

в поэтическом творчестве всех наций и народов.

В. Фриче.

В. ЖИРМУНСКИЙ. Композиция лирических стихотворений. К-во «Спояз». Сборники по теории поэтического языка. Петербург, 1921. Стр. 112.

Целый ряд авторов, из которых немало людей достаточно серьезных—к такому принадлежит и автор разбираемой книги, занят ныне разработкой вопросов поэтического языка, стиля, ритма и т. п. Но очень трудно сказать, можем ли мы теперь сделать что-нибудь кроме выяснения границ поставленных задач. Исследований много, материала, судя на глаз, переработано немало, читатель же почти всегда с одинаковым огорчением должен констатировать великую мизерность результатов, нисколько не совпадающую с весьма громоздким и с внешней стороны, казалось бы, очень ухищренно обставленным аппаратом исследователей. Есть тому и легко улавливаемые причины общего свойства. Несомненно, интерес к формальным сторонам словесного искусства был поднят символистами, их влияние еще не изжито в нашей области, пресловутая «утонченность», сводящаяся практически к выкапыванию и коллекционированию разного рода раритетов (к какой бы области таковые не относились), словесных фокусов и мыслительного жонглирования (неприятного тем, что оно ловко и до конца опустошает сущность обволакиваемого им явления или автора),—все это остается и живет кое у кого из современных исследователей. Развязный Шкловский опоен эстетизмом такого сорта и, кажется, безнадежно. Но этого нельзя сказать о Жирмунском: эстетизма у него мало, он существует в простейших формах и потому мало мешает. Книга Жирмунского—результат очень добросовестной работы, но вот вам цитата: «Над ритмом, как явлением фонетическим, и над синтаксисом стоит высший закон, который управляет и тем и другим. Это закон художественного упорядочения словесного материала, его композиционного построения,

которому одинаково подчиняются и фонетика и синтаксис. Композиционные формы лирического стихотворения определяются конкретными применениями этого закона». Этими словами заканчивается книга. Стоило ли «огород городить» для того, чтоб прийти к таким выводам? Да и выводы ли это,—конечно: это положения априорные, несомненно, бесспорные (хотя бесспорность эта в значительной степени обусловлена высокой общностью этих положений), вообще говоря, не противоречащие предложенному нам автором материалу, но и ни в какой степени его не поддерживающие. При таком положении вещей исследование разбивается на две, ничем не связанные части: материал и личные взгляды автора на природу поэтического языка. И если что на что действует, так, конечно, это скорей вторая часть на первую, а уж никак не первая на вторую, как бы оно полагалось в наукообразном сочинении. А в общем все представляет собой нечто весьма неупорядоченное. И мы вернемся к тому, с чего начали, спросив,—вина ли это авторов, метода или тех условий (главным образом, недостатка материала), в которых нам приходится работать? Всего бы удобнее свалить грех на условия... совесть только, пожалуй, замучает. Проф. Васильев в своей замечательной книге «Целое число», говоря об условиях писания книги, считает нужным указать, что вот-де он не привлекался к разгрузке дров, а все-таки книгу написал не так, как хотел бы. Конечно, не об этих условиях говорим здесь мы, а все ж полезно глянуть на «настоящих», всамделишных ученых, как вот эти-то таинственные люди оборачиваются. И нам представляется, что значительная доля вины за безрезультатность работ по поэтике должна быть отнесена на счет метода. Пока что, в ожидании светлого будущего, мы пробуемся описанием, к которому примешана твердая уверенность в аподиктичности наших презумпций в поэзии и меньшая уверенность в том, что формальная сторона поэзии автономна по отношению ко всем остальным сторонам той же поэзии, будь то содержание, либо, наконец, энигматическое энергетическое

начало. И, в конце-концов, читателю было бы много полезнее и интереснее, если бы ему дали книжку, где было бы изложено положение современных взглядов на поэзию в общем и целом, а не предлагался бы хаос наблюдений, хотя бы все это было в известной мере и субъективно, все же это лучше, чем весьма «объективные», но решительно ничего не говорящие ни уму, ни сердцу «исследования» в роде «повторов» Брика. Есть, конечно, еще выход: крупные, систематические обследования, как, напр., трехтомный труд Веррье о ритме в английской поэзии, — но скоро ли мы таких дождемся с нашими замашками!

Итак, говорить о Жирмунском можно лишь по частным поводам, его книга всего лишь сводка материалов, с которыми он по тем или иным причинам имел дело. Материал, нужно сказать, собран богатый и довольно разносторонний. Однако, некоторые принципиальные вопросы требуют особого рассмотрения. Автор почти не касается вопросов ритмических (хотя то, что он говорит о них, обличает в нем здравость суждений и грамотность), строфу он определяет «как единицу метрической композиции, состоящую из ряда стихов, расположенных по известному закону и повторяющихся в том же порядке». Таким образом, строфа для автора не объединяется ритмически, что, вероятно, неправильно. Нет оснований предполагать, что возможно как-либо разделить рифмическую схему строфы (это-то и называет строфой Жирмунский) и ее ритмическое содержание. Имеются основания думать, что строфа есть ритмическое единство в двух смыслах: 1) место строки в строфе определяет в некоторой степени ее ритмическую форму (ускорения, замедления, междусловесные перерывы, слоры; их конфигурации, гомофоническая сторона); 2) только что перечисленный в скобках ритмический материал объединяется последовательно в: а) стопу, б) диподию, в) строку (сколон) и через объединения промежуточного типа, г) строфу. Почему мы настаиваем на таком, а не другом определении строфы, — потому, что так она определяется через первичный ритмический материал. Все это мы ведем к тому, чтобы указать, что Жир-

мунский недостаточно точно определяет границы своего обследования и просто даже—предмет такового. Он не касается ритмической стороны, он не касается строфики, как классификации видов строфы. Он, по его словам, имеет в виду «морфологию композиционных приемов», — но что называть таким приемом? Просто повторение таких-то и таких-то слов или принимать во внимание (чего не делает автор) ритмическое сродство? Считать ли употребление определенных «композиционных» типов (как рондо) за композицию, или искать ее в сравнительно вольном сооружении (бесчисленные примеры у Фета); считать ли, наконец, вообще ход параллелизма и повторения за ходы чисто-композиционные, или ритмико-строфические? Вот ряд недоумений, возникающих перед книгой Жирмунского, — им они никак не разрешаются и даже не ставятся, как терминологические проблемы.

Автор на это, вероятно, ответил бы нам, что он так-то и так-то ограничивал свою задачу и что, ритмические, напр., части стиха в его рассмотрение не входят, тем паче, что он даже указывает, что стилистического смысла «композиционных» построений он не касается. Однако, разграничивать задачу подобным образом можно было бы в очень разившейся науке, где с некоторой долей очевидности возможно установить границы компетенции отдельных дисциплин. Теперь же, в нашей науке, где пока еще основные вопросы ритмического строения, очевидно, неясны, такая мелкая градация вызывает только путаницу. Эта методологическая неясность отражается с полной определенностью и на всем остальном. Она-то и заставляет автора при отсутствии путного объяснения констатированному явлению загромождать свои страницы голословными указаниями, как, напр., утверждение, что строфа типа «абба» будто бы обладает «большой внутренней замкнутостью» (стр. 16), — утверждение, опирающееся на внешний вид строфы, и только на него, ибо никаких звуковых оснований для таких утверждений не имеется. А таких и сходных утверждений у автора не мало. Говоря о стихотворении Пушкина «Для берегов отчизны дальней» автор излагает самым незамысловатым

образом (на троечку, первый класс второй ступени) его «композицию» и говорит: что вот-де пример необыкновенно гармоничного распределения томатического и синтаксического материала, какое мы обычно находим в лирике Пушкина (стр. 19). Не говоря уже о блестящем сопоставлении эпитетов «необыкновенно» и «обычно», интересно было бы узнать, ведомо ли автору, что некто в «Журнале Мин-ва Нар. Просвещения» теми же приемами «доказал» «необыкновенную» гармонию Голенищева-Кутузова и что вообще... доказывает ли связность изложения связность излагаемого? Конечно, приятно узнать, что тов. Жирмунский ничего не имеет против лирики Пушкина, но об этом он мог бы известить русских читателей и менее помпезным образом и, главное, без лишних разговоров о «композиции». Стр. 52 говорит о «концовке» детально, сложно, применяя отдельный случай к принципиальному выяснению вопроса: масса терминов, а в общем рассказ о том, как ходит Карапет: поднимает Карапет ногу, опускает ногу, ставит на землю, а потом он опять поднимает ногу... и т. д. То же о фигуре кольца: «вариации словесного состава повторений тесно связаны с той вариацией функции...» и пр. (68)—путаница классическая, уже не упоминая о «вариации функции» (бедная функция!),—поставив себе «композиционную» задачу, любой стихотворец должен ей следовать, но тема и неожиданные находки, вырастающие в процессе писания, иной раз не позволяют это сделать,—вот и все. А у Жирмунского уже целая теория и «печатный труд». Стр. 80,—«спираль» (соединенные анафоры и эпифоры) объясняется, как прием «принципиально своеобразный», а почему это так,—секрет автора. Нашел он этих «спиралей» четыре штуки, а разговоров о них на целую главу. То же о «внутренней анафоре»; примерами коей служат самые скучные из Брюсовских стихов. Это искательство новых видов и терминов ужасно как напоминает Брюсовскую же «Науку о стихе»,—на наш взгляд русской науке больше одной такой книги не требуется, и от Жирмунского можно было бы требовать большего, чем «спецовская флюсоднoboкoсть» по Пруткову. И часто ав-

тор запутывает довольно простые вопросы своей терминологией и страстью к объяснительству: так в конце заверчено дело о концовке на стр. 51, где автор старательно хочет уверить нас, что Фет и Баратынский писали с логарифмической линейкой в руках, когда все объясняется просто условиями *возникновения* стиха, а не конструктивными особенностями данной формы. Этого, решающего в данном случае, обстоятельства автор почему-то не замечает, хотя трудно придумать что-нибудь проще.

Общее отсутствие принципа заставляет автора делать массу очень странных ошибок. Не раз и не два читатель замечает, как автор объединяет различные явления и разделяет сходные,—его анализ столь скрупулезен, с одной стороны, и столь элементарен—с другой, что однажды он применяет данный термин (или выражение) так, другой—иначе. Может быть, было бы полезнее ввести хотя бы указание функции, выполняемой таким-то ходом, эстетической даже.—Автор рассматривает стихи, главным образом, Фета (у которого, по его подсчетам, вдвое больше повторений, чем у Пушкина). Для Фета характерно в высшей степени пристрастие ко всяким «сложным» рифмовкам, повторениям, как отдельных строк, так и целых стихов, попросту говоря к дешевым украшениям стиха, что и создает в большой мере эту приторность поэзии Фета, за которой многие проглядывают его несомненные достоинства. Разъясняет ли дело «композиции» рассмотрение таких формально-«правильных» построений? Надо полагать, что такой материал и операции над ним только дают весьма однобокое и далеко неправильное представление о деле. Так, автор плывет по линии наименьшего сопротивления, а результаты сего сказываются—и тут и там. Нередко, забывая о том, что стихи пишет живой человек, и отбрасывая его эстетические суждения, автор ударяется в сторону необычайно сложных умозаключений, когда дело куда как просто. Разбирается стихотворение Фета «Уноси мое сердце»... Чего только там не находит автор! А на самом деле просто стихотворец повторил в конце самые удачные и самые важные, по внутренней теме,

стихи поэмы. Жирмунский удивляется, почему эта данная форма не канонизовалась... Форма не канонизовалась потому, что тогда бы получились такие святцы, что с ними бы не управился и весь «Опояз», а принцип (указанный нами) давно канонизован. — Жирмунский рассматривает стих, как нечто само-довлеющее, стационарное, как какую-то «независимую переменную»; этот метод, может-быть, и годился бы в приложении к искусствам пластическим, но во временных искусствах, где как сочинение, так и абсорбирование произведений оных, имеет единицей время, он приводит только к путанице и ничемному описательству. Грубовато сопоставляет Жирмунский у Фета (стр. 28) простейшие случаи явного совпадения синтаксиса с грубыми мелодическими формами. Стр. 31 он пытается уловить законы распада параллелизмов и разнообразие аналогичных вариаций, опуская обстоятельства причинного свойства нацело определяющие положение вещей, в большинстве таких «отступлений», где композиционная вязь распадается под влиянием сюжетных либо орнаментационных усложнений. Существенно важным нам кажется отметить, что точно проведенные повторения (любого узора) приводят постепенно к стихотворениям полушуточным (стр. 33). Различие меж «явной» (словарной) и «скрытой» (смысловой) анафорами (стр. 35) кажется Жирмунскому несущественным и с его точки зрения оно говорит лишь о средстве их. Это кажется нам неправильным: смысловая анафора дает больше простора поэту и потому относится к серьезным ходам стиха, стеснительность словарной приводит к орнаментации юмореска. Автор скажет, что он этой стороны не касался... но только этой стороны и стоит касаться. «Внутренняя» анафора представляет собой малозначительный фокус. Об эпифоре автор (стр. 50) говорит подробно, обследуя ее внедрение в тело стиха, — опять-таки все это лежит в условиях создания поэмы: эпифорическое закругление требует такого-то обращения с материалом, — все дело в данном материале, выдерживает ли он это закругление или нет? Чем менее приспособлен материал к этому закруглению, тем

большие отступления от схемы могут быть обнаружены. Трагическое содержание Пушкина не может быть изломано припевицами, с другой стороны, Фет хорош там, где забывает о необходимости быть подкрашенным и лессироваться грубыми концевочками, где они у него вырастают сами по себе. Интересно обследование «кольца»... боимся только, что трудно будет указать стихотворение, где бы этого самого «кольца» вовсе не оказалось бы... В приводимом стихотворении Блока (стр. 67) любопытно именно, как *меняется* рефренообразная тема (это очень интересно прослеживается у Пушкина на переделках из пятистопного ямба в четырехстопный). Тут же цитируемое стих. Фета (балладного свойства, вот что важно) хоть и удовлетворяет формальной схеме кольца, но по резкости, обрывистости, с которой использован прием, говорит против автора, когда тот хочет доказать связь темы и композиции.

Но, несмотря на все эти «промахи», о которых мы уже говорили, что трудно решить, чему их приписать, и в которых в большей мере автор не повинен, книга Жирмунского представляет собой собрание очень интересного материала. Укажем кое-что: стр. 22 — значение предлога «и» в разных формах и смыслах, то же дальше о «где», стр. 30 — о парных периодах, стр. 34 — характерно замечание, что Пушкин избегает повторений звукового характера (очень интересно), тут, может-быть, уместно отметить, что наша книжная лирика очень мало связана с песенной, исторически первая из второй не вытекает, — отсюда некоторая особая серьезность русской лирики и присущий ей философский характер. Интересно о чужеродности всяких композиционных украшений; на стр. 55 Жирмунский показывает, как куда выедает стих за стихом из основного тела стихотворения, превращая его в чисто мелодическое, в грубом смысле, сочинение. Любопытно было бы уследить: входит ли композиционная орнаментация в замыслы автора, является ли она результатом темы или, наконец, появляется независимо ни от автора, ни от темы. Материал по этому вопросу разрешил бы дело принципиально. Стр. 59 указывает на сравнитель-

ную «бедность» русской лирики орнаментационными приемами, — полагаем, что этому есть объяснение в указанной оторванности русской лирики от русской песни. Далее (61) говорится: «особенно характерно отсутствие эмоционального припева», что особенно подтверждает наше положение. Занимательно на стр. 71 сравнить два «кольцевых» стихотворения Фета и Полонского, где легко заметить, что облегченная нежесткая схема Фета воспринимается много легче. Несомненно, что грубоповторный Фет знаменовал собой некоторый декаданс, — недаром за ним — Мей, Налсон, Фруг. Интересно о «скрытом» кольце... Не совсем удачно то, что говорит автор о свободном стихе, примеры им взяты неудачно, — конечно, не Кузмин наш вэрлибрист. Неудачно и то, что говорится о «ритмической прозе»... сходного у стиха с прозой много, но еще больше различного: употребление длинных слов, которого избегает стих, столкновение масс неударных слогов, а главное: стих печатается короткими строчками, и за каждой такой строчкой стоит большая рифменная пауза, которой не знает проза.

В общем же нужно признать обследование Жирмунского весьма интересным и ценным. Надо надеяться, что в дальнейшем автор сможет дать обследования и более систематичные.

Сергей Бобров.

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ. Розанов. Из книги «Сюжет, как явление стиля». Из-во «Опояз» 1921 г. Петроград.

Брошюра В. Шкловского написана на модную нынче тему — это новый жанр критики, рассматривающей литературу как совокупность известных технических приемов письма. Собственно, Розанов заинтересовал автора только как создатель особой книги-дневника, книги, написанной на отдельных страничках, где попало, «как Бог на душу положит». Действительно, «Уединенные» и «Опавшие листья» после всевозможных стилизаций казались «самой душой», чем-то бесконечно, иногда излишне интимным, далеким от всякого сочини-

тельства. Все эти черты и раньше отличали В. Розанова, но в этих случайно собранных листках они выступили сильнее, осязательнее, а вместе с ними тверже запомнился сложный и противоречивый образ писателя, о котором еще много будут говорить, писать и спорить. В. Шкловский прежде всего хочет рассеять наши иллюзии: все — литература, и все может быть подведено под известное правило рисунка и композиции. В. Розанов со своими «коробами» не составляет исключения: «я постарался показать, — говорит, Шкловский, — что «три короба» Розанова — произведение литературное. Указал также на характер одной из тем, преобладающих в книге, — это тема обыденщины, гимн частной жизни. Тема эта не дана в своем чистом виде, а использована для создания контрастов (27 стр.). Пока отметим, что «тема обыденщины» в книгах Розанова — открытие не новое. В свое время, кажется, Бердяев, назвал его «гениальным обывателем», и, пожалуй, не стоило этой чертой, очевидной и явной, заниматься, а тем более заподозривать ее в смысле «создания контрастов». Дальше мы найдем утверждение, что «план бытовой сменяется планом космическим, например, тема жены сменяется темой Аписа», а общий вывод таков: «таким образом, мы видим, что «три книги» Розанова представляют из себя некоторое композиционное единство типа романов, но без связывающей части мотивировки». Мы не станем оспаривать ни этого, ни этому подобным утверждениям. Мы сомневаемся только в их необходимости, в их «научности», на которую, само собою, притягивает критика, отбросившая все личное, субъективное. Однако, мы думаем, что наука — наукой, а смесь фельетона и науки — дело не нужное. Таков стиль всей брошюры. Не стоит на ряду с новыми открытиями занимать читателя цитатами из своей метрической выписи, в роде следующей: «мне минуло 28 лет 12 января». Эту развязность дурного тона давно пора оставить. В общем образ Розанова не выступил ярче, сложнее и ближе. Нам кажется, это неизбежно в тех случаях, когда художника рассматривают технически, подводя его под известные категории или приемы ре-