

Е. Д. МУРАТОВОЙ и И. Г. СОКОЛОВА.

Творческая история „Посмертных записок старца Федора Кузьмича“ Л. Н. Толстого ¹⁾.

E. Muratowa. und I. Sokolow — Die Entstehungsgeschichte von L. N. Tolstoi's „Memoiren des Greises Feodor Kusmitsch“.

Die vorliegende Arbeit besteht aus zwei Teilen: der Bearbeitung des Textes selbst und der Untersuchung über den Prozess der Entstehung dieses Werkes.

Im ersten Teil wird folgendes festgestellt:

1. Tolstoi's Schriften über Feodor Kusmitsch bestehen aus drei Varianten des Manuskriptes, deren Reihenfolge bei der Analyse derselben deutlich wird.

2. Die vorhandenen gedruckten Texte dieses Werkes sind kombinierte, wobei keiner von ihnen als „kanonisch“ gelten kann.

Im zweiten Teil der Arbeit wird bewiesen, dass:

1. Die schöpferische Tätigkeit Tolstoi's in der letzten Periode seines Lebens in zwei Bahnen sich bewegte: der Weg des Künstlers geht im Geleise seiner alten Traditionen („Krieg und Frieden“, „Anna Karenina“); der andere Weg, der ausschliesslich moralische Ziele verfolgte, bewegt sich auf der Linie der Schöpfung volkstümlicher Erzählungen und biblischer Legenden. So wird das Schaffen der letzten Periode zu einem Kampf zwischen Tolstoi dem Künstler und Tolstoi dem Moralisten, wobei der letztere den Sieg behält.

2. Gleichzeitig mit der Arbeit an seinen künstlerischen Werken führt Tolstoi ein Tagebuch. Zwischen diesem Tagebuch des Autors und den „Memoiren“ besteht eine stilistische und inhaltliche Ähnlichkeit.

Последовательность рукописей ²⁾.

В Рукописном Отделении Всесоюзной Академии Наук находятся три варианта рукописей „Записок“: по сообщению (письменному) заведующего московским музеем Л. Н. Толстого — это все, что написано автором о Кузьмиче.

¹⁾ Данная работа студ. 4-го к. Отдел. яз. и литерат. Е. Д. Муратовой и И. Г. Соколова выполнена под руководством А. С. Долинина в семинарии по истории русской литературы XIX в.

²⁾ При копировании текста рукописей соблюдались следующие условные знаки:

Слова зачеркнутые — [].

Слова, вставленные по тексту * *

Слова, вставленные над текстом, оговаривались в примечании.

Слова, недописанные автором: < >.

Текст рукописей переписан по старой орфографии; знаки препинания и абзацы даются по рукописи.

Первоначальный вариант написан от руки автора; второй вариант перепечатан на машинке, при чем по тексту имеются значительные исправления и дополнения (два листа), сделанные рукой автора. Третий вариант напечатан на машинке, — по тексту имеются поправки рукой автора.

Такая последовательность рукописей вскрывается при анализе работы Толстого над этими тремя вариантами.

1. Зачеркнутые слова и фразы предполагаемой первой редакции не вошли в предполагаемый второй и третий вариант рукописи:

I — 4¹⁾.
Я [минуты двѣ простоялъ тутъ] стоялъ,
какъ заколдованный, глядя на то, какъ шагаль
этотъ несчастный.

I — 6а.
Имя дано мнѣ было [моей бабкой] по
желанію [моей] бабки.

II — 4. III — 9.
Я стоялъ, какъ заколдованный, глядя
на то какъ шагаль этотъ несчастный.

II — 6. III — 18.
Имя дано мнѣ было по желанію бабки.

Это явление можно еще с большей ясностью проследить на целых отрывках, зачеркнутых в первой редакции и не вошедших во вторую и третью.

В рук. I, ст. 6, после слов „Сибирская тайга близъ Краснорѣченска“ идет отрывок с описанием кельи старца, начинается он со слов „Зв. пишу это въ построенной для меня кельи“ и кончается: „стѣны голыя только въ переднемъ“. Дальше отрывок прерывается словами „Родился я 72 года тому назадъ“ и кончается: „отцомъ былъ Императоръ Австр. и Король Прусскій“. Первый отрывок Т. отчеркивается на полях под № 2, а потом совсем зачеркивается вместе с последующим описанием кельи от слов „в углу икона Божьей матери“ и кончая „только отъ мороза трещать [деревья]“. Следовательно, в предполагаемой рукописи первой остается незачеркнутым отрывок со слов „Родился я“ и кончая „отцомъ Импер. Австр. и король Прусс.“. Во втором и в третьем варианте картина представляется такою на ст. 6, р. II после слов „Сибирская тайга близъ Краснорѣченска“ следует незачеркнутый выше приведенный отрывок. То же явление можно наблюдать на ст. 5, р. I с отрывком: „съ [этого дня 8 ноября]“ и в рук. II, ст. 4; III, ст. 14.

2) Зачеркнутые слова и фразы второй редакции не вошли в предполагаемый третий вариант.

Рук. II, ст. 2.
И, вернувшись домой я какъ [какъ ни
въ чемъ не бывало] будто освободился.

Рук. II, ст. 3.
[она вся исковеркана, вся во власти
дьявола, похоти, тщеславія] и всѣ мои преж-
нія желанія

Рук. II, ст. 6.
Она подошла ко мнѣ въ саду и наэвала
себя [Встрѣча съ ней произвела на меня
очень сильное впечатлѣніе]. Было это...

Рук. III, ст. 10.
И, вернувшись домой, я какъ будто
освободился

Рук. III, ст. 13.
и всѣ мои прежнія желанія

Рук. III, ст. 13.
Она подошла ко мнѣ въ саду и на-
звала себя. Было это...

3) Слова и фразы, вставленные над текстом в первую редакцию, вошли во вторую, а в слова и фразы вставленные над текстом второго варианта вошли в третий и написаны там уже в строчку.

¹⁾ Римская цифра дает номер варианта, арабская страницу рукописи.

Рук. I, ст. 5. И всѣ мои прежнія желанія отречение отъ престола отчасти съ рисовкой, съ желаніем удивить опечалить [другихъ] людей

Рук. I, ст. 10. Другое важное событіе въ связи со смертью Соф. Ив. былъ переходъ нашъ въ мужскія руки назначеніе къ намъ воспитателемъ

Рук. II, ст. 1. Я столько разъ разрѣшавшій это наказаніе никогда не видалъ этого зрѣлища

Рук. II, ст. 1. Мрачныя [и дурныя] мысли исчезли и я пошелъ къ игравшему мѣстами на солнцѣ морю.

Р. II, ст. 3.

II — 10.

III — 7.

III — 7.

4) Слова и фразы переписаны из первой редакции во вторую и из второй в третью и зачеркнутые уже в них

I, ст. 10. Гордость, сознание своего величія снисходительное отношеніе къ людям.

I — 6. Доктора сказали про него, что его положеніе безнадежно и что смерть его дѣло нѣсколькихъ дней.

II — 12. Желалъ обвалить заваленку она обвалена.

II — 11. А такъ и смѣю я поблѣднѣлъ отъ оскорбленія.

II — 10.

Зачеркнуто.

II — 4.

Зачеркнуто.

III — 33.

Зачеркнуто.

III — 32. А такъ и смѣю я нечаянно что за важность.

5) Незаконченные фразы первой редакции заканчиваются во второй

I р., ст. 4. И странное дѣло [это, очевидно было дьявольское влеченіе] мысль объ убитой чувственной красавицѣ Настасьи и объ разсѣкаемомъ шпигрунами тѣломъ солдата

II рук., ст. 1. добавляется: сливалось въ одно разражающее чувство.

6) Во второй вариант, напечатанный на машинке вставлены рукописные листы II — 7 вставлен целый лист с описанием комнаты Ал-ра „комната въ которую помѣстили меня“. В р. I, ст. 10 этот отрывок лишь начат и в ней же зачеркивается II — 11 вставлен в машинный текст рукописный „какой-то торжественный день“. В первой рукописи этот отрывок отсутствует. Во второй же редакции при разработке исполнения плана бегства вставлен мотив заболевания лихорадкой II — 4. Внесенное во вторую редакцию целиком переносится в третий вариант рукописи.

Доказательством таковой последовательности рукописей может служить тот факт, что все изменения композиц. порядка, как перестановка отрывков в предшествующих вариантах внесена в последующие.

Первое издание посмертных художественных произведений Льва Н-ча вышло в 1911 году, но „Записки Федора К-ча“, относящиеся к этому циклу произведений, по цензурным условиям не были напечатаны в этом издании.

Впервые „Записки“ были напечатаны в Берлине в 1912 году во втором издании посмертных произведений (см. список изданий „Записок“).

В России в первый раз „Записки“ были напечатаны в жур. „Русское Богатство“ за 1912 год, кн. 2. В этом же году, а также и в последующие годы „Записки“ или выходили отдельным изданием, или входили в полное собрание произведений Т.

Как только вышла в свет февральская книга журнала „Русское Богатство“, она тотчас же была, по постановлению Санкт-Петербургского К-та по делам печати конфискована за напечатание „Записок“. Однако, в скором времени (20-го марта) арест был снят, и „Записки“ было разрешено напечатать с условием исключения из них 16 строк („Людямъ, не имевшимъ несчастья“ и т. д.), из дневника К-ча за 13 декабря“.

В последующих изданиях „Записок“ (за исключением берлинского) те места текста, в которых дается или характеристика или действия высочайших особ (Александры и Екатерины), вычеркнуты цензором.

Так, например (даем текст „Записок“ издания „Русское Богатство“ 1913 года), стр. 24 после слов:

„Я величайший преступник“ следует многоточие до слов: „вериль тому“... Следует читать: „Я величайший преступник, убийца отца, убийца сотен тысяч людей на войнах верил тому“... — и т. д. (стр. 214 берлинск. издание); на той же странице после слов: „трупъ замученного“ следует вставить слово „мною“.

Страница 26 после слов: „они были участники“ следует вставить слова: „моего преступления“ (стр. 216) страница 42 после слов: „это выражение глаз“ вычеркнута цензурой следующая фраза: „о которомъ вспоминаю теперь с омерзением“ (стр. 230) и на странице 44 после слов: „по всемъ вероятіямъ былъ“ следует читать: „нашимъ дедомъ“ (231).

Издание „Записок“ без цензурных исправлений в России появилось в 1920 году в издании государственного издательства, которое является перепечаткой берлинского издания.

При сличении печатных текстов с рукописями выяснилось, что текст „Записок“ сводный, при чем ни в одном издании (так же и у Черткова) об этом не было упомянуто.

Кроме того, канонического ¹⁾ текста „Записок“ нет совершенно: текст берлинского издания каноническим считать нельзя в виду значительных исправлений редактора в тексте ²⁾.

Наиболее „доброкачественными“ изданиями являются издания „Записок“ под редакцией Черткова, Бирюкова и журн. „Русское Богатство“; остальные издания представляют собой перепечатку издания „Русского Богатства“ и были изданы только для рынка, в виду большого интереса к легенде.

В издании „Записок“ графа Амори и книгоизд. „Звезда“ имеются статьи о бродяге Кузьмиче, когда-то жившем в Сибири около гор. Томска.

Список изданий.

Посмертные художественные произведения Л. Н. Толстого том III (стр. 211—236). Издание „Свободного Слова“ В. и А. Чертковых.

Berlin. J. Ladyschnikow Verlah g. m. b. H. 1912 г.

„Русское Богатство“ февраль, кн. 2, за 1912 год.

„Посмертные записки старца Ф. К-ча“ изд. журн. „Русского Богатства“ СПб.—1913 г.

¹⁾ Авторами этой работы канонический текст составлен, но в виду отсутствия места в настоящем сборнике, не может быть напечатан.

²⁾ Характеристика текстов составлена, но по тем же причинам не печатается.

Издание „Посредник“ № 1080. СПб. 1912 г.

Полное собрание соч. Л. Н-ча Толстого. Изд. Сытина под ред. Бирюкова. 1912—1913 г., т. XX.

Посмертные художественные произведения Л. Н-ча Толстого, т. I. Второе дополненное издание Московского Т-ва „Образование“ (год не указан).

Издание В. Врублевского. СПб. 1912 г.

Издание графа Амори. СПб. 1912 г.

Издание книгоиздательства „Звезда“ (год не указан).

Издание Гиз „Хаджи Мурат“ и др. произведения 1920 г. Пт.

Для осмысления творческой работы Толстого над „Записками старца Федора Кузьмича“ необходимо выйти за пределы самого произведения и присмотреться к его окружению.

В 80-х годах перед Т. встает вопрос об отношении искусства к жизни и о роли его в ней. Разрешение этого вопроса у Т. тесно связано с разрешением вопросов морального и социального порядка. Занимаясь им весь последний период своего творчества, Т. решает его так: вся жизнь на земле должна быть исполнением воли бога, и назначение искусства указывать путь к выполнению ее. Отсюда становится понятным и устремление Т. к новым формам искусства. Понимание роли искусства, связанное с идеей посланничества, выводит Т. на путь религиозного и народного искусства. Творчество в последний период концентрируется на темах, разрешающих этические проблемы, и очень часто новых для Т. формах — записок-дневников.

Замысел „Записок старца Ф. К.“ и работа над ними относится к последнему периоду творчества Т. По воспоминаниям Бирюкова (Биография Л. Н. Толстого, т. III, стр. 229 изд. Гиз). Л. Н-ч в 1894 г. первый раз в кругу своих близких рассказывает легенду об Александре I. Вторичное упоминание мы находим в дневнике Л. Н-ча (Дневник Толстого 1895—1899 г.г. изд. Чертковым 1916 г.) за 97 г. в записи от 13/XII на ряду с другими записанными для художественной обработки сюжетами находим сюжет об Александре I. Непосредственная же работа над этим сюжетом относится к 1905 году.

Таким образом легенда об Александре занимает внимание автора в отдельные моменты на протяжении десяти лет.

В ней Т. не интересуется освещением действительного события, об этом он пишет в письме к князю Михаилу Николаевичу следующее: „Пускай исторически доказана невозможность соединения личности Александра и Кузьмича, легенда остается во всей красоте и истинности.—Я начал было писать на эту тему, но едва ли не только кончу, но едва ли удосужусь продолжать. Некогда, надо укладываться к предстоящему переходу. А очень жалею. Прелестный образ“. (статья В. Г. Короленко „Герой повести Л. Н. Толстого“ изд. „Записок“ „Русск. Богат.“ стр. 15).

С ее обработкой Т. связывает разрешение стоящих перед ним нравственно-религиозных проблем. Легенда дает богатый материал для задания, упомянутого в дневнике в 1898 г., — „создать художественное произведение, в котором бы ясно показать всю текучесть человека“. Эта легенда дает возможность сказать в художественном слове, что единственной целью в жизни является самоусовершенствование путем служения богу, и что все остальные поставленные людьми цели — ошибки и заблуждения.

Главной темой произведения должны были быть переживания Александра в момент его душевного переворота, которые приводят его к другому герою „Записок“—Кузьмичу.

К этим переживаниям Т. думает подвести читателя путем постепенного развертывания жизни Александра, которая дается с точки зрения Кузьмича. Отсюда является необходимость такой формы, в которой было бы возможно сплетение этих двух нитей, и были бы оправданы рассуждения и обобщения, необходимые Толстому. Таким требованиям и отвечает выбранная Т. форма дневника.

Обращаясь к рукописям, мы видим, что автор начинает „Записки“ именно так. В первом варианте (I—1) после заглавия их, как посмертных записок бывшего императора, должно было следовать содержание самих записок:

„Посмертные записки [бывшаго русского Императора Александра Первого писанные имъ въ Сибири гдѣ онъ прожилъ подъ именемъ] старца Федора Кузьмича [27 лѣтъ] и умершаго [на заимкѣ вблизи города Томска въ 1864 году] [въ Сибири близъ города Томска] 20 января 1864 года [записки эти были намъ содержаніе этихъ записокъ] въ [слѣдующее] Сибири близъ города Томска на заимкѣ купца Хромова“.

Но в этой же рукописи, как мы видим, заглавие „Записок“ перерабатывается, и дается как заглавие „Записок“ старца, и кроме того, автор вставляет предисловие, которое является необходимым, как мотивировка для опубликования „Записок“.

В этой части „Записок“ задача автора сводилась к изложению признаков (или событий), по которым бы читатель мог знать, во-первых, о бегстве Александра и, во-вторых, о Кузьмиче, как о бывшем Императоре.

Характер стиля этой части „Записок“ напоминает стиль научной статьи, где автор стремится дать объективное изложение совершившихся событий.

Самые „Записки“ делятся на две части: дневник Кузьмича, озаглавленный „Моя жизнь“ и вводную часть к нему с описанием бегства Александра. Вводная часть нужна была автору для того, чтобы в конце концов вывести К-ча—Александра после кризиса.

Изложение главного сюжета повести—жизни Александра дается в форме отдельных картин-воспоминаний, вставленных в рамку дневника. Характерно начало самих записок: „Спаси Богъ бесцѣннаго друга моего Ивана Григорьевича“... и. т. д. Построение дневника идет в двух планах: в одном из них дается герой воспоминаний Александр, в другом—непосредственно К-ч. Дневник является связывающим звеном между отдельными воспоминаниями Александра и организующим началом в композиции всего произведения.

Выше нами была сделана попытка обосновать появление замысла обработки легенды в определенный период творчества Толстого. Он в ней хочет высказать свои взгляды моралиста-проповедника, но высказать их в художественной форме. В „Записках“ и сталкиваются эти два начала, борьба которых еще ярче вскрывается в процессе творческой работы Т.

На всем ее протяжении Т.-художник борется с Т.-моралистом и в конце концов уступает художнику, подчиняясь доминанте произведения.

Для доказательства выставленного нами положения обратимся к рукописям: в рукописи (I—10) дается описание величия Ал-дра, которое в рукописи второй (II—11) из статического описания отдельных признаков разрабатывается автором в сторону художественной детализации.

I—10

И какъ не ошалѣть когда на тебѣ одѣвають ленту черезъ плечо, [ввели] какъ награды, когда при твоёмъ проѣздѣ [солдаты выбѣгаютъ] всѣ снимаютъ шапки и солдаты отдають честь. Когда ты видишь что старые люди счастливы если ты сказалъ имъ ласковое слово.

II—11

Какой-то торжественный день и мы ѣдемъ по Невскому въ огромномъ высокомъ ландо [мы] Два брата и Н. И. Салтыковъ

Мы сидимъ на первомъ мѣстѣ. Два напудренныхъ лакея въ красныхъ лифтахъ стоятъ сзади

Весенний яркій день.

На мнѣ расстегнутый мундиръ бѣлый жилетикъ а на немъ голубая андреевская лента* и т. д.

Кроме этого отрывка в рукописи (II—7) вставлено детальное описание комнаты Александра:

„Въ [большой] обширной комнатѣ этой съ тремя [большой] высокими окнами по срединѣ ея среди четырехъ колоннъ прикрѣпленъ къ высокому потолку бархатный балдахинъ съ шелковыми занавесками до полу [кругомъ балда]. Подъ балдахиномъ поставлена кровать желѣзная съ кожанымъ тюфякомъ [по] подушкой и легкимъ англійскимъ одѣяломъ. Кругомъ балдахина баллюстрада [по? ¹⁾ выше] въ два аршина вышины, такъ чтобы посѣтителю не могли близко подходить. Въ комнатѣ никакой мебели [за], только позади балдахина постель кормилицы“.

На протяжении всехъ воспоминаний Ал-дра нетъ прямого указанія на то, что в его воспитаніи обращали вниманіе на физическую сторону. Вставленный отрывокъ, разработанный съ мастерствомъ художника и подчеркиваетъ то обстоятельство, что в воспоминаніи ребенка осталась только забота о его физическомъ воспитаніи. Значеніе вставленнаго отрывка становится еще яснее благодаря сокращенію в той же рукописи отрывка, характеризующаго отношенія ребенка къ Гесслеру.

Вычеркиваніемъ этого мѣста уничтожается всякій намекъ на какое-то воспитаніе кроме физическаго:

„Прасковья Ивановна [Гесслер] англичанка была длиннолицая рыжеватая всегда серьезная англичанка. Но зато когда она улыбалась она разсѣивала вся и нельзя было держаться отъ улыбки [она учила меня] [я понималъ тогда уже что бабушка даже уважала ее. Пр. Ив. учила меня и ученіе ея было такое спокойное умное съ ней я старался съ и мнѣ было весело, а съ Сов. Ив. всегда скучно]“.

В этой же части „Записокъ“ Т. даетъ портретъ каждого вводимого имъ лица. Портреты болѣею частью в то же время и характеристики даются путемъ выделения характерныхъ деталей. Такъ данъ портретъ главнаго героя, творческая работа надъ которымъ и ограничилась указаніемъ только характерныхъ чертъ.

Надо отметить, что авторъ потому работаетъ надъ этимъ мѣстомъ, что здѣсь заданіе дать характерное, осложняется другимъ заданіемъ: уловить бросающееся сходство со Струменскимъ:

„Когда же я стоялъ в толпѣ людей стоявшихъ позади рядовъ и смотрѣвшихъ на зрѣлище, я [над] досталъ лорнетъ, взглянулъ и чуть не упалъ отъ охватившаго меня ужаса [шелъ мен] высокій человѣкъ съ привязанными къ штыку обнаженными руками и съ головой кое-гдѣ алѣвшей уже отъ крови разсѣченной бѣлой сутуловой спиной, человѣкъ этотъ былъ я, былъ мой двойникъ. Тотъ же ростъ, та же сутуловатая спина та же лысая голова, тѣ же бакки безъ усовъ [тотъ же ротъ] тѣ же скулы, тотъ же ротъ и тѣ же голубые глаза и [тотъ же ротъ] но ротъ не улыбающійся отъ вскрикиваній при ударахъ и глаза не умиленные ласкающіе а страшно выпяченные и то закрывающіеся, то открывающіеся. Когда я немного опомнился и успокоил[ся] [и понялъ что это такое] я узналъ этого человѣка и понялъ что это такое.“

¹⁾ Вопросительный знакъ, поставленный в скобки, показываетъ на неразобранный слогъ в рукописи.

Человѣкъ этотъ б^ылъ Струменскій, солдатъ [унтеръ оф] лѣво-фланговый унтер-офицеръ 3-ей роты Семеновскаго полка своею извѣстнымъ всѣмъ гвардейцамъ по своему сходству со мною. Его шути называли Алекс. П". (I—4).

Единственнымъ лицомъ не отмеченнымъ Т. является вначалѣ отецъ Александра, но в рукописи (III—24), в отрывкѣ, передающемъ свиданіе Ал-ра с уезжающимъ за границу отцомъ, Т. вставляетъ следующее: „и вы-бѣжалъ изъ комнаты, стуча своими высокими каблуками“. Это сразу оживляетъ образъ императора Павла. Ограничиваясь беглой обрисовкой портрета, Т. останавливается подробно лишь на разработкѣ портрета бабки Ал-ра.

В первой редакціи портретъ Екатерины былъ данъ сейчасъ же после портрета Гесслеръ и Бенкендорф (I—7а), но во второй редакціи той же рукописи онъ оказался уже переделаннымъ:

I—7а

Бабушка у которой я жилъ казалась мнѣ верхомъ совершенства одно мое желаніе было быть такимъ же какъ она [я же] меня огорчало то что я не былъ женщина.

I—9а

Бабка ласкала хвалила меня и я любилъ ее несмотря на отталкивающий меня (?) дурной запахъ который несмотря на духи всегда стоялъ около нея особенно когда она меня брала къ себѣ на колѣни. И еще непріятны мнѣ были ея руки [бѣлыя] чистыя желтоватыя сморщенные, какія-то скользкія, глянцевитыя съ пальцами загибающимися вглубь и далеко неестественно оттянутыми обнаженными ногтями.

Глаза у нея были мутныя усталыя почти мертвыя, что вмѣстѣ съ улыбающимся беззубымъ ртомъ придавало тяжелое но не отталкивающее впечатлѣніе. Ее окружало такое обожаніе поклоненіе что я приписывалъ это выраженіе глазъ (о которомъ я вспоминаю теперь с омерзѣніемъ)¹⁾ ея трудамъ о своихъ народахъ какъ мнѣ внушалось это"...

Переделка портрета бабушки произошла в процессѣ работы Т. потому, что данный в началѣ портретъ, какъ совершенство, не вязался с общимъ фономъ воспоминаній, гдѣ все дурно и плохо. Останавливается же Т. на немъ более подробно, чемъ на всехъ остальныхъ потому, что по ходу всего развитія сюжета видно, что Екатерина должна быть одной изъ центральныхъ фигуръ повести.

К работѣ Т. какъ художника относится проработка им момента бегства Ал-ра в вводной части къ дневнику „Моя жизнь“. Эта, сравнительно небольшая часть должна была вместить в себя и самый моментъ бегства и причины, побудившія к нему Ал-ра. Последний мотивъ долженъ быть главнымъ мотивомъ произведенія, и поэтому Т. выходитъ изъ положенія следующимъ образомъ: онъ даетъ лишь сжатую схему переживаній Ал-ра, художественно оправдывая это словами Кузьмича: „Какія душевныя муки я пережилъ что совершилось въ моей душѣ... я расскажу въ своемъ мѣстѣ. Теперь же опишу самыя дѣйствія мои"... (I—2) и все вниманіе Т. устремляетъ на разработку действенной части произведенія—на моментъ бегства. Онъ несколько разъ переделывается Т. в сторону большей правдоподобности случившагося. Вначалѣ Александръ прямо приступаетъ къ исполненію бегства; в этой же рукописи Т. вставляетъ планъ бегства, благодаря которому для читателя становится ясною возможность его исполненія.

¹⁾ Скобки поставлены авторомъ.

Самое исполнение вначале автор начинает с отрывка, в котором Ал-р использует суеверие; но этот отрывок автор несколько раз перерабатывает как неубедительный и вставляет момент заболевания Ал-ра лихорадкой. Эта переделка окрашивает в другой тон весь эпизод: он делается правдоподобным.

I—5.

Съ [этого дня] 8 нояб. начались мои обманы и приготовления [началь я съ того что] Какъ разъ было такъ такъ темно днемъ что (?)

Я зажегъ свѣчи Анисимовъ войдя въ комнату затушилъ свѣчи и [сказъ] когда я спросилъ зачѣмъ онъ это дѣлаетъ онъ сказалъ, что это дурная примѣта, что если днемъ горятъ свѣчи значить къ покойнику я воспользовался этимъ и всѣмъ дѣлалъ намеки что у меня есть предчувствіе скорой смерти 9 числа я обыкновенно съѣлъ бриться и обрѣзался [ниже] около подбородка

III—14

9 я какъ нарочно заболѣлъ лихорадкой я проболѣлъ около недѣли во время которой я все больше и больше укрѣплялся въ своемъ намѣреніи и обдумывалъ его Шестнадцатаго я всталъ и чувствовалъ себя здоровымъ. Въ этотъ день я какъ обыкновенно брился и нечаянно сильно обрѣзался около подбородка.

Как художник Т. много внимания уделяет работе над языком, при чем надо отметить, что работа в этой плоскости сосредоточена исключительно в той части, где героем является Ал-р.

Все многочисленные поправки, не меняющие смысла высказываемых положений, а лишь уточняющих его, относятся именно к этой части;

(I—6) „имя дано было бабкой“ исправлено в этом же варианте: „по желанію бабки“.

(I—4) „не доходя улицы съ зеленымъ домомъ“ исправлено: „угла с зеленымъ домомъ“ (III—7).

К работе над отделкой языка относится также сокращение однозначущих предложений:

(II—2) „Я стоялъ какъ заколдованный... не могъ двинуться съ мѣста...“ в этом же варианте последняя часть зачеркивается.

Примеры аналогичные вышеприведенным многочисленны и разбросаны почти на каждой странице рукописей.

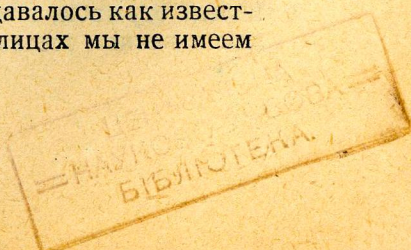
В этой же части идет работа и над образностью языка:

I—4 „Я пошелъ къ морю“, во втором варианте (II—1) вставлено: „игравшему мѣстами на солнцѣ морю“.

I—4 „Солнце поднималось“, во втором (II—1): „солнце только что поднялось“. Последняя вставка дает понятие не просто утра, а очень раннего часа его.

Надо также отметить употребление в этой части французских оборотов и отдельных слов, что придает особый оттенок этой части дневника.

Совершенно в другом направлении идет работа, где героем выступает непосредственно Кузьмич. Если по вышеприведенным примерам можно было судить о Т., как о художнике, то здесь выступает Т. — моралист. Кузьмич в противоположность Ал-ру дается на фоне библейско-народного сказа с его медлительностью повествования. Сам по себе дневник представляет недействительную часть произведения. Он весь наполнен рассуждениями К-ча, многочисленными цитатами из евангелия и молитв и частичной стилизацией под них; каждый введенный в него мотив служит автору отправным пунктом для высказывания по тому или иному поводу. Это вскрывается при анализе портрета. Если в первом плане работы Т. каждое введенное лицо давалось как известный образ, то о введенных в эту часть дневника лицах мы не имеем



никакого представления: здесь только имена — Марья Мартемьяновна, Никанор Иванович. Они только толчок для отправления мысли К-ча.

„Съ ней вмѣстѣ пріѣхаль ея зять Никаноръ Ивановъ тотъ самый к<оторый> звалъ меня поселиться въ его домѣ и потомъ не переставая преслѣдовалъ меня своими посещеніями. Ник<аноръ> Ив<ановичъ> этотъ великое для меня искушеніе. Не могу преодолѣть антипатіи отвращенія къ нему. Ей Господи даруй мнѣ зрѣти прегрѣшенія моя и не осуждать брата моего. А я вижу всѣ его согрѣшенія, угадывая ихъ съ провицательностью злобы, вижу всѣ его слабости и не могу побѣдить [отвраше] антипатіи къ нему къ брату моему, къ носителю такъ же какъ я божественнаго начала. Что значить такіа чувства...“ и т. д. (I—8; I—9).

В дневнике все внимание устремлено исключительно на внутренний мир героев. Внешний мир почти отсутствует, он является только до некоторой степени стимулом для высказывания того или иного суждения К-ча.

Стилистическая работа в этой части заключается главным образом в устранении некоторых деталей, которые так или иначе могли бы „помешать“ заданию автора.

Обратимся к работе Т. над пейзажем. Собственно, пейзажа, как такового в произведении нет, есть лишь отдельные фразы так или иначе исполняющие его роль, но они разбросаны по всему произведению и нигде не сконцентрированы в картину. Пейзаж обычно служит концовкой в записях К-ча; есть попытка использовать его для оттенения душевного состояния К-ча: „Вышелъ на дворъ. С лѣвой стороны потухли яркія звѣзды въ удивительномъ сѣверномъ сіяніи. Какъ хорошо! Какъ хорошо!“ (I—9).

Работа Т. идет по линии сокращения этого и без того очень скудного пейзажного материала. Т. пытался начать „Записки“ так: „Весна. Все цвѣтетъ и радуется...“, но в этом же варианте вся фраза им зачеркивается.

На странице шестой первого варианта Т. зачеркивает подробное описание кельи К-ча.

„Въ кельѣ моей 5 шаговъ ширины и 8 длины кельѣ. Сплю я на кровати изъ двухъ досокъ на козлахъ съ деревянной подушкой и пребывалъ Стѣны голыя только въ переднемъ углу икона Бож. матери образа и подареннаго мнѣ Александра Невскаго У стола бревенчатой [стѣны] двѣ одна скамья [но на другой я] сижу я на лавкѣ передъ сосновымъ столикомъ на [и] столѣ распятіе евангеліе [и] псалтырь [и] моя тетрадь и баночка съ чернилами перочинный ножъ подарокъ игумена и [пуч] гусиный перья На стѣнѣ виситъ лосиный халатъ Окна замерзли“.

Одновременно с этим зачеркивается намечавшаяся попытка нарисовать картину природы:

„На дворѣ должно быть градусовъ 40 [тихо но не очень холодно] [ноги зябнуть мнѣ тепло мои въ валенкахъ а руки трясутся] Я только что накололъ дровъ на завтра и согрѣл[ся] Ноги теплыя въ валенкахъ но руки трясутся отъ работы и не могутъ хорошенько очинить перо. Благодарю Бога что близорукіе глаза до сихъ поръ хорошо видять вблизи. На дворѣ тихо только изрѣдка отъ мороза трещать деревья“ (там же)

Выбрасывая из дневника все, что не может быть использовано в нем для обобщений или рассуждений, Т. в процессе работы больше и больше внимания уделяет рассуждениям.

Так кончая день 13 декабря (I—10) словами: „А топоръ тупъ и наточить нечѣмъ“ следующий день начинается словами: „продолжаю вчерашнее“ и далее прямо идут воспоминания. В последующем же варианте (II—11а). Толстой помечает этот день 16 декабря и вставляет целый отрывок, в котором приводит рассуждение К-ча о жизни—как как о вечном желании:

I—10.

„А топоръ тупъ и наточить нечѣмъ да и не умѣю [я же]...“

Продолжаю вчерашнее. То что я пишу про свое дѣтство я пишу больше по рассказамъ и часто [разск] то что про меня рассказывали перемѣшивается съ тѣмъ что я испытывалъ...“

II—11a

16 декабря. 3 дня не писалъ Былъ нездоровъ. Читалъ евангеліе но не могъ вызвать въ себѣ [ш] того пониманія его того общенія съ Богомъ к<оторыя> испытывалъ прежде... (следует большой отрывокъ, после котораго идутъ слова: „продолжаю вчерашнее“).

Судя по ходу работы Т. над рукописями, Кузьмичъ начинает вытеснять собою Александра. Это оправдывается не только количественным соотношеніемъ страницъ, но и роль К-ча становится все активнее, его лицо становится заметнымъ в каждом мотиве произведенія. Если и ранѣе жизнь Ал-ра до кризиса давалась через точку зренія К-ча, то в процессе творческой работы это все больше и больше подчеркивается авторомъ.

Из пр-нія изгоняется постепенно все, что не прошло через оценку К-ча и давалось, как непосредственное воспріятіе впечатленій детства Александра. Из пр-нія выбрасывается все, что могло бы придать воспоминаніямъ интимность и более „теплый“ оттенок. В начале (I—3—) „особенно съ нею съ Лизой“, в этой же рукописи: „женою“.

Вначале (I—9): „братомъ Костенькой“, потомъ: „Константиномъ“ или „рыженькій карапузикъ братъ Костя“ (I—10) первые два слова вычеркиваются (II—10).

Сюда же можно отнести и приведенную выше разработку портрета бабушки. Она не дается, как воспоминаніе любимой в детстве бабушки, а отношеніе К-ча и здѣсь выступает в след. словахъ (I—9): „выраженіе глазъ [о которомъ вспоминаю теперь съ омерзѣніемъ]“. То же самое можно наблюдать на разработкѣ обобщеній и выводовъ.

Яркій примеръ можно видѣть на следующемъ:

I—10

Людамъ не имѣвшимъ несчастья родиться [пр] в Царской семьѣ я думаю трудно представить себѣ всю ту извращенность взглядовъ на людей на свои отношенія къ нимъ которыя испытывали мы, испытывалъ я гордость сознаніе своего величія снисходительное отношеніе къ людамъ съ дѣтства вкореняются в душу.

II—10

...испытывалъ я (со словъ: „гордость“ и до слова: „в душу“ зачеркиваетъ авторъ, и отрывокъ разработанъ в следующемъ видѣ) вмѣсто того естественнаго [сознанія] ребенку чувства зависимости отъ взрослыхъ и старшихъ, вмѣсто благодарности за всѣ блага, которыми пользуешься намъ внушалось [вмѣсто] увѣренности в томъ что мы особенныя существа которыя должны быть удовлетворяемы не только всѣми возможными для [гордость сознаніе своего величія] самонадѣянное отношеніе къ людамъ съ дѣтства вкореняются в душу] людей благами, но которые однимъ своимъ словомъ, улыбкой не только расплачиваются за всѣ блага но награждаютъ и дѣлаютъ людей счастливыми Правда отъ насъ требовали учтиваго отношенія къ людамъ но я дѣтскимъ чутьемъ понималъ что это только видимость и это делается не для нихъ, не для тѣхъ съ кѣмъ мы должны были быть учтивы, а для себя, для того, чтобы еще значительнѣе было свое величіе.

I—9a

Тѣ главные вопросы которые стоятъ передъ всѣми людьми и на которые мудрые ищутъ и находятъ отвѣты и легкомысленные [не] стараются отстранить забыть. Я такъ и сделалъ какъ и свойственно было ребенку.

или

I—3

Я презиралъ всѣхъ людей и эти то презрѣнные люди ихъ мнѣніе только и было для меня интересно важно.

II—10

свойственно было ребенку и особенно в томъ [об] мірѣ в к<оторомъ> жилъ Я отстранилъ отъ себя эту мысль, забылъ про смерть жилъ такъ какъ будто ее нѣтъ и вотъ дожилъ до того, что она стала страшна мнѣ.

III—6

меня интересно важно.

Только ради него я (жилъ) и дѣйствовалъ.

Кроме указанных выше примеров, ту же работу у Т. мы находим и в водной части пр-ния, так, например, нагнетание мотивов с целью усилить какое-либо место пр-ния ст. 5а первого варианта.

„И [а] всѣ мои прежнія желанія... вернулись с новой силой“; во втором варианте ст. 3 мы имеем; „вернулись теперь [с новой силой] Но вернулись с новой силой и съ полной искренностью уже не для людей, а только для себя, для души“ или тамъ же имеемъ (I—5а)... „круг жизни б<ылъ> пройденъ только для того чтобы вернуться къ тому юношескому [р] вызванному раскаяніемъ желанію уйти от всего, чтобы жить для души своей...“ Вариант II ст. 3 „[чтобы жить для души своей]... и дальше следует вставка: „но вернулись безъ тщеславія, без мысли о славѣ людской дл[я] себя дл[я] Бога“.

В эту же сторону разрабатывается эпизод с Сашей Голицыным.

I—10.

Саша Голицынъ игравшій со мной в (?) толкнулъ меня и сдѣлалъ мнѣ больно [И не Что ты толкаешься? вскрикъ] Как ты смѣешь [толкаться] А такъ и смѣю Я поблѣднѣлъ отъ оскорбленія

III—32.

и сдѣлалъ мнѣ больно. Как ты смѣешь?

— А такъ и смѣю. Я нечаянно, что за важность. Я [поблѣднѣлъ] чувствовалъ какъ кровь прилила мнѣ къ сердцу отъ оскорбленія [и пожаловался Н. И.] и злобы

Переменной слов Саши: „А такъ и смѣю“ на „нечаянно“ подчеркивается испорченность Ал-ра и несправедливость окружающего.

В своем стремлении усилить мотив, сделать его еще ярче Т. доходит до извращения исторической действительности так в „Записках“ является искажением описание характера жены Ал-ра ¹⁾.

Рядом с указанной работой идет в том же направлении работа над теми местами произведения где даются душевные переживания героя:

I—4.

Главное чувство мое было то, что дѣлается надъ этимъ двойникомъ моимъ должно было дѣлаться надо мной.

II—2.

Главное чувство мое было то, что мнѣ надо было сочувствовать тому что дѣлалось надъ этимъ двойникомъ моимъ если не сочувствовать, то признавать что дѣлается то что должно быть и я чувствовалъ что я не могъ А между тѣмъ я чувствовалъ что если я не признаю что это хорошо то я долженъ признать что вся моя жизнь всѣ мои дѣла все дурно и мнѣ надо сдѣлать что я давно хотѣлъ сдѣлать—все бросить уйти исчезнуть

¹⁾ Смотри примечание В. Г. Черткова к „Запискам“.

То же самое мы видим в первом варианте рукописи — дается смерть Софьи Ивановны Бенкендорф — здесь только фиксируется факт смерти, но во втором варианте он более разработан с целью подчеркнуть событие, так как с ним связано переживание Ал-ра, которое в свою очередь необходимо для рассуждений К-ча по поводу легкомысленного отношения людей к такому вопросу, как смерть и жизнь:

I—9а.

Важнымъ событіемъ за это время была смерть Софьи Ивановны Бенкендорфъ. Случилось это вечеромъ въ нашей комнатѣ при бабушкѣ. Софья Ивановна [встала] хотѣла показать бабушкѣ и быстрыми шагами пошла [ввелъ] къ двери. Вдругъ она пошатнулась и упала [но] сбѣжались люди насъ увели. Но на другой день мы узнали что она умерла.

II—9.

Случилось это вечеромъ въ [нашихъ комнатахъ] Царскомъ при бабушкѣ Соф<ья> Ив<ановна> [хотѣла показать бабушкѣ новые наши плащи и быстрымъ шагомъ пошла въ дверь] только что привела насъ послѣ обѣда и что-то говорила улыбаясь какъ вдругъ лицо ее стало серьезно она зашаталась [и] прислонилась къ двери скользнула по ней и тяжело упала. Сбѣжались люди насъ увели...

Подводя итоги творческой работе Т. над рукописями „Записок“, приходим к подтверждению высказанного ранее положения. На всем протяжении работы идет борьба между моралистом и художником, и победа остается за первым. Если в первых вариантах рукописей Т. стремится уничтожить места, которые слишком ярко подчеркивают тенденциозность (I—6): „И что же душа? Она вся во власти дьявола, похоти и тщеславія“... во втором варианте эти строки совершенно вычеркиваются (II—2) или в III—20 вычеркиваются слова: „а мы дали ей кокошники, сарафаны и считали себя расквитавшимися“... то в последний вар. III—4 вставляется мотив, в начале худож. произвед. определяющий его задание: так, в I—2 начало записи дневника ничем не мотивировано, Кузьмич думает использовать свое уединение, в третьем же варианте он пишет повесть своей жизни для того, „чтобы она была поучительна людям“.

В процессе работы К-ч, как таковой, вытесняет Ал-ра, и лицо художника скрывается — выступает лицо проповедника-обличителя.

При анализе творческой работы вскрывается, что Т. гораздо больше работает над той частью пр-ния, где героем является Александр. Дневник К-ча почти не носит на себе следов поправок Т., кроме указанного выше стремления к концентрации сюжета и освобождения его от побочных мотивов. Это обстоятельство становится совершенно ясным, если мы выйдем за пределы пр-ния. Стиль дневника К-ча, его корни лежат в народных рассказах.

Страхов отмечает, что уже в 80-ые годы Л. Н-ч увлекается народным языком и тщательно записывает язык богомолок. С этого же момента Т. начинает перечитывать библию, его настольной книгой делается евангелие. К моменту работы над К-чем мы имеем уже народные рассказы, притчи и обработку повестей („Ходите в свете“ и др.) в духе библейской легенды. Все меньше и меньше уделяя внимания худож. работе в последние годы своего творчества, Т. занимается ведением ежедневных записей дневника, куда и проникает этот стиль библейского сказа и поучений. При беглом знакомстве с дневником Т. бросается в глаза сходство со стилем „Записок“: дневник К-ча обычно является обрамлением воспоминаний Ал-ра, то же самое построение и у Т. Здесь начало и концовка, являющиеся рамкой для содержания записи. В дневниках Т. находим следующие концовки после описания рассуждений и выводов: „Писал до обеда. Теперь два часа. Иду обедать“ или „Теперь 10 ч. вечера иду ужинать“... и т. д.

или начало записей: „Пропустил шесть дней. Казалось мало думал за это время, немного писал, рубил дрова и хворал, но много пережил“... и т. д., после чего обыкновенно идут описания переживаний.

Знакомство с дневником Т. помогает нам осмыслить почему в творческой работе Т. дневнику К-ча уделяется гораздо меньше внимания, чем воспоминаниям Ал-ра. В нем этот стиль оправдан поставленным худож. заданием и органически сливается с героем повести, старцем Федором К-чем. Выход за пределы самого пр-ния помогает глубже вскрыть место „Записок“ в творчестве Т. „Записки“ соприкасаясь с посмертными пр-ниями Т., всеми корнями уходят в творчество последних лет.

В дневнике за 1896 г. Т. записывает следующее: „Искусство-микроскоп, который художник направляет на тайны своей души и показывает эти общие тайны всем людям. Искусство должно сказать правду о душе человека“ (стр. 47 Дневники за 1895—199 г. изд. Черткова). И начиная с „Воскресения“ Т. во всех своих худож. произведениях пытается сказать эту правду, беря психологический процесс не в статическом виде, а работая над его диалектикой. Благодаря этой работе Т. удается построить целый сюжет, который и разрабатывается им во всех произведениях последнего периода.

С „Воскресенья“ через „Записки сумасшедшего“, „Отца Сергия“ и до „К-ча“ можно протянуть одну сюжетную линию. Все только что названные пр-ния имеют одного и того же героя, поставленного автором в разные положения и разрешающие по-разному один и тот же вопрос. Идя дальше, надо отметить, что путь этой сюжетной линии лежит через дневник Толстого.

У Бирюкова (Биограф. Л. Н. Толстого, т. IV, гл. 7 стр. 82) помещена запись дневника за 1903 г. от 18 июня, где наряду с задуманными для обработки сюжетами Т. записывает под № 3 следующее: „описать себя во всей правде, со всеми моими слабостями и глупостями вперемежку, с тем что важно, хорошо в моей жизни“... и дальше:

„Все это важнее глупого Хаджи-Мурата“.

В этом же месте Бирюков отмечает, что этому замыслу Т. не суждено было сбыться, но в этом же томе в своих воспоминаниях Бирюков дает выписку из дневника Т. за 1905 г., где Т. упоминает о своей работе над „Воспоминаниями“ наряду с работой над Александром ¹⁾.

В тех же выписках Б. из дневника Т. за 1905 год находим:

13/XII. „Вчера продолжал Александра I, хотел писать „Воспоминания“, но не вышло“.

17/XII. „Писал немного Александра. Но плохо, пробовывал писать „Воспоминания“ еще хуже“.

Из этих выписок видно, как шла работа над „Записками“. Она шла параллельно с обработкой „Воспоминаний“ самого Т.

По этим же выпискам видно, что работа над „Воспоминаниями“ не ладилась у Т.

Принимая это во внимание, основываясь на замечании Бирюкова о неисполнении замысла Т. можно предположить, что работа над Ал-ром вытеснила работу над „Воспоминаниями“, а, может быть даже отдельные моменты их частично „перекочевали“ в „Записки“. Последнее предположение подтверждается следующими сопоставлениями:

¹⁾ Бирюков. Биография Л. Н. Толстого т. IV, гл. IX, стр. 115.

Выписка из дневника Т.
1905 г. 9/XII.

Как-то на днях молился Богу, понимая свое положение в мире по отношению к Богу, и было хорошо.

17/XII.

Два дня совсем ничего не писал. Все нездоров желудком был очень сонен умственно и даже духовно ничего не интересует. Такие периоды я еще не привык переносить спокойно.

Рукопись „Записок“.

I—7. (Дневника К-ча).

Вчера ночью въ темнотѣ молился. Ясно сознавалъ свое положеніе въ мірѣ: я вся моя жизнь есть нѣчто нужное тому, кто меня послалъ и [дѣлать это нужное] я могу дѣлать это нужное Ему и могу не дѣлать“.—и т. д.

II—12.

3 дня не писалъ. Былъ нездоровъ. Читалъ Евангеліе и не могъ вызвать въ себѣ того пониманія его, того общенія съ Богомъ что испытывалъ раньше...

И это такъ и это я чувствую когда я здоровъ но когда я вчера третьяго дня болѣлъ желудкомъ я не могъ вызвать этого чувства и хотѣ не противился смерти, не могу желать приближеніе къ ней. Да такое состояніе есть состояніе сна духовнаго надо спокойно ждать...

Вопрос о том, что „Воспоминания“ частично „перекочевали“ в „Записки“ может быть окончательно решен после опубликования дневников Т. более позднего периода.

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 / рошшу / ...
„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 $\left(\begin{smallmatrix} \text{а.} & \text{б.} & \text{а.} & \text{б.} \\ \text{ж.} & \text{м.} & \text{ж.} & \text{м.} \end{smallmatrix} \right)$ (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 хоря 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 хорю.

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

В БЛИЖАЙШИЕ ДНИ ВЫХОДИТ В СВЕТ III—IV ВЫПУСК

„ВОПРОСЫ ПЕДАГОГИКИ“

(Орган Государственного Института Научной Педагогики)

СОДЕРЖАНИЕ:

Е. Брионелли. Лабораторный план, как педагогическая система. — Общественно-полезная работа советской школы. — Л. И. Чулицкая. Вопросы современной соматологии. — А. Н. Грабаров. Основные достижения в области изучения детской дефективности и борьбы с ней за 10 лет. — Калинин, Богданова и Кузнецова. К вопросу об изучении детских группировок. — Ш. И. Ганелин. Песталоцци в свете современной педагогики. — О. Е. Сыркина. Песталоцци и современная дидактика. — Н. Г. Казанский. Педагогические журналы до и после революции. — Данишин, Митясова, Удницова. К вопросу о социальных представлениях слушателей нормальной партшколы и их росте в процессе учебной работы. — Е. Голант и С. Турусов. Рецидив неграмотности по материалам Ленинградской губернии. — З. В. Краснуха. К вопросу о методе учета восприятия экскурсионных групп. — В. Белокопытов (Инсаров). Школьный театр (О театральная культура в ленинградском школе II ступени за 10 лет революции). — Г. Г. Шенберг. Новые течения в методике географии за последнее десятилетие. — Н. В. Андреевская. Проблема изучения Октября в трудшколе-семилетке. — Е. Мечникова. Как преподавать новые языки в ВУЗах. — Г. В. Артоболовский. Исследовательские экскурсии по биологии в музейной обстановке. — М. Ф. Лилиенштерн. Опытное поле на школьном окне. — В. А. Зибер. Опыты с калильной лампочкой. — Ф. Н. Красиков. О применении двух электрических калориметров, соединенных параллельно и последовательно. — А. С. Гинровт. Работа ГИИПа по повышению квалификации работников просвещения. — Хроника.

СОДЕРЖАНИЕ РАНЕЕ ВЫШЕДШИХ ДВУХ ВЫПУСКОВ

„ВОПРОСЫ ПЕДАГОГИКИ“

№ 1

От редакции. — Б. А. Фингерт. Государственный Институт Научной Педагогики (Структура и задачи). — М. Я. Басов. Дошкольные типы. — Г. Г. Шахвердов. Программа ГУСа в массовой школе. — А. Е. Кудрявцев. Лабораторно-исследовательский метод в общественном образовании. — Л. Щерба. Об общеобразовательном значении иностранных языков. — К. Ягодковский и М. Лилиенштерн. Материалы для школьных уголков природы. — М. Лилиенштерн. Один из ярких примеров паразитизма у растений, как материал для исследовательской проработки в школе. — В. Н. Верховский. Материалы для лабораторного метода преподавания химии. — Ш. Ганелин и О. Сыркина. К вопросу о педагогической практике студентов. — В. Алтухов и М. Беженцев. Приборы по физике. — А. Туревич. Обзор литературных сборников и хрестоматий для тематического чтения и для занятий по русскому языку и литературе. — Е. Товстик. Обзор литературы по физике и технике за 1925 г. — Собрания преподавателей физики, химии и космографии при ГИИПе. — Общество преподавателей географии. — Общество ревнителей математического образования. — От комиссии Экскурсионного Метода. — Г. Шенберг. Центральный Институт Воспитания и Обучения в Берлине.

№ 2

М. Я. Басов. Психология, рефлексология и физиология. — В. А. Десницкий. Об иллюстрировании обществоведческих тем литературно-художественным материалом. — В. К. Белокопытов. Обществоведение в краеведческом комплексе трудовой школы. — Л. В. Щерба. Безграмотность и ее причины. — Г. В. Артоболовский. Музей Эволюционной Биологии Государственного Института Научной Педагогики. — В. А. Зибер. Калильная лампочка, как источник электронов. — К. К. Соловьев. Электроскоп, как прибор для ознакомления с переменными токами. — Его же. Опыт с трансформатором „Тном № 1“. — Ф. Н. Красиков. Аврорадинамическая модель электрического тока. — М. И. Салтыкова и Е. В. Свиричевская. К вопросу об организации занятий в школе 1-й ступени. — О. Е. Сыркина. К вопросу о методах образовательной работы. ОБЗОРЫ. О. Е. Сыркина, Ш. И. Ганелин и Н. Г. Казанский. Педагогические журналы за 1925 год. — А. Е. Кудрявцев. В поисках новой учебной книги по обществоведению. — П. А. Знаменский. Учебная и методическая литература по физике за 1926 год. — Е. К. Товстик. Научное популярное литература по физике за 1926 г. — Л. Н. Пескова. Экскурсии в сельской школе 1-й ступени. — А. Я. Корблева. Краеведческая основа обществоведения (системат. указатель). — Р. Н. Вайкус. „Call of Education“ (Интернациональный орган Монтеессорского движения). — Н. Г. Казанский. Сочинения Песталоцци и литературно-научная работа на русском языке. — Я. Я. Гуревич. Календарный список съездов, конференций и совещаний по нар. образов. за 1925 год, созданных в пределах СССР. — Общество изучения и преподавания языка и литературы. — Русская секция. — Л. В. Щерба. К вопросу о новых языках в трудовой школе. НЕКРОЛОГИ. Н. М. Соколов. — В. М. Алтухов. ХРОНИКА.

для выписки журнала и посылки денег обращаться по адресу:

Ленинград, Фонтанка, 10, ГОСУДАРСТВЕН. ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Цена обоих выпусков — 2 р. 80 к. Скидка — 30%.