



АПОЛЛОНЪ

М D C C C C X V

ПЕТРОГРАДЪ

НѢСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ КЪ ВОЗМОЖНОМУ УЧЕНИЮ О СТИХѢ
(съ примѣрнымъ разборомъ стихосложенія въ I главѣ
,Евгенія Онѣгина')¹

ВАЛЕРІАНЪ ЧУДОВСКІЙ

I. Вступленіе.



ОЧЕМУ въ стихѣ отъ первыхъ дней нуждалась религія, молитва? Почему, въ наши лучшія мгновенія, мы ничего, ничего не можемъ ощутить — предъ Богомъ, предъ природой, отечествомъ или возлюбленной подругой—такого, чтобы тутъ же не согласиться, что вѣдь это—поэзія, что это сказано уже или будетъ сказано въ стихахъ потомъ; что это, свое, безцѣнное, святое,—такое несказанное!—можетъ быть либо почувствовано въ заповѣдникахъ духа, либо... либо узнано въ какихъ то нѣсколькихъ произнесенныхъ рядомъ дактиляхъ или іамбахъ,—и не знаешь, что лучше, что краше... что подлиннѣе, дороже и ближе...

Служеніе Красотѣ полно терзаній. Вѣрую, Господи, помоги моему невѣрію! Твоя Красота мучительно загадочна передъ Лицомъ Твоимъ, какъ и Твое Добро. Въ вечерній часъ шестого дня, прежде чѣмъ почить отъ дѣлъ Твоихъ, Ты оглянулъ Свое твореніе, и, одѣвивъ его, сказалъ, что оно прекрасно (книга Бытія, глава I, стихъ 31): Ты тѣмъ самымъ создалъ эстетику, какъ увѣчаніе Своей работы. Ты освятилъ изслѣдованіе красоты, ибо Ты Самъ, о Господи,—Художественный Критикъ!

Но труденъ путь Твой.

Нѣсколько мыслей къ возможному ученію о Стихѣ¹, мыслей навѣрное недостаточно зрѣлыхъ, я рѣшаюсь изложить ниже лишь потому, что молчатъ другіе, достойнѣшіе. Вопросъ о существѣ стиха такъ труденъ, такъ недоступенъ, что здѣсь даже самое безпомощное слово полезно: лишь бы сказать.

Современное положеніе вопроса представляется мнѣ вотъ какъ. Наука (настоящая наука) имъ не занимается вовсе. Вниманіе ученыхъ направлено къ совсѣмъ другому. Они приняли на вѣру утвержденіе, что ,Пушкинъ—поэтъ'. Вскрыть подлинное содержаніе этого утвержденія—не ихъ дѣло, не входитъ въ спеціальность¹, особенно въ отношеніи формы. Они по молчаливому согласію терпятъ гдѣ то рядомъ

¹ Аниѣ Ахматовой посвящаю—Чудовскій.

съ собой нашу 'официальную' теорію стихосложенія, которая, вѣроятно, представляетъ самое вообще слабое, небрежное, неполное и негодное мѣсто во всей совокупности наукъ.

Поэты долго писали великолѣпные стихи, не думая о теоріи. Пушкинъ каждой строчкой своей на нѣсколько десятковъ лѣтъ впередъ опровергалъ всѣ школьныя ученія. Но онъ объ этомъ не думалъ. И лишь недавно 'декаденты'—сознательные, полные рефлексій и самонаблюденія до отравы—почувствовали, что вдохновенію ихъ тѣсно въ школьномъ ученіи.

Но они не успѣли договорить все то, что, вѣроятно, мелькало въ ихъ сознаніи и даже въ ихъ бесѣдахъ еще въ девятидесятыхъ годахъ прошлаго вѣка. Валерій Брюсовъ и Вячеславъ Ивановъ, чьи могучіе умы вмѣстили огромный опытъ—опытъ и вдохновенія и познанія—позволили другому, на много младшему, взойти до нихъ на ту трибуну, съ которой говорятъ къ толпѣ.

Андрей Бѣлый, вдохновенный и безтолковый, въ книгѣ, столь же замѣчательной достоинствами своими, сколь и недостатками, не далъ ученія, въ собственномъ смыслѣ, но открылъ 'для всѣхъ' новые кругозоры и началъ новую эру въ явномъ (т. е. печатномъ) изученіи русскаго стиха. Заслуга его огромна.¹

Книга Андрея Бѣлаго—достаточно крупное явленіе, чтобы къ ней можно было отнести весьма сурово. Растрепанность метода и слабость самокритики до странности умалили плоды его поистинѣ рѣдкихъ проницательности, смѣлости и остроумія. Достаточно сказать, что онъ наивно довѣрился зрительной видимости стиховъ, напечатанныхъ въ книгѣ, и построилъ (чисто импрессионистски!) цѣлую систему причудливыхъ схемъ, какихъ то большихъ и малыхъ корзинокъ и т. п., соединяя въ нихъ стихи не по органической ихъ связанности (объ этомъ онъ и не подумалъ), а по типографскому ихъ сосѣдству!

Повидимому, онъ создалъ въ Москвѣ школу, еще не обнародовавшую своихъ работъ, кромѣ нѣкоторыхъ изслѣдованій Сергѣя Боброва (весьма достойныхъ

¹ Кое что разсѣяно старшими мастерами въ повременной печати, въ статьяхъ и отзывкахъ,—но это не ученіе. Какъ долго пришлось ждать,—'Символизмъ' Андрея Бѣлаго вышелъ въ концѣ 1910 года, т. е. когда 'декадентство' приближалось уже къ двадцатипятилѣтнимъ юбилеямъ. Слѣдующими за 'Символизмомъ' Андрея Бѣлаго (хотя бы и ничтожными) печатными слѣдами 'Новой школы' я позволяю себѣ считать свою замѣтку о 'Путникѣ' Валерія Брюсова въ 'Аполлонѣ', февраль 1911 года (въ части о метрѣ) и отчетъ о моемъ докладѣ (въ Обществѣ ревнителей художественнаго слова, 15 октября 1911 г.), въ приложеніи къ 'Аполлону', 'Русская Художественная Лѣтопись', 1911 г., № 16.

Совершенно особое мѣсто занимаетъ баронъ Д. Г. Гинцбургъ, книга котораго вышла посмертно въ текущемъ году ('О Русскомъ Стихосложеніи', подъ редакціей и съ предисловіемъ Г. М. Князева). Человѣкъ большой филологической культуры, баронъ Гинцбургъ, повидимому, еще къ 1893 году ясно понималъ непригодность ходячихъ возрѣній на русскій стихъ, но замѣнилъ ихъ ученіемъ, которое я считаю столь же невѣрнымъ и еще болѣе опаснымъ, чѣмъ школьная ересь (см. ниже).

примѣчанія, но очень спеціальныхъ и не разъясняющихъ того, что намъ всего нужнѣй—основы ученія и метода, которые остаются ложны).

Нѣтъ общаго ученія и въ цѣнномъ изслѣдованіи Валерія Брюсова 'О стихотворной техникѣ Пушкина' (въ изданіи Пушкина, редакция Венгерова, т. VI). Остается еще пожалѣть, что такъ много младшихъ знатоковъ совсѣмъ не пытаются свести воедино свои познанія и наблюденія, повторяя грѣхъ молчанія старшихъ мастеровъ. Я назову, изъ нѣсколькихъ, одного, который далъ, въ самомъ общемъ вопросѣ стихосложенія, короткую статью, образцовую по силѣ и послѣдовательности мысли: Н. В. Недоброво (Труды и Дни' 1912 г., № 2). Я съ нимъ не согласенъ въ предпосылкахъ; но истинно-научный духъ его, столь противоположный шальному импресионизму Андрея Бѣлаго, не долженъ бы быть утраченъ для нашего дѣла.

II. Methodologica—formalia. Логометризмъ.

Стопа и слово.

Стихъ есть форма; многообразіе въ единствѣ. Изслѣдованіе стиха, какъ формы, есть прежде всего—классификація. Всѣ наши формальныя сужденія о стихотворной рѣчи необходимо представляются обрывками какой либо классификаціи.

Для этой работы не стоитъ быть поэтомъ—довольно быть педантомъ. Здѣсь царитъ не эстетика—но логика. Ботаникъ любитъ благоуханіе цвѣтовъ, но по системѣ Дю-Кандоля; астрономъ любитъ сверканіемъ звѣздъ—по звѣзднымъ каталогамъ.

Я прошу разрѣшенія стать очень сухимъ.

Классификаціонная единица предуказана школьнымъ ученіемъ—единственное, въ чемъ эта ересь не ошиблась. Единица—стихъ (строчка). Это неоспоримый, реальный, основной элементъ въ стихотворной рѣчи.

Классификація возможна прежде всего по признакамъ, вытекающимъ изъ способа построенія, образованія стиха, изъ того, что принято называть 'системой стихосложенія'. И здѣсь сразу школьное утвержденіе ('системы три: метрическая, слабическая, тоническая') мнѣ представляется грубымъ недоразумѣніемъ. Слэбическое стихосложеніе, по моему, вообще не существуетъ (нигдѣ, кромѣ Кантемира). Нѣтъ лзыка, гдѣ бы всякая послѣдовательность тринадцати, что ли, слоговъ составила стихъ—и менѣе всего по французски. Достаточно переставить слова въ любомъ французскомъ александринцѣ, чтобы убѣдиться, что по зависимости своей отъ перестановокъ, т. е. отъ порядка словъ, французскій стихъ совершенно не отличается отъ русскаго; и здѣсь и тамъ дѣло не въ числѣ слоговъ, а въ ихъ качественномъ чередованіи. Но съ другой стороны нѣтъ и 'тоническаго' стиха.

Во всякомъ случаѣ русскій стихъ (не говоря уже о нѣмецкомъ и англійскомъ) совершенно не покрывается его опредѣленіемъ—это ясно сознано всѣми новыми изслѣдователями.

Съ метрическимъ стихомъ на первый взглядъ дѣло обстоитъ лучше, ибо онъ какъ будто отвѣчаетъ своему опредѣленію. Но на самомъ дѣлѣ здѣсь скрыта труднѣе уловимая, но глубокая логическая ошибка.

Дѣло въ томъ, что различіе долгихъ и краткихъ слоговъ, полагаемое въ основу опредѣленія, есть свойство языка, а не стиха. Но мы рѣшили вести дѣленія по способу составленія стиха. А школьное ученіе совершенно не опредѣляетъ, какимъ именно образомъ данное свойство языка становится способомъ строить стихъ. Та же основная ошибка проходитъ и черезъ все дѣленіе: нельзя различать метрической стихъ отъ силлабическаго по тому признаку, что древне-эллинскій языкъ различалъ долгіе и краткіе слоги, а французскій не различаетъ; здѣсь есть основаніе для классификаціи языковъ, но не стиховъ. Равно и различіе легкаго ударенія французовъ отъ тяжкаго ударенія нѣмцевъ различаетъ языки, а не системы стихосложенія. Нужно еще показать, какъ эти свойства языковъ вводятся въ механизмъ стихосложенія, и только если здѣсь обнаружится послѣдовательное различіе, у насъ будетъ основаніе для классификаціи. Но это ,наукой' не сдѣлано.

Если же мы совершенно свободно, не связываясь школьной ересью, рассмотримъ именно механизмъ стихосложенія, а не свойства языковъ, мы придемъ къ совершенно другой классификаціи.

Окажется, что вся поэзія древнихъ и вся книжная поэзія т. н. ,великихъ' новыхъ народовъ (за исключеніемъ, слѣдовательно, т. н. народной поэзіи послѣднихъ) распадается по способу стихосложенія въ точномъ значеніи только на два раздѣла первой классификаціонной степени, а не на три, и опредѣляются они иначе.

Во всѣ новые народы строятъ стихъ какъ ритмическую послѣдовательность живыхъ разговорныхъ словъ, совершенно неприкосновенныхъ, причѣмъ ритмъ опредѣляется естественнымъ удареніемъ и длиной словъ.

Древніе же строили стихъ независимо отъ мѣры словъ, какъ послѣдовательность несопадавшихъ съ ,живыми' словами условныхъ единицъ времени, именуемыхъ стопами, не считаясь съ естественнымъ удареніемъ, но съ различіемъ долгихъ и краткихъ слоговъ.¹

Первую систему, какъ основанную на мѣрѣ словъ, я предлагаю называть логометрической системой.

¹ Говоря откровенно, я античнаго стихосложенія не понимаю. Какую то основную сущность мы тамъ попросту не знаемъ. Толкованія Германна, Вестфала и другихъ педантовъ явно недостаточны. Сравните замѣчательную статью Б. Казанскаго въ ,Журн. Мин. Нар. Просв.' текущей годъ, августъ и слѣд.

Вторую же—принимая во внимание, что стопа тождественна съ музыкальнымъ тактомъ, и что мѣра была поэтому напѣвная—одометровой системой.

По русски можно ихъ еще хорошо назвать системами сказовой и напѣвной.

Это мое дѣленіе мѣръ кажется логически правильнымъ, ибо признакомъ взято дѣйствительное свойство классификуемыхъ предметовъ, т. е. стиховъ, по процессу ихъ построения. Дѣйствительно, стихъ есть явленіе ритмовое; поэтому правильно дѣленіе по различію ритмической единицы, каковою является въ одномъ случаѣ слово, въ другомъ—стопа. Новые поэты подбираютъ слова, древніе подбирали такты.

Наоборотъ, господствующее дѣленіе стиховъ на метрическіе, силлабическіе и тонические логически неправильно, ибо не основано на точномъ механизмѣ построения стиха, какъ процесса, а является скрытой, и всетаки ошибочной, классификаціей языковъ по фонетическимъ признакамъ.

Но предлагаю я это дѣленіе не для классификаціоннаго самоуслаженія; я вижу въ немъ первый шагъ къ вѣрному методу въ изслѣдованіи стиха. А вѣдь только за методомъ и стоитъ у насъ дѣло!

Стихъ представляетъ комбинацію какихъ то элементовъ. Самъ стихъ явно не есть недѣлимое; онъ—соединеніе. Чего?

Соединеніе стопъ,—отвѣчаетъ школьное ученіе. Въ этомъ отвѣтѣ и заключается по моему все зло.

Не стопъ. Но словъ.

Стопы не существуетъ. Ея нѣтъ въ русскомъ стихосложеніи.

Если мы рассмотримъ исторію происхожденія въ русской наукѣ ученія о стопѣ, то этого одного будетъ достаточно для того, чтобы сильно заподозрить это ученіе.

Если мы къ тому же еще оцѣнимъ плодотворность этого ученія, его пригодность для нашихъ работъ, то мы не остановимся на подозрѣніи. Мы вынуждены будемъ попросту разъ и навсегда отказаться отъ этого недоразумѣнія.

Исторически, это ученіе предвзято и голословно. Тредиаковскій и Ломоносовъ узнали, что это ученіе даетъ возможность разобраться въ стихотвореніи древнихъ; но провѣрить его примѣнительно къ стихотворенію русскому они не могли, ибо русскихъ стиховъ въ то время не было. И все же они, не задумываясь, сплеча пересадили къ намъ это ученіе—случай съ точки зрѣнія всякой здравой методологіи прямо чудовищный. Но удивительнѣе всего, что это недоразумѣніе пережило у насъ вѣкъ расцвѣта методологіи, вѣкъ ненависти ко всему предвзятому, непровѣренному...

Если бы тотъ или иной Ломоносовъ не перенесъ въ русское стихосложеніе готовой, чуждой и предвзятой теоріи; если бы русская поэзія развилась силою бессознательнаго вдохновенія великихъ поэтовъ; и если бы лишь во дни полной зрѣлости ея—въ наши дни—наконецъ явился ученый, который захотѣлъ бы построить ученіе о русскомъ стихѣ изъ единаго безпристрастнаго изученія русскихъ образцовъ, и безъ заимствованій отъ иныхъ культуръ;—то этотъ ученый вообще и н-

когда не додумался бы до понятія ,стопа‘. Онъ отыскалъ бы лишь то, что реально существуетъ въ русскомъ стихѣ.

Разсматривая образцовыя произведенія, онъ выяснилъ бы, что основнымъ элементомъ ихъ является стихъ, какъ строчка, всегда опредѣленной длины, принимая за мѣру таковой слогъ. Стихъ въ этомъ смыслѣ—не фикція (какъ ,стопа‘), а нѣчто дѣйствительно существующее.

Разсматривая же отдѣльные ,стихи‘ (=строчки) по ихъ внутреннему составу, нашъ ученый замѣтилъ бы, что слогъ есть лишь мѣра; единственнымъ же вещнымъ элементомъ внутри стиха является слово. Ни на что иное разложить стиха нельзя.

Стихъ составляется изъ словъ, а заборъ сколачивается изъ досокъ. На данный заборъ пошло сто досокъ по четыре аршина въ длину. Но было бы нелѣпо утверждать, что этотъ заборъ состоитъ изъ 400 аршинъ. Совершенно такъ же нелѣпо, бессмысленно, недопустимо утверждать, что стихъ состоитъ изъ іамбовъ, изъ четырехъ іамбовъ. Іамбъ, стопа—условная, фиктивная мѣра, изъ которой ни стиха, ни забора не сколотить.

Итакъ, помимо критики исторической, ,стопа‘ не выдерживаетъ и критики логической. Стопа есть предполагаемое соединеніе слоговъ, ударныхъ и неударныхъ. Но откуда же слѣдуетъ, что каждое удареніе съ сосѣдними слогами можно разсматривать, какъ нѣчто реально единое, существующее въ себѣ, имѣющее свою органическую цѣлостъ и самость? Развѣ можно двухъ идущихъ по улицѣ объявлять мужемъ и женой только потому, что они идутъ рядомъ?

Лично я сильнѣйшей критикой здѣсь считаю критику психологическую. Исслѣдователи, конхъ можно объединить вокругъ имени Андрея Бѣлаго, полагаютъ, что они исчерпываютъ запросы и потребности теоріи, когда замѣняютъ мнимые іамбы ,дѣйствительными‘ пиррихиями и спондеями. Когда они, наконецъ, избличать и обнаруживать всѣ пиррихи русской поэзіи, имъ придется заняться вопросомъ: почему Пушкинъ здѣсь поставилъ пиррихій? И этотъ вопросъ останется безъ отвѣта, по той причинѣ, что Пушкинъ никогда не имѣлъ въ виду поставить здѣсь пиррихій, а потому и побужденій къ тому имѣть не могъ. Русскіе поэты, когда создаютъ стихи, подбираютъ не стопы, а слова. Поэтому и побужденія и основанія къ творчеству нужно искать примѣнительно къ словамъ, а не къ произвольно избраннымъ частямъ слова.

Вотъ почему я считаю, что ученія о стопѣ нельзя допустить даже для завѣдомо условнаго изслѣдованія: оно всегда затемняетъ, заслоняетъ единственный реальный объектъ—слово. Здѣсь въ точнѣйшемъ смыслѣ осуществляется пословица: за деревьями лѣса не видно, и даже не за деревьями, а за какими то отвлеченными мѣрами стволонъ и сучьевъ. Спросить: почему Пушкинъ поставилъ тутъ пиррихій—то же самое, что спросить кого нибудь: почему ты дружишь съ этимъ большимъ ростомъ?

Стопа есть элементарная схема, очень не гибкая; она соответствует условиям античного метра, где взаимоположение долгих и кратких всегда предвзвешено формой стиха, вместо которой мы можем подставить схему. Во всей Илиаде нет ни одного стиха, который не был бы гексаметром. В русском стихе расположение ударений никогда не бывает предвзвешено; оно только отчасти ограничено в свободѣ. И потому предвзвешивающая схема намъ не нужна даже условно.

Русский стих есть последовательность живыхъ неприкосновенныхъ словъ, разставленныхъ такъ, что мѣста ударений частично совпадаютъ съ ивѣчными ритмическими рядами; напр., въ такъ называемомъ іамбѣ ударенія приходятся на четныя мѣста слоговъ, но не на каждое четное мѣсто, а по довольно свободному выбору поэта. Въ трохеѣ—на нечетныя, въ анапестѣ на кратныя трехъ и т. д. Обозначая математически общій видъ этихъ рядовъ, мы получимъ для отдѣльныхъ метровъ:

т. наз. іамбъ	$2n$
» » трохей	$2n+1$
» » анапестъ	$3n$
» » дактиль	$3n+1$
» » амфибрахий	$3n+2$

Если обозначить число членовъ такого ряда въ данномъ стихѣ, каковое является методологично правильной замѣной обычнаго числа стопъ, то мы получимъ общія формулы стиховъ, напр., для т. наз. четырехстопнаго іамба $4(2n)$, для гексаметра $6(3n+1)$. Гиперкаталексы можно обозначить числомъ слоговъ со знакомъ $+$, каталексы со знакомъ $-$; затѣмъ, въ квадратныхъ скобкахъ поставить мѣста ряда, на которыя не пришлось удареній, — наконецъ, обозначить длину въ слогахъ входящихъ въ стихъ словъ, что позволитъ опредѣлить передышки между словами; причемъ, для большей наглядности, въ это обозначеніе словъ ввести еще разъ мѣсто ударенія, если это слово по длинѣ своей захватываетъ два или больше мѣста, а удареніе имѣетъ, конечно, на одномъ изъ нихъ, кое и отмѣтить, относительно длины словъ, надстрочной цифрой, — то получится схема, исчерпывающая ритмо-метровый строй даннаго стиха, и притомъ съ полной методологичной безупречностью; и позволяющая составлять наглядныя таблицы для обзорнаго метровъ. Стихъ:

Морозной пылью серебрится

получить такое обозначеніе (для наглядности пишу схему въ двѣ строчки):

$$\frac{4(2n)+1}{3, 2, 4^2} [3]$$

Покройника похоронили:

$$\frac{4(2n)+1}{4^1 5^2} [2, 3]$$

Примѣръ ,дактиля':

Эхо, безсонная нимфа, блуждала по берегу Пеней:

$$\frac{6(3n+1)-1}{2, 4, 2, 3, 3, 3}$$

III. О Ритмѣ. Психологія размѣровъ. Стихи и музыка. О метрической темѣ и о строфемахъ.

Вопросъ о существѣ ритма есть вопросъ философскій и естественнонаучный въ широчайшемъ смыслѣ. Въ настоящихъ замѣткахъ я, по заданію, долженъ лишь коснуться его методологійнаго отношенія къ теоріи стихосложенія.

„Официальная“ теорія наша, школьное ученіе, ничего не знаетъ въ стихосложеніи, кромѣ сведеннаго къ грубѣйшей схемѣ принципа повторности такъ называемыхъ стопъ.

Одухотвореніе нашей культуры, начавшееся съ девяностыхъ годовъ, неизбежно должно было включить углубленіе вопроса о ритмѣ. Обозначилось цѣлое движеніе: въ центрѣ его надлежитъ поставить Вячеслава Иванова; крайнимъ выразителемъ его въ печати является Недоброво. Вячеславъ Ивановъ не закрѣпилъ своихъ воззрѣній и не довелъ ихъ до упорядоченности настоящей теоріи. Но изустныя поученія его имѣли рѣшающее вліяніе на взгляды многочисленныхъ поэтовъ и любителей, являющихся въ той или иной степени послѣдователями этого обаятельнаго вождя. Ученикомъ его является опредѣленно и Андрей Бѣлый, мнѣніе котораго я, впрочемъ, плохо себѣ представляю, ибо мало понимаю его книгу.

Замѣчательная по изложенію статья Недоброво завершаетъ собою направленіе, имѣвшее огромную воспитательную важность; по существу же я считаю это ученіе опаснымъ увлеченіемъ, родившимся для борьбы съ отвратительной школьной ересью и носящимъ весь обликъ полемической крайности; я назвалъ бы его „ритмоманіей“.

Недоброво противопоставляетъ ритмъ метру. Это неврѣно. Метръ есть реальная частность въ нѣкоей совокупности явленій—въ явленіяхъ упорядоченнаго, закономѣрнаго движенія. Ритмъ—отвлеченный изъ всей совокупности общій ея смыслъ. Всякій „смыслъ“ есть всегда „отсебятина“, которая не должна „зазаваться“. Величайшій грѣхъ всей новѣйшей культуры именно въ томъ, что процессъ отвлеченія становится процессомъ противоположенія. Забывая, что отвлеченность не имѣетъ бытія, придаютъ ей призрачное бытіе и ради призрака начинаютъ унижать единственное, что свято—вещь. Добра нѣтъ. Есть Богъ, который добръ; есть добрые люди. Восхваляя добро, мы восхваляемъ тѣхъ, кто добръ. Ритма нѣтъ. Есть стихи.

Нужно совершенно не любить людей, чтобы противоположить имъ, живымъ людямъ, какъ это дѣлають теперь почти всѣ, разныя отвлеченности въ родѣ ‚государственности‘, ‚общественности‘, ‚нравственности‘ и т. д.

Противопологать ритмъ метру такъ же невѣрно, какъ противопологать поэзію стихамъ. Соотношеніе—то же. Отвлеченность должна быть соотвѣтственна, адекватна вещи. Иначе она—выводъ, не соотвѣтствующій предпосылкѣ, логическая ошибка. Ритмъ не только не противоположенъ метру, но ритмъ попросту и есть метръ,—отвлеченный, понятый не какъ вещь, а какъ законъ и смыслъ вещи.

Истинный ритмъ стиховъ противоположенъ только ложно понятому метру школьной ереси. Если понимать метръ какъ повторность стопъ, то, конечно, этой иллюзіи ритмъ противоположенъ. Но если считать, какъ предлагаю я, метръ закономѣрнымъ чередованіемъ живыхъ словъ, выходящимъ въ своемъ логическомъ опредѣленіи всю мощь и все богатство живой рѣчи, то ни о какомъ противоположеніи говорить уже нельзя. Тогда остается еще лишь различіе логического приѣма, точки зрѣнія на единую вещь. Развѣ могу я отдѣлить Бога отъ вѣры, возлюбленную отъ любви, Россію отъ радости, что я русскій?

Ошибка Недоброво и всей школы, которую онъ завершаетъ, въ томъ, что они возненавидѣли школьную ересь, но не преодолѣли ее, продолжая въ основу всего полагать ‚догматъ‘ о повторности стопъ, хотя бы и въ расширенномъ, обогащенномъ построеніи. Но такъ какъ я разсуждаю, а разсуждать нельзя безъ отвлеченія, то я и говорю о ритмѣ. А различать ритмъ отъ метра я даже терминологійно очень строго не буду.

Ритмоманія опасна и для эстетики. Очень соблазнительно сказать, какъ многіе и говорить, что ‚ритмъ есть душа поэзіи‘. Но это невѣрно. Во первыхъ, говоря о душѣ и о тѣлѣ, нужно твердо помнить, что реальностью является не душа и не тѣло, а живой человекъ. Когда живого человека нѣтъ, то нѣтъ и тѣла, а есть манекенъ или трущъ. А если ужъ проводить подобіе, помня, что дѣленіе всякаго единства—всегда лишь логическая фикція,—то именно ритмъ и оказывается тѣломъ поэзіи, какъ метръ, какъ чередованіе словъ. А душа поэзіи—поэтический смыслъ, содержаніе.

Конечно ритмичность стиховъ Пушкина есть первооснова ихъ воздѣйствія; отнимите ее, превратите тотъ же смыслъ въ т. наз. ‚прозу‘—вы ощутите какъ бы смерть живого божества. Но какъ былъ бы убѣдителенъ опытъ обратный—а его могъ бы произвести всякій ловкій въ наборѣ стиховъ остроумецъ: набрать слова такъ, чтобы въ формѣ, съ совершенной точностью повторяющей какой нибудь божественнѣйшій отрывокъ Пушкина, былъ бы смыслъ во вкусѣ тѣхъ подонковъ скороспѣлой и гнусной городской ‚культуры‘, которые уже начинаютъ издавать свои сборники стиховъ. Да и зачѣмъ трудиться!—кто изъ убѣжденнѣйшихъ ритмопоклонниковъ, услышавъ подлинный, гнусный и пошлый отрывокъ изъ этихъ сборниковъ, станетъ вникать, хорошъ ли здѣсь ритмъ? Хотя бы и могло оказаться, что случайно здѣсь повторено вѣдшее движеніе вдохновенной тютчевской строфы?

Для человѣка непредубѣжденного ясно, что придавать самоудовѣющее, помимо поэтического смысла, значеніе ритму—то же, что искать дружбу человѣка, хотя бы и прекраснаго, но испустившаго наканунѣ свой послѣдній вздохъ.

Настоящія замѣтки представляютъ методологическую попытку совершенно слить смыслъ и ритмъ въ утвержденіи, что стихи ничего не содержатъ, кромѣ словъ, что они—живая рѣчь; а смыслъ и ритмъ—лишь субъективныя модальности въ воспріятіи нами раздѣленной рѣчи.

Подтверженіе того, что ритмъ самъ по себѣ не имѣетъ эстетической цѣнности, я вижу въ музыкѣ. Музыка, въ отличіе отъ стиха, допускаетъ воспріятіе ритма, въ значительной степени отрѣшенное отъ гармоническаго и мелодическаго содержанія. Именно, нѣкоторые музыкальныя произведенія, какъ разъ ,наиболѣе' ритмичныя, начинаются съ двухъ-трехъ вводныхъ тактовъ, гдѣ самое простое созвучіе или даже одинокій звукъ повторяется въ данномъ ритмѣ, чтобы, прежде всякаго осложненія въ воспріятіи, ясно въ ритмъ ввести. Но подобное воспріятіе голаго ритма должно быть чрезвычайно краткимъ; иначе оно немедля становится невыносимо скучнымъ; дальше же ритмъ долженъ быть перекрытъ богатымъ ,содержаніемъ'. Я склоненъ придавать этому обстоятельству рѣшающее значеніе. Попробуйте ка обозначить ритмъ лучшаго стихотворенія ритмичнымъ повтореніемъ того же слога:

Татá! татáта тáта тáта
Татáта тáта татáтá?

и т. д. Не правда ли, какъ красиво? А вѣдь это—ритмъ посвященія ,Полтавы', одного изъ верховныхъ шедевровъ ритмики въ мировомъ творествѣ. Такую ритмовую схему всякій легко сочинить можетъ. Въ чемъ же заслуга Пушкина?—Въ смыслѣ.

О соотношеніи разновидностей метра я скажу нѣсколько словъ съ величайшей осторожностью оговорокъ. Мнѣ придется приблизиться къ вопросу о томъ, какъ именно ,душа' выражается въ метрѣ-ритмѣ,—вопросъ, передъ которымъ кружится голова. И если дать волю домысламъ, то здѣсь такъ легко впасть въ стиль нашихъ философствующихъ футуристовъ, единственный методъ которыхъ—въ выводахъ не робѣть.

Метровые типы я здѣсь обозначу именами ,стопъ',—ибо рѣчь не идетъ ни о какихъ стихахъ; въ общихъ же разсужденіяхъ это обозначеніе, какъ я уже указалъ,—сподручнѣе.

Почему Гомеръ писалъ дактилями, а Пушкинъ т. наз. ,іамбами'? Потому что между дактильными рядами и рядами іамбовыми есть различіе въ типѣ воздѣйствія. Я не встрѣчалъ объясненій этого различія; между тѣмъ, не установивъ его, нельзя строить настоящаго ученія о стихѣ. Свое предположеніе я привожу лишь для справки и вопроса.

Ямбъ, анапестъ представляютъ переходъ отъ неударнаго, слабаго слога къ ударному, сильному, т. е. усиленіе, музыкальное *crescendo*. Дактиль, хорей—ослабленіе, *decrescendo*. Какія простѣйшія, непосредственныя заявленія вслухъ мы произносимъ *crescendo*, а какія *decrescendo*? По моему, всякое заявленіе, выражающее внутреннее убѣжденіе или ощущеніе, начинается съ громкаго восклицанія, за которымъ слѣдуетъ уже болѣе слабое разъясненіе. „Вѣрю, Господи!“—произнесенное съ большимъ подъемомъ даетъ непременно *decrescendo*. „Ой, какъ больно!“

Наоборотъ, заявленіе, выражающее виѣшнее воспріятіе, наблюденіе производимое одновременно, даетъ *crescendo*. Человѣкъ всматривается въ идущаго навстрѣчу и говоритъ: „кажется идетъ мой БРАТЪ!“

Внутреннее убѣжденіе мгновенно, всегда готово выразиться съ полной силой громкимъ восклицаніемъ, къ которому уже только для полноты присоединяются дальнѣйшіе слоги. Увѣренность при воспріятіи не мгновенна, она требуетъ времени и крѣпнеть по мѣрѣ наблюденія.

Гомеръ—поэтъ религіозный, первобытно увѣренный во всемъ, о чемъ онъ говоритъ. Онъ выражается способомъ, который въ схемѣ даетъ восклицаніе увѣренности съ послѣдующимъ *decrescendo*.

Пушкинъ—эстетъ. Первобытной вѣры нѣтъ, всякая увѣренность для него—плодъ наведенія. Онъ выражается способомъ, который въ схемѣ даетъ неуѣренное начало и восклицаніе въ концѣ. Ямбъ у эллиновъ созданъ, вѣроятно, для цѣлей поэзіи сатириной, т. е. наблюдательной по преимуществу.

Всякое первобытное убѣжденіе выражается медлительно, величаво. Позднѣйшая неуѣренность тороплива. Вотъ почему ячейка архаичной религіозной поэзіи трехсложная, а ячейка новой эстетической поэзіи—двухсложная. Анапестъ и хорей—несомнѣнно второстепенны. Хорей есть уменьшенный дактиль, анапестъ—увеличенный ямбъ.

Любопытно и необходимо точно установить, нѣтъ ли въ русскомъ языкѣ соотвѣтствія между мѣстомъ ударенія и смысломъ, не преобладаетъ ли *decrescendo* въ выраженіи внутренняго ощущенія, созерцанія, и наоборотъ, *crescendo*—въ обозначеніи виѣшне воспринимаемыхъ предметовъ и дѣйствій...

Одной изъ важнѣйшихъ методологическихъ задачъ въ изученіи стиха является правильная постановка вопроса объ отношеніи стиха къ музыкѣ. Здѣсь таятся возможности плодотворныхъ открытій и наблюденій—но едва ли не большія еще опасности заблужденія. Нашъ вѣкъ, нашъ печальный вѣкъ едва ли не самой яркой особенностью своей явилъ неспособность ощущать грани, различія, противоположенія...

Мы уже отравили музыкою наше ощущеніе живописи, хотя эти два искусства глубоко различны и несомнѣстимы; тѣмъ легче впасть въ смѣшеніе тамъ, гдѣ есть столь несомнѣнное сродство.

Ритмъ, воздѣйствіе ритмомъ тѣсно роднитъ поэзію и музыку; но сразу же мы наталкиваемся на существенное, хотя и почти неуловимое, различіе.

Не мѣсто здѣсь углубляться въ сущность музыкальнаго ритма. Достаточно указать на одно основное свойство ритмическихъ построений въ музыкѣ: для воспріятія ихъ необходимо сознание опредѣленной единицы времени, которая остается неизмѣнной для всей данной ритмической послѣдовательности—такъ ть. Динамика звуковъ и качество ихъ (тембръ) совершенно не вліяютъ на эту единицу. Слушая музыкальное произведеніе, какъ бы разнообразно ни было его содержаніе, мы отъ начала и до конца непрерывно производимъ въ своемъ сознаніи уравненіе тактовъ, провѣрку ихъ равнодлительности. Въ стихѣ, пожалуй, этого нѣтъ, но и не должно быть.

Въ воспріятіи стихотворной рѣчи условіе равнодлительности, по моему, можетъ отсутствовать; однако, слушая стихи, мы несомѣнно какія то величины провѣряемъ и устанавливаемъ ихъ отношенія; но это не совсѣмъ единицы времени. Миѣ кажется, что ритмическая единица въ стихотворной рѣчи есть производная изъ воспріятія времени и воспріятія силы—она есть единица, хронодинамическая. Въ живописи, на картинѣ, два красочныхъ пятна могутъ въ композиціонномъ отношеніи быть равнозначущими, если они совершенно не равны по площади; именно, если меньшее пятно интенсивнѣе по *„valeur“*.

Въ музыкѣ нельзя подыскать никакого подобія этому. Созидатель звуковъ ни въ коемъ случаѣ не можетъ задаться цѣлью заставить насъ ощутить одинъ тактъ болѣе длительнымъ чѣмъ другой. Динамика развивается совершенно независимо. Живопись же вся построена на нарушеніи мѣръ пространственныхъ мѣрами динамическими.

Поэзія дѣйствуетъ, отчасти, какъ живопись, а не какъ музыка. Вѣдь такъ очевидно, что самое страстное ускореніе какой нибудь строки или задумчивое замедленіе ея совершенно не нарушаетъ ощущенія размѣра. Доказать же это можно только опытами по способамъ т. наз. экспериментальной психологіи. Окажется, что при произнесеніи стиховъ, которое мы признаемъ правильнымъ, не всегда возможно установить какую бы то ни было постоянную мѣру времени. И цѣлые стихи и части ихъ имѣютъ разную длительность, но не произвольно, а въ согласіи съ какимъ то присущимъ стихамъ динамизмомъ (повидимому, чисто психологическимъ); и это совсѣмъ не то, что задержки и ускоренія въ музыкѣ.

Пока стихосложеніе было напѣвнымъ, т. е. принадлежало къ музыкальной стихіи—у древнихъ—ритмъ стиха былъ, вѣроятно, музыкальнымъ ритмомъ; тогда существовала и единица времени—стопа, соотвѣтствовавшая такту.¹ Но мы отъ этого очень далеки.

¹ Исслѣдователь, упомянутый мною выше, бар. Гинцбургъ, осознавъ непригодность для теоріи обычнаго школьнаго построенія стиховъ, пытается изъяснить ритмы стиховъ сведеніемъ метра къ чисто-музыкальному счету времени, переноса на русское стихосложеніе ученіе Guyard о стихосложеніи арабскомъ. Изъ сказаннаго выше ясно, что я считаю это ученіе тяжелымъ заблужденіемъ (поскольку оно касается нашего стихосложенія; объ арабскомъ судить не берусь).—Вообще сведеніе сказа къ мѣрной скандовкѣ—убійство стиха, по крайней мѣрѣ—привольнаго русскаго стиха.

Хотя ясное сознание того, что стихосложение (наше стихосложение) независимо от музыки и во многом может обнаружить законы, несводимые къ законамъ музыки,—хотя это сознание методологично необходимо; тѣмъ не менѣе ученіе о стихѣ можетъ съ пользою учиться у музыки, уже по тому одному, что музыкальная теорія несоизмѣримо развитѣе.

Можно указать по меньшей мѣрѣ два музыкальныхъ принципа, примѣненіе которыхъ къ изученію стиха мнѣ представляется чрезвычайно плодотворнымъ. Первый принципъ, вполне осознанный въ музыкѣ, утверждаетъ, что никакой музыкальный звукъ, ниже созвучіе, не имѣютъ никакого опредѣленнаго значенія, пока они не сопоставлены съ другими звуками, предшествующими или послѣдующими. То же, по абсолютному составу своему, созвучіе, смотря по мѣсту, которое оно занимаетъ, можетъ оказаться успокоительнымъ разрѣшеніемъ или волнующимъ отказомъ въ разрѣшеніи.

Стихъ опредѣленнаго размѣра можетъ приобрести совершенно особенную силу воздействия, когда онъ введенъ въ нѣкую послѣдовательность стиховъ другого размѣра—это извѣстно всякому любителю. Разительные примѣры—античныя сложныя строфы, Асклепиадовы и Сапфина. Но мнѣ кажется, что этотъ законъ слишкомъ мало осознанъ въ своемъ общеобязательномъ для всякихъ стиховъ примѣненіи. Исслѣдователи школы Андрея Бѣлаго сообщаютъ намъ, что въ такой то поэмѣ Пушкина, написанной г. наз. четырехстопнымъ іамбомъ, содержится столько то стиховъ съ пиррихіемъ на' второмъ мѣстѣ. Всѣ эти стихи они склонны разсматривать, какъ однородные между собой, а наблюденіе свое какъ нѣчто окончательное. Глубокое заблужденіе! Каждый стихъ съ пиррихіемъ на второмъ мѣстѣ опредѣляется въ ритмической силѣ своей всѣмъ рядомъ стиховъ, въ который онъ входитъ; объединять въ одинъ разрядъ стихи, надерганные изъ разныхъ послѣдовательностей—ошибка. ¹ Если мы осознаемъ ритмическій обликъ стиха (въ первой пѣснѣ ‚Руслана и Людмилы‘):

Соперники одной дорогой...

мы совершенно не будемъ въ правѣ отождествлять этотъ стихъ съ очень похожимъ на него по ‚вѣдѣности‘ вторымъ стихомъ посвященія къ той же поэмѣ:

Красавицы, для васъ одиѣхъ...

ибо первый изъ обоихъ приведенныхъ стиховъ имѣетъ свой независимый обликъ, второй же всецѣло опредѣляется предыдущимъ стихомъ:

¹ Кромѣ подготовительныхъ рабочихъ классификацій, опыты каковой я произвожу ниже, не считая ея итогомъ, окончательнымъ выводомъ.

Для васъ, души моей царицы...

и получаетъ отъ него совсѣмъ другой ритмовой смыслъ.

Оказывается, что каждый безъ исключенія стихъ имѣетъ свое поле воздѣйствія, подобное ,магнитному полю' физики, далеко распространяющееся кругомъ него; когда оно совпадаетъ съ полемъ дѣйствія другого соотвѣстнаго стиха, то получается сложное взаимодействие, опредѣляющее весьма разнообразное построение ,силовыхъ линий'.¹ Я полагаю, что для четырехстопнаго ямба, несущаго дѣйствительно четыре полныхъ ударенія, естественнымъ продолженіемъ и развитіемъ является стихъ съ пропускомъ ударенія на третьемъ мѣстѣ:

Дианы грудь, ланиты Флоры
Прелестны, милые друзья!

Въ такой послѣдовательности этотъ стихъ (съ пропущеннымъ третьимъ удареніемъ)—безразличенъ, нейтраленъ; его собственный ритмовой обликъ заключенъ въ предыдущемъ стихѣ.

Наоборотъ, взятый самостоятельно, онъ же имѣетъ уже весьма своеобразную силу: медлительный, важный, задумчивый, онъ великолѣпенъ для начала элегій:

Простите, милыя дубравы!
(Пушкинъ, 1817 г.)

или, у Лермонтова:

Гляжу на будущность съ боязнью...

Вообще же въ грубой, приблизительной схемѣ послѣ ,четырехстопнаго ямба' съ четырьмя дѣйствительными удареніями:

- 1) стихъ съ пропускомъ ударенія на 3-мъ мѣстѣ являетъ естественное, легкое подтвержденіе ритма;
- 2) стихъ съ четырьмя же удареніями—нарочитое подтвержденіе, съ тяжко подчеркнутой преднамѣренностью;
- 3) стихъ съ пропускомъ ударенія на первомъ мѣстѣ вноситъ разнообразіе безъ рѣзкости, но исключаетъ возможность сильной выразительности;
- 4) стихъ съ пропускомъ второго ударенія вноситъ ритмическое противорѣчіе, которое становится очень рѣзкимъ, когда этотъ стихъ начинается съ четырехсложнаго слова и т. д. и т. д.

Такия послѣдовательности должны быть установлены для всѣхъ возможныхъ соединеній стиховъ. Дѣйствіе отдѣльныхъ стиховъ должно быть прослѣжено на двѣ

¹ Это утвержденіе является отвѣтомъ на смутный въ предчувствіи вопросъ, поставленный мной въ вышеупомянутой замѣткѣ ,Аполлонъ' 1911 г., № 2.

и на три строчки разстоянія. Это огромная работа, но безъ нея невозможна теорія. Безъ нея мы будемъ имѣть одну лишь бессмысленную статистику: въ такой то поэмѣ, столько то стиховъ, такого то типа. А живая сила стиха, его ритмическія чары?

Въ стихотвореніяхъ не строфичныхъ сила сдѣленія стиховъ между собой въ разныхъ мѣстахъ неодинакова. Нѣкоторыя группы стиховъ такъ тѣсно связаны, что ихъ нужно бы разсматривать какъ органическія соединенія; цѣльность ихъ подобна цѣльности строфъ (я предлагаю называть ихъ строфемами); элементарный примѣръ—знаменитое двустипіе:

Дѣла давно минувшихъ дней,
Преданья старины глубокой.

Очевидно, что при всякомъ другомъ построеніи именно второго стиха этой типичной строфемы весь ритмовой обликъ ея, ея законченность бы рушилась.

Второй принципъ, который я хочу перенести изъ музыки въ стихосложеніе,—принципъ тематическихъ началъ. Какъ извѣстно, темой въ музыкѣ называется музыкальная фраза, предопредѣляющая содержаніе цѣлаго произведенія или значительной въ немъ части. До начала исполненія слушатель находится въ совершенной неопредѣленности, онъ не знаетъ, что сейчасъ будетъ. Первые же такты производятъ установку его воспріятія; онъ узнаетъ ритмъ, тональность, ладъ и основное ‚содержаніе‘ произведенія. Музыкальная классическая эстетика сознательно требуетъ, чтобы эти первые такты, именуемые темой, представляли по возможности законченную, ясно выраженную музыкальную мысль, наиболѣе сильную во всемъ изложеніи, и чтобы, слѣдственно, ‚установка‘ воспріятія происходила по возможности энергично и быстро.

Я утверждаю, что этотъ же принципъ фактически существуетъ въ поэзій, что лучшие поэты его соблюдаютъ, и только ‚наука‘ о стихосложеніи, столь отстающая въ сравненіи съ теоріей музыки, его не осознала. Первая строка всякаго стихотворенія у великихъ мастеровъ всегда имѣетъ значеніе темы во всей полнотѣ указанныхъ требованій музыки. Хотя я еще не успѣлъ произвести необходимаго точнаго изслѣдованія, я уже опредѣленно утверждаю, что первыя строки стихотвореній или строфъ у Пушкина гораздо менѣе разнообразны, чѣмъ вся совокупность его стиховъ: только небольшое сравнительно число ритмовыхъ формъ стиха онъ удаиваетъ чести начать стихотвореніе, т. е. служить темой—стиховъ самыхъ сильныхъ, самыхъ ритмично совершенныхъ.¹

¹ Чарующія первыя строчки поэта, которому я посвящаю этотъ очеркъ, еще въ 1912 году ‚Аполлонъ‘ 1912 г., № 5, стр. 49) заставили меня смутно предчувствовать этотъ законъ ‚тематическихъ началъ‘.—А какъ нужна теорія: одинъ современный поэтъ, извѣстный своей

Вообще каждый стихъ опредѣляется всѣмъ рядомъ стиховъ, къ которому онъ принадлежитъ, особливо же стихомъ предыдущимъ. И только тематическій начальный стихъ опредѣляетъ себя самъ, могучій.

Какъ извѣстно, въ музыкѣ обязательно нѣкоторое весьма существенное различіе въ фактурѣ и исполненіи между произведеніями разнаго темпа. Такое же различіе угадывается между онѣгинскимъ стихомъ (*allegro con brio*) и стихомъ ‚Бориса Годунова‘ (*andante moderato quasi maestoso*): техника передышекъ и, быть можетъ, даже удареній, въ нихъ различна, хотя я еще и не могу сказать въ чемъ (ср. настоящій очеркъ съ моей статьей о ‚Русалкѣ‘, ‚Аполлонъ‘, 1914 г., № 2). Много законовъ у Ритма, много таится ихъ въ заповѣдникахъ еще нескáзанныхъ ученій! Одинъ изъ нихъ я смутно ощущаю, не будучи въ состояніи точно указать его смыслъ и предѣлы. Это законъ ритмовой діады, законъ парнаго воспріятія. Корни его глубоки. Миѣ кажется, что каждый разъ, какъ мы хотимъ осознать, оформить неопредѣленный, непрерывный ритмическій рядъ, мы вынуждены построить его, какъ діаду.

Древніе, чувствовавшіе ритмъ во многомъ лучше, чѣмъ мы, вѣроятно сознавали этотъ законъ въ тѣхъ случаяхъ, когда они ритмовой единицей признавали не стопу, а пару стопъ. Еще важнѣе ихъ ученіе о распаденіи стиха на два кола. Я лично отчасти склоненъ ощущать стихъ, какъ діаду, и даже отрицать органическую цѣльность понятія ‚стихъ‘: возможно, что настоящей ритмовой единицей является не стихъ, а то что мы называли бы полустішіе, въ парныхъ соединеніяхъ. Здѣсь смыслъ цезуры.

Во всякомъ случаѣ существенно то, что, какъ я совершенно убѣдился въ отношеніи т. наз. ‚четырехстопнаго іамба‘,—Пушкинъ ясно и остро чувствовалъ ‚двуполовинность‘ стиха. Достоинство стиха опредѣлялось для него въ гораздо большей степени первой (дѣввой у древнихъ), чѣмъ второй половиной. У насъ оно заслуживаетъ названіе сильнаго полустішія (доказательства см. ниже, въ ‚логометровой классификаціи‘). Было бы очень важно опредѣлить отношеніе ‚двуполовинныхъ‘ стиховъ къ безцезурнымъ, и законъ ихъ соединеній, каковой навѣрное существуетъ.

Запятая внутри стиха Пушкинъ (въ ‚Евгеніи Онѣгинѣ‘) помѣщала въ первую половину, во второй же онъ ихъ избѣгалъ—законъ, мною выведенный изъ наблю-

высокой и тонкой культурой, стихотвореніе, написанное онѣгинской строфой и содержащее въ текстѣ ссылку на ‚Евгенія Онѣгина‘, начинается со строкъ:

Я соблюдаю обѣщанье
И замыкаю въ четкій стихъ...

—форма ритменно слабая (см. ниже), съ которой Пушкинъ ни за что бы не началъ, едва и вообще ее допуская.

денія, но не ясный еще по своему смыслу; во всякомъ случаѣ онъ доказываетъ, что для Пушкина обѣ половины были весьма различны.

Наконецъ, и для каждого изъ насъ, при самомъ напряженномъ вслушиваніи, отдѣльныя формы стиха въ той классификаціи, которую я даю въ концѣ настоящаго очерка, дѣйствительно различны, если различны дѣвыя, сильныя полустипія. При разницѣ только во второмъ полустипіи стихи кажутся сходными.

IV. Просодія. Обѣ удареніи и логоморфемахъ.

Живая рѣчь, языкъ, его слова составляютъ матеріалъ для поэта. Онъ пользуется всѣми средствами языка,—все, что дѣйственно въ языкѣ, участвуетъ въ стихѣ. Но для метра существенны лишь нѣкоторые моменты; такъ, даже фонетическій строй языка—особенности отдѣльныхъ гласныхъ и согласныхъ звуковъ и ихъ соединеній—имѣетъ лишь косвенное значеніе для метра въ собственномъ смыслѣ. Такіе стихи, какъ знаменитый

Отмщенье, государь, отмщенье!..

(или, у Бальмонта, беззаконно, но ярко—

Тигръ! Тигръ! Жгучій страх...).

гдѣ свойство данныхъ согласныхъ степеній опредѣляетъ метръ, и во всякомъ случаѣ ритмъ,—составляютъ исключеніе; нѣкоторыми тончайшими, едва уловимыми воздѣйствіями на метръ т. называемыхъ 'инструментовокъ' мы вынуждены пре-небречь.

Наведеніе обнаруживаетъ, что всякій метръ—и ритмъ, какъ смыслъ его—сводится къ законному построению трехъ элементовъ: слоговъ ударныхъ, неударныхъ и передышекъ между словами. Эти три элемента опредѣляютъ метро-ритмовой обликъ словъ; конечно, виѣ словъ, какъ единственный реальности стихосложенія, они не имѣютъ бытія.

Во всякомъ случаѣ, очевидно одно: если ритмъ (метръ) сводится къ опредѣленному чередованію поименованныхъ трехъ элементовъ, то сіи послѣдніе должны быть точно установлены, опредѣлены и опознаны.

Смѣшной и жалкой должна оказаться попытка изслѣдовать ритмовой обликъ ка-кого нибудь стиха, если остается неизвѣстнымъ—какіе въ немъ слоги ударные, сколько удареній, гдѣ цезура и т. д. Если два человѣка, читая тотъ же стихъ, произносятъ его совершенно различно, иначе разставляютъ ударенія—то, конечно, они не сталкиваются о ритмѣ этого стиха.

Но вотъ, оказывается, что мы всё въ этомъ положеніи! По крайности я никогда не встрѣчалъ никакого изложенія русской просодіи, искусства точно и правильно читать стихи.

Собственно говоря, у русской просодіи, въ реальныхъ, не вымышленныхъ условіяхъ русскаго стихосложенія, только одна задача—опредѣлить понятіе слова въ ритмовомъ отношеніи; ибо ничего, кромѣ словъ въ русскомъ стихѣ не существуетъ. Слово же опредѣляется въ ритмовомъ отношеніи двумя моментами: своей длиною (разстояніемъ отъ начала до конца, выраженнымъ въ слогахъ) и мѣстомъ ударенія. Никакого иного метривого свойства у слова быть не можетъ.

На первый взглядъ рядовому человѣку можетъ показаться, что такой простой задачи и разрѣшать не стоитъ. Но довѣсть безпристрастно, внимательно и чутко вслушаться въ любое стихотвореніе, чтобы сразу почувствовать огромную трудность задачи.

Слово стало для насъ типографскимъ понятіемъ. Слово—то, что пишется вмѣстѣ, одно изъ обстоятельствъ правописанія. Я очень уважаю правописаніе и признаю, что оно имѣетъ свои законы,—и что въ родѣ полицейскихъ правилъ о бѣдѣ по улицѣ, чтобы не задавить прохожихъ. Но поэтъ летаетъ въ подзвѣздныхъ привольяхъ.

Слово есть явленіе слуховое. Оно рождается не въ типографіи, но въ душѣ человѣческой; а живетъ оно въ сказѣ. Живая рѣчь! Святая святыхъ той религіи, въ которой ближній нашъ есть божество! Въ нее входишь, какъ въ храмъ, въ живую рѣчь, чтобы узнать, учуять Бога-Душу. Любить человѣка—слушать его; безъ рѣчи тѣло—истуканъ. Любить человѣка—высказывать душу его въ живыхъ словахъ его; а любить человѣка—жить: и въ жизни и въ любви, то есть и въ жизни и въ рѣчи человѣческой.

Когда то, въ священный часъ, въ какой то избранной толпѣ, самая большая душа сказала самыя большія слова: такъ родился стихъ. Должно быть, то была молитва... Но не уединенный діалогъ жреца съ Божествомъ, а и что слышное для всѣхъ, стихи, и въ нихъ, въ ихъ звукѣ, въ восторгѣ звука эти люди обрѣли другъ друга.

Пусть опять зазвучать стихи, погребенные заживо въ молчаніи печатной книги. Изучать, изслѣдовать стихъ—вслушиваться въ него. Вотъ основной методологическій законъ нашей науки. Между тѣмъ изслѣдователи, до Андрея Бѣлаго и учениковъ его включительно, замѣнили вслушиваніе въ живыя слова разсмотрѣніемъ типографскихъ знаковъ.

Слово—совсѣмъ не то, что пишется вмѣстѣ и стоитъ въ словарѣ. Слово опредѣляется не единствомъ набора въ типографіи, а единствомъ понятія въ сознаніи. И вотъ оказывается, что правописаніе плохо выражаетъ это единство понятій. Между тѣмъ рѣчь его выражаетъ вполне. Рѣчь совершенно адекватна

сознанию,—и вообще душѣ. Въ сознаниі слово опредѣляется единствомъ понятія, въ слуховомъ воспріятіи слово опредѣляется единствомъ ударенія.

Нашъ великій, могучій, прекрасный языкъ сейчасъ опасно боленъ: онъ мучительно, судорожно подчиняется желанію новыхъ людей подождать его подъ поспѣшность новой уличной жизни. Въ газетныхъ статьяхъ на протяженіи цѣлаго столбца нѣтъ ни одного полного, несокращеннаго придаточнаго предложенія; мысль современнаго хулигана-газетчика бѣжитъ, спотыкаясь на всѣхъ синтаксическихъ перекресткахъ: падежи, мѣстоименія, предлоги сшибаются какъ ломовыя телеги, глаголы ругаются, какъ извозчики.

Ужасъ обуяетъ тѣхъ, кто любитъ нашъ языкъ въ самой неповоротливости и громоздкости нашей синтаксы, въ неудобствѣ нашихъ союзовъ и мѣстоимѣній, того, кто именно въ этомъ и видитъ неподражаемую, самобытную, личную красоту языка, медлительнаго какъ Волга въ половодье, покойнаго, какъ степная овца, живого не какъ улица, а какъ ржаное поле, созрѣвшее для жатвы.

И отъ этого ужаса любо уйти въ изученіе подлиннаго, вѣчнаго русскаго языка. Уйти отъ газетнаго шума, но не въ темныя пещеры аскетизма, а въ эти живыя приволья, гдѣ Россія видна, какъ голубое небо.

Основная идея русскаго стихосложенія, познаваемая въ просодіи, тождественна съ пейзажной идеей нашей страны, съ нравственной идеей нашей народной вѣры, со смысломъ нашей исторіи, съ подвигомъ нашей словесности, съ величіемъ нашей судьбы.

Это—идея приволья. Идея простора.

Стихосложеніе эллиновъ подобно гористой странѣ, гдѣ невѣрный шагъ на Эфιάлтовой тропѣ опасенъ. Метрика эллиновъ—искусство твердой поступи. Русскій поэтъ ѣдетъ верхомъ на казачьей лошади, а путь его—во всю ширь стеней.

Русское стихосложеніе полно „маневреннымъ духомъ“, какъ наша національная стратегія. Нашъ солдатъ не можетъ засиживаться въ окопахъ, какъ нашъ поэтъ не можетъ засиживаться въ метрическомъ іамбѣ,—они сыны полей.

Сыны полей, сыны свободы! Вотъ, наконецъ, великое слово. Огромной, безсмертной—русской свободы. Той свободы, которою насквозь полна наша исторія, которой всегда жили крѣпостные крестьяне екатерининскихъ помѣщиковъ и крѣпостные бояре московскихъ царей, той свободы, которая среди худшихъ несчастій и злѣйшаго рабства охватываетъ всякаго настоящаго русскаго, каждый разъ, какъ онъ выходитъ въ поле или входитъ въ церковь; свободы, которая такъ неотъемлемо, такъ щедро дана всѣмъ русскимъ, что величайшіе изъ насъ, Пушкины, Толстые, Тургеневы той, западной и свободѣ могли лишь подарить привѣтъ мимоходомъ, чуждые политики, отданные иному, болѣшему служенію.

Природа русскаго ударенія обнаруживается при сравненіи его съ удареніемъ на нѣкоторыхъ западныхъ языкахъ. Оказывается, что вездѣ удареніе ярко выражаетъ духъ языка—духъ народа. И тамъ, на западѣ, оно глубоко несвободно. Французское

удареніе связано своей французской закономѣрностью, нѣмецкое—своей тяжестью, англійское своей ,вещностью‘.

Французская рѣчь, какъ слуховое явленіе, состоитъ не изъ словъ, а изъ ритмическихъ отрѣзковъ, въ каждомъ изъ коихъ сливается на слухъ по нѣсколько словъ; удареніе неудержимо стремится на конецъ отрѣзка, а начальныя слова теряютъ удареніе. Характернѣйшая особенность французской рѣчи въ этомъ отношеніи—невозможность для француза сдѣлать сильное логическое удареніе на словѣ, стоящемъ въ серединѣ такого отрѣзка; у француза логическое удареніе будетъ непремѣнно слабѣе естественнаго ударенія въ концѣ отрѣзка (каковое, въ свою очередь, очень легко и мало отличается по силѣ отъ неударныхъ словъ). Этимъ правиломъ безнадежно пренебрегаютъ русскіе, даже очень хорошо говорящіе по французски: у нихъ логическія ударенія неизбежно рвутъ въ клочья скользящую легкость французскаго говора.

Полная противоположность—удареніе нѣмецкое, грузное и чрезвычайно устойчивое; въ нѣмецкомъ языкѣ разница между ударнымъ и неударнымъ слогомъ чрезвычайно сильна; нѣмцы ощущаютъ ударный слогъ настолько ясно, что у нихъ могла выработаться аллитерація, какъ способъ сопоставленія ударныхъ слоговъ.¹ Очень характерно обстоятельство, что многія нѣмецкія слова, произнесенныя съ удареніемъ не на мѣстѣ, становятся попросту непонятными. По нѣмецки совершенно второстепенныя слова въ предложеніи сохраняютъ удареніе, напр., отрицаніе *nicht*; энклитика *немьслима*. Ихъ удареніе—наименѣе гибкое.

Англійское удареніе прежде всего ,эксцентрично‘, какъ все англійское; англичанинъ сильнѣе всего ударяетъ во многихъ предложеніяхъ какъ разъ не то слово, котораго бы мы ожидали, напр. часто—вспомогательный глаголъ или нарѣчіе. Совершенно убѣдительно наблюденія надъ курсивомъ въ англійскихъ книгахъ: ими всегда отмѣчены самыя для насъ неожиданныя слова.

Что можетъ быть краснорѣчивѣе для характеристики народовъ? Французы—легкіе, подвижные, умѣренные въ средствахъ выраженія (душа ихъ культуры!), избѣгающіе всякихъ подчеркиваній. Нѣмцы—упорные, настойчивые, мелочные (ибо и неважное слово у нихъ все же несетъ удареніе), грузные, неспособные примѣняться и отступать отъ установившагося шаблона, но всегда сильные въ самомъ шаблонѣ. Англичане—съ ихъ главной особенностью: пристрастіемъ къ ,характерности‘, то есть къ побочнымъ, частичнымъ овеществленіямъ, та особенность, благодаря которой такъ чужды намъ, хотя часто и пѣвительны, ихъ способности психологической характеристики въ литературѣ.

¹ Отсюда можно умозаключить о природѣ ударенія въ классическихъ языкахъ, которое намъ, конечно, непосредственно неизвѣстно: аллитерація столь же чужда языка эллиновъ, сколь обычна по латыни. Кстати, очевидно, что аллитерація прямо немьслима на современномъ французскомъ языкѣ и, вопреки потугамъ Бальмонта, глубоко чужда языку русскому.

Въ короткомъ итогѣ: по французски удареній слишкомъ мало,—меньше, чѣмъ понятій; по нѣмецки—слишкомъ много, больше, чѣмъ понятій. По англійски тоже много, да еще часто въ нѣ понятій.

А въ русскомъ языкѣ?

Вообще я совершенно не склоненъ преувеличивать достоинства языка нашего. Ему часто не достаетъ, особенно въ лексическомъ и синтаксическомъ отношеніяхъ, послѣдовательности, сжатости, выпуклости, четкости, гибкости.

Намъ труднѣе всего создать красивый, «лапидарный» афоризмъ. И т. д.

Но въ законѣ русскаго ударенія заключена такая сила, такая красота, такая возможность творчества и вдохновенія, что гордостью и ликоваемъ исполняется наша просодія.

Въ русскомъ языкѣ удареній не слишкомъ много и не слишкомъ мало, а столько, сколько нужно; оно не слишкомъ сильное и не слишкомъ слабое, а такое, какое нужно. По гибкости, послушности, разнообразію, способности въ равной степени и къ сильнѣйшимъ противоположеніямъ и къ едва уловимымъ, тончайшимъ оттѣвленіямъ, русское удареніе—одно изъ изумительнѣйшихъ явленій языковѣдѣнія. Русское удареніе свободно. Оно можетъ любое слово покинуть и на любомъ остановиться, съ безконечной способностью подчеркиванія, оттѣвленія, уваженія къ отдѣльному слову или пренебреженія къ нему.

Русское удареніе разумно. Оно глубоко психологично и логично. Французъ не можетъ придать иному слову ударенія, нѣмецъ не можетъ освободить его отъ ударенія, хотя бы смыслъ того и требовалъ. Наше удареніе не порхаетъ, какъ пташка, и не ползетъ, какъ левіаѳанъ,—оно ходитъ, какъ разумный человѣкъ, знающій, что ему нужно.

«Духъ Божій вѣетъ повсюду и покоемъ, гдѣ восхочетъ», сказалъ пророкъ. Духъ языка нашего—отъ Духа Божія.

И это удареніе опредѣлило наше стихосложеніе. Смыслы приволья и просторовъ, носители величайшей свободы,—свободы духа; создатели самой идеалистической изъ всѣхъ національныхъ культуръ, народъ подвижникъ, народъ избранникъ, мы можемъ, мы должны гордиться нашимъ стихосложеніемъ, какъ чистѣйшимъ и лучшимъ знаменіемъ нашего духа.

Только на русскомъ языкѣ можно съ совершенной точностью провести этотъ великолѣпный законъ: «сколько понятій—столько удареній». Только по русски слово, какъ замыселъ сознанія, можетъ совершенно совпасть со словомъ, какъ явленіемъ голоса.

Если русскіе стихи представляютъ послѣдовательность ударныхъ слоговъ, неударныхъ слоговъ и передышекъ между словами; если задача просодіи опредѣлить—какіе слоги являются ударными, когда нужно дѣлать передышки; то изъ всего изложеннаго и вытекаетъ законъ, исчерпывающій общій смыслъ русской просодіи.

Стихи надлежитъ читать такъ, чтобы каждое логическое понятіе составляло непрерывное цѣлое въ смыслѣ голосоведенія, отдѣлялось отъ сосѣднихъ понятій передышками и несло по одному ударенію.

Если ,словомъ‘ называть то, что пишется вмѣстѣ, то, очевидно, многія понятія выражаются каждое нѣсколькими ,словами‘. Но я уже указалъ, что такія ,слова‘ для ученія о стихѣ непотребны. Именно соединенія нѣсколькихъ ,словъ‘ для выраженія одного понятія и представляютъ ,слова‘ въ высшемъ смыслѣ. Во избѣжаніе недоразумѣній, отчасти же и по болѣе глубокимъ методологическимъ соображеніямъ (т. е. признавая, что и орфографическое, типографское ,слово‘ имѣетъ свое право на существованіе, хотя бы для исчисленія телеграфныхъ тарифовъ), я предлагаю назвать слово-понятіе, независимо отъ того, во сколько словъ оно пишется, логоморфемой.

Дальнѣйшая задача просодіи опредѣлить, какъ начертательныя ,слова‘ соединяются въ логоморфемы.

Нѣтъ человѣка, который бы первый два ,слова‘ ,Евгенія Онегина‘—

Мой дядя самыхъ честныхъ правигъ...

не произнесъ совершенно слитно, съ единымъ удареніемъ: мойдядя. Дѣйствительно, вѣдь здѣсь одно понятіе. Просто ,дядя‘ очевидно обозначаетъ своего, а не чужого дядю. Слѣдовательно, ,мой‘ не вноситъ новаго понятія, а лишь яснѣе вскрываетъ свойство, заключенное уже въ словѣ ,дядя‘...

Вторая строка:

Когда не въ шутку занемогъ...

содержитъ два понятія (пять ,словъ!‘) ,занемогъ‘ и ,шутка‘. Остальныя слова: ,когда‘, ,не‘, ,въ‘ выражаютъ не понятія, а отношенія.

И они не несутъ удареній.

Продолжая наведеніе, мы приходимъ къ выводу:

1) Каждое существительное, прилагательное, числительное, глаголъ (кроме вспомогательнаго) и нарѣчіе, а равно мѣстоименія: личныя, когда они не состоятъ подлежащимъ при глаголѣ и не замѣняютъ притяжательныхъ; вопросительныя; да же союзы восклицательныя, вопросительныя, междометія и всѣ слова разныхъ наименованій, въ которыя вложено понятіе противоположенія, несутъ каждое свое удареніе и опредѣляютъ отдѣльную логоморфему.

2) Остальныя слова удареній не несутъ и сливаются съ соответствующимъ словомъ-понятіемъ. Сами эти слова понятій не означаютъ, а лишь выражаютъ отношеніе или модальность. Если такое слово отдѣлено отъ своего слова-понятія другой логоморфемой, то оно примыкаетъ къ этому послѣднему, напр.:

Когда не въ шутку занемогъ...

Когда' относится къ ,занемогъ', но такъ какъ между ними стоитъ логоморфема, ,невшутку', то стихъ этотъ и произносится такъ:

Когданевшутку | занемогъ

съ двумя удареніями и одной передышкой.
Вообще же, начало романа читается такъ:

Мойдѣя самыхъ чѣстныхъ правилъ
Когданевшутку занемогъ
Онуважать себя заставилъ
Илучше выдумать немогъ,
Егопримѣръ другіамъ наука
Нобожемой какая скука
Сбольнымъ сидѣть идень ночь
Неотходя нишагу прѣчь...

Присутствіе или отсутствіе ударенія иногда придаетъ слову тотъ или иной смыслъ. Напримѣръ, въ предложении: ,Я видѣлъ его и его отца', которое произносится такъ: ,видѣлъ его негоотца', первое ,его' понимается нами, какъ дополненіе (объектъ) глагола ,видѣть', потому что несетъ удареніе и выдѣляется передышками; а второе ,его' понимается нами, какъ притяжательное при словѣ отецъ, потому что не несетъ ударенія и сливается съ ,отца',—поставить на этомъ второмъ ,его' удареніе было бы просодіейной ошибкой, затемняющей самый смыслъ. Но какъ ни простъ и соблазнительнъ изложенный выше общій законъ просодіи, проведеніе его представляетъ большія затрудненія. Двухсложный предлогъ (между, среди, передъ...) трудно произнести безъ ударенія если слѣдующее слово не начинается съ ударнаго слога. Привожу нѣсколько стиховъ изъ первой главы ,Евгенія Онегина', приглашая читателя, вслушавшись, сказать, сколько въ нихъ удареній и раздѣльныхъ ,словъ'. Напоминаю при этомъ, что если наша просодія бессильна предписать точное и вѣрное произношеніе каждаго стиха, то какая же еще возможна наука о стихѣ, какое сужденіе о ритмѣ?

Но, Боже мой, какая скука...
Могъ изъясняться и писагъ...
Чего жъ вамъ больше? Свѣтъ рѣшигъ...
Такъ, если правду вамъ сказать...
Отъ Ромула до нашихъ дней...
Какъ мы ни бились, отличить...
То есть, умѣлъ судить о томъ...
Пересказать мнѣ недосугъ...
Но въ чемъ онъ истинный былъ генигъ...

Которую воспѣлъ Назонъ...
 За что страдальцемъ кончилъ онъ...
 Вдали Италиі своей...
 Бывало онъ еще въ постели...
 Безмолвно буду я зѣвать...
 И, взвившись, занавѣсь шумить...
 Быть можно дѣльнымъ человѣкомъ...
 И то что мы назвали франтъ...
 Затѣмъ что не всегда же могъ...
 Всѣхъ прежде васъ оставилъ онъ...
 Хотѣ можетъ быть иная дама...
 Я былъ озлобленъ—онъ угрюмъ...
 Не такъ ли я въ былые годы...
 Какъ только о себѣ самомъ...
 Я все грущу, но слезъ ужъ нѣтъ...
 Поэму иѣсенъ въ двадцать пять...
 И заслужи мнѣ славы дань...

Нѣкоторые изъ этихъ стиховъ ставятъ передъ нами несприятную задачу: либо поставить удареніе на слово, которое того не заслуживаетъ и тѣмъ разбить четкость воспріятія понятій; либо допустить трудно произносимыя длинныя послѣдовательности неударныхъ слоговъ:

Безмолвно будуязѣвать.....
 Иточтомыназвали франтъ...

и т. д.

Самъ Пушкинъ избиралъ, вѣроятно, первое рѣшеніе; онъ понималъ эти стихи такъ:

Безмолвно будаязѣвать...
 Иточто мыназвали франтъ...

Былъ ли Пушкинъ въ томъ правъ? Онъ такъ великъ, что я согласенъ быть его Зонломъ. Въ развитіи языка неизбежно наступаетъ полоса александрійства. Мы уже въ правѣ признать, что Пушкинъ во многомъ означалъ недостаточное окристаленіе языка. Неудивительно, конечно, что Пушкинъ не сознавалъ тѣхъ правилъ, которыя мы теперь выводимъ изъ его же творческаго совершенства.

А Зонлъ—одинъ изъ мучениковъ мифіа, непонятый служитель поздней правды. Поддень можетъ считать, что анархійна красочная вакханалія утренней зари. Пушкинъ не вполне соблюдалъ законъ о совпаденіи удареній съ понятіями въ логоморфемахъ. Въ этомъ особенно убѣждаетъ пристальное изученіе построенія онѣгвинской строфы: Пушкинъ, напримѣръ, начиналъ строфу только со стиховъ опредѣленныхъ формъ; но нѣкоторые начальные стихи строфъ удовлетворяютъ

его же требованіямъ только при условіи, что удареніе приходится на слова, не имѣющіе самодовлѣющаго смысла, не опредѣляющія логоморфемы.¹

Но, во первыхъ—Ойбгинъ написанъ сравнительно свободнымъ стихомъ; а во вторыхъ, мы, досыта начитавшись Пушкинымъ, уповившись его красотами—мы въ правѣ быть строже, чѣмъ онъ. Вѣдь мы уже—александрійцы.

И потому я настаиваю на изложенномъ мною общемъ законѣ произнесенія русскихъ стиховъ.

Другіе изъ числа приведенныхъ спорныхъ стиховъ просто требуютъ отъ просодіи простаго и точнаго рѣшенія. Оказывается, что мы не знаемъ, какъ произносить нѣкоторыя слова; между тѣмъ просодія должна быть исчерпывающей и непогрѣшимой.

Таковы стихи:

Но Боже мой какая скука...
То есть, умѣлъ судить о томъ...
Быть можно дѣльнымъ человѣкомъ...
Затѣмъ, что не всегда же могъ...
Хоть можетъ быть иная дама...

Какъ произносятся выраженія: ,быть можно', ,хоть можетъ быть', ,затѣмъ что'...? Наконецъ, просодія должна разъ навсегда рѣшить, несутъ ли или нѣтъ удареніе такія слова, какъ ,еще', ,только', ,очень', ,всѣ эти' и т. п., т. е.—вводятъ ли они свое особое понятіе, образуя логоморфему; или случайно ,запавшія' слова:

...Любили мягкихъ въ коверъ...

Я уже далъ понять, что правописаніе въ извѣстномъ смыслѣ—врагъ просодіи. Дополню это замѣчаніе рѣзкимъ выпадамъ противъ нашей схоластической, во многомъ мертвенной системы разстановки запятыхъ не по слуховымъ, а по зрительнымъ (при чтеніи) или отвлеченно логическимъ соображеніемъ.

Было бы глубоко безграмотно читать стихи

И, наконецъ, увидѣлъ свѣтъ...
Но, шумомъ бала утомленный...

¹ Намъ предстоитъ необозримая работа! Въ концѣ концовъ придется установить тончайшія различія даже между однотипными логоморфемами. Пушкинъ въ изумительной красоты наброскѣ допустилъ странную созвучность:

И прочь пойдутъ, и такъ оставятъ,
Заснулъ Стамбулъ передъ бѣдой.

,Заснулъ Стамбулъ—просто некрасиво. А поставьте ,но спитъ' вмѣсто ,заснулъ'—Получается такая то неприятная однозвучность съ ,и прочь' и ,и такъ'...

соблюдая запятая, то есть дѣлать остановку послѣ частицы ‚и‘ и ‚но‘, а для этого ставить на нихъ удареніе. Единственно правильное произнесеніе, конечно: ‚инако-нець‘, ‚ношумомъ‘—совершенно слитно.

Въ первооснову русской просодіи, а слѣдовательно и русскаго стихосложенія, я ставлю естественность, свободу, реализмъ. Русская стихотворная рѣчь мнѣ представляется свободной и естественной послѣдовательностью живыхъ, независи-мыхъ, вольныхъ словъ, которыя не потерпѣли бы насилія.

Основные правила стихотворной просодіи совпадаютъ у насъ съ правилами всякой русской, хотя бы разговорной рѣчи. (Да не создается недоразумѣнія! Я, конечно, злѣйшій врагъ ‚естественной‘ декламации нашихъ реалистовъ-актеровъ, произно-сящихъ стихи такъ, какъ будто имъ очень стыдно, что это стихи, а не проза. Дѣло совсѣмъ не въ этомъ сортѣ естественности. Вообще, декламация и просодія— вещи весьма различныя; естественность и мѣщанская пошлость—тоже различны).

Однако, я признаю, что нѣкоторые законы сказа вытекаютъ изъ особенности сти-хотворной рѣчи, какъ таковой, нѣкоторыя явленія вытекаютъ изъ природы стиха и чужды неразрѣченной рѣчи. Таковы, прежде всего, остановка, возникающая по окончаніи каждаго стиха, то что я бы назвалъ caesura majore, которая совершенно необходима—и которую такъ кощунственно попираютъ вышеупомянутые актеры-реалисты,—и затѣмъ, собственно caesura minore внутри стиха.

Caesura majore имѣетъ абсолютную силу, превосходящую внутреннюю силу сдѣленія логоморфемъ. Послѣднія всегда распадаются при enjambement:

...И чѣмъ живетъ, и почему
Не нужно золота ему...
...Стоитъ Истомина; она
Толпою нимфъ окружена...

но зато Пушкинъ съ упорнымъ мастерствомъ избѣгаетъ enjambement; ибо логоморфема неприкосновенна.

Наоборотъ, по моимъ наблюденіямъ, внутреннее сдѣленіе логоморфемы сильнѣе цезуры внутри стиха. Внутренняя цезура отнюдь не абсолютное явленіе. Законъ ея необходимо выяснитъ и изложить,—кажется это еще не сдѣлано. Привожу нѣсколько примѣровъ изъ той же главы ‚Евгенія Онѣгина‘.

Стихъ

Сатиры смѣлой властелинъ

въ нѣкоторыхъ изданіяхъ печатается:

Сатиры смѣлый властелинъ.

Люди, которые только читаютъ стихи по печатному, вполне пожалуй довольству-ются типографскимъ различіемъ этихъ вариантовъ. Но на слухъ ‚смѣлый‘ и ‚смѣ-

лой⁴ очень близки. Конечно, эти варианты различаются не правописаниемъ, а цезурой:

Сатиры смѣлой | властелинъ.
Сатиры | смѣлый властелинъ

Пушкинъ предпочелъ первое; второе—опечатка.

Логоморфемы всегда сильнѣе цезуры. Было бы тяжелой ошибкой полагать (а дѣлаютъ это, навѣрное, многие), что имѣютъ мужскую цезуру стихи какъ то:

Младые дни мои неслись...
До утра жизнь его готова...
Предметъ его привычныхъ думъ...
И не попалъ онъ въ цехъ зазорный...
Услышу вашъ волшебный гласъ...¹
Когда жъ начну я вольный бѣгъ...
О комъ твоя вздыхаетъ лира...

ясно, что какъ разъ слова, стоящія здѣсь по обѣ стороны предполагаемой мужской цезуры на самомъ дѣлѣ тѣсно слиты въ нераздѣльные логоморфемы: днимом, жизньнего и т. д.

Болѣе тонкіе случаи мнимой цезуры:

Конечно это было бѣ смѣло...
Какъ будто намъ ужъ невозможно...

Въ русскомъ, четырехстопномъ іамбѣ⁴ послѣдній слогъ стиха (не считая женскаго окончанія) непременно долженъ нести удареніе. Пушкинъ иногда ставилъ это удареніе на такіа второстепенныя слова, которыя безъ того ударенія бы не несли, будучи энклитиками.

Здѣсь я Зоиломъ быть не рѣшаюсь. Правило, которое запретило бы это явленіе, было бы ужъ черезчуръ александрийскимъ. Примѣры:

Гдѣ, можетъ быть родился вы...
Хранишь онъ въ памяти своей...
За что страдальцемъ кончилъ онъ...

и т. д.

¹ Кстати,—это стеченіе трехъ ш—ошибка или звукоподражаніе (ср. ,Шуми, шуми, послушное вѣтрило)? Примѣры неудачныхъ согласныхъ стеченій:

Что тамъ ужъ Ждетъ его Каверинъ...
Подъ ДлиНной скатертью столовъ...

Внутренняя цезура также, быть можетъ, имѣетъ отчасти свойство придавать удареніе энклитикамъ. Это явленіе требуетъ точнаго изслѣдованія:

...Въ душѣ моей совѣмъ утихнеть...¹

Сравните цезуру, безсильную притянуть удареніе:

По вольному распутью моря...
Причудницы большого свѣта...

Самый любопытный стихъ во всей главѣ, въ отношеніи удареній, вытекающихъ изъ строенія стиха:

Чему нибудь и какъ нибудь...

Гдѣ тутъ стоятъ ударенія?

V. Ученіе о Фонофоріи. Логометрическая классификація стиха.

Глубочайшая вѣра въ невещественность души человѣческой можетъ, ничѣмъ не поступаясь изъ своей спиритуалистической сущности, признать, что безплотный духъ отражается, выражается и, слѣдственно, познается въ дѣятельности тѣла, въ физиологическомъ процесѣ.

Совершенно такъ же даже крайніе 'мистики ритма', люди, приписывающіе ритму высшую, непостижимую силу, могутъ согласиться, что въ поэзіи ритмъ осуществляется въ слуховыхъ явленіяхъ, поддающихся положительному изученію. Выразительность стихотворной рѣчи, воздѣйствіе стиховъ цѣлкомъ и безъ остатка заключаются въ произнесеніи, въ сказѣ. Голосъ, произносящій стихи, вмѣщаетъ, воплощаетъ ритмъ, какъ тѣло воплощаетъ душу. Подобно тому, какъ мы постигаемъ душу человѣка, наблюдая его тѣло, лицо, движеніе—мы можемъ постигнуть душу стиха, изучая голосоведеніе при сказѣ.

Нужно найти методъ этого изученія. Въ основу изученія я полагаю слѣдующее утвержденіе: чѣмъ рѣчь ритмичнѣе, тѣмъ она удобнѣе для произнесенія. Ритмичность и голосоведеніе согласны въ требованіяхъ своихъ. Но изученіе голосове-

¹ Ср. третью строку посвященія 'Полтавы':

Поймешь ли ты душою скромной...

Можно ли спать спокойно, когда не знаешь, какъ долженъ звучать этотъ шедевр?

денія гораздо легче, чѣмъ умозрительное постиженіе природы ритма. Поэтому, обратимъ законъ, провозглашенный выше: найдемъ условія, наиболѣе облегчающія голосоведеніе, скажемъ,—эти условія окажутся законами ритма. Въ извѣстномъ смыслѣ я самую стихотворную рѣчь готовъ опредѣлить, какъ рѣчь облегченную къ произнесенію⁴. Ритмика—экономика голоса.

Въ человѣческой рѣчи есть элементы, облегчающіе произнесеніе, и элементы отягчающіе его. Въ этомъ противоположеніи только одинъ моментъ дѣйствительно важенъ—все остальное второстепенно. Я выражаю его какъ первый и главный законъ голосоведенія: легки для произнесенія ударные слоги, трудны—неударные. Въ этомъ нужно убѣдиться опытомъ. Говорить совсѣмъ безъ ударенія страшно трудно—почти невозможно. Сказать длинную фразу, единымъ духомъ⁵ съ однимъ удареніемъ трудно, ту же фразу съ двумя удареніями гораздо легче и т. д. Въ очень длинныхъ словахъ мы невольно облегчаемъ себѣ произнесеніе однимъ или двумя добавочными полуудареніями. Неударные слоги—болотная топь, ударенія—кочки, по которымъ переходятъ болото. Идти по кочкамъ тѣмъ легче, чѣмъ ихъ больше—и еще: чѣмъ онѣ правильнѣе расположены, чѣмъ ровнѣе шагъ. И вотъ вся сущность стиха!

Для плодотворнаго развитія этого метода мы должны себѣ представить, что, произнося неударные слоги, голосъ тратитъ свою силу, произнося ударный слогъ—отдыхаетъ, въ промежуткахъ же, въ паузахъ—накапливаетъ силу. Тогда станетъ ясно, что слово, состоящее изъ двухъ неударныхъ, третьяго ударнаго (считая съ начала) и четвертаго неударнаго, уже содержитъ въ себѣ нѣкое препятствіе въ произнесенію, ибо голосъ, отдохнувъ на третьемъ слогѣ, но не набравъ еще новыхъ силъ, вынужденъ сейчасъ же работать снова. Пятисложное слово съ удареніемъ на четвертомъ отъ конца (урѣзанными⁶) гораздо труднѣе чѣмъ четырехсложное съ удареніемъ на томъ же разстояніи отъ конца (рѣзанными⁶): потому что въ первомъ изъ нихъ отдыхъ уже испорченъ предшествующимъ трудомъ; еще труднѣе, недорѣзанными⁶.

Эти замѣчанія пріобрѣтаютъ сразу гораздо большую значительность, коль скоро мы примѣнимъ ихъ не къ отдѣльнымъ словамъ, а къ соединеніямъ словъ. Обозначая ударные слоги черточкой, а неударные—дужкой, мы можемъ сказать, что принадлежащая двумъ словамъ послѣдовательность

— о о о о —

тѣмъ легче для произнесенія, чѣмъ равномѣриѣ раздѣлены по словамъ неударные слоги: ,искренній человекъ⁷ легче сказать, чѣмъ ,искреннія слова⁷ и гораздо легче, чѣмъ: ,искреннѣйшая рѣчь⁷. Это необходимо слѣдуетъ изъ положенія, что въ передышкѣ между словомъ голосъ накапливаетъ силы. Послѣдовательность (вертикальная черта означаетъ передышку между двумя словами)

о — о | о о —

легче, чѣмъ

о — о о | о —

Если мы назовемъ переходъ отъ неударнаго слога къ ударному нисхожденіемъ, а отъ ударнаго къ неударному—восхожденіемъ, то окажется, что послѣдовательность 'односкатныхъ' словъ легче, чѣмъ 'двухскатныхъ'; параллельные скаты легче расходящихся; слово съ двумя скатами равной длины требуетъ послѣ себя слова одинаковаго или повторяющаго второй скатъ; слово съ двумя неровными скатами требуетъ слова съ однимъ параллельнымъ скатомъ, или слова, подобнаго себѣ, но плохо соединяется со словомъ, имѣющимъ обратное расположеніе скатовъ:

о о — о | о о — или о о — о | о о — о

легче, чѣмъ

о о — о | о — о о

и такъ далѣе.

Если рѣчь тѣмъ ритмичнѣе и красивѣе, чѣмъ легче она для сказа, для произнесенія; если, съ другой стороны, слова не равны между собой по легкости, и каждому изъ нихъ присущи свои элементы легкости и трудности; если, наконецъ, для легкости и красоты рѣчи необходимо, чтобы эти элементы были расположены по возможности равномерно, то отсюда и ясно, что стихотворная рѣчь, какъ наиболѣе красивая и легкая для сказа, отличается отъ прозы только тѣмъ, что въ ней слова расположены въ условіяхъ наибольшей равномерности, наибольшей легкости и каждое отдѣльное слово рассчитано на то, чтобы облегчить и уравновѣсить другія сосѣднія слова.

Условія перехода отъ одного слова къ другому въ отношеніи голосоведенія я предлагаю назвать фонофоріей (отъ *phoné*, голосъ и *phero* несу).¹

Фонофорія бываетъ тяжелая и легкая. Хорошіе поэты пишутъ стихи такъ, чтобы было побольше случаевъ легкой фонофоріи и поменьше—тяжелой; однако, сплошь легкая фонофорія мертва, тяжелая умѣренно необходима для разнообразія.

Такъ какъ слова въ стихотворной рѣчи соединяются въ ритмическія организмы, именуемыя стихами (строками), строфами и (по моему предложенію) 'строфемами', то и фонофорія проявляется не только во взаимоотношеніи сосѣднихъ словъ, но и въ цѣлыхъ стихахъ или строфемахъ. Напримѣръ, если хорошій поэтъ утяжелитъ фонофорію въ началѣ стиха, то онъ старается для равновѣсія облегчить ее въ концѣ (см. ниже, законъ женскаго окончанія) и т. п.

¹ Фонофорія есть условіе голосоведенія, и притомъ совершенно частное, ибо не касается декламации и др. сторонъ голосоведенія. Вотъ почему особый терминъ необходимъ. Въмѣсто глагола *phero* я предпочелъ бы *helko*, влачу, но его трудно соединить съ *phoné*.

Я надѣюсь, что плодотворность ученія о фонофоріи будетъ сочтена доказанной, если удастся доказать на образцовомъ произведеніи, что великіе поэты писали стихи на точномъ основаніи изложеннаго закона.

Первая глава, Евгенія Онѣгина⁴ содержитъ 756 стиховъ. Всякую классификацію ихъ чрезвычайно трудно довести до исчерпывающей полноты, такъ какъ много неясныхъ, неопредѣленныхъ, промежуточныхъ формъ. Лично я, въ согласіи съ вышеизложенной просодіей, насчитываю въ ней около шести десятковъ спорныхъ, неопредѣленныхъ стиховъ, въ конѣхъ я не беру съ установить окончательно ударенія и передышки. Затѣмъ семь съ лишнимъ десятковъ стиховъ содержатъ перебои, т. е. ударенія на нечетныхъ мѣстахъ. Остальные приблизительно 621 стихъ представляются мнѣ правильными и ясными, т. е. содержатъ 4, 3 или 2 совершенно отчетливыхъ удареній на четныхъ мѣстахъ. Ихъ я и буду сейчасъ имѣть въ виду. Очевидно, что самую простую фонофорію, въ смыслѣ равномерности распредѣленія трехъ элементовъ фонофоріи—ударныхъ слоговъ, неударныхъ и передышекъ—являютъ стихи съ четырьмя удареніями.

Ихъ въ первой главѣ 112 (въ числѣ 621), т. е. сравнительно мало, но не потому, что Пушкинъ ихъ избѣгалъ, а потому что они состоятъ только изъ короткихъ словъ, а такихъ словъ въ русскомъ языкѣ мало; такая густота удареній несвойственна русскому языку. Простѣйшій случай—стихъ изъ четырехъ двухсложныхъ словъ; здѣсь три элемента фонофоріи чередуются съ совершенной правильностью

o — | o — | o — | o —
Лобзать уста младыхъ Армякъ... (1)

При женскомъ окончаніи послѣднее слово—трехсложное.

И вотъ эта простѣйшая и правильнѣйшая форма дѣйствительно составляетъ самую большую группу—25 стиховъ.

Наоборотъ, болѣе неправильную, неравномерную фонофорію являютъ стихи, въ составъ которыхъ входитъ односложное слово, дополняемое другимъ уже трехсложнымъ. И дѣйствительно, стихи формы 3, 1, 2, 2 (числа обозначаютъ количество слоговъ въ соответственномъ по порядку словѣ), напр.,

Заводовъ, водъ, лѣсовъ, земель... (2)

встрѣчается всего 7 разъ (съ обоими окончаніями)

Форма 2, 3, 1, 2:

Залить горячій жиръ котлетъ...¹ (3)

¹ Схему и примѣръ я даю примѣнительно къ мужскому окончанію, число же такихъ стиховъ въ главѣ—для обоихъ окончаній; при женскомъ окончаніи послѣднее слово каждой формы на

8 разъ;

форма 3, 1, 3, 1:

Томила жизнь обонхъ настъ...

(4)

десять разъ, т. е. нѣсколько чаще: обладая правильной цезурой и распадаясь на два совершенно одинаковыхъ полустипія, эта форма наиболѣе совершенна въ данномъ разрядѣ.

Наконецъ, форма 3, 2, 1, 2:

Въ обонхъ сердца жаръ погастъ...

(5)

встрѣчается 9 разъ.

Нѣкоторая рѣзкость фонофоріи, вносимая въ четырехударные стихи односложнымъ словомъ значительно умалется, когда это односложное слово стоитъ послѣднимъ, образуя мужское окончаніе, какъ-то:

2, 2, 3, 1: Пора, пора! взываю къ ней...

(6)

2, 3, 2, 1: Вина кометы брызнуль токъ...

(7)

3, 2, 2, 1: Довольно скучень высшій тонъ...

(8)

При женскомъ окончаніи эти же формы и вообще не содержатъ односложнаго слова:

Пора надеждъ и грусти томной...

(6a)

Хранить молчанье въ важномъ спорѣ...

(7a)

Условій свѣта свергнувъ бремя...

(8a)

И вотъ эти три формы встрѣчаются соответственно 14, 20 и 18 разъ, т. е. чаще, чѣмъ передъ тѣмъ описанныя, но рѣже, чѣмъ первая лучшая форма.

Далѣе слѣдуютъ стихи съ тремя удареніями. Ихъ естественно больше всего—до четырехсотъ, — ибо именно это число удареній, три на восемь или девять слоговъ, и является нормальнымъ въ русскомъ языкѣ, какъ въ стихотворной, такъ и въ неразмѣренной рѣчи.

Они распадутся на три вида: стихи съ удареніями на второмъ, четвертомъ и восьмомъ слогахъ; стихи съ удареніями на второмъ, шестомъ и восьмомъ слогахъ; наконецъ—на четвертомъ, шестомъ и восьмомъ. Иначе, стихи съ пропусками ударенія на третьемъ, второмъ или первомъ изъ возможныхъ мѣстъ на четныхъ слогахъ (долженъ ли я напоминать, что въ русскомъ ,четырёхстопномъ

одинъ слогъ длиннѣе. Напоминаю, что у меня черточка — обозначаетъ дѣйствительное удареніе а вертикальная черта | промежутокъ между двумя словами (логоморфемами), а не границу ,стопа', а надстрочная цифра—мѣсто ударенія въ словѣ.

ямбѣ' на четвертомъ мѣстѣ удареніе пропущено быть не можетъ, что дало бы гипердактильное окончаніе).

Три вида очень неравноцѣнны; и Пушкинъ непогрѣшимо отдаетъ предпочтеніе лучшему. Всѣ они являютъ въ смыслѣ фонофоріи затрудненіе—последовательность трехъ неударныхъ, тяжелыхъ слоговъ. Но при пропускѣ ударенія на третьемъ мѣстѣ, трудность является подъ конецъ стиха, когда голосъ уже укрѣпился на безукоризненномъ началѣ стиха; я уже указалъ выше, что именно первое полустишіе имѣетъ рѣшающее значеніе, а здѣсь оно правильно. Наоборотъ, при пропускѣ ударенія на второмъ мѣстѣ трудность гораздо ощутительнѣе, ибо приходится на это самое первое полустишіе. Наконецъ, пропускъ ударенія на первомъ мѣстѣ являетъ наибольшую неправильность, ибо здѣсь первая, сильная половина стиха совершенно неопредѣлена, стихъ начинается съ трудности. И вотъ—дивитесь мастерству божественнаго поэта!—первый видъ встрѣчается двѣсти шестьдесятъ шесть разъ, второй—восемьдесятъ шесть, т. е. втрое рѣже, а третій—всего 44 раза!

Но еще краснорѣчивѣе разборъ отдѣльных формъ.

Первый видъ, который въ лучшихъ формахъ своихъ является вообще господствующимъ стихомъ всей русской поэзіи, при общей схемѣ удареній

○ — ○ — ○ ○ ○ — ○

распадается на формы по расположенію въ немъ передышекъ. Очевидно, лучшими формами будутъ тѣ, гдѣ передышки будутъ расположены наиболѣе равномерно, то есть:

2, 3, 3: ○ — | ○ — ○ | ○ ○ —
3, 2, 3: ○ — ○ | — ○ | ○ ○ —

Сердца кокетокъ записныхъ...

(9)

Невольной ласки ожидать...

(10)

и, съ женскими окончаніями:

Друзья Людмилы и Руслана...

Являться гордымъ и послушнымъ...

Эти двѣ великолѣпныя формы встрѣчаются всего 140 разъ.

Чуть-чуть слабѣе двѣ другія формы, именно симметричная, но неравноцѣнная

2, 4, 2: ○ — | ○ — ○ ○ | ○ —

Блิสлазь послушною слезой...

(11)

которая уже содержитъ двухскатное слово съ неравными скатами; и

3, 3¹, 2 о — о | — о о | о —

Журчанье тихаго ручья...

(12)

Легкій недостатокъ этой послѣдней формы въ томъ, что она нарушаетъ изложенное выше правило, по которому двухскатное слово требуетъ полного или частичнаго своего повторенія, каковое правило соблюдено въ формѣ ... (10), гдѣ второе слово повторяетъ второй, восходящій скатъ перваго; сверхъ того эта форма ... (12), не имѣя правильной цезуры, не распадается на два четкихъ полустишія. И вотъ эти двѣ менѣ совершенныя формы (11) и (12) встрѣчаются уже, вмѣсто 140 разъ, всего 92 раза.

Другія формы этого вида гораздо менѣ совершенны; нѣкоторое значеніе еще имѣютъ

3, 1, 4 Толпою нимфъ окружена...

(13)

и 2, 2, 4 Вездѣ поспѣть немудрено...

(14)

недурные стихи (встрѣчаются 26 разъ) съ четкимъ раздѣленіемъ на два полустишія.

Рѣдко (всего пять разъ) встрѣчается:

3, 4¹, 1 Живѣ творческіе сны...

(15)

неравнобѣрный стихъ, съ двухскатнымъ словомъ, за которымъ слѣдуетъ противорѣчащее ему слово съ гипертрофійнымъ восхожденіемъ.

Наконецъ совершенно неравнобѣрная форма

2, 5¹, 1 о — | о — о о о | —

съ мужскимъ окончаніемъ въ первой главѣ ‚Евгенія Онѣгина‘ не встрѣчается вовсе; примѣръ есть въ шестой строфѣ второй главы:

Всегда восторженную рѣчь...

(16)

а съ женскимъ окончаніемъ (въ первой главѣ) всего одинъ разъ:

Она, пророчествуя взгляду...

Оно и понятно: эта форма содержитъ очень тяжелую фонофорию въ пятисложномъ двухскатномъ словѣ, въ коемъ для длиннаго хвоста не накоплено голосовой энергіи.

Второй видъ, съ пропускомъ ударенія на 2-мъ мѣстѣ, теоретически можетъ имѣть 7 формъ, изъ нихъ 2 хорошія, 2 удовлетворительныя, 2 не вполне удовлетворительныя и одну абсолютно запрещенную.

Первая форма достаточно равновѣрна и уступаетъ вышеописанному лучшему стихамъ только слабостью перваго полустишія:

3. 3². 2 Двойные фонари кареть... (17)

встрѣчается 31 разъ.

Менѣе симметричная форма

3. 4². 1 Желаній своевольный рой... (18)

встрѣчается только 18 разъ, ибо она не удовлетворяетъ правилу о соединеніи двухскатныхъ словъ.

Далѣе, неравновѣрныя формы

4. 2. 2 Къ покойнику со всѣхъ сторонъ... (19)

и 4. 3. 1 На зеркальномъ паркете залъ... (20)

встрѣчается всего по 12 разъ, въ виду тяжести перваго слова въ соединеніи со вторымъ.

Рѣдкія формы этого вида:

2. 5². 1 Блеститъ великолѣпный домъ... (21)

и 2. 4². 2 Весной на муравѣ луговъ... (22)

встрѣчаются девять и четыре раза.

Совершенно не встрѣчается во всей главѣ стихъ 5¹. 2. 1 этого вида, ибо Пушкинъ непогрѣшимо ощущалъ невозможность первую, сильнѣйшую половину стиха отдавать подъ двухскатное тяжелое слово.

Третій видъ, стихи съ пропускомъ перваго ударенія, непременно начинаются съ длинныхъ, четырехъ или пятисложныхъ словъ. Здѣсь возможны только 4 формы:

4. 2. 2 Не прозвонитъ ему обѣдъ... (23)

4. 3. 1 И наконецъ увидѣлъ свѣтъ... (24)

5. 1. 2 Изъ Энеиды два стиха... (25)

5. 2. 1 Займодавецъ жадный полкъ... (26)

Третья изъ этихъ четырехъ формъ самая неравновѣрная—она и встрѣчается всего 5 разъ, тогда какъ болѣе равновѣрная вторая—16 разъ.

Слѣдующій разрядъ—стихи съ двумя удареніями; они возможны опять таки трехъ видовъ; именно, съ удареніями на 2-мъ и 4-мъ мѣстахъ; на 1-мъ и 4-мъ мѣстахъ; и на 3-мъ и 4-мъ мѣстахъ. Совершенно ясно, что первый изъ этихъ видовъ заслуживаетъ предпочтенія по большей симетріи своей, второй видъ, какъ содержащій пять неударныхъ слоговъ подрядъ—тяжелая фонофорія!—встрѣчается очень рѣдко и то больше въ спорныхъ случаяхъ; наконецъ третій видъ встрѣчается самое большое—въ „намекахъ“; ибо начать стихъ съ 5 неударныхъ—непозволительно. „Намеками“ на эту возможность я считаю стихи въ родѣ

Которую воспѣлъ Назонъ... (27)
 Но еслибъ не страдали правы...
 И то, что мы назвали франтъ...

въ которыхъ первое удареніе довольно сомнительно—это формально слабѣйшіе стихи всей главы.

Вообще несомнѣнно, что стихъ ритмично тѣмъ лучше, чѣмъ равномернѣе въ немъ распредѣлены элементы; все уже изложенное это подтверждаетъ. Но теперь мы должны признать, что есть предѣлъ эстетической цѣнѣ равномерности: она можетъ оказаться слишкомъ упрощенной и слѣдственно однообразной. Изъ стиховъ съ двумя удареніями—на второмъ и четвертомъ изъ четкихъ слоговъ, наиболѣе равномерной и симетричной является безспорно форма

4² 4² Гдѣ я страдалъ, гдѣ я любилъ... (28)

Но этотъ стихъ бѣденъ, ибо слишкомъ простъ. Онъ встрѣчается 10 разъ. Пушкинъ явно предпочитаетъ ему двѣ близкія формы, менѣе симетричныя:

5² 3 Замысловатой клеветы... (29)
 6² 2 И недоувѣрчивый старикъ... (30)

Несмотря на тяжелую фонофорію начальныхъ словъ, усугубленную расходящимся скатомъ второго слова, эти стихи гораздо богаче, изящнѣе симетричной формы 4². 4². Пушкинъ какъ бы думалъ: ужъ если приходится дать тяжелый стихъ, такъ лучше не скупиться, но зато, чтобы красиво было,—и эти формы встрѣчаются у него 40 и 37 разъ.

Единственную еще возможную форму съ двумя удареніями на тѣхъ же мѣстахъ:

7² 1 Его тоскующую лѣнь... (31)

съ крайней возможной степенью неравномерности, искупаемой, правда, тѣмъ, что второе слово чрезвычайно легко, мы встрѣчаемъ 6 разъ.

Что касается другого вида двухударного стиха, то здѣсь теоретически возможны 6 формъ:

4¹ 4² Охотники до похоронъ... (32)

требующая труднаго разбѣга между отдаленными удареніями; встрѣчается разъ 9. Обѣ другія, дозволенные, но очень уже трудныя формы не встрѣчаются въ чистомъ видѣ, но лишь съ нѣскольکو сомнительнымъ въ смыслѣ ударенія словечкомъ посерединѣ:

3. 5³ Да помниль, хоть не безъ грѣха (33)
и 2. 6³ Людей, о коихъ не сужу... (34)

встрѣчаются 7 и 3 раза.

Наконецъ формы 5¹ 3²; 6¹ 2 и 7¹ 1 являются совершенно недозволенными и не встрѣчаются вовсе.¹

Приведенные 34 примѣра стиховъ съ мужскимъ окончаніемъ, коимъ соотвѣствуетъ такое же число стиховъ съ окончаніемъ женскимъ, представляютъ опытъ исчерпывающей классификаціи формы стиха въ „Евгениі Онѣгинѣ“, за исключеніемъ стиховъ перебойныхъ.

Противъ изложеннаго способа различать стихи, поскольку онъ является методомъ не только для автоматической классификаціи, но также и для эстетической оцѣнки и изъясненія творческихъ намѣреній Пушкина, я предвижу возраженіе очень сильное, но при нынѣшнемъ состояніи науки о языкѣ—почти гадательное.

Оно состоитъ въ томъ, что Пушкинъ чаще пользовался такой то формой, чѣмъ такой то другой, не потому что ощущалъ ея эстетическое преимущество, но потому что эта форма, какъ механичное соединеніе словъ, естественно чаще встрѣчается во всякой русской рѣчи. Дѣйствительно, число возможныхъ комбинацій словъ по ихъ длинѣ и ударенію ограничено. Трехсложныхъ словъ очень много, а восьмисложныхъ чрезвычайно мало. Поэтому поэтъ пользуется по преимуществу короткими словами не потому, что это красиво, а потому что соединить восьмисложныя слова онъ и не могъ бы, при всемъ желаніи. Какъ ни велика свобода поэта въ выборѣ словъ, онъ всегда только воспроизводитъ ряды словъ, predeterminedные общей природой языка. Только, если будетъ доказано, что онъ изъ двухъ равно возможныхъ, по законамъ языка, соединеній,

¹ Примѣръ—пресловутый стихъ Андрея Бѣлаго:

6¹ 2 Надъ памятниками дрожать...

еще хуже былъ бы стихъ хотя бы въ родѣ:

7¹ 2 Изслѣдователями тайны!!

рѣшительно предпочитаетъ одну,—можно говорить о свободномъ эстетическомъ его выборѣ.

Это возражаніе имѣетъ огромную возможную методологическую силу, но оно голо-словно,—ибо наука не даетъ никакихъ средствъ учесть вѣроятіе тѣхъ или иныхъ соединеній въ русской рѣчи. Да потрудился ли вообще хоть одинъ языковѣдъ подсчитать, сколько въ русскомъ языкѣ трехсложныхъ, а сколько пятисложныхъ, или—что гораздо легче—въ какомъ они встрѣчаются соотношеніи? Между тѣмъ безъ этой подготовительной работы настоящее изслѣдованіе русскаго стиха невозможно, невысказано.

Лучше всего было бы сдѣлать подсчетъ по прозѣ того же Пушкина.

Однако я могу теперь же въ общихъ чертахъ указать, какія частности моихъ оцѣнокъ нуждаются въ серьезной повѣркѣ съ изложенной точки зрѣнія, а какія заранѣе торжествуютъ надъ ней, подтверждая основную правильность этого метода.

Я предполагаю, что стихъ 4² 4²... (примѣръ 28-й) встрѣчается у Пушкина рѣже, чѣмъ 5² 3²... (29), потому что онъ ритменно бѣднѣе.

Мой противникъ можетъ предположить, что слова типа 4² труднѣе подобрать парами, чѣмъ соединить типы 5² и 3². Чтожь, пусть онъ это докажетъ! Я пока не предвижу дѣйствительныхъ основаній къ тому.

Я указываю, что изъ всѣхъ четырехударныхъ стиховъ рѣже всего встрѣчаются тѣ, гдѣ внутри стиха стоитъ односложное слово (примѣры 2—5). Здѣсь можно съ нѣкоторой основательностью отвѣтить, что односложныхъ словъ, несущихъ удареніе, по русски мало. Да, это правда. Но въ какой мѣрѣ? Я отстаиваю свою правоту тѣмъ, что если сравнить, какъ Пушкинъ пользуется всѣми вообще формами, заключающими односложныя слова (ихъ всего около 15), то окажется, что для формъ, которыя я признаю наиболѣе совершенными по теоретическимъ соображеніямъ, онъ какъ разъ какъ то легче подбираетъ эти односложныя слова. Напр., лучшая изъ этихъ формъ: 3 4² 1... (18) съ мужскимъ окончаніемъ встрѣчается чаще всего, 14 разъ (изъ нихъ только въ двухъ случаяхъ односложное слово получило удареніе лишь по положенію въ концѣ стиха,—обстоятельство, которое всегда нужно учитывать при сравненіи стиховъ съ односложнымъ внутри и въ концѣ). Этотъ доводъ по моему разрѣшаетъ сомнѣніе.

На мое чисто-эстетическое предпочтеніе формы 3. 3¹. 2... (12) формѣ 3. 3² 2... (17) можно возразить, что въ русскомъ языкѣ больше (и притомъ на 60%!) трехсложныхъ словъ съ удареніемъ въ началѣ, чѣмъ съ удареніемъ въ концѣ. Докажите! Миѣ это представляется мало вѣроятнымъ; миѣ кажется, что эстетичное соображеніе вѣрно.

Но зато я прошу признать рѣшающее въ мою пользу значеніе за тѣмъ обстоятельствомъ, что форма 2. 4¹. 2... (11) встрѣчается болѣе чѣмъ въ три съ половиною раза чаще, чѣмъ форма 4¹. 2. 2... (19), хотя въ нихъ и участвуютъ совер-

шенно одинаковыя слова. Подбирались они, значить, совершенно одинаково легко, между тѣмъ Пушкинъ отдавъ такое явное предпочтеніе одному типу ихъ соединенія.

Въ такомъ же соотношеніи находятся и формы 2. 2. 4²... (14) и 2. 4². 2... (22). Вообще, если признать, что въ пользованіи очень длинными и очень короткими словами Пушкинъ былъ стѣсненъ ихъ рѣдкостью, то придется согласиться, что наибольшую свободу онъ имѣлъ въ подборѣ двухсложныхъ и трехсложныхъ словъ. И вѣдь значить же здѣсь что нибудь, что онъ форму 3. 2. 3² далъ 74 раза, а форму 3. 3². 2—всего 31 разъ!

Но самое яркое подтвержденіе того вниманія, которое Пушкинъ удѣлялъ фонофоріи, я вижу въ законѣ, къ изложенію коего я и перехожу. Это законъ о распредѣленіи по формамъ мужскаго и женскаго окончанія. Это распредѣленіе отнюдь не случайно—до такой степени, что лишь по удивительнѣйшему недоразумѣнію оно не было до сихъ поръ разъяснено,—или, вѣрнѣе, по плачевнѣйшей непригодности методовъ!

Этотъ законъ чрезвычайно простъ. Вѣдь женское окончаніе по фонофоріи тяжелѣе мужскаго, ибо дойдя до конца строки и порастративъ силы, голосу тяжело преодолѣть еще лишній неударный слогъ, чаще всего придающій двухскатность послѣднему слову. Отсюда выводъ ясенъ: Пушкинъ охотнѣе всего надѣляетъ женскими окончаніями наиболѣе легкія формы стиха; наоборотъ, нѣкоторыя очень тяжелыя формы онъ ими обременять избѣгаетъ. Конечно, это лишь приближительный законъ, скорѣе стремленіе, чѣмъ осуществленіе.

Еще точнѣе этотъ законъ выражается въ томъ смыслѣ, что рѣшающее значеніе для окончанія имѣетъ вторая половина стиха; ибо вѣдь именно къ ней подвѣшивается окончаніе, оно и подготавливаетъ фонофорію окончанія.

При подсчетѣ необходимо помнить, что въ онѣгинской строфѣ восемь мужскихъ и шесть женскихъ стиховъ. Поэтому, принимая число мужскихъ за единицу, приходится число женскихъ для сравненія увеличить на одну треть.

Наиболѣе благоприятны для женскаго окончанія, очевидно, во первыхъ четырехударные стихи: они и вообще очень легки, и второе полустихіе у нихъ благоприятное. И вотъ, если число мужскихъ окончаній здѣсь принять за 100, то женскихъ окажется 151; если же исключить изъ восьми формъ этого вида форму 3. 2. 2. 1, въ которой Пушкинъ, наперекоръ общему закону, мудро избѣгалъ женскаго окончанія (доказательство изумительнаго его мастерства!—5 женскихъ на 13 мужскихъ), потому что при немъ эта форма даетъ подрядъ три 'хорея', нарушающихъ 'іамбъ'—

Сморкаться, шикать, кашлять, хлопать...

то коэффицентъ женскихъ окончаній повышается до 180.

Второй видъ стиха, благопріятный для женскаго окончанія, является трехударный стихъ съ удареніемъ, пропущеннымъ на первомъ мѣстѣ, въ виду перевѣса въ немъ именно второго полустіхія (примѣры 23—26).

И въ немъ коэффициентъ женскаго окончанія—175.

Менѣе благопріятнымъ для женскаго окончанія видомъ является трехударный стихъ съ пропущеннымъ третьимъ удареніемъ (примѣры 9—16), ибо оно утяжелило бы здѣсь и безъ того тяжелое второе полустіхіе; однако, общая красота и легкость этого господствующаго стиха всей русской поэзіи все же позволяетъ пользоваться таковымъ довольно много. И коэффициентъ, сообразно съ этимъ умѣренный—94.

Совсѣмъ неблагопріятны для женскаго окончанія тяжеловатые двухударные стихи, въ которыхъ это окончаніе взгромождалось бы на и безъ того длинные ряды неударныхъ слоговъ. И вотъ въ трехъ главныхъ формахъ этого вида, именно $5^2 3$, $6^2 2$ и $4^2 4^2$ (примѣры 28—30) женскій коэффициентъ падаетъ до 33.

Равно въ тяжеловатой группѣ $2 4^2 2$ и $2 5^2 1$ (примѣры 21—22) мужское окончаніе господствуетъ; но сила здѣсь второго полустіхія все же позволяетъ имѣть женскій коэффициентъ 83.

Не убѣдительно ли эти числа?

Если вспомнить, что строгое построеніе оиѣгинской строфы предопредѣляло мѣсто мужскихъ и женскихъ окончаній; если съ другой стороны оцѣнить кажущуюся совершенной свободой изложенія въ первой главѣ и непринужденность стиха; и если съ другой стороны представить себѣ, что Пушкинъ ухитрился соблюдать такіе утонченно-строгіе законы, какъ согласованіе окончанія съ строеніемъ всего стиха (или еще поразительную выдержку, съ которой онъ помѣщалъ знаки препинанія въ первое полустіхіе, избѣгая помѣщать ихъ во второе)—то мастерство Пушкина покажется какимъ то сказочнымъ, невѣроятнымъ, нечеловѣческимъ. И этотъ поэтъ—этотъ богъ былъ однимъ изъ насъ, онъ былъ русскій, онъ приобщилъ насъ этому величію!

Въ ‚Евгеніи Оиѣгинѣ‘, написанномъ нарочито легкимъ стихомъ, Пушкинъ относился очень строго къ фонофоріи. Въ другихъ случаяхъ онъ изъ самой тяжести дѣлалъ орудіе божественной красоты. ¹ Я еще не успѣлъ ихъ изслѣдовать. Укажу, какъ догадку, что волшебный, глубоко волнующій ритмъ стихотворенія ‚Не пой, красавица, при мнѣ‘., основанъ повидимому, на мастерскомъ использованіи тяжелой фонофоріи. Въ этомъ стихотвореніи почти сплошь расходящіеся скаты и неравноскатныя слова: Грузія печальной; красавица; напоминають; жестокіе напѣвы; увидѣвъ, забываю; воображаю.

¹ Такъ въ той же первой главѣ ‚Евгенія Оиѣгина‘, въ строфахъ 31—34, гдѣ неподдѣльное воленіе Пушкина при описаніи ножекъ сказалось въ рѣдкихъ формахъ на подборъ. Эти строфы—настоящее открытіе психологіи творчества, какъ доказательство тѣснѣйшей связи между чувствомъ и ритмомъ.—Намѣренно тяжелая фонофорія стр. 53, ст. 4 и 5, и др.

Я считаю себя въ правѣ сдѣлать упрекъ Андрею Бѣлому: онъ такъ пространно разобралъ это стихотвореніе, притомъ съ намѣреніемъ дать образецъ разбора; а вопроса объ основномъ приѣмѣ волшебства онъ какъ то даже не поставилъ,—ибо его методы неизбѣжно проведутъ его мимо самой сути вещей.

Чуется какая то особенность фонофоріи и въ „Для береговъ отчизны дальней“ (первыя двѣ строки каждаго четверостишія очень характерны парадоксальнымъ ритмовымъ перевѣсомъ второй, естественно слабой половины стиха надъ первой)... Да и вся поэзія, поскольку она есть ритмъ—въ фонофоріи, въ условіяхъ голосо-веденія. И много, много еще предстоитъ работы, упорной, тяжелой...

Муза, Аойда! Что могъ я, сдѣлалъ. Но ближе ли Ты?

СОДЕРЖАНІЕ

Н. Пунинъ — Три художника. I. Рисунки Бориса Григорьева. II. Сапуновъ. III. Послѣднія произведенія Н. Крымова	1
Н. Радловъ — Пути къ картиѣ. О послѣднихъ работахъ Кустодіева	15
Я. Тугендхолдъ — Молодые годы Мусатова	19
М. Лозинскій — Стихи	37
Н. Долговъ — К. А. Варламовъ	47
Всеволодъ Дмитріевъ — Памяти Константина Маковского	51
Валеріанъ Чудовскій — Нѣсколько мыслей къ возможному ученію о стихѣ. Съ при- мѣрнымъ разборомъ стихосложенія въ I главѣ 'Евгенія Онѣгина'	55
Георгій Ивановъ — 'Стихи о Россіи' — Александра Блока	96

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р-въ — Искусство и война. Выставки и художественныя дѣла	100
У. — Новыя поступленія въ Императорскій Эрмитажъ	106
А. Ростиславовъ — Государственные интересы... и А. А. Борисовъ	107
Есвеш — Выставка 'Міръ Искусства'	109
Н. Р. — Конкурсная выставка въ Академіи	110
В. С. — Петроградскіе театры	111
Эдуардъ Старкъ — Новыя постановки въ Музыкальной драмѣ	113
Евгеній Браудо — Музыка въ Петроградѣ	116
Я. Т. — Письмо изъ Москвы	121
Мих. Гершенфельдъ — Письмо изъ Одессы	125
В. С. Дм. — Новыя книги	126
Н. Пунинъ — Письмо въ редакцію	127

РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

Фототипія:

Н. Е. Рѣпинъ — Портретъ Бориса Григорьева.

Трехцвѣтная автотипія:

Н. Н. Сапуновъ — 'Карусель'

Автотипія:

Б. Д. Григорьевъ — 'Бизонъ'; 'Газели'; 'Козы'; 'Дѣти'; 'Гарсоны'; 'Русскіе въ Парижѣ'; 'Дерево'; 'Въ Jardin des Plantes' (два рисунка); 'Парижъ въ саду'; 'Бретань'; 'Ніонъ въ Швейцаріи'.
Н. П. Крымовъ — 'Утро'; 'Лѣтній пейзажъ'; 'Утренній пейзажъ'. Б. М. Кустодіевъ — 'Крестный ходъ'; 'Красавица'; 'Купчиха'; Портретъ Е. И. Базилевской. В. Э. Борисовъ — Мусатовъ — 'Дама на Волгѣ'.

РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТѢ

Автотипія:

Б. М. Кустодіевъ — 'Въ комнатахъ' (стр. 16); Эскизъ декораціи къ 'Смерти Пазухина' Щедрина (стр. 18). В. Э. Борисовъ - Мусатовъ — Рисунокъ карандашомъ (стр. 21); Портретъ (стр. 23). Портретъ отца (стр. 28); 'На Волгѣ' (стр. 33).