

С. В. КАСТОРСКИЙ.

Из наблюдений над стихотворной техникой Фета ¹⁾.

Kastorsky, S. W. — Beobachtungen über die Verstechnik Feths ²⁾.

Feth ist reiner Lyriker. Es ist eine intime, elegische Lyrik, ihre Stoffe sind Liebe und Natur. Der Ästhet Feth ist ein Ideolog der absterbenden Adels. Glänzend durchgearbeitet ist die Form seiner Verse.

Es sind 200 Gedichte Feths, die den Jahren 1840 bis 1859 angehören, analysiert worden. Teilweise ist folgendes Problem gelöst worden: in einem Gedicht, das ein geschlossenes Ganzes darstellt, und in seiner Harmonie von der thematischen Aufgabe bedingt ist, gibt es immanente Prinzipien der Korrelation der einzelnen formalen Elemente. So ist z. B. die Wechselbeziehung der männlichen und weiblichen Ausgänge, wie auch die des benachbarten Reimes zum Jambus festgestellt worden, u. Ähnl.

Während der ersten 19 Jahre sind 4 Evolutionsperioden im Stil Feths nachgewiesen, der eifrig nach Vollendung der Versform strebte.

Первоначальная задача настоящей работы была весьма скромная — исследование творчества Фета за определенный период со стороны метрики и ритмики, но очень скоро пришлось область исследования расширить и придать работе иное направление — поставить проблему о компонентах стиховой организации.

Стихотворение воплощает в себе определенное идейное содержание, которое и является основным стимулом к формированию стихотворного целого так, а не иначе.

Это положение неоднократно выставлялось нашими критиками — марксистами в литературе, начиная от основоположника социологического (марксистского) метода в истории литературы Г. В. Плеханова.

Но обусловленное в гармонизации своих составных частей определенным тематическим заданием, стихотворение, как стройное органическое целое, должно иметь в себе свои особые имманентные принципы организации элементов; в силу чего стихотворные элементы должны отличаться каким-то внутренним родством, быть, так сказать, компонентами.

¹⁾ Данная работа аспиранта С. В. Касторского представляет собою одну из главначтой им работы над Фетом. Тема статьи входила в план семинария по поэтике проф. Н. П. Андреева и выполнена под руководством проф. Н. П. Андреева и В. А. Десницкого.

²⁾ Zweite Redaktion — auf den viirten Teil reduziert.

Настоящая проблема, выглядевшая сначала неопределенно, неясно, вполне естественно выходявшая из исходного положения о теме, как стимуле, после завершения предлагаемой ниже работы по Фету, встала со всею определенностью и законно требует тщательной разработки.

Предварительно несколько замечаний социологического порядка. Имея перед собой всего лишь $\frac{1}{8}$ творчества Фета — 200 стих. из 1.700, можно все же делать вполне определенные выводы социологического характера.

Фета надо отнести к разряду чистых лириков. Он разрабатывает исключительно форму стиха, а не тематику. Тематика лирики Фета бедна и однообразна — это избитые, истасканные перепевы о женщине, любви, природе и только.

Перед нами патриот старой, дореформенной помещицкой России, сибарит — помещик, принадлежащий к кругу дворянской знати, группе аристократической. О последнем говорит хотя бы то, что — 73 стих. из 200 — послания лицам аристократического, придворного круга.

В жизни Фет — помещик Шеншин Мценского уезда, Орловской губ. и был известен, как расчетливый, практичный хозяин-приобретатель, суровый крепостник, грубый деспотизм которого хорошо испытали на себе его крепостные.

В общественной жизни того времени Фет — автор „Деревенских писем“ выступает, как завзятый консерватор, крайне враждебно настроенный против крестьянской реформы; перед нами „закоренелый крепостник и поручик старого закала“, как великолепно аттестовал его другой дворянин-писатель Тургенев.

В поэзии же Фет — чистый эстет; в своей поэзии он совершенно не реагирует на острые политические и социальные вопросы своего времени (нет ни одного стихотворения с какой-либо гражданской темой или мотивом), а исключительно занят варьированием однообразных интимных мотивов (эротика).

Такое несоответствие образа Фета в быту и поэзии — уход в области последней в эстетизм, исключительно в разработку формы стиха, особенно его мелодики, говорит о принадлежности Фета к дворянству регрессивному, классу, сходящему со сцены общественно-экономической и политической жизни.

Из истории мы знаем, что, когда класс эксплуататоров отмирает, он дифференцируется, отражая свою идеологию в тех или иных своих интеллигентных представителях, при чем группа консервативная в области искусства начинает уходить в эстетизм, который ведет за собою мистику и всякое прочее мракобесие. К этому пришло изжившее себя русское дворянство, и затем в начале 20 вк. сменившая его буржуазия. И это вполне естественная психологическая реакция: дряхлеющему классу, жизненные силы которого уже иссякли, невольно хочется уйти от несносной, раздражающей его действительности в мир грез и тихих мелодий, чтобы там „забыться и заснуть“.

В 50 и 60 г.г. 19 века, когда Фет выступил с своей лирикой, процесс отмирания дворянского класса шел прогрессивным темпом. На историческую сцену выступил экономически более сильный, более здоровый и свежий буржуазный класс и подрывал устой класса дворянского, что не могло не отразиться на общественно-классовой психологии дворянства и, особенно консервативной его группы, выразителем настроений которой и был Фет в своей поэзии.

Постановка марксистского анализа художественного творчества требует, прежде всего, внимательного и тщательного исследования

данного творчества как со стороны тематики, так и со стороны стиля. Своеобразный же характер поэзии Фета — усиленная разработка формы, естественно, заставляет при анализе его творчества тщательно проанализировать именно эту сторону, так как именно здесь скорее всего могут быть вскрыты те или иные существенные моменты, характерные для данного типа поэзии.

В дальнейшем, в процессе анализа отдельных элементов приведенные выше довольно схематические положения о социальной физиономии Фета будут сами собою все более и более развиваться и подтверждаться; однако, в виду того, что сейчас мы имеем только начало работы, выводы социологического порядка не могут быть окончательными и безоговорочными.

Настоящая работа является результатом анализа 200 стихотворений Фета, составляющих продукцию начального периода творчества с 1840 — 59 г.г. Анализу были подвергнуты следующие моменты каждого стихотворения: тематика, метрика, ритм, рифма, строфика, композиция, синтаксис, и в общих чертах были затронуты вопросы евфонии.

Анализ производился при помощи карточек; всего применялось до 23 вариантов; при чем основная карточка была составлена на каждое стихотворение, а остальные — поскольку в стихотворении встречались те или иные нужные моменты.

Основная карточка затрагивала следующие моменты:

1. Место стихотворения в книге (том, стр).
2. Год.
3. Название стихотворения.
4. Текст первых двух стихов.
5. Тематика (в смысле жанра).
6. Количество стихов.
7. Строфика.
8. Метрика.
9. Рифма.

Остальные карточки затрагивали отдельные частные моменты ритмики (пиррихий, спондей, хорей в ямбе и наоборот, бакхий и т. д.), композиции (кольцо, строфический рефрен, строфическая анафора и т. д.), синтаксиса (параллелизм, инверсия и т. д.) и евфонии (инструментовка согласных и гласных и т. д.).

В результате обработки всех этих карточек явились сводки-таблицы: 4 по отдельным (четырем) периодам творчества, так как в процессе анализа отчетливо наметилась эволюция творчества Фета, и одна (пятая) таблица общая, итоговая. В таблицах, собственно, и заключается основная сущность работы.

Эта сухая, скучная на вид поэтическая статистика содержит в себе весьма интересные, красноречивые данные и позволяет делать строго определенные выводы. К сожалению в настоящей статье очень затруднительно поместить данные таблицы, в виду их сложности, и приходится привести только итоги.

Общие данные анализа лирики Фета представляются в таком виде.

200 стихотворений содержат в себе 3.523 стиха; в среднем $17\frac{1}{2}$ стихов на каждое стихотворение, что говорит об относительной миниатюрности формы лирики Фета. Стихотворений без названий почти в два раза более, чем с названиями.

В отношении жанров надо сказать следующее: собственно жанров, в смысле строгих канонических форм (ода, элегия, баллада и т. д.),

у Фета нет, и классификация стихотворений в этом направлении проделана по принципу тематики. Первое место занимает элегическая лирика (54 стих.). Это — стихотворения разных тематических моментов, но общие друг другу по элегической (меланхолической) окраске тона. Тематически эта группа будет делиться на лирику элегически-любвную, на любовно-философскую и на лирику любви-природы. На втором месте стоит лирика любовная (эротическая) — 46 стих.; затем лирика природы — 36 стих.; антологическая — 15 стих.; стихотворений балладного характера — 20; философская лирика — 9 стих.; философско-религиозная — 4; посланий и посвящений — 6; стихотворений для детей — 5.

Итак, в отношении жанра, Фет — лирик исключительно и, преимущественно, певец любви и природы. Основным тоном его лирики будет тон тихой, красивой грусти; не свободны от нее даже самые радужные темы.

Тематика — самый верный показатель социальной физиономии автора. Отсутствие общественных тем, замкнутость в узком тематическом круге любви и природы говорит, что перед нами человек, стоящий в своей поэзии в стороне от живой, кипучей общественной деятельности; это представитель общественной паразитической группы, остановившейся в своем движении, осужденной на вырождение.

Об отмирании дворянского класса красноречиво говорит и элегический тон лирики Фета — 50% стих. с элегической окраской.

Метрика. В области метрики надо отметить поразительное богатство метрических вариаций в пределах 5 основных метров и по каждому метру в отдельности. Всего 35 метрических вариаций¹⁾.

Сразу же становится ясным, что Фет занят исключительно разработкой формы стиха в ущерб его содержанию. При таком разительном однообразии тематики мы имеем весьма богатую разработку одного из частных формальных приемов — метра. В дальнейшем мы увидим такую же картину и в отношении других формальных элементов. А это так красноречиво говорит все о том же, что Фет в своем творчестве замкнулся в узком кругу чистой эстетики и занимается в своей лаборатории лишь экспериментами в области формы стиха.

Хорей¹⁾.

1. Пятистопный	2 стих.
2. Четырехстопный	25 "
3. Трехстопный	5 "
4. 5 стоп./4 стоп. (перекрест.)	1 "
5. 4 " /3 "	5 "
6. 4 " /2 "	3 "
7. 3 " /2 "	2 "

Итого . . 43 стих.

Ямб.

1. Шестистопный	36 стих.
2. 5-стопный	16 "
3. 4- "	23 "
4. 3- "	1 "
5. 6 стоп./пятистоп.	1 "
6. 6/4-стопный	7 "
7. 6/3 "	1 "
8. 5/4 "	1 "
9. 5/3 "	4 "
10. 5/2 "	2 "
11. 4/3 "	3 "

Итого . . 95 стих.

Дактиль.

1. 5 стоп	1 стих.
2. 4 "	2 "
3. 3 "	4 "
4. 2 "	3 "
5. 4/2 стоп.	1 "

Итого . . 11 стих.

Амфибрахий.

1. 4 стоп.	3 стих.
2. 3 "	12 "
3. 3/2 стоп.	1 "
4. 2/3 "	1 "
5. 2/1 "	1 "

Итого . . 18 стих.

Анапест.

1. 4 стоп.	2 стих.
2. 3 "	8 "
3. 3/4 стоп.	2 "

Итого . . 12 стих.

Гекзаметр — 14 стих.; свободный стих — 5 стих.; с изломом ритма — 3 стих.

Среди метров доминирующим будет ямб — 95 стих., т.-е. охватывает почти половину всех стихотворений (200). Отличается он и наибольшим разнообразием стопности (11 вариаций).

За ним идет хорей — 43 стихотворения; потом амфибрахий — 18 стих.; гекзаметр — 14 стих.; анапест — 12 стих., дактиль — 11. Значит, Фет культивирует по преимуществу ямбический и хореический стихи (138 стих. и 18 вариаций стопности); характерным для Фета также будет многосложность стиха: если к 68 стих. многостопного ямба прибавить еще 47 стих. с трехсложными, четырех- и трехстопными размерами, получим 115 стих. с длинным стихом, что позволяет нам сделать следующий вывод. Для Фета характерной будет лирика медитативная; плавностью, мягкостью, тягучестью стиха так красноречиво говорит она о ленивой, спокойной, застойной, закоснелой жизни сибарита, которому чужда бурность, динамика, порыв, а нужна усыпляющая, баюкающая песенка. Класс погружается в дремотность, пассивность.

Еще резче выступает исключительная формальная разработанность стиха Фета, свидетельствующая о полном уходе поэта в эстетизм, когда мы рассмотрим вопросы ритмики.

Ритмика. Наряду с разработанностью метрики у Фета надо отметить и большую ритмическую разработанность. Мы имеем такие метрические отступления: пирритий в хорее и ямбе, спондей в хорее и ямбе, ямб в хорее, хорей в ямбе, бакхий (— — —), антибакхий (— — —), амфимакар (— — —), трибрахий (— — —). Уже из метрической доминанты (ямб и хорей) следует и ритмическая доминанта — пиррихий.

Пиррихий в ямбе. В шестистопном ямбе доминантой будет 5-я стопа, где на каждые 3 стиха приходится по 2 пиррихия (на 36 стих. из 702 стихов приходится 377 пиррихий), что позволяет нам отметить усиленность ритмической разработки, уходящей от нормы классической школы в сторону большей свободы от традиционных рамок, так как нормой метрических отступлений будет 1 пиррихий на 2 стиха. Следующей по своей ритмической выразительности будет 3-я стопа; если мы количество пиррихий 5 стопы примем за 100%, то 3-я стопа будет иметь 60%, 1-я стопа — 15% и 4-я стопа — 12%.

В пятистопном ямбе пиррихий чаще всего встречается в четвертой стопе, которая в своем количественном соотношении к стиху приближается к 5-ой стопе шестистопного ямба — около 2 пиррихий на 3 стиха, но зато соответствующая ей по своей значительности метрических отступлений вторая стопа имеет только 33% пиррихий в сравнении с ней. В четырехстопном ямбе пиррихий наиболее заметен в третьей стопе — 1,6 пиррихия на 3 стиха.

Пиррихий в хорее. В четырехстопном хорее также всего чаще появляется пиррихий в 3-ей стопе, но здесь пиррихий в своем отношении к количеству стихов сильно ослаблен, сравнительно с ямбом — на 2 стиха всего лишь 0,94 пиррихия (на 428 стихов — 202 пир.).

Спондей в хорее — явление sporadическое, он почти отсутствует. На 43 стих. с 738 стихами всего лишь 11 спондеев: 4 в первой стопе, 6 во второй и один в третьей. Примеры:

„Надо / спать. Те/бе две / розы
Я принес с расцветом дня...“

Спондей в ямбе, незначительный сам по себе, сравнительно с хореем, представлен гораздо значительнее: 22 в первой стопе, 4 во второй, 1 в третьей, 6 в четвертой и 1 в пятой; акцентирована первая стопа. Примеры: „Час фей настал...“ „Два льва без лап...“.

Ямб в хорее — случай единичный, тогда как хорей в ямбе — 26 случаев: 18 в первой стопе, по 2,3 в остальных. Примеры:

„Я не / ропшу / ...
„Я не / ишу... /

И здесь акцентирована первая стопа.

Все это: больший числитель в пиррихиевом стихе (ямб $\frac{2 \text{ пир.}}{3 \text{ стиха}}$, хорей $\frac{0,97}{2}$), количественная значительность спондея, хорей в ямбе говорит нам о большей ритмической разработанности ямбического стиха.

Трехсложные размеры. Бакхий — единичное явление в амфибрахии и анапесте. Пример:

„А мы, мы / на лодке / сидели / вдвоем“ /

Антибакхий — 1 раз в амфибрахии и 5 в дактиле. Примеры:

„Ах, что за / ночь, тише /, конь мой“...
„Сук ели / трещит в те / многе“...

Трибрахий — 5 случаев в дактиле. Пример:

„И наклѡ / нясь к ней при / льнула у / стами...“

Амфимакр представлен значительнее всех их; правда, в дактиле и амфибрахии он в единичном случае, но зато в анапесте 32 случая: 28 в первой стопе, которая, подобно тому, как в ямбе, и здесь является ударной. Следовательно, подобно ямбу, в области ритмической разработанности из трехсложных размеров надлежит выделить анапест.

Рифма. Перед нами то же самое богатое разнообразие форм — 28 отдельных видов рифмы¹⁾.

4) 1.	Перекрестная, мужская с женской	24 стих.
2.	„ женская с мужской	73 „
3.	„ — мужская	6 „
5.	„ — женская	11 „
5.	„ неполная (а. б. в. б.) муж.	8 „
6.	„ неполная — женская	6 „
7.	„ — дактил / мужская	2 „
8.	„ — жен. / дакт. муж. / дакт.	1 „
9.	Охватная — а / мужская б / женская	2 „
10.	„ (а. б. б. а.) а / жен., б / муж.	2 „
11.	Смежная (а. а.) муж. / женская	10 „
12.	„ — женская с мужской	9 „
13.	„ — мужская	4 „
14.	„ — женская	2 „
15.	„ — муж. / жен., муж.; охватная — м. / ж.	1 „
16.	Перекр. — жен. / муж.; перекр. муж. / жен.	1 „
17.	а. а. (смеж.) / мужская; а. б. а. б. (перекр.) / женская	1 „
18.	а. а. / жен., б. / жен., с. с. / муж.	1 „
19.	а. а. / жен., б. / муж., с. с. / жен., б. / муж.	6 „
20.	а. а. / жен., б. а. а. б. (б. / муж.)	2 „

Доминирующей рифмой будет перекрестная, с чередующейся женской / мужской концовкой $\left(\begin{array}{cc|cc} \text{а.} & \text{б.} & \text{а.} & \text{б.} \\ \hline \text{ж.} & \text{м.} & \text{ж.} & \text{м.} \end{array} \right)$ (73 стих.); второе место занимает перекрестная муж. / жен. (24 стих.). Еще надо отметить, что большинство стихотворений концовку первого стиха будут иметь женскую (— —).

Рифма своим богатым разнообразием форм (28) еще сильнее подчеркивает выставленное нами в самом начале положение о музыкальности и исключительной формальной разработанности стиха, говорящие о регрессивности как автора, так и всей общественной, дворянской среды, психологию которой он невольно отражает.

Статика этой замирающей жизни невольно чувствуется хотя бы в такой детали, как то, что 141 стихотворение из 200 имеет исходной рифму женскую.

Строфика тоже являет богатство разновидностей своих форм — 16 вариаций. Наиболее замечательной по своей организации формой строфы у Фета надо считать четверостишие, которое на протяжении всего стихотворения бывает замкнуто в себе, скреплено ритмом, рифмой и синтаксисом, т.е. четверостишия, имея одну и ту же рифму, одновременно имеют одинаковую метрико-ритмическую трактовку и вместе с тем являются или одним и тем же синтаксическим целым (сложным-сочиненным), или каждые два стиха представляют из себя одинаковые по форме простые предложения.

Доминирующей же формой строфики будет четверостишие, скрепленное рифмой и синтаксисом — всего 97 стих.

Композиция. Типичным для Фета композиционным приемом будет кольцевое строение стихотворений (21 стих.). Но это не тот обычный шаблон, который мы привыкли видеть в „кольце“ — стихотворение замыкается литературной формулой — началом I строфы или целиком (Напр. „Буря мглою...“ Пушкин.), у Фета все 21 случай кольцевого построения представляют 21 свободную, художественную вариацию „кольца“, которые существующими поэтиками пока что еще не отмечены. Идя от шаблона — первая строфа является и последней („Ave Marie, лампада тиха; в сердце готовы четыре стиха“), Фет достигает поразительной виртуозности.

Некоторые образцы „кольца“:

- 1) 1-ый и 2-ой стих. I строфы будут 1-ым и 2-ым стихом последней.

„Милой меня называл он вчера. . .
В зеркале точно себя я не вижу“.

- 2) 1-ый и 2-ой стих. I строфы будут 3-им и 4-ым стихом последней

„Младенческой ласки доступен мне лепет,
Душа откровенно так с жизнью мирится“.

21. а. а. / муж.,	б. а. а. б.	жен. м. жен.	1 стих.
22. а. б. а. б. а. б. /	концовка у всех	женская	1 .
23. а. а. / муж.,	а. б. а. б. /	женская	2 .
24. а. б. с. / жен.,	а. б. с. /	жен.	1 .
25. а. б. а. а. б. (а — жен., б — муж.)			6 .
26. а. а. б. а. б. (а — муж., б — жен.)			1 .
27. Вольная рифма			1 .
28. Белые стихи, концовка —	жен. / муж.		9 .
29. Белые стихи с разной концовкой			10 .

3) 1-ый стих. I строфы — 1-ый стих. последней, а у вторых стихов лишь одинаковы рамки, но содержание разное.

I строфа.

- 1) „Уноси мое сердце в звенящую даль,
- 2) Где, как месяц за рошей, печаль!“

Последняя строфа.

- 1) „Уноси-ж мое сердце в звенящую даль,
Где кротка, как улыбка, печаль!“

4) 3-ий и 4-ый стихи первой и последней строфы одинаковы, а 1-ый и 2-ой видоизменяются.

I строфа.

„Ярким солнцем в лесу пламенеет костер,
И, сжимаясь, трещит можжевельник,
Точно пьяных гигантов столпившийся хор,
Раскрасневшись, шатается ельник“.

Последняя строфа.

„Но нахмурится ночь, разгорится костер,
И, вяясь, затрещит можжевельник,
И, как пьяных гигантов столпившийся хор.
Покраснев, зашатается ельник“.

5) 3 стих I строфы в последней становится 4-м, а четвертый — третьим.

I строфа.

- 3) „Не отходи от меня,
- 4) Мне так отрадно с тобой,

Последняя строфа.

- 3) Мне так отрадно с тобой,
- 4) Не отходи от меня“.

6) Второй стих I строфы в последней становится четвертым; четвертый — вторым; первый, варьируясь, делается третьим, а третий — первым.

I строфа.

„Не напевай тоскливой муки“
И слезный трепет утиши.
Воздушный голос! Эти звуки
Смушают кроткий мир души“.

Последняя строфа.

„Но ты запел, и злые звуки
Смушают кроткий мир души...
О, не зови тоскливой муки
И слезный трепет утиши.“

7) „Кольцо“ смысловое — последняя строфа варьирует первую, повторяя тот же самый смысл.

I строфа.

„О, не зови! Страстей твоих так звонок
Родной язык!
Ему внимать и плакать, как ребенок,
Я так привык!“

Конец.

„И не зови! Но песню на удачу
Любви запой!
На первый звук я, как дитя, заплачу
И — за тобой!“

8) Третий и четвертый стихи I строфы в последней становятся четвертым и третьим, но с изменением смысла по контрасту.

I строфа.

3. „Солнце теплое ходит высоко
4. И душистого ландыша ждет...“

Конец.

3. „Как видало ходившее низко
4. Нас холодное солнце зимы“.

9) Строфическое „кольцо“, т.е. последние стихи, у всех строф стихотворения одинаковы. Напр.

„Свеж и душист твой роскошный венок!“

Из других композиционных приемов надо указать на строфический рефрен — после каждой строфы следует один и тот же припев, напр.

„В тихую звездную ночь!“

Строфическая анафора — а) целый стих; когда первые стихи всех строф одинаковы (напр. „полуночные образы реют“); б) — часть стиха или одно слово (прим. — „я жду...“ „рассказать“ из стих. „Я пришел к тебе с приветом...“).

Синтаксическая анафора — начало стихов — слова одинаковой грамматической категории.

„Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу...“

Всего стихотворений, имеющих крупные композиционные особенности, 34.

Синтаксис. Стихотворений с особенностями поэтического синтаксиса 70. Наиболее характерным приемом Фета в области поэтического синтаксиса будет синтаксический параллелизм — всего 30 стих. И здесь мы наблюдаем богатую разновидность приема параллелизма, который у Фета, подобно „кольцу“, принимает изысканные оригинальные формы, что также существующими работами по поэтике еще не отмечено.

1) Параллелизм смежных стихов, выдержанных в последовательно расположенных одинаковых частях речи одних и тех же грамматических категорий.

„И я шепчу безумные желанья,
И лепечу безумные слова...“

2) Параллелизм смежных стихов, выдержанных в одинаковых частях речи одних и тех же грамматических категорий, но слова расположены прихотливо и в порядке обратном; получается своеобразный синтаксический узор.

	а	б	в
„Весь проснулся, веткой каждой			
Каждой птицей встрепенулся...“	в	б	а

В данном случае параллелизм можно относить к особого рода композиционным приемам.

3) Параллелизм стихов по типу перекрестной рифмы.

„Густая крапива
Шумит под окном,
Зеленая ива
Повисла шатром...“

1-ый стих параллелен 3-му стиху и
2-ый — 4-му.

4) По типу перекрестной неполной рифмы.

„Тихо вечер догорает, Горы золотя, Знойный воздух холодает...”	}	первый стих параллелен третьему.
--	---	-------------------------------------

5) Параллелизм по типу перекрестной рифмы вторых половин стихов.

- а) „Зеркало в зеркало с *трепетным лепетом*
Я при свечах навела;
В два раза свет, и *таинственным трепетом*
Чудно горят зеркала”.
- б) „Ну, как уставят *гробами дубовыми*
Весь этот ряд между *свеч*;
Ну, как лохматый, с *глазами свинцовыми*,
Выглянет вдруг из-за *плеч*?”

6) Внутренний параллелизм стиха — половин стиха.

а	б	б	а
„Сыплет орехи , деньги считает”.			
а	б	а	б
„Всем наделяет, все обещает...”			

7) В параллелизме выдержаны целые стихотворения.

- | | | |
|---|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. „Чудная картина 2. Как ты мне родна! 3. Белая равнина, 4. Полная луна, 5. Свет небес высоких, 6. И блестящий снег, 7. И саней далеких 8. Одинокий бег...” | } | <p>1-ый стих параллелен
3-му и 4-му;</p> <p>5, 6, 7, 8 стихи по типу перекрестной рифмы: пятый параллелен седьмому и шестой — восьмому.</p> |
|---|---|---|

Инверсия — явление у Фета случайное: 9 случаев на 200 стихотворений, и при том она шаблонна, такого типа: „**Чудные** душу порой посещают **минуты**” (разобщено определение с определяемым словом).

Больше останавливает на себе внимания другая особенность поэтического синтаксиса Фета — enjambement; по большей части разрываются подлежащее со сказуемым.

„Вечерний мой путь
Краснел”

Из иных особенностей поэтического синтаксиса Фета надо отметить принцип выдержанности стихотворения в определенном грамматическом и синтаксическом строе — а) стихотворение состоит только из существительных и глаголов („Полно смеяться! Что это с вами?”) б) — только из существительных и прилагательных („Чудная картина...”); в) безглагольные стихотворения („Шепот. Робкое дыханье”).

Синтаксис своею изысканностью, художественной тщательной разработкой вместе с так искусно разработанной композицией создает особую красоту, эффектность, звучность, гармоничность Фетовского стиха, а если еще учесть весьма богатую, старательно разработанную инструментовку стиха, то музыкальность стиха предстанет во всей своей силе.

Евфония. Фет в области звукописи применяет богатое разнообразие приемов как инструментовки согласных, так и звуковой разработки гласных: аллитерация, анафора, эпифора, скрепы, стык, кольцо, звукоподражание, доминанта согласной, доминанта гласной, внутренняя рифма и проч.

Исследования, более или менее исчерпывающего вопросы евфонии, произведено не было, и приводимые ниже иллюстрации отмечают лишь наиболее распространенные моменты звукописи Фета.

1. Аллитерация.

„Мне снился сон, что сплю я непробудно.“

2. Анафора внутри стиха, т.е., звуковая солидарность — однородность морфем начала слов в стихе.

„но я понимаю, на что намекает“ (на).

3. Епифора внутри стиха, т.е. звуковая однородность концовок слов.

„Младенческой ласки доступен мне лепет“.

(мла—ла (анафора); ской—ски; ен—не; пе—пет (епифоры)).

3-а. К епифоре в развитой форме следует отнести внутреннюю рифму.

(„кричат перепела, трещат коростели...“)

5. Стык внутри стиха — звуковая однородность морфем конца одного и начала другого, следующего за ним, слова.

(„Ты расточительна на милые слова“).

5-а. Стык в развитой форме — созвучность целых слов.

„Зеркало в зеркало трепетным лепетом

6. Кольцо внутри стиха, — когда известная часть стиха или весь стих бывают замкнуты в однородные по звукописи рамки.

а) Звуковая одинаковость концовок половин стиха.

„I^{1/2} Мне снился сон, II^{1/2} что сплю я непробудно“.

б) Начало первой половины и конец второй.

„Как много пылких / или томных“.

в) Кольцо стиха: 1) созвучие концовок первого и последнего слова стиха.

„В полночь, как соловей восточный...“

2) Созвучие начала первого слова и конца последнего.

„Лист сухой валится“.

3) Созвучие конца первого слова и начала последнего.

„Свистал, а я бродил незримый за стеной“.

6. Анафора-скреп.

„И полна огнем желаний,
Волны взмахом крепкой длани“...

7. Анафора-рифма.

„Лишь ты один над мертвыми степями
Таишь, мой тополь, смертный свой недуг“.

8. Епифора-скреп.

„Безумного счастья томительный трепет
Горячим приливом по сердцу **стремится**“.

9. Стык стихов.

„Вся в цветах исполнена печали
К плечу твоя склонилась голова...“

10. Кольцо стихов. а) Созвучие начала первого слова первого стиха и конца последнего слова второго стиха.

„Еще светло перед окном
В разрывы облак солнце блещет.“

б) Созвучие концов слов — первого в первом стихе и последнего во втором.

„Каждой веткой вострепнулся
И весенней полон жаждой...“

11. Доминанта согласного.

л и ш — „Эллада“, слышалось мне часто в тишине“.
м — „Знакомыми напевами томимый.“
л и с — „Весь залив блестит, как сталь.“

Надо отметить, что звук л у Фета инструментирован сильнее всех, местами доминирующее л создает необыкновенную плавность стиха. Например:

„В лесной глуши под влагой молчаливой,
Где круглые раскинулись листья,
Любуюсь я давно, пловец пугливый,
На яркие плывучие цветы...“

На 15 слов приходится 12 л. Всего здесь видов согласных — 16, а всего с повторами — 56. л, составляющее в отношении к комплекту видов согласных $\frac{1}{16}$ часть, среднюю норму повторов должно иметь менее 4, а на самом деле имеет 12, что ясно говорит о л, как звуке — доминанте.

Приведенных иллюстраций вполне достаточно, чтобы охарактеризовать лирику Фета, как исключительно напевную, переходящую местами в музыкальную композицию.

Данные анализа стиха Фета с достаточной убедительностью показали нам, что специфический характер лирики Фета — в его исключительном формальном эстетизме, своей осложненностью значительно ослабляющем семасиологию стихотворения.

Все это еще с большей убедительностью свидетельствует о том, что Фет — выразитель в поэзии психологии консервативной группы отмирающего дворянства, так нуждающегося в своеобразном наркозе — напевной, мелодической лирике.

Неоднократное константирование определенного тяготения одних элементов стиховой организации к известному ряду других вызвало необходимость постановки проблемы об известном рода сродстве отдельных элементов стихотворения (метра, ритма, рифмы, композиции и др.).

Надлежит пойти в анализе от метров: ямба и хорей в их отношении ко всем остальным элементам организации стиха. Метры взяты просто, как некоторый исходный момент, наиболее удобный для иллюстрации сравнительного соотношения отдельных элементов стихотворения (строфика, рифма, композиция и т. п.), а из метров — ямб и хорей, как доминирующие количественно.

Если для ямба характерен многостопный стих (из 95 стих. 68 стих. с шестистопным и пятистопным ямбом), то для хорea наоборот: с пятистопным хореем 3 стих., а с четырех и трехстопным 40 из 43 всех стих. В отношении тематики — если в ямбе доминирует элегическая лирика — 35%, то в хорее лирика природы — 28%; любовная лирика принадлежит шестистопному ямбу и четырехстопному хорее.

В отношении рифмы — у обоих размеров доминирует перекрестная жен. / муж., хотя у ямба она несколько снижена — 41%, у хорea — 48%, но резкая разница будет в том, что если у ямба перекрестная муж. / жен. имеет 23%, у хорea она только 3%. У ямба довольно характерной будет рифма смежная — 25%, а у хорea она имеет всего лишь 3%.

В пределах ямба — для шестистопного доминирующей рифмой будет смежная, для четырехстопного перекрестная жен. / муж.

Все стихотворения балладного характера и для детей написаны хореем, зато — с темами антологическими, философскими и послания написаны ямбом.

То, что ямб ритмически разработан богаче, уже отмечалось.

В трехсложных размерах наибольшей формальной разработанностью отличается анапест. Он имеет на 12 стих. 5 вариантов строфики, тогда как амфибрахий на 18 стих. только 3. В отношении ритмической разработанности — амфибрахий имеет 3 амфимакра, анапест — 32. Композиционных особенностей падает по 7 случаев на каждый размер, но анапест по количеству стихотворений равен $\frac{2}{3}$ амфибрахия.

Теперь сопоставим двухсложные и трехсложные размеры. На стихотворение двухсложного размера падает в среднем 17—18 стихов, а в трехсложном — 13. Если у двухсложных размеров мы имеем особенно хорошо разработанной рифму и строфику (у ямба 17 вариаций рифмы, 10 — строфики), то зато в них слабо отмечены композиционные моменты (из 138 стих. всего лишь 11, т.е. 12%), а у трехсложных на 41 стих. приходится хорошо разработанных композиционно 17 стих., т.е. 45%; в синтаксисе же картина обратная: у двухсложных 40% стих. с искусной синтаксической разработкой, а у трехсложных только 19%.

На этом дальнейший анализ можно приостановить, так как вывод соответствующий можно сделать. Надо констатировать несомненный факт существования каких-то принципов корреляции известных формальных элементов стихотворения, имеющих какое-то внутреннее взаимное симпатическое притяжение и во всем этом процессе обусловленных тематическим моментом, как стимулирующим началом.

Но конкретизация настоящего вопроса возможна лишь после всестороннего исследования всего творчества Фета и затем поставленного в сравнительное отношение с другими поэтами.

Конкретизация поставленной проблемы об исключительной разработанности формы стиха Фета недостаточна без рассмотрения вопроса об эволюции творчества.

Эволюцию творчество Фета претерпевает значительную.

Так, за 19 лет (с 1840—59 г.г.) можно наметить 4 периода в развитии творчества Фета:

- 1) с 1840—45 г.г., 2) с 1846—60 г.г., 3) с 1851—1856 г.г., 4) с 1857—59 г.г.

В первый период своего творчества Фет выглядит прямо революционером формы. Молодой Фет смело нарушает классические каноны во всем: в ритме, рифме и проч. Все зафиксированные нарушения классического ритма по преимуществу, если не исключительно, приходятся на данный период (67⁰/₀ стих. с более или менее свободным ритмом). В отдельных случаях ритмическая вольность Фета весьма напоминает ритмический строй символистов, в частности Бальмонта.

1) „Ветер зл^ой /, ветр крутой“ // в по^ле
Заливается...”

2) „Полно сме^яться //, что э^то / с ва^ми?
Точно базар...”

3) Ко^гда / петух,
уда^рив три / ра^з
Крыло^м зо^лотистым,
Протяжно / ю песню
Встречает / зарю,
И ты, че^ловек
Впиваешь / послед^ю / ю
Сладкую / влагу
Сна на за^ре,
Тогда / поэт...

4) Птицей,
Быстро парящей птицей Зевеса
Быть мне судьбою лано всеобъемлющей.
Ныне, крылья раскинув над бездной
Тверди, — ныне над высью я
Горной, там, где у ног моих
Воды,
Вечно несущие белую пену
Стонут, и старый трезубец Нептуна
В темных руках повелителя строгого блещет”.

5) Здравствуй! / тысячу / раз мой при^вет тебе /, ночь!
Опять и / опять я / люблю те^бя,
Тихая, / теплая,
Серебром / окаймлен^ная!”

Отступления от классических норм имеем мы и в области рифмы:

1) известная рифмическая вольность — одно из рифмующих слов составляет часть другого:

окошку	восход	черты	опять.
кошку	ход	ты	пять.

2) Ослабление классической звуковой чистоты и полноты:

золотой	небесах	ковром	журавлях
сторожевой	снегах	коньком	щеках

3) Рифма составная:

рехнуса я	люблю я.
чешуя	удалую.*

В отношении других формальных моментов имеем следующее. Господствуют, как никогда, трехсложные размеры: из 18 амфибрахийев (общее количество) на данный период падает 10, из 11 дактилей — 6, из 14 гекзаметров — 8 и два анапеста. Всего 26 стих. с трехсложником, что составляет 69⁰/₀ общего их числа, тогда как с двухсложником всего лишь 20⁰/₀, при чем превалирует хорей четырехсложный (хорея — 28⁰/₀, ямба — 16⁰/₀).

В области метрических отступлений тоже нарушение классической нормы: в пятой стопе шестистопного ямба на каждые 3 стиха приходится по 2 пиррихия.

II период (1846—50 г.г.). Этот период идет под знаком снижения трехсложных размеров: амфибрахий, вместо 10 стих. I периода, здесь имеет 6 стих., дактиль вместо 6—2, гекзаметр от 7 пришел к 4. Всего трехсложников — 44%. Рост идет по линии двухсложников, точнее, по линии хорей: от 26% I периода здесь он вырос до 44%; доминирует попрежнему четырехстопный. Ямб остается в прежней норме, но усиливает категорию шестистопности за счет сокращения и даже ликвидации остальных. Вместо 8 вариаций стопности I периода, сейчас ямб имеет 4, а хорей, наоборот, осложняется — вместо четырех, имеет сейчас 6. Ослабевает в данный период и ритмическая вольность, а метрические отступления приближаются к классической норме: в шестистопном ямбе 2 пиррихия приходится не на 3 стиха, а на 3,5. Но усиливается разработка композиции и синтаксиса: вместо 7 композиционных случаев и 12 синтаксических I периода, сейчас мы имеем 10 и 17.

III период (1851—56 г.г.). Снижение трехсложных размеров неуклонно прогрессирует. Имеем сейчас всего лишь: 2 амфибрахия, 2 дактиля, 2 анапеста, 2 гекзаметра — 8 стих. (в I период 26, во II — 12 стих.). А среди возрастающего двухсложника идет борьба между ямбом и хореем.

До сего времени доминировавший хорей сейчас упал более чем вдвое: 9 стих. против 19 стих. II периода, тогда как ямб вырос почти вдвое — 29 стих., вместо 16 стих. II периода, и становится доминирующим метром и по количеству, и по своей качественной разработке: разнообразится стопность, строфика, рифма, усиливается ритмический акцент, и обогащается поэтический синтаксис.

IV период (1857—59 г.г.) — это период исключительного господства ямба: из 44 стих. данного периода — 34 ямбических (70%) 77%. Из трехсложных размеров — некоторые совсем вымерли, напр., амфибрахий, бывший доминантой в I периоде. Поразительно также снижение хорей — в данном периоде всего лишь 3 стих. А внутри ямба свои новые перемещения: четырехстопный ямб, представанный в III периоде 5 стих сейчас имеет 16, а шестистопный упал вдвое (6 стих. против 12 стих. III периода). Рифма и строфика разрабатываются попрежнему, но в ритмическом моменте произошел известный сдвиг по линии, наметившейся еще во II периоде — уменьшения метрических отступлений: в I период в 5 стопе шестистопного ямба на 3 стиха падало 2 пиррихия, во II и III период — 2 пиррихия на 3,5 стиха, а в IV период — 2 пиррихия 4,33 стиха, т.е. перед нами несомненный рост тенденции классического стиха.

В заключение, на основании этого беглого обзора эволюции творчества Фета за 19 лет, можно сказать следующее. Фет, выступивший на литературное поприще с сильным протестом против твердых классических рамок и норм, всесторонне пробует их разрушать: и нарушением метра, и ритмическими вольностями, и новаторством в рифме, но очень скоро начинает сдавать свою позицию и идет к классическому стиху; оставляя приемы вольного гекзаметра, изломы ритма, трехсложные размеры, восстанавливает господство ямба, сперва шестистопного, а затем четырехстопного, выдержанных уже классически. О дальнейшей эволюции Фета, пока не произведен анализ, говорить нельзя, но результаты отдельных экскурсов свидетельствуют о новом отходе Фета от классического стиха, о новых моментах его поэтических исканий. Примером может служить хотя бы стих. от 1885 г. „Измучен жизнью...“

Богатая эволюция творчества говорит о Фете, как ревностном искателе формы, за счет оскудения тематики.

Из настоящего опыта анализа творчества Фета видно, какие интересные и существенные элементы скрываются в стиховой организации, и какие проблемы выдвигает на очередь его творчество.

Будучи лирикой, главным образом, интимной и тематически однообразной, творчество Фета отличается весьма культивированной формой, и здесь Фет достигает больших результатов, разрабатывая в совершенстве метрику, особенно ритмику, также рифму, строфику, композицию вообще и синтаксис.

Проблема о существовании своеобразных принципов соответствия отдельных стихотворных формальных элементов в известной своей части оправдалась — факт определенного взаимного тяготения, напр. известного рода рифмы к известному метру и т. п., можно считать установленным.

В дальнейшем предполагается эту проблему поставить как можно определеннее и рассмотреть ее при свете анализа остальной части творчества Фета, анализа, в конечном итоге имеющего еще ярче доказать факт отражения в лирике нашего поэта настроений консервативной группы отмирающего класса.

850/7