

А. М. ПЕШКОВСКИЙ

ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ
СТИЛИСТИЧЕСКОГО
АНАЛИЗА И ОЦЕНКИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК
МОСКВА — 1927

А. М. ПЕШКОВСКИЙ

ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ
СТИЛИСТИЧЕСКОГО
АНАЛИЗА И ОЦЕНКИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК
МОСКВА — 1927

ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ СТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА И ОЦЕНКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

Работу свою я разбиваю на отделы соответственно различным сторонам самого языкового материала, подвергающегося анализу. Отделами этими будут: 1) звуки, 2) ритм, 3) мелодия, 4) грамматика (с подразделением на морфологию и синтаксис), 5) лексика.

Но прежде чем перейти к рассмотрению вопроса по отделам, я должен сказать несколько слов об одном приеме, который одинаково будет проходить почти через все отделы, и который я считаю необходимейшим орудием всякого стилистического анализа. Дело идет о стилистическом эксперименте, и притом в буквальном смысле слова, в смысле искусственного придумывания стилистических вариантов к тексту, а отнюдь не в том смысле, который так неудачно придавал этому слову Андрей Белый в своем „символизме“ и который вслед за ним придают ему сейчас многие (так наз. „экспериментальное“ изучение стиха, не заключающее в себе ни малейшей доли эксперимента, а лишь тщательное и пристальное наблюдение). Так как всякий художественный текст представляет собою систему определенным образом соотносящихся между собой фактов, то всякое смещение этих соотношений, всякое изменение какого-либо отдельного факта ощущается обычно чрезвычайно резко, и помогает оценить и определить роль элемента, подвергшегося изменению. Наиболее осязательно значение эксперимента можно иллюстрировать на метрической стороне стихотворного текста. Тому, кто захотел бы открыть метр, констатировать непреложно отличие стиха от прозы, достаточно было бы произнести экспериментально первый стих „Евгения Онегина“, положим, так: „Мой отец самых честных правил“ — и всякому,

„имеющему уши“, не заглушенные скороспелыми теориями, стало бы ясно, что он попал в какую-то другую стихию, что какая-то система соотношений сломана. То же, в сущности, и во всех других сторонах текста. Всякий художественный текст, поскольку он истинно художественен, не выносит замены одного слова другим, одной грамматической формы — другой, одного порядка слов — другим и т. д. Попробуйте напр., вступительную фразу „Песни торжествующей любви“:

Вот, что я вычитал в одной старинной итальянской рукописи:...

заменить такими вариантами: „Вот что я прочитал в одной старинной итальянской рукописи“, „вот, что я нашел в одной старинной итальянской рукописи“ (выискал, обнаружил, открыл и т. д.), или: „В одной старинной итальянской рукописи я вычитал следующее:“, „В одной старинной итальянской рукописи я прочитал следующее:“ и т. д., — и вы сейчас же ощутите непосредственно, что все эти варианты хуже текста. И если вы постараетесь вскрыть причину этого ухудшения, то вы придете к известным положительным выводам относительно самого текста, в частности относительно той системы соотношений языковых фактов, которую он представляет. Так, анализируя разницу между „вычитал“ и „прочитал“ вы найдете, что „вычитал“ больше подходит к образу старинной рукописи, чем безразличное в этом отношении слово „прочитал“. Если будете сравнивать „вычитал“ и „нашел“, то найдете что второе из этих слов меньше подходит к тому оттенку историко-литературной подлинности, документальности, оформленности, который автор хочет придать здесь всему последующему изложению (известный литературный прием, анализировать который здесь не место). „Найти“ — слово материальное, внеформенное по отношению к объекту (остальные приведенные синонимы еще материальнее, „выискал“ кроме того обозначает намеренные поиски, что уже совершенно не ладило бы с остальным текстом). Далее вы заметите, что ни одна из этих замен слова „вычитал“ не дает той аллитерации ударных слов вступления („вот“ и „вычитал“), которая тоже может быть органичной, участвующей в звуковой системе произведения. Сравнивая слово „следующее“ со словами „вот что“, находим, что вариант этот требует смещения

соответствующего понятия с первого места на последнее (на первом месте можно было бы оставить лишь что-нибудь вроде: „нижеследующие строки“, „нижеследующий рассказ“ и т. д., что явно переводило бы стиль из поэзии в прозу). А подобное смещение усиливало бы предупредительный характер интонации настолько, что плохо ладило бы с выделением в сей последующей речевой массы в отдельную повесть. Таким образом, выбор слов „вот что“ определялся в первую голову возможностью поставить их в начале и связанной с этим возможностью перевести постепенно предупредительную интонацию первых слов в спокойно-повествовательную интонацию заключительных слов фразы, необходимую по соотношению со всем остальным текстом. И так далее. Мы видим, что подстановка неудачных вариантов и, что самое главное, исследование причин их неудачности приводит нас к пониманию причин удачности текста. Вот это-то я и называю экспериментальным приемом анализа, и этот прием я считаю правой рукой аналитика. В дальнейшем, при демонстрации конкретного применения предлагаемых здесь принципов я этим приемом все время буду пользоваться.

І. ЗВУКИ

Звуковая сторона текста, подобно ритмико-мелодической стороне и в отличие от других сторон его, может иметь два значения: 1) по соотношению с содержанием текста, 2) относительно к содержанию. Известно, что звуковая физиономия иностранного языка, совершенно непонятного для нас, вызывает у нас часто эстетическую оценку (обычно даже в преувеличенной форме восторга или резкого осуждения). Как ни субъективна бывает всегда эта оценка, она показывает, что самое звучание человеческой речи, вне всякой связи с содержанием ее, может вызывать у нас какие-то эмоции, подобные, напр., более сильным эмоциям любителей певчих птиц. Поскольку эти эмоции не связаны с практическим интересом, их приходится считать эстетическими. А так-как, с другой стороны, статистические подсчеты показывают, что язык художественной прозы (как и художественной речи вообще) может отличаться от разговорного языка как степенью уча-

ствия отдельных звуковых типов в общей звуковой массе, так и порядком следования звуков (см. ниже), то приходится признать, что какую-то роль в общем эстетическом впечатлении эта сторона дела играет, хотя быть-может эта роль в последнее время и преувеличивается. С другой стороны, именно в этой стороне звучания, не связанной с содержанием, гораздо легче отыскать об'ективные критерии для оценки, почему я с нее и начинаю.

1. Звуки безотносительно к содержанию.

а) Благозвучие

Суждения о благозвучии отдельных языков и отдельных текстов обыкновенно отличаются крайней суб'ективностью, и не стремятся к об'ективному обоснованию. Лингвистика, как наука, чуждающаяся вообще всякой оценки языковых данностей, совсем не интересуется этим вопросом, предоставляя заниматься им диллетантам. Однако мне кажется, что та же лингвистика дает стилисту возможность подойти здесь с об'ективной, общеобязательной меркой к оценке текста. В самом деле, мы знаем, что речь человеческая заключает в своем составе и музыкальные тоны¹⁾ и шумы²⁾, причем количественное соотношение той и другой категории может в отдельных языках и в отдельных текстах одного и того же языка в известных пределах (правда, довольно узких) колебаться. Очевидно, от величины этого количественного соотношения и будет зависеть степень „звучности“ и „шумности“ текста, т.-е. — благозвучие. На это можно возразить, что ведь и музыкальные тоны речи не однородны по степени музыкальности, так как среди них есть и наиболее музыкальные (гласные, хотя и в них есть уже минимальная примесь шума) и, так сказать, средне-музыкальные (сонорные согласные) и, наконец, минимально-музыкальные (звонкие шумные). Стало-быть, относительное преобладание музыкальных

¹⁾ Так наз. „звонкие“ звуки, заключающие в себе гласные, сонорные согласные (р, л, н, м) и звонкие шумные согласные (для русского языка: г, γ, з, ж, д, в, б, дз, дж)

²⁾ Так наз. „глухие“ звуки, т.-е. глухие шумные согласные (для русского языка: к, х, с, ш, т, ф, п, ц, ч).

тонов над шумами еще не гарантирует благозвучия текста, так как внутри самих музыкальных тонов соотношение различных по степени музыкальности категорий может сложиться так неблагоприятно, что эта неблагоприятность покроет благоприятное соотношение основных величин. Но это возражение не опровергает самого принципа, а показывает только, что здесь должны быть учтены различные цифры и различные соотношения. Чем больше их будет учтено, тем ближе будет оценка к истине. Вот, для примера, учет этих соотношений в „стихотворении в прозе“ Тургенева „Милостыня“, проведенный на фоне учета десяти тысяч звуков разговорной речи ¹⁾:

		Разговорная речь.	Тургеневский текст.
1	Музыкальные тоны : шумы	74,50 : 25,50	78,88 : 21,12
2	Сонорные (гласные + р, л, н, м) : шумные . .	62,81 : 37,19	65,59 : 34,41
3	Гласные (включая й) : согласные	46,47 : 53,53	46,18 : 53,82
4	Ударные гласные : безударные гласные	15,65 : 30,82	14,13 : 42,05
5	Сонорные согласные : шумные согласные . . .	16,34 : 37,19	19,41 : 34,41
6	Звонкие шумные : глухие шумные	11,69 : 25,50	13,29 : 21,12
7	Сонорные согласные : звонкие шумные	16,34 : 11,69	19,41 : 13,29

Мы видим, что основное соотношение складывается для текста благоприятно: преобладание тонов над шумами больше чем на 4% превышает нормальное, разговорное преобладание. Чтобы оценить значение этой цифры надо принять во внимание, что отношение тонов к шумам вообще довольно однообразно в языках, и что решительное преобладание тонов над шумами необходимо для всякого языка, поскольку он должен быть слышен на расстоянии и при сопутствующих звуках

¹⁾ Работа моя по звуковым соотношениям разговорной речи („10.000 звуков“) напечатана в сборнике моих статей (Л. — М. Гиз, 1925). Тургеневская поэма включает в себе 1.556 звуков, но для удобства вычисления %%% я выкинул из счета последние 56 звуков. (См. прил. на стр. 67).

окружающей природы (глухие согласные могут быть слышны только при тех условиях, при которых слышен шопот, т.-е. либо когда говорящие стоят лицом к лицу, либо, напр., при искусственной тишине театра). Мой подсчет первой тысячи звуков „Евгения Снегина“ и „Фауста“ показал для немецкого текста 24% шумов, а для русского 20% (в круглых цифрах). Таким образом, предполагая равную благозвучность этих текстов по отношению к самим немецкому и русскому языкам, получаем различие между немецким и русским языком всего на 4%. А между тем бо́льшая „шумность“ немецкой речи по сравнению с русской воспринимается обычно непосредственно, без всяких подсчетов (особенно при пении: всякий русский при посещении немецкой оперы невольно замечает вторгающиеся в музыку звуки **с, ш, ц**), и это различие на фоне других звуковых различий между языками принадлежит к числу значительных. Таким образом, мы видим, что по основному соотношению тонов и шумов данный Тургеневский текст настолько же благозвучнее русской разговорной речи, насколько русская речь вообще благозвучнее немецкой. Рассматривая другие соотношения, видим, что 2-е, 5-е, 6-е и 7-е соотношения поддерживают эту оценку (везде соотношение для текста более благоприятно, чем для разговорной речи), а соотношение 3-е и 4-е противоречат ей: в тексте гласных относительно меньше, чем в разговорной речи, а согласных больше, кроме того, ударных гласных меньше, а безударных больше. Однако, нетрудно видеть, что эти минусы ничтожны по сравнению с плюсами: нехватка гласных по сравнению с разговорной речью исчисляется десятными долями, а преобладание сонорных согласных над шумными, звонких шумных над глухими, сонорных согласных над звонкими шумными исчисляется везде единицами. Наиболее неблагоприятно складывается соотношение ударных и безударных гласных (разница в 1,52%), но оно как раз наименее важно в вопросе о благозвучии. Можно, конечно, этот анализ и еще более углубить, напр., исследовать отдельные гласные, так как примесь шума в них тоже не одинакова (по крайней мере ударные, подсчет отдельных безударных гласных при современном состоянии русской фонетики был бы неизбежно субъективен). Но в мою задачу входит только показать принцип и метод, а не проводить его здесь до максимальной точности. Замечу еще,

что семинарские подсчеты студентов, доставляемые мне в большом числе (я пересмотрел около 50-ти работ этого типа) и производившиеся по тому же принципу, дают довольно однообразно наибольшую величину благозвучия для стихотворных текстов, несколько меньшую для художественно-прозаических, еще меньшую для разговорных записей и еще меньшую для научного и газетного языка. Таким образом, если принять, что язык художественной прозы вообще благозвучнее разговорной речи, то сравнение текста с разговорной речью должно быть дополнено сравнением данного текста с другими аналогичными текстами, иначе почти всякий текст неминуемо будет признаваться благозвучным. Кроме того, для очень маленьких текстов (напр., для отдельных „стихотворений в прозе“ Тургенева, „сказочек“ Ф. Сологуба и др.) необходимо быть готовым к тому, что эта стадия анализа может дать и отрицательный эстетический результат: снижение величины благозвучия по сравнению с разговорным языком. Дело в том, что „выбор“ звуков (речь идет, конечно, в большинстве случаев о подсознательном выборе) обусловлен не одним стремлением к благозвучию, а и целым рядом других факторов, гораздо более мощных (см. ниже). Следовательно, в известных пределах победа остальных факторов над этим одним может войти в композиционный план произведения. Благозвучие, как оно здесь понимается (а расширять смысл этого термина до обычных расплывчатых рамок — значит лишать его, по-моему, всякой об'ективной значимости), есть лишь одна, быть может наименее заметная и для пишущего и для читающего, сторона звучания.

б) Благопроизносимость

Если бы приятность речи, независимую от ее значения, расценивать исключительно с точки зрения того, что выше названо благозвучием, то речь, состоящая из одних гласных оказалась бы самой приятной. Однако, мы знаем, что излишнее скопление гласных действует на нас неприятно, и об'ективным выразителем этого наблюдения является традиционное уклонение стихотворной речи от так называемого зияния, т.-е. столкновения двух слоговых гласных. („Она ушла“, „пришли они“ и т. д.). Вряд ли многим может понравиться название, выбранное поэтом Крученых для лилии: **еуы**, но если даже

и найдутся такие чудачки, то, вероятно, и им не понравятся те „слова“, которые я сочиняю в „Нашем языке“ для детворы, чтобы разграничить в ее сознании гласные и согласные: **ауэоы**, **ауэоыу** и т. д. Усилие, необходимое для произнесения таких сочетаний, несомненно связано с неприятными эмоциями (которые в отдельных случаях могут, конечно, подавляться приятностью комической). Это показывает, что кроме благозвучия приятность речи создается еще и ее легкой произносимостью, или тем, что я называю „благопроизносимостью“. Эта благопроизносимость в известных пределах обусловлена артикуляционной природой языка человеческого вообще, в других, более узких пределах, специальными артикуляционными привычками каждого отдельного языка. Так, вышеприведенные примеры „слов“, состоящих из ряда гласных, конечно, оказались бы трудны для всех народов и племен земного шара. Так же затруднительно и излишнее скопление согласных: **пркх**, **пркхт**, **пркшкхт** и т. д. А, напр., сочетания согласных **лр**, **нл**, **кф**, **шф**, как не встречающиеся в русском языке внутри слов, менее привычны и потому более трудны специально для русского человека, чем сочетания **рл** (орлы, горло и т. д.), **лн** (волна, полный и т. д.), **фн** (лавка, давка и т. д.), **фш** (давши, взявши и т. д.), хотя в других языках это может быть и наоборот. Экспериментируя с такими словами, произнося: „олры́“, „гблро“, „вонл̀а“, „пбнлы́й“, „л̀акфа“, „д̀акфа“, „д̀ашфы“, „взашфы“, мы ясно ощущаем непривычность, неудобство для нас этих сочетаний. И опять видим, что звучность тут не причем: неудобными оказываются и такие сонорные сочетания, как **рл**, **нл**. Нетрудно видеть, что авторский выбор может происходить здесь главным образом на границах между словами, так как о благопроизносимости внутри слов позаботился уже сам язык: ведь сочетания, употребительные внутри слов, тем самым делаются для нас благопроизносимыми. На границах же между словами комбинации звуков случайны, и вот здесь-то художественная речь и может отличаться от разговорной преимущественным употреблением привычных языку сочетаний. Я не располагаю материалом для сравнения в этом отношении художественного языка с разговорным, но примерный анализ того же „стихотворения в прозе“ „Милостыня“ делает в высшей степени вероятным это предположение.

Из 280-и словесных границ этого произведения, не сопровождаемых обязательной или вероятной паузой, только в с о р о к а пяти случаях согласный предыдущего слова сталкивается с согласным последующего. Из этих 45-ти случаев 31 отходят на долю столкновения двух согласных, что, как известно, и внутри слов вполне обычно, и только четырнадцать случаев дают столкновение трех и более согласных. Из 31 случая столкновения 2-х согласных в 20-и случаях имеем сочетания, очень употребительные внутри слов, в 8-и случаях малоупотребительные и только в 3-х случаях совсем, кажется, неупотребительные („он **п**однял“, „старик **п**одошел“ и „сладок **п**оказался“). Но и эти случаи кажутся очень легкими и обычными, так что мы можем предположить, что в условиях сочетаний слов русского языка этим звукам приходится часто сталкиваться. Интересно отметить крайнюю редкость долгих согласных на границах между словами (случаи эти я приравнял к столкновению двух согласных и включил в число 31). Имеется всего 4 таких случая: „камень **н**аклонился“, „ведь ты“ (долгое **т**), „с **с**уровым“ и „старик **к**упил“. Наименее благопроизносимым представляется продление взрывных артикуляций, требующее большого усилия и встречающееся в разговорном языке на границах между словами на каждом шагу (от тебя, под тобой, к кому, к кусту и т. д. все сочетания предлогов „от“, „над“, „под“, „перед“, „к“ с начальными **т**, **д**, **к** следующего слова). В „стихотворении“ мы находим только два таких случая („ведь ты“ и „старик купил“). Столкновения 3-х и более согласных прямо выпишу: „шел **с**тарый“, „он **п**рисел“, „он **в**споминал“, „он **з**доровья“, „роздал **д**ругим“, „услышал, **ч**то“ (читай „што“), „взор **п**ронзительный“, „со вздохом **с**тарик“, „показать **с**вою“, „возможность **п**оказать“, „старик **в**стрепенулся“, „этот **п**рохожий“, „подал **с**тарику“, „подошел **к** нему“ (в последнем случае две словесных границы, но одно столкновение). Из этих сочетаний только „показать свою“ и „возможность показать“ могли бы быть решительно опротестованы, да и то второй из этих случаев, кажется, допускает и с орфоэпической точки зрения то фонетическое упрощение, которое здесь нормально для разговорной речи (выпуск **т**: „возможность **п**оказать“). Остальные либо встречаются и внутри слов (**лст** — толстый, холст и т. д., **мст** — мстить, **тпр** — отправить, отпрягать и т. д.,

лнн — столкновение), либо отвечают фонетическим тенденциям русского языка (**лдр**, сравн. „здря“, „ндрав“, „страм“, „страженые“ и т. д.), либо представляют собой, так сказать, „счастливый случай“, т. е. дают случайно даже более приятные речедвигательные ощущения, чем иные внутренние группы (**нпр**, **нэд**, **лшт**, **рпр**, разумеется наблюдать все эти сочетания надо не изолированно, а на выписанных выше фактах, так как в изолированном виде всякая трехчленная согласная группа будет трудна). О случае с 4-мя согласными („он **вспоминал**“) и с 5-ю („старик **встрепенулся**“) будет речь ниже в отделе о произносительном символизме. Наконец, чтобы показать, что практическая речь может давать чрезвычайно неудобные столкновения согласных приведу несколько выдуманных примеров: „дочь **встретила**“ (**чфстр**), „гость **спохватился**“ (если не выпускать **т**), „воск **к** самому краю“ (разумеется не 2 **к**, а **к** долгое, но и это трудно), „воск **вскипел**“ (**скфск**), „торф **в стране**“, „дождь **тщательно**“ (**щцщц**) и т. п.

Само собой разумеется, что так же можно исследовать и случаи столкновения гласных в тексте („зияние“).

Выше сказано, что внутри слов редко встречаются затрудняющие нас звукосочетания. Однако и тут можно различать обычные для русского языка мало привычные группы (вот, напр., редкие сочетания: „согбенный“, „зигзаг“, „лехний“). А кроме того некоторые новообразования и некоторые синтаксические формы, особенно специфически-книжного типа, оказываются иногда неудобопроизносимыми. В одной моей статье в выражении: „многочисленные варианты подготовляемого рассказа“ в рукописи сначала стояло „обдумываемого рассказа“. Однако, произнеся это слово несколько раз подряд и попытавшись произнести его быстро, я пришел к убеждению, что оно не благопроизносимо, и заменил его словом „подготовляемого“. В данном случае особенно интересно, что забракованное слово не заключало в себе ни одного глухого звука, тогда как заменившее имеет 2 глухих (**п** и **т**). Пусть читатель попробует еще произнести быстро несколько раз подряд: „разведываемого“, „отведываемого“, „оборудываемого“, — и он убедится, что его язык заплетается. Отсюда один шаг к так называемым скороговоркам, которые, несмотря на все богатство звуковыми повторами (или, вернее, именно вследствие этого богатства), пред-

ставляют специальное истязание органов речи. К сожалению, случаи эти еще мало изучены с физиологической стороны, и из них не извлечены те уроки благопроизносимости, какие они могли бы преподать. Но во всяком случае ясно, что в художественном тексте все такие случаи, поскольку они не вводятся намеренно (см. ниже) и поскольку не входят в композиционный план, являются дефектами. Таким образом, не только границы между словами, но и, в некоторых случаях, отдельные слова и сочетания слов, независимо от границ, могут расцениваться с точки зрения благопроизносимости.

2. Звуки в соотношении с содержанием

Здесь прежде всего надо решительным образом протестовать против смешения двух принципиально разнородных вещей: значимости звуков речи в тех случаях, когда они обозначают звучащие предметы и явления, и значимости во всех остальных случаях. Первое удобнее всего назвать общепринятым термином звукоподражания. Второе я называю звуковым символизмом. В спорах о значимости или незначимости звуков поэтической речи самих по себе (т.-е. помимо значений целых слов и морфем) эти 2 вещи упорно смешиваются, и сторонники значимости обычно с торжествующим видом указывают на звукоподражание, а противники стараются, вопреки очевидности, ради сохранения своей позиции, отвергнуть и его. С моей точки зрения, вопрос необходимо резко разделить.

а) Звукоподражание

Насколько тесен круг применения этого принципа в словаре человеческом, настолько же несомненным можно считать самый факт применения его в художественной речи. Трудно отрицать намеренность (по всей вероятности даже в буквальном смысле слова, т.-е. осознанную) звукоподражаний в известном стихе Бальмонта:

Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши.

Или у Полежаева:

Ветр свистит,
Гром гремит,
Море стонет,
Путь далек!
Тонет, тонет
Мой челнок.

Само собой разумеется, что средствами служат здесь не только так наз. „звукоподражательные“ слова (как „каркать“, „мяукать“ и т. д.), которых крайние мало в языке, а все слова, обозначающие прямо или косвенно (через посредство общего смысла фразы) звучащие предметы и явления. Другими словами, художественная речь пользуется здесь такими средствами, которыми сам язык не пользуется, такими чертами, которые для самого языка случайны. Возьмем хотя бы последний пример. В нем нет ни одного такого слова, в котором лингвист мог бы неопровержимо доказать звукоподражательное происхождение. И, однако, звуковая живопись здесь несомненна, при чем достигается она не только подбором слов, но и их расположением („ветр свистит“, гром гремит“). Слово „стонет“ может быть лингвистическим анализом определено лишено всякого звукоподражательного значения (санскр. *stanati* обозначало не стон, а различные другие звуки, греческое *στῆνω* показывает, что **о** в русском обязано индо-европейскому чередованию гласных, как в „несу—ноша, ношу“, „лежу—ложе, ложу“, везу—воз, вожу“ и т. д.). И тем не менее случайное для языка совпадение гласного со звуком, издаваемым при стоне, может сделаться художественным средством, может усилить образность выражения „стонет“ по отношению к морю. Здесь же мы находим и случай того, что я называю „косвенным“ звукоподражанием. То же усиление образа „стона“, которое производит звук „о“ в самом этом слове, может создаваться и тем, что все окружающие слова (кроме одного) звучат с ударным **о** (море стонет, путь далёк, тонет, тонет, мой челнок), хотя ни одно из них не обозначает не только стона, но и вообще звука. Здесь окружающие слова как бы поддерживают тон основного слова, и если признать звукоподражание там, то надо признать его и тут. Наконец, на том же примере видно, что дело идет не о буквальном звукоподражании, не о специальном передразнивании природы (*ars abhorret imitationem* переделал бы я знаменитое средневековое положение), а об общем ассоциативном оживлении и усилении наших звуковых представлений звуковыми средствами языка.

Вот несколько примеров такого звукоподражания в художественной прозе:

Всё задрожало вокруг—а там, в этой налетающей громаде,—и треск, и гром, и тысячегортанный железный лай... („Конец света“ из „Стихот. в прозе“ Тург.).

... звучный **лязг носы раздаётся** за вами. („Лес и степь“ Тург.)
 Но вот, ветер набежал, и зашумели верхушки, словно падающие волны (ibd.).
 Золотой голосок малиновки звучит невинной, болтливой радостью... (ibd.).
 И, с веселым **шумом и ревом**, из оврага в овраг клубятся потоки... (ibd.).

б) Звуковой символизм

Круг применения звукоподражательного принципа, как уже упоминалось, весьма тесен. Огромное большинство наших представлений не звукового порядка. Тем большее значение приобретает вопрос о возможности поддерживать звукописью не слуховые, а зрительные, осязательные и т. д. представления, равно как и многочисленные эмоции. Хотя лингвистика и отрицает определенной образом символическую значимость звуков речи, однако из предыдущего видно, что художественная речь может использовать такие стороны языка, которые для него самого составляют чистую случайность. Таким образом априорно отрицать возможности звукового символизма нельзя, и если бы хоть раз кем-нибудь когда-нибудь была доказана объективная значимость какого-либо звука самого по себе, если бы психология доказала наличность в процессе речи побочных ассоциаций отдельных звуков со значениями помимо той условно-исторической ассоциации, которая дана в каждом слове и в каждой морфеме, взятых в целом, то проследить использование этих ассоциаций художественной речью было бы чрезвычайно поучительно. К сожалению, всё, что до сих пор делалось в этом направлении, насыщено самым безудержным субъективизмом, и не дает никакой базы для исследования. Обычно один и тот же критик в разных произведениях находит разную значимость одного и того же звука, применяясь к содержанию разбираемого произведения: звук **а** у него обозначает то „отчаяние“ (если как раз это слово и представление доминирует в пьесе, и кругом него собрано много **а**), то радость, то странствия и т. д., и т. д. Само собой разумеется, что этим путем можно с равным успехом доказать любую значимость любого звука и с наибольшим успехом подорвать доверие к теории значимости вообще. А так как до сих пор в этом вопросе других методов не применялось, то я склонен считать анализ текста с этой стороны пока что преждевременным.

До сих пор речь шла о чисто-акустической стороне звуков по соотношению с содержанием. Но ведь у звуков есть и произ-

носительная (артикуляционная) сторона, и в ней могут быть свои специфические побочные ассоциации с содержанием помимо значений слов. Согласно общему плану я и здесь различаю „произносительное подражание“ и „произносительный символизм“.

а) Произносительное подражание. Как звуками речи можно напоминать слушателю звуки природы, так и движениями органов речи можно, говоря априорно, напоминать слушателю (который, как известно, все речевые движения говорящего мысленно воспроизводит) движения, происходящие в природе. Одна из моих слушательниц, разбирая на семинарии стихотворение Гумилева „Заблудившийся трамвай“, указала на обилие в нем взрывных звуков и связала это с толчками трамвая. У меня не было возможности проверить, как следует, докладчицу, но сама по себе мысль заслуживает внимания. Толчек языка о небо или зубы или губ друг о друга — и толчек трамвая! Подсознательная ассоциация вполне возможна. Точно так же в слове „топот“, в котором ищут обычно звукоподражания, можно усмотреть и сходство движений языка с движениями ног при топоте; в слове „вздрагнуть“ наличие в корне двух взрывных не перед гласными (что увеличивает ощущение взрыва) и взрывных „биений“ звука **р** может напоминать само движение дрожи; в слове „встрепенуться“ повышенная активность органов речи в начале слова (**фстр**) и наличие двух взрывных тоже может связаться со значением слова и т. д. (с этой точки зрения сочетание „старик **встрепенулся**“, приведенное выше и грешащее против благопроизносимости, приобретает особую ценность своей рече-двигательной изобразительностью). Особенное значение могли бы получить в этом случае так назыв. „долгие взрывные“, произносящиеся, как известно, с тем большим усилием, чем более долгий момент затвора, и могущие напомнить этим усилием усилие описываемого движения (поскольку речь идет о живых движениях): **оттащить**, **отдавить**, **оттянуть** и т. д. Так как здесь имеются в виду не значения языка сами по себе, а лишь использование художником слова, так сказать, „побочных продуктов“ речи, (я усиленно подчеркиваю это), то такое же значение могли бы получать звуки и в окончаниях слов, так что какое-нибудь долгое **ц**, напр., в словах „встрепенё**цца**“, „бьё**цца**“, „жмё**цца**“, тоже могло бы поддерживать это ощущение усилия,

несмотря на то, что все глаголы имеют это окончание и что в большинстве случаев, следовательно, оно оставалось бы без-
 значным (в данном, эстетическом, смысле). Соответственно
 и движения языка вверх и вниз, вперед и назад, движение губ
 в так наз. лабиализации, вытягивание их в линию при звуках
Ы и **И** и т. д., и т. д. могли бы быть приведены в связь
 с описываемыми движениями в природе. С этой точки зрения,
 во фразе:

... золотисто-желтый луч ворвѣцца вдрун, заструится длинным потоком,
 ударит по полям, упрѣцца в рощу... („Лес и степь“, Тург.).

можно было бы говорить о рече-двигательном оттенении силы
 и быстроты вторжения луча в первой части фразы, направления
 движения во второй части, удара в 3-ей части, упора в 4-ой.
 Но всё это, конечно, требует еще дальнейших исследований,
 и может быть предложено здесь лишь как робкое предположение.

б) Произносительный символизм. В отличие от
 звукового символизма здесь, мне кажется, нетрудно было бы
 наметить обще-обязательные связи по крайней мере
 некоторых рече-двигательных представлений с недвижательными
 реальными представлениями и особенно с эмоциями. Так, напр.,
 сравнительная сила эмоций могла бы символизироваться сравни-
 тельной силой самих звуков, подобно тому, как она символи-
 зируется усилением произношения в интонационной стороне
 речи (сравн. аффектированное произношение слов „страшно“,
 „ужасно“, „безжалостно“, „роскошно“ и т. д.; с этой точки
 зрения разбиравшееся выше сочетание „ведь ты“ могло бы
 оттенять своим усиленным **Т** усилительное значение частицы
 „ведь“). Отвлеченное могло бы символизироваться верхними
 гласными, а конкретное — нижними (соответственно общей сим-
 волике „верха“ и „низа“). И так далее. Всё это, конечно, пока
 еще слишком гадательно, чтобы можно было на этом настаи-
 вать, но одно явление в данной области кажется мне
 несомненным. Это — символическое значение скопления
 согласных (т.-е. скопления больших, по сравнению с гласными,
 артикуляционных работ) в пунктах, требующих особого внима-
 ния слушателя. Силой и сложностью артикуляций здесь сим-
 волизируется сила эмоции и сложность мысли. Так, среди
 рассмотренных выше сочетаний имелось „неблагопроизносимое“

„ОН ВСПОМИНАЛ“. Но, читая пьесу в целом (по условиям места я принужден отослать читателя к тургеневскому тексту), мы видим, что эти 2 слова поставлены в совершенно особые условия: они выделены в отдельный абзац (единственный по краткости абзац произведения), как многозначительный итог одной части описания и как столь же многозначительное введение в другую часть. Это соединение двух функций, эта вескость значения вместе с необходимым по ритмическим условиям продлением фразы (ибо по закону изохронности все абзацы стремятся к равенству времен произношения) делает чтение этих слов столь торжественным, важным, ударным (сравн. необходимую здесь ударность слова „он“), что скопление согласных не только не вредит, но, напротив, помогает чтению. Без него в произнесении текста был бы какой-то пробел, какая-то недопустимая легковесность. Подобным же образом в сонете Пушкина „Поэту“ имеется лишь один случай стечения 4-х согласных на границе между словами, и это как раз центральный пункт идейной стороны сонета:

Всех строже оценить умешь ты свой труд.

И так же, как у Тургенева, скопление согласных связано с ритмическим замедлением (2 ударных слога подряд).

II. РИТМ

Как и в фонетической стороне, здесь можно различать 2 ряда явлений: 1) не связанных с индивидуальной стороной содержания и 2) связанных с ней. Соответственно дроблю изложение на 2 отдела.

1. Благоритмика

Вопрос о ритмической форме художественной прозы в ее отличиях от стиха чрезвычайно мало разработан в литературе. Относительно русской прозы имеются лишь попутные замечания у исследователей ритма стиха (у Жирмунского, у Шенгели) да статьи Зелинского, Кагарова, Бродского, Гроссмана, Энгельгардта, Андрея Белого. Все названные авторы (кроме Зелинского) ищут, к сожалению, не отличий ритма прозы от ритма стиха, а, напротив, сходств в этом отношении прозы со стихом, т.-е., в сущности, аннулируют самую задачу исследования,

поскольку дело идет именно о прозе. Все они исходят как бы из молчаливого предположения, что иных ритмических форм, кроме тех, какие даны в стихе, быть не может. Но с лингвистической точки зрения такое предположение ничем не может быть оправдано. В своей статье „Стихи и проза“ (сборник „Свиток“ № 3) я пытаюсь наметить иные пути и здесь, отсылая читателя к этой статье, буду им следовать. Для меня основа ритма стиха — урегулированное чередование ударных и безударных слогов — является почти неприменимой к прозе, за исключением, быть может, только так наз. клаузул (концов периодов). Сущности же ритмических форм прозы я ищу в урегулированном чередовании слабых и сильных тактов (т.-е. в нормировании числа слабых словных ударений, объединенных одним сильным словным ударением) и в урегулированном чередовании слабых и сильных фонетических предложений (т.-е. в нормировании числа слабых фонетических предложений, объединенных одним сильным фонетическим предложением, составляющим ударный центр того, что я называю „фонетическим целым“). Чтобы показать конкретно, что я имею в виду, приведу отрывок из „Леса и степи“ Тургенева в моей ритмической разбивке (цифры обозначают числа словных ударений):

Но вот, ветер слегка шевельнется — (4)
 клочек бледно-голубого неба (4)
 смутно выступит (2)
 сквозь редяющий, словно задымившийся пар, (3 или 4)
 золотисто-желтый луч (3)
 ворвется вдруг (2)
 заст уится длинным потоком, (3)
 ударит по полям, (2)
 упрется в рощу, — (2)
 и вот, опять все заволжлось. (4, всего 10 фонетич.
 предложений).

Долго и одождается эта борьба; (3 или 4)
 но как несказанно великолепен (3)
 и ясен становится день, (3)
 когда свет, наконец, восторжествует (3 или 4)
 и последние волны согретого тумана (4)
 то скатываются и расстилаются скатертями, (3)
 то извиваются и исчезают (2)
 в глубокой, нежно-сияющей вышине... (4, всего 8 фонетич. предложений).

Спрашивается, на чем основано ритмическое очарование этого отрывка? Попробуем решить этот вопрос тем экспериментальным приемом, о котором говорилось в начале статьи. Изменим прежде всего кое-где число и расположение безударных слогов:

Но вот, ветерок слегка шевельнется —
 Но вот, ветерок слегка пошевелинется —
 Но вот, ветер немного шевельнется —
 Клочек бледного голубого неба
 смутно проглянет...
 Кусочек бл дно-голубого неба
 слегка выступит...
 Клочек бледно-голубого пространства
 слегка засияет...

Отвлекаясь от тех стилистических перемен (по большей части, конечно, к худшему), какие создаются здесь переменной словаря и грамматических форм, можем ли мы сказать, что в ритме отрывка что-то существенно меняется при таких экспериментах? По-моему, нет. А теперь попробуем резко изменить число словных ударений:

Но вот зашевелилось... (2)
 Туман раздвинулся; (2)
 Показалось небо; (2)
 Мгновенье, (1)
 и все вокруг засияло от ярких золотисто-желтых лу-
 чей, 7)
 ворвавшихся и заструившихся в небесном простран-
 стве (4)
 длинным потоком. (2)

Читатель, надеюсь, ощутит, что общая ритмическая форма 1-го периода отрывка резко изменилась. Получилась другая система (конечно, худшая и непригнанная ни к содержанию, ни к предыдущим и последующим ритмам). Общая ритмичность сохранилась, потому что, находясь во власти тургеневских образов и ритмов, нельзя говорить неритмично, но ритмическая физиономия текста изменилась. Пробуя вырваться из-под этой власти и перевести форму и содержание (ибо они неразрывны, и одной формы никак не переведешь) в сферу разговорной речи, получим:

Наконец-то! 1)
 Слава богу, немного подуло! (4)
 Теперь постреляем! (2)
 Ведь за целый день хоть бы одну паршивую галку
 убили! (6)
 Чорт знает что! (3)
 Ну пойдём! 2)
 Надо дотемна к Соловьевской балке поспеть. (5)
 Нет, опять туман! (3) и т. д.

Подобным же образом можно было бы нанизывать эти случайные ритмически фразы одна на другую до бесконечности. Ритмическая форма сломана. Нет ни начала, ни кульминационного пункта, ни конца.

Еще более ощутительна будет перемена, если мы резко изменим число фонетических предложений в одном из 2-х тургеневских фонетических целых. Представим себе, что после первого периода была бы всего одна фраза, положим:

Однако в конце концов туман исчезает.

Подошла ли бы она и по содержанию и по ритму к предыдущему? Конечно, нет. После 1-го периода мы настроены на определенный ритм, мы ждем такого же второго периода, и такая бледная одиночная фраза явно не была бы художественным продолжением предыдущего. Так как приведенный отрывок представляет конец вдвое большего абзаца, то при других условиях содержания возможна была бы, правда, и одночленная концовка (напр., если бы беглый мотив, затронутый в предыдущей части фразой: „В такие дни нельзя стрелять“, был основным мотивом абзаца, абзац мог бы быть закончен восклицанием: „Пропала охота!“), но тогда сгущенность эмоционального содержания искупала бы непропорциональность частей. Отвлекаясь же от таких особых условий содержания (о чем ниже), мы ясно ощущаем потребность в ритмической пропорциональности, создаваемой не слогами, а более крупными ритмическими единицами.

В подтверждение отстаиваемой здесь гипотезы сошлюсь еще на следующее наблюдение, известное мне как по собственному опыту, так и со слов моих товарищей по перу. Всякий, пишущий с литературными целями (включая даже и школьные работы этого рода) нередко, чувствует нехватку одного или двух

слов независимо от содержания. Бывает, что прямо вымучиваешь у себя еще один эпитет, еще одно наречие только для того, чтобы заполнить какую-то недопустимую для ритмического чутья дыру в речи ¹⁾. Точно так же при составлении периода часто чувствуешь, что нехватает одного звена, что именно данный период должен быть 3-х членным, 4-х членным и т. д. (смотря по ритмическому окружению). А многие ли пишущие прозой и часто ли чувствуют недостаток одного или двух слогов?

Итак, если согласиться с этой теорией, в чем же должны сказаться преимущества одних вариантов прозы перед другими, и в чем будет критерий оценки? Поскольку мы здесь отвлекаемся от связи с содержанием, можно, мне кажется, предъявить два общих требования к прозе: 1) выдержанность ритмических колебаний в определенных пределах, или, иначе говоря, приблизительная однородность фонетических предложений между собой и фонетических целых между собой по числу членов; 2) ритмическое отграничение, отбивка соседних целых друг от друга путем изменения числа тактов в пограничных фонетических предложениях по сравнению с предыдущими и последующими (тактовые концовки и тактовые зачины). Применение 1-го принципа легко проследить на выше приведенном отрывке. Числа ударений здесь все время идут в границах 2-3-4-х тактного строя. Всякое отступление вниз или вверх, появление однотоктного или 5 — 6-тактного предложения требовало бы или повторения той же формы на протяжении нескольких предложений, или определялось бы особыми условиями содержания (как в моем варианте). Применения 2-го принципа в этом отрывке как раз нет, если читать слово „эта“ с ударением (что мне кажется, правда, хуже безударного чтения): первый период кончается 4-хтактным предложением, второй начинается таким же. Поэтому для демонстрации этого принципа приведу начало стихотворения в прозе „Милостыня“, передавая на этот раз типографскую форму оригинала:

Вблизи большого города (3), по широкой проезжей дороге (3), шел старый, больной человек (4).

¹⁾ Сравн. примеры такой бесплодной синонимии в сборнике „Поэтика“, П.-д. 1919, в статье Виктора Шкловского: „О поэзии и заумном языке“, объясняемые, впрочем, автором совершенно иначе.

Он шатался на ходу (2 или 3); его исхудалые ноги (3), путаясь, волочась и спотыкаясь (3), ступали тяжело и слабо (3), словно чужие (2); одежда на нем висела лохмотьями (4); непокрытая голова падала на грудь (4)... Он изнемогал (2).

Он присел на придорожный камень (3 или 4), наклонился вперед (2), облокотился (1), закрыл лицо обеими руками (4) — и сквозь искривленные пальцы (2 или 3) закапали слезы (2) на сухую, седую пыль (3).

Он вспоминал (2).

Здесь мы видим закон смены числа тактов на границах между каждым из абзацев. Внутри абзацев тоже кое-где проведён этот закон, именно там, где отдельные группы фонетических предложений складываются во внутренние ритмические целые, более крупные, чем одинокое фонетическое предложение, но менее крупные, чем абзацы (вторая точка с запятой во втором абзаце и черта в третьем абзаце).

2. Ритм по соотношению с содержанием

В отличие от звуковой стороны, ритмико-мелодическая сторона речи бесспорно уже имеет символическое значение в самом языке. Сюда относятся такие факты, как: 1) продление и усиление звуков для обозначения особой длительности процессов природы и духа („дождь шел-шел“, „я ходил-ходил“, „думал-думал“, выделенный гласный обязательно произносится протяжнее и сильнее соответствующего гласного 2-го слова, при чем степень продления может быть очень разнообразна, от еле заметной до явно напевной, и всегда обратно пропорциональна степени усиления), для обозначения усиления признака („красный-красный“, „зда-а-аровую нахлобучку получил“), для обозначения протяженности и непрерывности ряда перечисляемых понятий („на лугу росли красные, белые, желтые, зеленые, голубые цветочки...“; 2) одно продление, без усиления, для обозначения пространственной или временной отдаленности описываемого („та-а-ам, за да-а-алью непого-о-оды есть волшебная страна...“, „где-е-е-то, когда-а-а-то, давно-о-о-давно-о-о тому назад, я прочел одно стихотворение“, обычно связано с высоким регистром); 3) одно усиление, без обязательного продления, иногда даже с ускорением для обозначения силы эмоции („дурак! пшол вон!“ — все артикуляции производятся напряженно, усиленно, сравн. особенно артикуляцию звука **Ш**), хотя возможно и продление согласных („мерррзавец!“

„дуррак!“). Само собой разумеется, что авторы крайне стеснены в использовании ритмико-мелодического разнообразия разговорной речи условиями письма и вынуждены предоставить здесь поле деятельности чтецу. Но зато они могут использовать случайные для языка продления звуков в самом звуковом составе слов для точно такой же символики. С этой точки зрения слово „длинный“ может быть предпочтено (при прочих равных условиях, разумеется) слову „долгий“, слово „бежжалостный“ — слову „жестокий“, слово „ражжиться“ — слову „нажиться“ и т. д. Но, конечно, центр тяжести и здесь не в звуковом и слоговом ритме, а в ритме тактов и предложений. Та приблизительная однородность соседних фонетических предложений в отношении числа тактов и соседних периодов в отношении числа фонетических предложений, о которой говорилось выше, может в известных пределах нарушаться ради ритмической символики выше описанных и иных типов. Возьмем, напр., следующие места из „Стихотворений в прозе“.

Смерть налетит (2), махнет своим холодным, широким крылом (4 или 5)... — И конец (1!).

Я хотел было возражать (2 или 3)¹⁾... но земля кругом глухо застонала и дрогнула (5) — и я проснулся (1).

Я не обернулся к нему (2 или 3) — но тотчас почувствовал (2), что этот человек (2) — Христос (1).

И потому (1): станем пить и веселиться (3) — и молиться (1).

Несите его с торжеством (3), обдавайте его вдохновенную голову (3 или 4) мягкой волной фимиама (3), прохлаждайте его чело (2 или 3) мерным колебанием пальмовых ветвей (4), расточайте у ног его (2 или 3) все благовония аравийских мирр (3 или 4)! Слава (1)!

Во всех них мы видим контрастный одночленный конец (одночленные предложения вообще редки в художественной прозе, исключая диалоги), кое-где оттененный особой многочленностью предшествующего предложения. И везде этот контраст символичен. В первых 2-х отрывках он символизирует мгновенность перехода из бытия в небытие и из сна в бодрствование; в 3-м отрывке — выделение основного образа произведения,

¹⁾ В тексте последний такт выделен в отдельный абзац, чем, повидимому, обозначена сверхмерная долгота предшествующей паузы. Считать здесь каждый абзац фонетическим целым невозможно в виду явно связного характера повышения голоса, обозначенного многоточием.

в 4-м и в 5-м—краткость итога всему предшествующему (в 4-м, кроме того, и контраст образов „пить и веселиться — молиться“, здесь же и итожная краткость 1-го фонетич. предложения). Подобным же образом располагаются числа фонетич. предложений в фонетич. целых в конце „Дурака“:

Да и как им быть, бедным юношам? — Хоть и не следует—вообще говоря—благоговеть .. но тут, поди, не возблагодарив—в отсталые люди попадешь! (5 или 6) фонетич. предложений, из которых одно вставлено в середину другого).

Житье дуракам между трусами. (1 фонетич. предложение).

и с тем же символическим значением краткого и сильного итога всему предшествующему (во всей пьесе, кроме заключения, нет ни одного одночленного целого). Наоборот, в таких концовках, как:

Так (1), в Елисейских полях (2), под важные звуки Глюковских мелодий (4),—беспечально и безрадостно проходят стройные тени (5).

...вдали (1), среди грома и плеска ликований (3), в золотой пыли всепогодного солнца (4), блистая пурпуром (2), темнея лавром (2) сквозь волнистые струи обильного фимиама (4), с величественной медленностью (4), подобно царю, шествующему на царство ($4 = 2 + 2$), плавно двигалась гордо выпрямленная фигура Юлия (6)...

... и длинные ветви пальм (3) поочередно склонялись перед ним (3), как бы выражая своим тихим вздыманьем (3 или 4), своим покорным наклоном (2 или 3) — то непрестанно возобновлявшееся обожание (4), которое переполняло сердца очарованных им сограждан ($6 = 3 + 3$).

увеличение числа тактов в последних предложениях (если согласиться с тем чтением их, которое здесь избрано, именно без внутреннего членения или, во всяком случае, с более слабым членением, чем между обычными фонетич. предложениями) явно символизирует длительность и плавность описываемых процессов. В первом из этих примеров мы имеем, кроме того, фигуру постепенного нарастания числа тактов (1—2—4—5), приобретающую также нередко символическое значение нарастания той или иной эмоции или того или иного события:

О, как доволен (2 или 3), как даже добр в эту минуту (3 или 4) этот милый, многообещающий молодой человек (4 или 5)!

Мальчик пискнул еще раз (3)... Я хотел было ухватиться за товарищ (3 или 4)—но мы уже все раздавлены, погребены, потоплены, унесены (4 или 5) той, как чернила, черной, льдистой, грохочущей волной (6)!

В первом примере нарастает эмоция презрительного сарказма, во 2-м — само описываемое явление. Обратное явление убывания числа тактов и фонетических предложений, хотя и имеет, повидимому, самодовлеющее ритмическое значение приближения к концу периода или всего произведения (отдельные „стихотворения“ по большей части заканчиваются постепенно убывающими периодами, а начинаются возрастающими), но тоже может тесно срастаться с содержанием, напр.:

Я стал шарить у себя во всех карманах (5)... ни кошелька, ни часов, ни даже платка (4)... Я ничего не взял с собою (3).

3. Звуковые повторы

Кроме всех этих и им подобных явлений есть еще область промежуточная между ритмикой и фоникой — это ритмическое распределение отдельных звуков речи в произведении. При обсуждении принципов анализа стиха ее можно и должно было бы поместить тотчас вслед за фоникой, потому что там, ритмическое членение дано самой стихотворной формой. Здесь же, где требовалось еще сперва отыскать отдельные ритмические звенья, я не мог до сего времени говорить об этой важной стороне ритмо-звучания. Теория О. Брика, в общем признанная в новейшей литературе, хотя и нуждающаяся в некоторых существенных поправках, находит себе применение при анализе высоко-художественной прозы, пожалуй, не меньшее, чем при анализе стиха. Но, с другой стороны, здесь, во избежание натяжек, еще более необходимо более точное определение понятия „повтора“, чем там. Что не всякое повторение той или иной звуковой комбинации есть „повтор“, ясно уже из того, что по теории вероятности всякая комбинация должна рано или поздно повториться. Брик определенно говорит в своей статье об исключительно-ритмической обусловленности повторов, и в то же время у него нет определения ни максимального размера тех ритмических единиц, внутри которых повторенье признается за повтор, ни тех специальных условий по отношению к месту ударения в слове и месту слова в стихе, при которых повторенье является повтором. В примерах у него, правда, берутся только соседние стихи, но иногда один из стихов принадлежит концу предыдущей строфы, а другой — началу последующей

(и блещет гордою красой. Как друга ропот заунывный...), а в таком случае можно было бы с бóльшим правом в словах „правил“, „пример“, „прочь“, „поправлять“ в 1-м, 5-м, 8-м и 11-м стихах 1-ой строфы „Евгения Онегина“ усмотреть повторы. На том же примере из стихотв. „К морю“ Пушкина мы можем убедиться, что Брик повторение в разных условиях по отношению к ударению (в 1-м послеударном и ударном слоге) и по отношению к месту в стихе (3-я стопа и 1-я) считает повтором. По-моему, здесь необходима бóльшая близость, если не тождество, ритмических условий. Другая поправка, которую необходимо ввести в теорию Брика — это включение в систему повторов гласных звуков и притом не только по отношению к гласным же, но и в их комбинациях с согласными. Отсечение одних от других проводится здесь совершенно искусственно. Наконец, до известной степени понятие повтора может быть расширено и в артикуляционном отношении, ибо повторение, положим, группы „задненёбный + губной“, поскольку оно ритмично, может ощущаться, как повторение одних и тех же артикуляционных комбинаций независимо от частных различий внутри задненёбных и внутри губных. Вот примеры повторов из приведенных выше первых 4-х абзацев „Милостыни“, выбранные с соблюдением этих условий (проверку по тексту возлагаю на читателя):

вблизи — большого, большого — широкой, широкой — проежжей, города — дароге, на хаду — исхудалые, путаясь — спотыкаясь — ступали, слабо — словно, непокрытая — грудь, он присел — на придорожный, придорожный, — впирет, сквозь — искривленные — закапали (фонетически выписаны лишь выделенные звуки).

В мою задачу не входит детально анализировать здесь организацию повторов текста. Я только хотел показать, что если признавать ее в стихах (что, несомненно, требует еще дальнейших исследований), то необходимо признавать их и в художественной прозе, и что, следовательно, из двух вариантов, из которых один дает повтор, а другой — не дает, предпочтителен, при прочих равных условиях, первый.

Связи с содержанием, за исключением случаев тавтологических повторов, я здесь не могу усмотреть.

Ш. МЕЛОДИЯ

Этот отдел впоследствии будет, вероятно, центральным отделом анализа, сейчас же о нем почти нечего сказать. Мы все непосредственно чувствуем, что мелодия — это тот фокус, в котором скрещиваются и ритм, и синтаксис, и словарь, и всё так назыв. „содержание“, что читая, напр., Чехова (и притом не отдельные места и не отдельные произведения, а всего характерного Чехова), мы применяем одну мелодическую манеру чтения (сдержанно-грустно-заунывной назвал бы я ее), читая Гаршина — другую (трагически-заунывную), читая Л. Толстого — третью (основоположнически-убеждающую), читая Тургенева — четвертую (специфически-повествовательную) и т. д., и т. д. Если справедливо, что „человек — это стиль“, то не менее справедливо, что, „стиль — это мелодия“. Однако, ухватить этот основной стержень при современном состоянии разработки вопроса нельзя. Поскольку и здесь можно говорить об общей мелодической приятности, с одной стороны, и о мелодии в связи с содержанием с другой, я могу по первому пункту поделиться лишь следующим наблюдением: известная степень мелодического разнообразия составляет достоинство стиля. В этом убеждает нас следующий эксперимент. Если мы в абзаце:

И старик купил себе на данные гроши хлеба — и сладок показался ему выпрошенный кусок — и не было стыда у него на сердце — а напротив: его осенила тихая радость. („Милостыня“).

изменим порядок слов и вместе с ним местá фразных ударений:

И старик купил себе на данные гроши хлеба, и выпрошенный кусок показался ему сладок — и стыда у него на сердце не было — а напротив: его осенила тихая радость.

то заметим, что частица мелодического очарования текста ушла. И уход этот можно объяснить только тем, что мелодия стала более однообразна: в то время как в оригинале первое фонетическое предложение было восходящим, а 2-е и 3-е нисходящими, так что получалась восходяще-нисходящая фигура с повторением нисходящей части, — в нашем варианте все 3 части оказались восходящими. Подобные перемещения фразных ударений ради усложнения мелодического узора можно наблюдать на любом тексте. Чтобы не множить цитат отсылаю читателя к вышеприведенному отрывку из „Леса и степи“ Тургенева,

где сдвиг ударения в первом периоде наблюдается при переходе от 5-го фонетического предложения к 6-му, от 6-го к 7-му, от 9-го к 10-му; во 2-м периоде — от 1-го к 2-му и от 7-го к 8-му. — В области связи мелодии с синтаксисом и словарем, а также в вопросе о графической передаче мелодии обще-принятыми знаками препинания (а это для автора весьма существенно, ибо других средств у него здесь нет) я могу отослать только к декламационной литературе (с большими оговорками, впрочем, в виду полной лингвистической безграмотности подобного рода трудов) и к своим трудам, где имеются начатки изучения вопроса.

IV. ГРАММАТИКА

В отличие от предыдущих отделов здесь уже не может быть самодовлеющей ценности тех или иных фактов вне связи их с содержанием. В стихотворном стиле признается, правда, принцип грамматической симметрии (сравн. Андрей Белый, „Символизм“, разбор отрывка из „Мороз красный нос“ Некрасова), так что получается область, промежуточная между грамматикой и ритмикой. И, действительно, для стиха, с его специфически-измененным порядком слов, с его нередко нарочитой грамматической рифмой, этот принцип является существенным („восторженных похвал пройдет минутный шум“, „флаги пестрые судов — песни дружные гребцов“, „да ветвь с увядшими листьями — струился хладными ручьями“ и т. д.). Но в прозе, где нет этих причин, нет и их следствий. Такие явления, как однообразное повторение союзов в периодах, всецело исчерпываются ритмико-синтаксической стороной дела и не требуют для себя особой точки зрения. Поэтому здесь я ограничусь рассмотрением значимости грамматических фактов по связи с общим содержанием текста. Как и в других отделах, речь может идти, конечно, только о тонких оттенках, о нюансах, потому что стилистика вообще ведает только их. Разница между „посылаю брата“ и „посылаю брату“, как ни тонка и ни трудна она для анализа сама по себе, всё еще слишком груба для стилистики. Это разница не стилистическая. А вот „сделал мне“ и „сделал для меня“ будет уже разницей не только грамматической, но и стилистической. Точно так же „взял нож“ и „взял ножом“

различны только грамматически, а „швырял камни“ и „швырял камнями“ — и грамматически и стилистически. Другими словами, изучаться и сравниваться здесь должны не грамматические значения вообще, а лишь грамматические синонимы, т.-е. значения слов и словосочетаний, близкие друг другу по их грамматическому смыслу. При этом синонимы, совершенно тождественные по значению, как „кадет — кадетов“ „свеч — свечей“, а также синонимы, всецело диктуемые словарем, как „воды—огня—площади“, „воде — огню — площади“, тоже должны будут выпасть из поля наблюдения.

1. Морфология

Поскольку рассматривается синонимика несинтаксических форм („беловатый — беленький“, „зубатый — зубастый“, или, беря примеры из предыдущих цитат: „исхудалые — исхудавшие“, „висела — повисла“, „присел — подсел — уселся“, „наклонился — склонился“, „искривленные — кривые“ и т. д.) отдел этот совпадает с отделом о словаре (см. ниже). Специально-грамматическое изложение его свелось бы к изложению синонимики префиксов и суффиксов, чрезвычайно сложному и затруднительному при неразработанности в науке отдела о значениях префиксов и суффиксов современного русского языка. Поскольку же рассматривается синонимика синтаксических форм, стилистический выбор автора крайне ограничен. Морфологические синонимы этого типа в нашем языке все наперечет. Вот они: 1) сыра — сыру, 2) в лесе — в лесу, в крови — в кровѣ, 3) аптекари — аптекаря, 4) добрый — добр. Первые 2 столь различны по значению, что могут быть названы разными падежами, родительным и количественным в одном случае, предложным и местным в другом (примеры: „качество сыра“, „приготовление сыра“ — „фунт сыру“, „дайте мне сыру“, „я знаю толк в лесе“, „здесь весь вопрос в крови“ — „я был в лесу“, „рука была в кровѣ“). Но форма на — у, под давлением разговорной речи, нередко забредает в неподходящие для нее сочетания, и с этой точки зрения нельзя одобрить у Тургенева: „Туловище грязно-бурого цвету; такого же цвету и плоские, жесткие крылья“... („Насекомое“, из „Стихотв. в прозе“). Третья пара форм различается по совсем другому признаку. Здесь

народная форма на **а** вытесняет всё более и более литературную форму на **ы, и**, и особенно этот процесс вытеснения усилился в наше время (договорá, примусá, тортá, консулá и т. д.). Здесь, следовательно, наряду с безразличными в стилистическом отношении фактами могут быть намеренно-архаические („учители“, „дóмы“) и намеренно-вульгарные („офицерá“, „редакторá“ и все выше приведенные). Поскольку то и другое вводится не намеренно и не пригоняется к общему стилю, оно может составить недостаток. Наконец, последние 2 формы, поскольку они могут быть признаны синонимами (т.-е. только в предикативном употреблении обоих: „он был добрый“ и „он был добр“), различаются тем, что первая форма народнее, живее, конкретнее, предметнее (прилагательное здесь субстантивировано); употребленная без особой нужды, она может оказаться вульгарной; вторая форма литературнее, отвлеченнее, суше. Относительно вульгаризмов и архаизмов можно еще сделать специальное указание на необходимость соблюдения стиля эпохи. Благодаря непрестанному воздействию на литературные нормы народного языка многое, что для Пушкина, напр., было нормой, для нас уже является архаизмом, а что для него было вульгарным, для нас уже — норма (напр., такие формы, как „учителя“, „профессора“ для него несомненно еще были вульгаризмами).

Что касается таких дублетов, как „кадетов—кадет“, „свечей—свеч“, „платьев—платий“, „дверьми—дверями“, „взяв—взявши“, „придя—пришедши“, „вытерев—вытерши“ и таких, как: „водой—водою“, „белей—белее“, „унесть—унести“, „смеюсь—смеюся“, и некоторых других, то и они при случае могут приобретать стилистическое значение, при чем основное различие проходит и здесь по линии архаичности и вульгарности. Но детальный анализ всех этих случаев здесь был бы неуместен.

2. Синтаксис

Стилистические возможности в синтаксисе гораздо многообразнее и значительнее, чем в морфологии. По условиям места, здесь можно привести только перечень важнейших разрядов синтаксических синонимов, предоставляя читателю самому вдумываться во внутренние различия, когда в том

встретится надобность. Задача наша — выдвинуть принципиальную важность этой работы. Итак:

1) Синонимика предлогов: **от** стыда — **со** стыда — **из-за** стыда — вследствие стыда, для меня — ради меня, **с** рассветом — **на** рассвете.

2) Синонимика союзов: „строг **и** справедлив“ — „строг, **но** справедлив“ — „строг, **а** справедлив“.

3) Предложные и беспредложные сочетания: „сделал мн е“ — „сделал для м е н я“, „работал циркулем“ — „работал **с** циркулем“.

4) Предложные сочетания с ударением на предлоге и с ударением на существительном: „шел **пó** полю“ — „по **пó**лю можно судить и о пашне“, „оперся **нá** руку“ — „намеркнул на **рú**ку“.

5) Союзные и бессоюзные сочетания: „большое ветвистое дерево“ — „большое **и** ветвистое дерево“, „согласен — давай!“ — „коли согласен, **то** давай!“ „приедешь, — переоденешься“ — „когда приедешь, переоденешься“.

6) Глагол и деепричастие: „пришел и сказал“ — „придя, сказал“ (второй синоним связан с бессоюзием), „путаясь, волочась и спотыкаясь, ступали тяжело и слабо“ — „путались, волочились и спотыкались, ступая тяжело и слабо“.

7) Глагол и причастие: „человек пришел к нам и заявил...“ — „человек, пришедший к нам, заявил...“ (второй синоним связан с бессоюзием).

8) Глагол и инфинитив: „пойду, скажу ему...“, — „пойду с казать ему...“, „он решается и идет“ — „он решается итти“.

9) Глагольное прилагательное и причастие: „линячий ситец“ — „линяющий ситец“, „мерзлая говядина“ — „замерзшая говядина“.

10) Прилагательное и существительное: „старый человек“ — „старик“, „ленивый человек“ — „лентяй“.

11) Субстантивированное прилагательное и существительное: „старый пришел“ — „старик пришел“.

12) Субстантивированное и несубстантивированное прилагательное: „старый пришел“ — „старый человек пришел“.

13) Наречие в сравнительной степени и прилагательное со словом „более“: „белее“ — „более белый“.

14) Прилагательное в превосходной степени и наречие в сравнительной степени со словом „всего“ или „всех“ в пред-

кативных сочетаниях: „он был умнейший“ — „он был умнее всех“, „умнее всего“.

15) Обособленные и необособленные группы: „стесненный скалами, Терек с шумом несется...“ — „стесненный скалами Терек | с шумом несется...“ (в большинстве случаев связано с изменением порядка слов, см. ниже).

16) Обособленные группы и отдельные придаточные предложения: „человек, пришедший сюда, сказал...“ — „человек, который пришел сюда, сказал...“, „придя, сказал“ — „когда пришел, сказал...“, „за неимением места, придется...“ — „так как не имеется места, придется...“

17) Необособленные члены и отдельные придаточные предложения: „я пошел сказать“ — „я пошел, чтобы сказать“, „он обещал сделать“ — „он обещал, что сделает“, „я жалею о своей доброте“ — „я жалею о том, что был добр“, „с рассветом мы выедем“ — „как только рассветет, мы выедем“, „он не пришел по болезни“ — „он не пришел, потому что был болен“, „обнял по-братски“ — „обнял, как брат“.

18) Необособленные члены и сочиненные предложения: „с рассветом мы выедем“ — „рассветет, и мы выедем“, „он не пришел по болезни“ — „он заболел, и не пришел“.

19) Сочинение и подчинение: „я пришел домой, и нашел у себя общество“ — „когда я пришел домой, я нашел у себя общество“.

20) Личный и безличный типы предложения: „убил гром“ — „убило громом“, „резеда пахнет“ — „резедой пахнет“.

21) Обобщенно-личный тип вместо личного: „идешь бывало...“ — „иду бывало...“

22) Личная форма глагола в 1-м и 2-м лицах с местоимением или без него: „я иду“ — „иду“, „ты идешь“ — „идешь“ (то же во множ. числе),

23) Повелительное наклонение без местоимения и с ним: „пойди, скажи ему...“ — „ты пойдди, ты скажи ему...“

24) Название уже названного предмета и употребление слова „он“: „Пьер знал это, но вместо того, чтобы действовать, он думал только о своем предприятии, перебирая все его малейшие будущие подробности. Пьер в своих мечтаниях не

представлял себе...“ (так почти всегда у Л. Толстого) — „Пьер знал это, но... Он в своих мечтаниях...“

25) Полные и неполные предложения: „дайте воды сюда!“ — „воды сюда!“, „ты откуда идешь?“ — „ты откуда?“ — „откуда?“ и т. д. (сравн. модернистский выпуск подлежащего: „С фронта бежал. Винтовку бросил в измятую войсками золотую рожь. Вскочил на первый попавшийся поезд...“ — начало рассказа Вешнева „Сами“.

26) Вопросительные предложения с вопросительной частицей и без нее: „был ли ты там?“ — „был ты там?“

27) Восклицательные предложения с восклицательным местоимением или междометием, или тем и другим, или без того и другого: „Как хорошо!“ — „Ах, хорошо!“ — „Ах, как хорошо!“ — „Хорошо!“

28) Отрицательные предложения с усилительно-утвердительной частицей, с усилительно-отрицательной частицей и совсем без усилительной частицы: „он **И** словечка не сказал“ — он **НИ** словечка не сказал“ — „он словечка не сказал“.

29) Отрицательные предложения с отрицательными союзами и без них: „он **не** читал **НИ** книг, **НИ** газет, **НИ** журналов“ — „он **не** читал книг, газет, журналов...“

30) Синонимика повелительных частиц: „пусть будет так!“ — „**да** будет так!“

31) Синонимика времен глагола: „иду я вчера по Кузнецкому...“ — „шел я вчера по Кузнецкому...“, „завтра я уезжаю“ — „завтра я уеду“ и др.

32) Синонимика наклонений глагола: „вы бы с'ездили в город!“ — „с'ездите в город!“, „тут он возьми да и выкинь эту штуку“ — „тут он взял да и выкинул эту штуку“ и др.

Вскрытие стилистического значения каждого из этих типов составило бы курс стилистического синтаксиса, и вывело бы меня далеко за пределы статьи. Но для того, чтобы оживить свой сухой перечень, я позволю себе хоть на одном примере иллюстрировать способы синтаксического анализа в применении к тексту. Выше цитированная пьеса Тургенева начиналась абзацем: „Вблизи большого города, по широкой проезжей дороге, шел старый, больной человек“. Попробуем изменить

заключение так: „шел больной старик“. Получается синонимика п. 10-го: прилагательное и существительное. В своем „Русском синтаксисе“ (в котором, кстати сказать, читатель найдет обще-синтаксическую базу для большинства перечисленных здесь типов синонимов) я указывал, что существительное в этих случаях предметно, и потому конкретнее, индивидуальнее, живее, чем прилагательное: „силач“, кажется, как будто сильнее, „толстяк“ — толще, „богач“ — богаче, „крикун“ — крикливее, чем „сильный“, „толстый“, „богатый“, „крикливый“. Прибавление слова „человек“ только разжижает образ и по обще-эстетическому закону ослабляет его. Если согласиться с этим пониманием (на котором я и теперь настаиваю), то для оценки текста остается только решить, что тут было нужно: индивидуальное или общее, конкретное или отвлеченное, яркое или бледное, сильное или слабое. Беря пьесу в целом, видим, что это — философско-дидактическое произведение определенно-притчевого характера. Ассоциации с евангельскими притчами здесь по общему содержанию неизбежны (сравн. дальше появление таинственного незнакомца явно потустороннего происхождения). А что больше подходит к стилю притчи: „старый человек“ или „старик“? Что нужнее для нее, индивидуальное, или общее? Кроме того, необходимо принять во внимание, что это — вступление. Всякое сгущение красок во вступлении нарушило бы пропорцию образности (см. об этом ниже). В следующем абзаце эпитеты „старый“ и „больной“ раскрываются с чрезвычайной яркостью. Но здесь яркость была бы преждевременна. По всем этим соображениям Тургеневское выражение синтаксически оправдывается.

Как ни велик запас синтаксических синонимов, приведенный выше (и, конечно, здесь не исчерпанный), главной сокровищницы синтаксической синонимии русского языка мы еще не коснулись. Я имею в виду свободный порядок слов русского языка. Благодаря ему сочетание, состоящее, например, из 5-ти полных слов (положим, „я завтра утром пойду гулять“), допускает 120 перестановок. А так как каждая перестановка слегка изменяет значение всей фразы, то получается 120 синонимов! Само собой разумеется, что разобраться в этом богатстве можно только с помощью каких-нибудь основных руководящих положений, которые издавна сводились к признанию для каждого

синтаксического типа так называемого прямого и обратного порядка слов. Так, в прямом порядке сказуемое следует за подлежащим („дождь идет“, „он ленив“), дополнение за дополняемым („он берет книгу“, „дом отца красив“), определяемое за определением („хорошая погода установилась“), глагол за грамматическим наречием („он красиво пишет“), неграмматическое наречие ¹⁾ за глаголом („он пишет наугад“). В обратном, как показывает сам термин, члены меняются местами: идет дождь, ленив он, он книгу берет, отца дом красив, погода хорошая установилась, он пишет красиво, он наугад пишет. Так как прямой порядок сознается как норма, а обратный, как отступление от нее, то стилистическое применение этой классификации такое: всякий обратный порядок в тексте должен быть эстетически оправдан. Кроме принципа прямого и обратного порядка указывалось на особый вес последнего места и первого места в словосочетании. Оба эти места служат часто для выделения образа из ряда других („да ведь вы же там вчера были!“, „знаю я, как вы исполняете свои обещания!“). Само собой разумеется, что оба принципа (перестановки и выделения) конкретно нередко сталкиваются, так что в живом тексте необходимо всегда истолковать, чем именно создано то или иное отступление от нормы, простой перестановкой или стремлением поставить слово в конец или в начало (напр., в последнем примере порядок „знаю я“ лишь внешне похож на обратный порядок, по существу же есть порядок „выделения на первое место“). И всякое выделение, конечно, так же должно быть эстетически оправдано, как и перестановка. Я не могу здесь давать конкретных оценок, но приведу для примера, ориентируясь на непосредственный вкус читателя, следующие мастерские выделения и перестановки Тургенева (которого я вообще считаю величайшим мастером именно этой стороны стиля):

Я сидел у раскрытого окна... утром, ранним утром первого мая.

Заря еще не занималась; но уже бледнела, уже холодела темная, теплая ночь.

¹⁾ Имею в виду наречия качественного типа, т.-е. однородные по значению с грамматическими. Для наречий места и времени я затрудняюсь определить прямой и обратный порядок слов.

Разнообразие словорасположения здесь (как и везде, впрочем, у Тургенева) срастается с такими ритмо-мелодическими средствами, которые создают поистине небесную музыку.

Особую главу синтаксического отдела, тесно связанную с ритмическим, составил бы анализ и оценка построения периодов. Но по условиям места я должен обойти этот пункт.

V. СЛОВАРЬ

Под этим сухим названием скрывается, в сущности, вся образность художественного произведения. Совершенно недопустимо, конечно, злоупотребление словом „образ“, продолжающееся кое-где и поныне, из-за которого поэтическим образом считается только то, что выражено переносным значением слова (троп) или специальным лексико-синтаксическим приемом (фигура). Во всем „Кавказском пленнике“ Л. Толстого я нашел только одну фигуру (сравнение, притом совершенно не развитое) и ни одного тропа (кроме, конечно, языковых). Однако, как бы ни относиться к этому рода творчеству Л. Толстого, невозможно отрицать образности этого произведения и выбрасывать его за пределы художественной прозы. Очевидно, дело не в одних образных выражениях, а в неизбежной образности каждого слова, поскольку оно преподносится в художественных целях, поскольку оно дается, как это теперь принято говорить, в плане общей образности. Наилучшим доказательством этому служат эпитеты, очень часто совершенно не имеющие переносного значения („холодный снег“, „темная ночь“) и т. д. Специальные образные выражения являются только средством усиления начала образности, дающим в случае неудачного применения, даже более бледный результат, чем обычное употребление слова. Другими словами, „образное“ выражение может оказаться бледнее безобразного. Но если согласиться с таким пониманием образности, то возникает вопрос: как же относится образность к так называемому содержанию? Если образность есть форма, как это принято думать, а всякое слово (кроме, конечно, ничего не называющих, т. е. кроме служебных слов и местоимений) участвует в образности произведения, то где же тогда содержание? Если так наз. „тематика“ (=моей „образности“) есть форма, то где

содержание, по отношению к которому (по крайней мере в области грамматики и словаря) только и может изучаться форма? Должен определенно указать, что под „содержанием“ я понимаю здесь и понимал во всем предыдущем только тот единый, цельный психический результат, который синтетически создает в себе читатель к концу процесса чтения в соответствии с психической первопричиной произведения, аналитически развитой автором в данной литературной форме. Результат этот абсолютно не выразим словом. Даже если бы мы условились считать „содержанием“ только основную мысль произведения или основное чувство, им выраженное, то и то, попытавшись выразить его в словах, мы неизбежно внесли бы элементы формы в нашу формулировку, поскольку мы бы захотели отразить индивидуальные особенности данной основной мысли по сравнению с однородными основными мыслями других произведений. Поскольку же мы бы отказались от такой задачи и сформулировали бы так, что под нашу формулу подошел бы целый ряд произведений, мы не выразили бы основной мысли данного произведения. Таким образом, „содержание“ при таком понимании, хотя и существует самым реальным образом в психике читателя и автора, однако не только изучаться, но и как-либо обнаружить ся помимо формы не может. Подобное обнаружение было бы чудом, проявлением духа произведения вне его языковой, материальной оболочки. И все толки о содержании художественного произведения помимо его формы, раздающиеся обычно в лагере присяжных материалистов, я считаю проявлением самого безудержного спиритуализма по отношению к стихии слова. А так наз. „формализм“ понимаю, как последовательный материализм слова.

Поясню свою мысль конкретно. Образ Чичикова слагается для нас из всех слов „Мертвых Душ“, рисующих Чичикова прямо или косвенно. А так как в художественном произведении, как и в жизни, все действующие лица связаны между собой многообразнейшими отношениями, и вся обстановка связана с действующими лицами, так что „косвенное отношение к Чичикову имеют все слова „Мертвых Душ“, то я беру на себя смелость утверждать, что все они общей своей массой и создают образ Чичикова (как и всякий другой тип „Мертвых Душ“, конечно). Что будет, если мы вынем одно слово

из „Мертвых Душ“ и при том как раз такое, которое никакого отношения к Чичикову не имеет? Неужели же образ Чичикова потускнеет? Ведь это же звучит абсурдом! Но ведь подобным же образом, вырывая один волос у человека из головы, мы не делаем его лысым, а все-таки облысение начинается. Вот такое же микроскопическое потускнение, совершенно недоступное анализу, более недоступное, чем определение степени „лысости“ (ибо волосы можно, в конце-концов, подсчитать), я и принимаю для каждого центрального образа произведения при удалении того или иного частного образа т.-е. отдельного слова. И соответственно и замена одного, слова другим должна создать то или иное, хотя бы и не поддающееся учету, изменение центральных образов, т.-е. так наз. „содержания“. *Nihil est in rebus, quod ante non fuerit in verbis*, пародируя Локковское изречение, мог бы я выразить свою мысль, понимая под *verbis*, конечно, не одни слова, а все те стороны языка, которые разобраны в этом очерке.

Стилистическая оценка каждого слова текста сведется, с этой точки зрения, к констатированию органичности или неорганичности данного слова в общей словесной массе произведения, к незаменимости или заменимости его другим словом для создания того общего психического результата, который называется „содержанием“. Средство для такого констатирования — все тот же экспериментальный метод, состоящий в данном случае в примерном удалении слова из текста и в замене его рядом синонимов. Поясню примерами, взятыми для удобства все из той же пьесы и того же начального абзаца. „Вблизи большого города“. Зачем нужно было слово „большого“? Почему нельзя было сказать „за городом“, „недалеко от городских ворот“ и т. д., словом, минуя слово „большой“? Из дальнейшего знаем, что этот человек был когда-то „здоров и богат“, что он здоровье „истратил“, а богатство „роздал“ многочисленным прихлебателям, „друзьям и недругам“, словом, что он вел широкую жизнь, какую можно вести только в большом городе. И теперь он, повидимому, выходит больным и разоренным из этого же города. Этим основным образом объясняются и все остальные частные образы абзаца: „вблизи“, потому что это его первый выход из стен родного города, от которого он не успел еще далеко отойти,

и первая мысль о милостыне, которой он не решился бы просить там, где все знали его за богача; „по широкой проезжей дороге“ — потому что из большого города должна пролегать именно такая дорога; „шел“ — потому что ему не на чем и не на что было ехать и т. д. Но быть может тогда лучше было сказать: „вблизи огромного города“, „ковылял“, „плелся“, „брел“ и т. д.? Это было бы величайшей бесвкусицей, так как притчевое содержание пьесы требовало самого общего, самого бледного, самого схематического вступления (сравн. выше сопоставление синонимов „старый человек“ и „старик“). Даже замена слова „дорога“ словом „путь“ („по широкому проезжему пути“) дала бы худший результат, так как слова „широкий“ и „проезжий“ чаще соединяются в языке со словом „дорога“, чем со словом „путь“, и образ получается более шаблонный. А именно шаблонность, схематичность, общечеловечность нужна для вступительных слов притчи.

Последнее замечание приводит нас еще к одному принципу оценки словаря, который я называю пропорциональностью образности в произведении. В последнее время многие поэты и критики и даже целые литературные школы (имажинизм) относятся к образности по пословице „маслом каши не испортишь“: чем больше образов в произведении (при чем образом считается только образное выражение, т.-е. образ *par excellence*), тем лучше, чем ярче каждый из этих образов, тем лучше. Такая точка зрения совершенно не считается с ограниченностью объема сознания при художественном восприятии. Она упускает из виду, что яркие образы до некоторой степени мешают друг другу так же, как мешают друг другу 50 картин, висящих в одной комнате Третьяковской галлерей, что чем ярче соседние образы, не слитые в один сложный образ, тем больше они мешают друг другу, т.-е. тем бледнее они делаются от взаимной конкуренции. Жемчуг, рассыпанный в передних, уборных и т. д., перестает для нас быть жемчугом. Чем писатель экономнее в образах, тем сильнее они, при прочих равных условиях, действуют на читателя. При этом определенная нарастания образности и убывания ее (для небольших произведений по б. ч. нарастания сначала и убывания к концу) так же органичен,

как нарастания связанных с образами эмоций или как нарастание силы и высоты голоса в периоде. Если бы в цитированном выше месте было сказано „брел“ вместо „шел“, то превосходнейшие образы следующего абзаца: „путаясь, волочась и спотыкаясь“ (кстати сказать, не заключающие в себе ни одного тропа), будучи предвосхищены введением, погибли бы, или, во всяком случае, много потеряли бы в выразительности.

В заключение, оглядываясь на все пройденные этапы стилистического анализа, можно отметить, что не всегда может быть найден вариант, лучший во всех отношениях. Хотя в высоко-художественных текстах одни достоинства соединяются обычно с другими (внимательный читатель мог заметить, что многие наши экспериментальные ухудшения грамматики и словаря являлись в то же время ухудшениями звукописи и ритма), но все-таки в искусстве часто приходится жертвовать одним для другого. Холодный анализ критика вскрывает эти жертвы вскидыванием на чашки весов всех плюсов и всех минусов двух вариантов. Но пламенная интуиция творца подчиняет одни стороны формы другим в самом процессе творчества.

Приложение*).

МИЛОСТЫНЯ

Вблизи большого города, по широкой проезжей дороге шел старый, больной человек.

Он шатался на ходу; его исхудалые ноги, путаясь, волочась и спотыкаясь, ступали тяжело и слабо, словно чужие; одежда на нем висела лохмотьями; непокрытая голова падала на грудь... Он изнемогал.

Он присел на придорожный камень, наклонился вперед, облокотился, закрыл лицо обеими руками — и сквозь искривленные пальцы закапали слезы на сухую, седую пыль.

Он вспоминал...

Вспоминал он, как и он был некогда здоров и богат — и как он здоровье истратил — богатство раздал другим, друзьям и недругам... И вот, теперь у него нет куска хлеба — и все его покинули, друзья еще раньше врагов... Неужли ж ему унизиться до того, чтобы просить милостыню? И горько ему было на сердце, и стыдно.

А слезы все капали да капали, пестря седую пыль.

*) Для удобства читателя помещаем здесь тот текст, на который наиболее часто ссылается автор. *Ред.*

Вдруг он услышал, что кто-то зовет его по имени; он поднял усталую голову — и увидал перед собою незнакомца.

Лицо спокойное и важное, но не строгое; глаза не лучистые, а светлые; взор пронзительный, но не злой.

— Ты все свое богатство роздал, — послышался ровный голос... — Но ведь ты не жалеешь о том, что добро делал.

— Не жалею, — ответил со вздохом старик: — только, вот умираю я теперь.

— И не было бы на свете нищих, которые к тебе протягивали руку, — продолжал незнакомец, — не над кем было бы тебе показать свою добродетель, не мог бы ты упражняться в ней?

Старик ничего не ответил — и задумался.

— Так и ты теперь не гордись, бедняк, — заговорил опять незнакомец: — ступай, протягивай руку, доставь и ты другим добрым людям возможность показать на деле, что они добры.

Старик встrepенулcя, вскинул глазами... но незнакомец уже исчез; — а вдали, на дороге, показался прохожий.

Старик подошел к нему — и протянул руку. Этот прохожий отвернулся с суровым видом и не дал ничего.

Но за ним шел другой — и тот подал старику малую милостыню.

И старик купил себе на данные гроши хлеба — и сладок показался ему выпрошенный кусок — и не было стыда у него на сердце — а напротив: его осенила тихая радость.