

ЦЕЛЬ И ПУТЬ СОВЕТСКОГО СТИХОВЕДЕНИЯ *

Пожалуй, из всех отраслей советского литературоведения меньше всего разрабатывается наука о стихосложении. Ее судьба сложилась несчастливо. Сначала изучение стиха было монополией формалистов, потом, после краха формального метода, стиховедение осталось выморочным уделом и вскоре было почти вовсе заброшено. Работы стиховедов-специалистов перестали появляться, а высказывания стиховедов-дилетантов (например, из числа изучающих Маяковского) чаще всего не имели научной ценности. Ненормальность такого положения становится все очевиднее.

Поэтому можно только радоваться появлению книги Л. Тимофеева «Очерки теории и истории русского стиха». Хотелось бы, чтобы эта работа отметила собой перелом в развитии советского стиховедения. Она достойна такой роли.

Книга подводит итог более чем тридцатилетним разысканиям автора в области русского стихосложения. Материал ранних работ Л. Тимофеева о силлабике и бабсенном стихе вошел во вторую часть «Очерков», его «Теория стиха» (1939) в переработанном виде составила их первую часть. Написаны «Очерки» обстоятельно и общедоступно.

Стих, по Л. Тимофееву, представляет собой неразрывное единство многообразных художественных средств: интонационных, ритмических, аллитерационных. Все элементы стиха существуют в самом языке («в стихе нет ничего, кроме того, что есть в языке самой жизни»). Однако в стихе они выделены, подчеркнуты, усилены («типизированы», по не совсем удачному выражению автора). Это выделение происходит благодаря эмоционально-экспрессивной интонации, которая лежит в основе всякого стиха. Действительно, особенности всякого стиха являются особенностями экспрессивной речи в целом (общий замедленный темп речи, повторения, обилие пауз, выделенность и эмоциональная насыщенность слова). Таким образом, ритм не является главным стихообразующим элементом, как это обычно считается. Только соединение ритма и эмоциональной интонации дает стих. Поэтому в стихе нужно различать ритмические единицы (строки) и интонационные единицы (по-видимому, нечто вроде прозаических колонов). Например, двустипшие Фета «Никто мне не скажет|| Куда ты|| Поехал? куда загадал?» — состоит из двух ритмических и трех интонационных единиц. Бесконечным разнообразием соотношений интонации и ритма определяется индивидуальный облик каждого стиха. Однако значение интонации в стихе этим не ограничивается. Именно наличие эмоциональной интонации позволяет определить

* Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, М., Гослитиздат, 1958, 414 стр.

место стиха в системе литературы. Задача литературы — изображение действительности через человеческие характеры. В эпосе характер представлен объективно, в действии, через сюжет; в лирике характер раскрыт субъективно, в переживании, через язык. Передача «типизированных эмоций» требует обращения к «типизированной эмоциональной речи», то есть к стиху. Таким образом, стихотворная форма характерна для лирики, а прозаическая для эпоса. Так складывается иерархия элементов, связывающая содержание и форму стихотворного произведения: понимание действительности — характер — переживание — эмоциональная речь — интонация — ритм — звукопись — строфика и пр. Только в том случае, если мы будем исходить из принципа «содержательности формы», мы сможем правильно осмыслить каждый элемент стиха, сможем понять историю стиха как часть истории литературного процесса, наконец, сможем дать эстетическую оценку стиха.

Таково содержание первой, теоретической части «Очерков» Л. Тимофеева. Вторая часть книги показывает историческую связь между содержанием, интонацией и ритмом на материале эволюции русского стиха. На первой стадии своего развития поэзия еще не изображает характеров, а выражает общие, не индивидуализированные эмоции, — этой стадии соответствует господство музыкально-речевого, напевного стиха. Рост самосознания личности ведет ко все большей индивидуализации эмоций, это проявляется в переходе к чисто речевому стиху. Ритмические формулы древних грамот были зачатком ритма, пафос риторической прозы был источником эмоциональной интонации, из слияния этих двух элементов рождается эмбриональная форма русского стиха — рифмованная проза художественной публицистики XVII века. Далее, господство «религиозно-дидактической» интонации в допетровскую эпоху проявляется в обращении к монотонному силлабическому стиху; новая светская тематика и новая обличительная интонация Кантемира вызывает усложнение стихотворного синтаксиса и постепенный переход от слогового стихосложения к ударному; потребность в одическом пафосе привела к стихотворной реформе Тредиаковского — Ломоносова (Тредиаковский положил начало новой ритмике, Ломоносов — новому стиху в единстве всех его элементов); новый характер обличительной интонации находит выражение в вольном стихе басен XVIII века. Наконец, Пушкин доводит до совершенства выразительность всех форм стиха: лирического, лиро-эпического, драматического. На этом заканчивается книга Л. Тимофеева, — дальнейшая эволюция русского стиха будет предметом особых исследований.

Два положения являются исходными и главными в этой стройной концепции. Во-первых, неразрывное единство всех элементов стиха: «Только... если мы будем анализировать стих как выразительное целое, во взаимосвязи всех его элементов, мы сможем подойти к пониманию его выразительного смысла, его художественной мотивированности, его эстетической значимости» (стр. 118—119). Во-вторых, неразрывное единство стихотворной формы и содержания стихотворения: «Только осмыслив идейную устремленность поэмы и обусловленный ею характер повествователя, определив интонационные темы... и изучив те выразительные средства, которые этими темами продиктованы, мы сможем понять стих... в его идейной содержательности, в его эстетической значимости» (стр. 408). Эти два основных положения определяют и отбор и разработку проблем стихосложения в «Очерках».

Все элементы стиха неразрывно связаны между собой, поэтому автор отстраняет ритм на второй план и уделяет главное внимание другим, менее изученным формантам стиха, поэтому он анализирует (в основном) не те общие признаки, которые,

например, заставляют нас объединять «Графа Нулина» и оды Ломоносова в понятие четырехстопного ямба, а те конкретные частности, из которых складывается индивидуальный облик каждого стиха. Стихотворная форма неразрывно связана с содержанием произведения, поэтому автор стремится доказать, что стихотворная форма порождается самим языком (в котором реализуются мысли и чувства, составляющие содержание стихотворения) и ничем, кроме языка.

В своей общей форме оба эти основные положения бесспорны. Но в той разработке, какую они получают в книге Л. Тимофеева, не со всем можно согласиться.

Действительно, стих может быть правильно понят только в единстве всех своих элементов. Ошибка формалистов была в том, что они пренебрегали этим единством. Однако в борьбе против пороков формализма Л. Тимофеев, несомненно, впадает в известную крайность. Синтез не может существовать без анализа; изучение стиха в его единстве не может обойтись без изучения отдельных элементов стиха в их внутреннем своеобразии. В противном случае «синтетическое» изучение стиха не пойдет дальше отдельных, разрозненных наблюдений. Таких наблюдений (главным образом над стихами Пушкина) много в книге Л. Тимофеева, и они всегда тонки и интересны. Но от единичных примеров не всегда можно подняться к каким бы то ни было обобщениям. На стр. 115 автор справедливо утверждает, что стих «Полтавы» — «Его луга необозримы» — звучит на своем месте лучше, чем звучал бы вариант «Луга его необозримы». Это так, но почему это так? На стр. 156 автор справедливо утверждает, что всякая «группа слов, образовавшая определенное единство, может стать основой ритма». Это так, но почему, например, в ритме слов «Мой дядя самых честных правил» написана половина всех русских стихов, а в ритме слов «Будем жить и любить, моя подруга» — только немногочисленные переводные стихотворения? В обоих случаях анализ обрывается там, где он должен бы начаться.

Действительно, стих может быть правильно понят только в его связи с содержанием произведения. Но Л. Тимофеев исходит из того, что все без исключения особенности стихотворной формы обусловлены содержанием данного стихотворения и ничем иным. Поэтому он считает возможным отказаться от «последовательно проведенной исторической точки зрения» (стр. 11) и ограничиться изучением стиха «в его высших, совершенных формах развития» (стр. 13); оговорки не влияют на ход исследования. Это неправомерно. Если бы ямб «Руслана и Людмилы» был изобретен Пушкиным специально для этой поэмы, тогда мы могли бы выводить особенности этого ямба из особенностей содержания поэмы. Но ямб, с которым имел дело Пушкин, сложился задолго до того, на другом материале и с другими установками; многие его особенности были для «Руслана» безразличны, многие другие были важны именно в силу связанных с ними историко-литературных ассоциаций, — ни в том, ни в другом случае эти особенности не могут быть выведены из содержания поэмы. (Сам автор, анализируя стих «Медного всадника», не может не сослаться, например, на традицию одической строфики — стр. 394.) Мало того, если мы, читая «Руслана», не будем учитывать эти историко-литературные ассоциации, связанные со стиховой формой, наше представление о содержании поэмы уже будет в какой-то степени неполным и неверным. А это неминуемо скажется на ходе дальнейшего исследования по плану, намеченному Л. Тимофеевым: от идейно-тематического содержания к характеру и т. д., вплоть до звукописи и строфики.

Исходя из своих основных принципов, автор в некоторых частных вопросах также приходит к выводам, которые представляются в значительной мере спорными.

Прежде всего это относится к вопросу о взаимоотношении интонации и ритма в стихе. Здесь, как кажется, Л. Тимофеев вступает в противоречие с самим собой. На стр. 40 и дальше он признает ритм и эмоциональную интонацию равноправными элементами, соединение которых рождает стих. Но если эмоциональная интонация стиха в зачаточной форме содержится в самом языке (точнее, в экспрессивной речи), то ритм стиха даже в зачаточной форме не содержится в языке (экспрессивная речь ничуть не ритмичнее всякой иной, и сам Л. Тимофеев это признает, полемизируя с Гюйо на стр. 19). Это противоречит исходной предпосылке автора: «В стихе нет ничего, кроме того, что есть в языке самой жизни». Чтобы смягчить это противоречие, он пытается также и ритм вывести из эмоциональной интонации (стр. 67 и дальше). Но это не удается: ритм стиха (по крайней мере классического русского стиха, которым оперирует Л. Тимофеев) создается двумя моментами: во-первых, речь должна распасться на краткие отрезки, выделенные паузами (строки), и, во-вторых, эти отрезки должны быть соизмеримы по тому или иному принципу (равенство слогов, соотношение ударений и т. п.). Первый из этих моментов действительно заложен в особенностях экспрессивной речи (стр. 70), но принцип соизмеримости отрезков никак не может быть выведен из какой бы то ни было интонации. Эксперимент, производимый на стр. 65, также не доказывает первичности интонации и вторичности ритма; правда, если мы прочтем предлагаемую автором фразу с искусственной эмоциональной интонацией, мы почувствуем в ней ритмичность, но если мы прочтем ее с искусственной ритмичностью, мы почувствуем в ней эмоциональную интонацию. Исторический обзор явлений (вся вторая часть) показывает, что определенные ритмы были связаны с определенными интонациями, но не может показать, что они вытекают из этих интонаций. Непонятно, например, почему «религиозно-дидактическая интонация» XVII века требовала для своей реализации именно силлабики («отрыв от реального языка» — стр. 240 — объяснение слишком общее и потому недостаточное), а одический пафос — четырехстопного ямба? В первом случае автор допускает польское влияние (стр. 235), во втором необходимо допустить немецкое. Таким образом, опять-таки приходится признать, что ритм стиха не содержится в языке и привносится в стихотворную речь извне (например, из музыки).

Другой пример противоречия между схемой и фактами — это проблема отношения стиха к литературным жанрам. Утверждая, что для лирики характерен стих, а для эпоса — проза, Л. Тимофеев тем самым как бы ставит под сомнение существование стихотворного эпоса, определяемого им как «лиро-эпический жанр». Правда, для русских былин и гомеровских поэм он делает исключение, так как стих этих произведений не ограничивается речевыми средствами, а прибегает к музыкальным (об античном эпосе этого сказать нельзя: соотношения долгот и краткостей существовали здесь в самом языке, а не привносились из музыки), но «Песнь о Нибелунгах», «Потерянный рай», «Шах-намэ» решительно причисляются к лиро-эпическому жанру, то есть к жанру, где «изображение характеров и событий дается... через переживания повествующего» (стр. 94). Натянутость такого утверждения очевидна для всякого непредубежденного читателя.

Наконец, сомнительным представляется важнейшее требование, которое ставит автор перед стиховедением, именно эстетическая оценка стиха. Критерий такой оценки — соответствие стиха выражаемому характеру (стр. 178 и дальше; другие критерии играют подчиненную роль, и на них можно не останавливаться). Дей-

ствительно, если форма данного произведения обусловлена только его содержанием (а мы видели, что автор думает именно так), то должна существовать какая-то единственная форма, полностью отвечающая этому содержанию (стр. 134, 180); степень близости к этому идеалу и определяет эстетические достоинства стиха. Однако такое рассуждение означает не что иное, как разрыв между формой и содержанием. В самом деле, мы не можем подойти к содержанию данного произведения иначе, как через его форму, и если мы допускаем, что форма сочинения может не соответствовать его содержанию, то этим самым мы заранее лишаем себя возможности судить об этом содержании. Даже в самом слабом стихотворении форма и содержание едины; если нам кажется, что в произведениях Бенедиктова стих не соответствует характеру лирического героя (стр. 137), это только означает, что наше представление о лирическом герое Бенедиктова было неправильным, слишком упрощенным. Самому автору то и дело приходится отступать от принятого им критерия. Так, он признает, что форма стихов Сумарокова вполне соответствует их содержанию, и в то же время утверждает, что стихи Сумарокова плохи (стр. 390). Такое резкое суждение тоже представляется несколько странным. Но это уже результат внеисторического подхода к предмету.

Одно из важнейших достоинств книги Л. Тимофеева — в глубоком понимании задач стиховедения. Изучение элементов стиха в их единстве и самого стиха в его связи с содержанием произведения, — действительно, именно такова цель, к которой должна стремиться советская наука о стихе. Но трудно прийти к этой цели, пытаясь сразу сделать последний шаг, не сделав первого. И причиной такого положения является общее состояние современного русского стиховедения.

На первой странице «Очерков» Л. Тимофеев говорит: «Мы располагаем весьма полезными и детальными исследованиями, дающими нам описание характерных для стиха особенностей: ритмики, строфики, рифмы...» Это не совсем так. Для русского стиха мы такими работами не располагаем. Совершенно не изучено строфическое строение стиха, его звуковое строение; существуют ценные обобщающие работы о рифме, но нет простого словаря рифм. Лучше разработаны явления ритма, — обилие материала по ямба и хореем, собранного К. Тарановским, открывает новую страницу в изучении этих размеров, но трехсложники изучены мало, дольники — еще меньше, а достижения советской поэзии до сих пор не привлекли внимания стиховедов.

«В науке о русском стихосложении еще не пройден первый шаг к познанию, заключающийся в регистрации и описании подлежащего изучению материала», — писал Б. Томашевский тридцать лет назад («О стихе», Л. 1929, стр. 9). За эти тридцать лет положение изменилось мало. Как и прежде, нужен тщательный анализ как можно более широкого круга поэтических произведений с точки зрения ритмики, фонетики, строфики, мелодики и их единства. Работа в этом направлении началась еще в 20-х годах, но скоро заглохла; ее необходимо продолжить и развить. Особенно важно, чтобы результаты этой работы публиковались. Тогда стиховедам-специалистам не придется каждый раз заново производить давно сделанные подсчеты, а стиховеды-дилетанты будут лучше обдумывать свои порою слишком фантастические теории.

Это не значит, что теоретические обобщения должны быть отложены до неопределенного будущего. Напротив, каждое новое явление, попадающее в поле зрения исследователя, — а таких явлений будет много, потому что до сих пор стиховедению

сплошь и рядом приходилось ограничиваться только фактами, лежавшими на поверхности,— будет новым толчком для научной мысли, новым шагом к раскрытию закономерностей художественной формы. Только это единство анализа и синтеза, единство истории и теории поможет нам решить задачи советского стиховедения.

М. ГАСПАРОВ

ЧТО ТАКОЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО?*

Этой интересной и почти не разработанной у нас проблеме посвящена небольшая работа Б. Кубланова «Эстетическое чувство и искусство». Перед нами — попытка исследовать важный для художественной теории и практики вопрос о социальной и физиологической обусловленности эстетического чувства, его природе и свойствах, о воздействии искусства на человека.

Эстетическое чувство, говорит Б. Кубланов, не есть нечто «свыше данное» или «имманентно-присущее», биологически-врожденное. Оно — продукт общественного труда, проявляется и приобретает значение только в социальной жизни. Выступая как специфически человеческое качество, эстетическое чувство возникает и развивается в процессе длительного становления человека, развития его мышления и органов чувств.

Вместе с тем Б. Кубланов исследует естественную, физиологическую основу эстетического чувства.

Он правильно говорит о связи эстетического чувства со всеми другими эмоциями, через которые оно проявляется,— радостью, гневом, тоской, отвращением, страданием, горем и т. д. Стремление показать, как связаны между собой социальная и физиологическая основы эстетического чувства, несомненно плодотворно. Не случайно В. И. Ленин назвал психологию и физиологию органов чувств среди тех областей знания, «...из коих должна сложиться теория познания и диалектика»¹, а И. П. Павлов говорил, что содержание человеческой психики, его механизм может быть раскрыт объединенными усилиями всех ресурсов человека, в том числе искусством, литературой и философией².

В связи с высказанным возникают два серьезных вопроса, которые невозможно обойти в подобном исследовании: какова природа, специфическая сущность эстетического чувства и что представляет собой тот объект, который вызывает это чувство?

Б. Кубланов справедливо замечает, что у нас нет единого мнения о характере эстетического чувства, что «художественная критика, искусствознание, литературоведение и эстетика оперируют понятием «эстетическое чувство», не дав определения его природы, качественных особенностей и основных признаков» (стр. 23). Но, к сожалению, сам автор, ссылаясь на то, что разработка этой проблемы представляет задачу для комплекса наук, отказывается выяснять природу эстетического чувства. Этим он ставит себя в трудное положение. Не говоря о том, что он сам вынужден оперировать понятием, не определив его содержания, как можно в работе «о возникновении эстетического чувства под воздействием произведения искусства» (стр. 4)

* Б. Г. Кубланов, Эстетическое чувство и искусство, изд. Львовского университета, 1956.

¹ В. И. Ленин, Философские тетради, 1936, стр. 321.

² См. И. П. Павлов, Избр. труды, Учпедгиз, М. 1950, стр. 38.