был бежать от комаров: ему уж казалось, что летом и жить нельзя в станице. <...> И, странное дело, к полдню это ощущение стало ему даже приятно. Ему показалось даже, что ежели бы не было этой окружающей его со всех сторон комариной атмосферы, этого комариного теста, которое под рукой размазывалось по потному лицу, и этого беспокойного зуда по всему телу, то здешний лес потерял бы для него свой характер и свою прелесть. Эти мириады насекомых так шли к этой дикой, до безобразия богатой растительности, к этой бездне зверей и птиц, наполняющих лес, к этой темной зелени, к этому пахучему, жаркому воздуху, к этим канавкам мутной воды, везде просачивающейся из Терека и булькающей где-нибудь под нависшими листьями, что ему стало приятно именно то, что прежде казалось ужасным и нестерпимым» (3; 226).

Эти комары и «дионисийская» жертва, принесенная им, запускают цепь ассоциаций: он лежит в логове оленя, его «поедают» комары, и он сам убивает фазанов, и фазаны вокруг него «чуют» «убитых братьев». И, как его предшественник из «Утра помещика», Дмитрий Оленин получает способность установить связь с другими живыми существами – перенести себя в них. В логове оленя происходит тот же процесс отождествления себя с другими, который в «Утре помещика» произошел в гостинной нехлюдовского дома за желтым роялем. В «Казаках» его катализатором становится охота – Оленина на фазанов и комаров на Оленина, как в «Утре помещика» – музыкальная импровизация.

Оленин также пребывает в состоянии мечты / грезы. Это состояние позволяет ему, по выражению Толстого, «за-

давить ум» и вступить в коммуникацию с природой: «И ему ясно стало, что он нисколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар, или такой же фазан или олень, как те, которые живут теперь вокруг него. “Так же, как они, как дядя Ерошка, поживу, умру. И правду он говорит: только трава вырастет”» (3; 227).

Однако такой итог не может устроить ни одного толстовского героя. Отождествляя себя со своими крестьянами, Дмитрий Нехлюдов гармонизирует мир: «И мысль: “Зачем он не Илюшка?” – приходит ему» (2; 372). Но найти искомую гармонию позволяет только любовь, которая и лежит в основе этого процесса транспозиции. Все толстовские автореферентные герои ищут счастья, его ищет и Оленин. Точно так же, как Дмитрий Нехлюдов хочет быть Илюшкой, так и Оленин хочет быть «казаком» Лукашкой или «братишкой» Марьяны, Лазуткой – об этом он сообщает Марьяне, у которой эта идея вызывает лишь недоумение и смех (3; 265). Но приобщение к миру христианских ценностей, бесконечная рефлексия, аналитический склад ума и стремление к добру делает невозможной подобную метаморфозу, ведь жизнь казачества – это прошлое человечества, его золотое детство, в которое невозможно вернуться.

Оленин поставлен перед дилеммой: «Что бы я ни был: такой же зверь, как и все, на котором трава вырастет, и больше ничего, или я рамка, в которой вставилась часть единого божества» (3; 227).

И он представляет себе свою прошлую жизнь, в которой он выступает «требовательным эгоистом», и ему «становится» «гадко на самого себя» (3; 227). И герой вдруг понимает, что ему ничего не нужно для самого себя, и ему открывается «новый свет» истины: «Счастье – вот что <...> счастье в том, чтобы жить для других» (3; 227). И далее Толстой утверждает свою любимую мысль, которая войдет неизменной в трактат «О жизни», написанный спустя десятилетия после «Казачков»: «В человека вложена потребность счастья <...> Удовлетворяя ее эгоистически, то есть отыскивая для себя богатства, славы, удобств жизни, любви, может случиться, что обстоятельства так сложатся, что невозможно будет удовлетворить этим желаниям. Следовательно, эти желания незаконны, а не потребность счастья

незаконна. Какие же желания всегда могут быть удовлетворены, несмотря на внешние условия? Какие? Любовь, самоотвержение!» (3; 227–228).

Этот особый путь познания, утвержденный в раннем творчестве Толстого, всегда приводит персонажей к познанию истины любви. Поскольку он совершается не логическим, не рациональным путем, ему способствует особое состояние героев – на грани сна и яви. Толстой изображает грезящее, мечтающее сознание, движущееся к постижению главного бытийного закона – закона любви.

Путь любви и самоотвержения – истинный путь для Дмитрия Оленина. Но герой еще слишком молод, а искушения предлагают ему путь иной – жизнь для самого себя, для удовлетворения своих желаний. И, как только он вступает на него, хрупкая гармония рушится. Не случайно эта гармония была поддержана мотивом сна: снеговые горы, кавказский лес, Марьяна – «величаявая, счастливая женщина», «олицетворение всего прекрасного природы» (3; 273) выступали частью онирического пространства, слишком прекрасного для того, чтобы стать реальностью для Оленина. Один неверный шаг, заключающийся в стремлении присвоить Марьяну себе, сделать ее своей собственностью, влечет за собой мгновенное пробуждение к реальности, в которой герой должен покинуть станицу.

Возвращение из сна в явь происходит стремительно и вновь подчеркивается мотивом пробуждения. После праздника урожая Оленин делает предложение Марьяне, получает согласие, и только одна ночь отделяет его от счастья: «Завтра все объяснится. Я не могу так жить больше, завтра я все скажу ее отцу, Белецкому, всей станице» (3; 290). Пробудившись на следующий день «раньше обычного», герой радуется тому, что «предстоит ему», вспоминает «ее поцелуи». Но через минуту все меняется: он узнает, что «в бурунах» «засели» абреки и казаки едут их «ловить». В итоге Лукашка получает ранение, по-видимому, смертельное, а Оленин убеждается в «неприступности» (3; 297) Марьяны.

Пробуждение к привычной реальности заканчивается отъездом Оленина из станицы, а все случившееся воспринимается им как прекрасный сон.



ИМЕНА, СОБЫТИЯ, КНИГИ

С. В. Савинков, А. А. Фаустов

ОБ АЛЛЕ БОРИСОВНЕ БОТНИКОВОЙ: К ЮБИЛЕЮ

Лев Толстой, как известно, задумал написать роман о декабристах потому, что был поражен ими. Пройдя через все тяготы каторжной жизни, эти люди сумели сохранить аристократическую осанку и накрахмаленные воротнички. Алла Борисовна Ботникова из той же породы. Она замечательно аристократична. Все существо и весь строй жизни Аллы Борисовны протестуют против непритязательности даже в обыденных ее формах. Дверь открывается, и вас встречает элегантная, подтянутая и наперекор всему красивая женщина. Аристократизм Аллы Борисовны – это прямая осанка, которая создается не физической подготовкой, а силой духа. Раскиснуть, размякнуть, расклеиться – это не про нее. Зачастую это про нас.

В таком аристократизме нет ни самолюбования, ни спеси, ни гордыни. Напротив, в его сущности есть то, что имеет отношение к героической скромности стоически проживающего свою жизнь человека. Оловянный солдатик в сказке Андерсена может утонуть, расплавиться, испариться, но только не согнуться. Держать, как говорится, спину прямой очень и очень нелегко. Можно только догадываться, чего стоит Алле Борисовне такая стойкость. Но без нее нельзя – ни ей, ни нам. Мир без такой стойкости обречен на то, чтобы лишиться красоты, добра, любви – всего того, в чем и заключается высшая мудрость.

Чем меньше масштаб личности человека, тем больше он сосредоточен на себе, и наоборот. Масштабного чело-

века можно распознать по его удивительной способности испытывать неподдельный интерес к другим людям и к жизни в целом. Такова Алла Борисовна. Ей важно все (от того, как вы себя чувствуете, – до того, какой чай вы любите), но особенно важно, конечно, то, о чем вы думаете и что вы читаете. Однажды она кому-то сказала: «Как же Вы сумели прожить без этой книги?!» А однажды – самой себе: «Страшно подумать, что в своей жизни я могла бы не прочитать этой книги». Алла Борисовна из числа той совсем редкой теперь когорты людей, которые непрерывно читают. И чтение для нее – не бегство от жизни, а способ еще более сблизиться с ней.

На как-то заданный вопрос, что для нее в жизни главное, Алла Борисовна ответила: «Человеческое общение». Казалось бы, что за важность такая, – все вроде бы как-то общаются. Но вот именно – *как-то*. Общение для Аллы Борисовны есть то, что позволяет испытывать, как сказал Толстой, одно из лучших удовольствий жизни – «наслаждение друг другом, наслаждение человеком». Рядом с ней таковым оно становится и для нас. Общаться с Аллой Борисовной действительно наслаждение. И дело даже не в том, что Алла Борисовна человек ученый и умный, а в том, что она человек мудрый. И мудрый по-особому.

Сестра мудрости – простота. По разным случаям от Аллы Борисовны приходилось слышать вопрос, всякий раз звучащий с характерным для нее оттенком некатегоричности в голосе: «А нельзя ли было сказать это как-то попроще?» «Проще» не в том смысле, что Алла Борисовна – человек с изощренным литературным (и не только литературным) вкусом – не любит и не ценит сложности. Речь здесь о той простоте, которой один из любимых поэтов Аллы Борисовны посвятил хрестоматийные строки: «Она всего нужнее людям, Но сложное понятней им». За таким предпочтением простоты кроется убеждение, что к сути есть прямой путь, и если его отыскать, то все остальное будет лишним и только мешающим уловить открывшееся. Одному из авторов этой заметки, который любит в своих текстах отклоняться в разные стороны, пытаясь объять необъятное, Алла Борисовна написала: «Теперь я поняла про Вас все. Если бы Вам нужно было вырыть глубокую яму, Вы бы не

успокоились, пока не докопали до центра земли. Учтите, там горячо».

А еще Алла Борисовна относится к тем крайне немногочисленным людям, которые отличаются врожденным чувством справедливости. Говоря о том или ином событии, свидетельствующем о явной несправедливости происходящего, Алла Борисовна любит повторять, что ее это обижает лично. И это умение, этот дар сочувственно отзываться на то, что тебя может прямо и не касаться вообще, – другая сторона бескорыстного и неослабевающего внимания Аллы Борисовны к тому, как в свете сем живетя людям. Справедливо это или несправедливо, но судьба распорядилась так, что нам посчастливилось оказаться в том круге существования, к которому принадлежит Алла Борисовна. И даже если это в ее глазах несправедливость, пусть такая несправедливость длится как можно дольше.

М. К. Попова

«ШЕКСПИР, И НЕТ ЕМУ КОНЦА»

Рец. на кн.: Уильям Шекспир – личность и творчество : современное прочтение : монография. – Иваново : Иван. гос. хим.-технол. ун-т, 2015. – 248 с.

Личность и творчество Шекспира в последние годы приобрели особую притягательность в связи с юбилейными датами: 2014 – 450-летие со дня рождения великого драматурга, 2016 – 400-летие со дня смерти. Притягательность соседствует с трудностью – о Шекспире написано столько, что найти новый угол зрения далеко не просто. Полагаю, что авторам рецензируемой монографии это в полной мере удалось, что представляется особо значимым достижением, поскольку среди них нет известных шекспироведов. Зато есть лингвисты, специалисты по истории английского языка, театральные деятели, вузовские преподаватели-практики, отдающие много сил воспитательной работе со студентами, в том числе и через знакомство их с шекспировскими произведениями. Нестандартный состав авторов книги определяет ее содержание.

С нашей точки зрения, значительный интерес представляет глава 1, в которой дается характеристика состоянию английского языка в шекспировскую эпоху и реконструируется языковая личность драматурга. Выверенный научный подход позволяет убедительно донести даже до неподготовленного читателя мысль о том, что язык эпохи Шекспира «отличали вариантность и вариативность» (с. 14), в нем еще «не были упорядочены не только правила орфографии, но и графики» (с. 16). Благодаря глубокому знанию специфики ранненовоанглийского языка Н. К. Ивановой, автору анализируемых параграфов (1.1–1.2) главы 1, удается обоснованно и наглядно показать свое отношение к «антисратфордианским» концепциям, согласно которым малограмотный сын перчаточника, который даже свое имя писал по-разному, не мог создать великие произведения. Чрезвычайно удачной, на наш взгляд, является предпринятая в разделе 1–3 (автор – Н. К. Иванова) попытка воссоздать языковую личность Шекспира. С опорой на работы предшественников исследовательница выявляет лексическое богатство, грамматические и фонетические особенности языка великого Барда. Привлекает со ссылкой на работу Э. Фриппа рассуждение о том, что Шекспир, сын перчаточника, был хорошо осведомлен «о коже и ее свойствах при различном назначении, об изделиях из кожи» (с. 35), что нашло отражение в его текстах. Заметим, что анализ профессиональной лексики мастера-кожевника как доказательство авторства «драматурга из Стратфорда» (И. О. Шайтанов) приобрел в последнее время значительную популярность. С опорой на того же Фриппа об этом говорит И. О. Шайтанов (*Шайтанов И. О. Шекспир. М. : «Молодая гвардия», 2013. С. 56*). Один из лучших английских шекспироведов С. Гринблатт уверенно заявляет: «Для Шекспира кожа была не только источником ярких деталей, но также материалом для метафор» (*Greenblatt S. Will of the World : How Shakespeare became Shakespeare. N. Y. : Norton, 2005. P. 56*). Монография ивановских ученых, таким образом, оказывается в основном русле современного шекспироведения.

Чрезвычайно оригинальным следует считать параграф 1.4 (автор К. А. Врыганова), в котором дан анализ невербальной коммуникации в произведениях У. Шекспира.

Подробное рассмотрение динамики цвета лица, способов маскировки эмоций, различных видов невербальной коммуникации существенно обогащает глубину и тонкость шекспировского понимания человека и его эмоций.

Не менее интересна глава 2, которая привлечет молодого читателя использованием материалов, размещенных в интернете. В самом начале главы в параграфе 2.1 (Н. К. Иванова) приведена интригующая история придуманного Шекспиром слова «*friending*», которое не вошло в английский язык, но актуализировалось в наше время в социальной сети «*Facebook*» и ныне «входит по частоте употребления в Сети в первую десятку слов» (с. 86). Важно, что в анализируемом параграфе неоднократно (с. 99, 102) подчеркивается, что создание неологизмов не было для Шекспира самоцелью, он работал с языком как средством художественной выразительности. Параграфы 2.2–2.5 (Р. В. Кузьмина) в лучших академических традициях открываются диахроническим обзором точек зрения предшественников на проблему языковой игры у Шекспира. Такая научная основательность добавляет главе весомость. Р. В. Кузьмина тщательно исследует специфику шекспировских каламбуров, приводя многочисленные примеры из его текстов. Думается, что хорошим подспорьем для анализа «*Гамлета*» в студенческой аудитории послужит предложенная исследовательницей классификация каламбуров в зависимости от употребления в них лингвистических средств создания выразительности речи» (с. 144–145).

Глава 3 открывается параграфом (С. Г. Шишкина), в котором дан обзор истории восприятия творчества Шекспира в России. Ориентация отобранных для обзора материалов на студенческую аудиторию объясняет доступность изложения и объяснение актуальных ныне в академической среде понятий. Этой же цели способствуют многочисленные иллюстрации, портреты и фотографии, которые «оживляют» текст, сближают ушедшие века и нынешнее время. Обзоры такого плана нередки в шекспириане (см., например: *Горбунов А. Н. К истории русского Гамлета // Шекспир У. Гамлет : избранные переводы. М. : Радуга, 1985. С. 7–26*). Однако включение этого параграфа в рецензируемую монографию совершенно оправданно тем, что он создает необходимый

контекст для параграфа 3.2.1 (В. А. Смирнов–Рыжалов), который содержит уникальный материал о постановках произведений Шекспира в Иваново и городах Ивановской области начиная с 1930-х годов и до середины XX века, чему автор данного раздела (в прошлом – актер ивановского театра, а ныне – известный питерский режиссер, педагог и историк театра) был свидетелем. Опора на малодоступные ныне публикации в местной прессе позволяет автору параграфа передать атмосферу театральной жизни тех лет и охарактеризовать место в ней шекспировских шедевров. Параграф 3.2.2 (С. Г. Шишкина) развивает начатую тему, обогащая ее обзором рецензий на постановку «Отелло» в 1982 году и анализом сценического воплощения «Сна в летнюю ночь» (2013), «Короля Лира» (2014). Любопытен и обзор музыкальных произведений, вдохновленных шекспировской трагедией «Ромео и Джульетта» (3.3, С. Г. Шишкина). Необходимо особо отметить, что в работу над этим разделом (как и над другими разделами монографии) были включены студенты, что подтверждается текстом Введения и сноской на с. 196. Полагаю, что авторам монографии успешно удалось решить задачу организации современной рабочей группы, в состав которой входят исследователи разного возраста и с разным научным опытом, занимающиеся общей темой. О стремлении привить студентам любовь к Шекспиру свидетельствует и Приложение 3, в котором рассказывается о проведении Шекспировского фестиваля в Ивановском государственном химико-технологическом университете.

Отсутствие в составе авторов рецензируемого труда специалистов по культуре Средних веков и Возрождения обусловило, как уже упоминалось, нестандартный подход к материалу. Но этот же факт, на наш взгляд, является причиной отдельных несообразностей. Так, в монографии не раз упоминается великий гуманист эпохи Возрождения, полное имя которого – Дезидерий Эразм. Поскольку рожден он был в пригороде Роттердама, его называли Роттердамским, часто опуская первое имя. В историю он и вошел как Эразм Роттердамский, но никак не Э. Роттердамский, как передано его имя на с. 26 и 31. Совершенно очевидно, что учесть все существующие о Шекспире научно-исследовательские труды невозможно. Список из 237 наименований,

не считая интернет-источников и словарей, очень солиден. Однако литературоведу, который занимается этой эпохой, хотелось бы добавить в список использованной литературы книги Л. Е. Пинского «Шекспир. Основные начала драматургии» (М. : Художественная литература», 1971) и Г. М. Козинцева «Наш современник Вильям Шекспир» (Л. ; М. : Искусство, 1962), содержащие сведения и подходы, которые могли бы обогатить анализируемое издание.

Упомянутые незначительные недочеты не снижают значения книги «Уильям Шекспир – личность и творчество: современное прочтение», которая, несомненно, привлечет внимание не только специалистов, но и всех читателей и зрителей, интересующихся Шекспиром. А таких, как показывает содержание монографии, очень и очень много.

Наши авторы

Алдонина Надежда Борисовна – профессор Самарского гос. педагогического университета

Вайскопф Михаил Яковлевич – профессор Иерусалимского университета

Голицына Татьяна Николаевна – доцент Воронежского гос. университета

Грачёва Жанна Владимировна – доцент Воронежского гос. университета

Дьякова Вельмира Ивановна – профессор Воронежского гос. университета

Евзлин Михаил – филолог, издатель (Мадрид)

Житенёв Александр Анатольевич – доцент Воронежского гос. университета

Жуковская Татьяна Никитична – научный сотрудник Дома-музея Марины Цветаевой (Москва)

Ильина Татьяна Вячеславовна – доцент Воронежского гос. университета

Козюра Евгений Олегович – доцент Воронежского гос. университета

Кртов Алексей Александрович – профессор Воронежского гос. университета

Кольцова Людмила Михайловна – профессор Воронежского гос. университета

Кухтина Надежда Ивановна – старший лаборант Воронежского гос. университета

Ларин Сергей Алексеевич – доцент Воронежского гос. университета

Молчанова Наталья Александровна – профессор (Воронеж)

Нагина Ксения Алексеевна – профессор Воронежского гос. университета

Никонова Тамара Александровна – профессор Воронежского гос. университета

Панова Марина Владимировна – доцент Воронежского гос. университета

Подшивалова Наталья Ильинична – доцент Воронежского гос. университета

Попова Мария Константиновна – профессор Воронежского гос. университета

Рыбачева Лариса Васильевна – доцент Воронежского гос. университета

Савинков Сергей Владимирович – профессор Воронежского гос. университета и Воронежского гос. педагогического университета

Сидорова Елена Владимировна – доцент Воронежского гос. университета

Стернин Иосиф Абрамович – профессор Воронежского гос. университета

Стернина Марина Абрамовна – профессор Воронежского гос. университета

Толстая Елена Дмитриевна – профессор Иерусалимского университета

Фаустов Андрей Анатольевич – профессор Воронежского гос. университета

Филошкина Светлана Николаевна – профессор Воронежского гос. университета

Чугунов Дмитрий Александрович – профессор Воронежского гос. университета

Швецова Ольга Анатольевна – доцент Воронежского гос. университета

Шишкин Константин Георгиевич – преподаватель Центральной музыкальной школы при Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского

Научное издание

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

Вестник литературоведения и языкознания

Выпуск 33

Часть 2

Электронная верстка *Л. О. Мещеряковой*

Корректор *Е. В. Жеребцова*

Подп. в печ. 21.10.2019. Форм. бум. 84×108/32
Уч.-изд. л. 19,3. Усл. п. л. 18,3. Заказ 682. Тираж 120

Издательский дом ВГУ
394000, г. Воронеж, пл. Ленина, 10

Отпечатано в типографии Издательского дома ВГУ
394000, г. Воронеж, ул. Пушкинская, 3