

## НѢСКОЛЬКО УТВЕРЖДЕНІЙ О РУССКОМЪ СТИХѢ

Валеріанъ Чудовскій

## I. О духѢ свободы



ПѢТЬ, какъ и всякій художникъ, работаетъ надъ матеріаломъ, который не онъ создалъ—надъ словами, рѣчью,—и подчиняется матеріалу тѣмъ полнѣе, чѣмъ выше его творчество. Если теорія стиха изслѣдуетъ соблюденіе или правомѣрное нарушеніе поэтомъ нормъ или схемъ, то прежде всего необходимо, чтобы предположенные нормы и схемы не противорѣчили законамъ словеснаго матеріала, поэзіи предшествующимъ.

Младенческая теорія русскаго стиха справедливо ожидаетъ великой жатвы въ изслѣдованіи уклоненій дѣйствительнаго ритма стиховъ отъ предположенныхъ метровыхъ схемъ.

Но на гибель свою пользуется схемами, нелѣпо противорѣчащими основнымъ законамъ и свойствамъ языка русскаго.

Для т. наз. ,четырехстопнаго‘ іамба предполагаютъ ,нормальную‘ схему съ четырьмя удареніями на стихъ, такъ что ударные слоги составляютъ почти половину общаго ихъ количества. Это равносильно утвержденію, что ,Русланъ‘ и ,Онѣгинъ‘ написаны не по русски. Ибо въ русскомъ языкѣ ударные слоги составляютъ не половину, но приблизительно треть всѣхъ слоговъ (точнѣе—около 32% въ прозѣ и до 36% въ стихахъ).

Допустимы только схемы, предполагающія одно удареніе на три слога. Нужны точные подсчеты уклоненій. Но какіе возможны точные подсчеты отъ ошибочно избранной нормы?

Поэтъ, подчиняясь словесному матеріалу, составляетъ именуемые стихами ряды словъ, въ коихъ правильно (ритменно) расположенныя ударенія приходятся на треть слоговъ. Законы чиселъ, властные и надъ поэтомъ, допускаютъ два способа такого расположенія: либо ударенія падаютъ черезъ два слога на третій, и это проще всего; либо черезъ одинъ слогъ на второй, но тогда часть ихъ должна быть пропущена, чтобы возстановить основное соотношеніе. Въ первомъ случаѣ получаютъ дактиль, анапестъ; во второмъ—іамбъ и хорей. Очевидно, что для послѣднихъ схемы должны выражать не только расположеніе удареній черезъ одинъ слогъ, но и обязательный пропускъ каждаго третьяго ударенія.



Въ стихѣ ‚Онѣгина‘ и ‚Мѣднаго Всадника‘ третье изъ обычно предполагаемыхъ удареній—на 6-мъ слогѣ—въ самомъ дѣлѣ отсутствуетъ въ подавляющемъ большинствѣ стиховъ (въ ‚Мѣдномъ Всадникѣ‘—67%). Слѣдовательно, уклоненіемъ отъ нормы является не отсутствіе этого ударенія, какъ предполагаетъ ошибочно Андрей Бѣлый и его послѣдователи, а наоборотъ—присутствіе его. Нормальная схема этого стиха:

○ — ○ — ○ ○ ○ — (○).

Изъ двухъ указанныхъ способовъ строить ритменные ряды, первый, дающій дактиль и анапестъ, очевидно проще—до автоматности. Второй предполагаетъ творческой, на дѣлѣ очень сложный выборъ мѣста пропускаемыхъ удареній. Но этотъ выборъ и даетъ необозримую свободу ритмовому творчеству. Вотъ почему въ вѣкѣ жалкаго упадка творческихъ силъ, въ рабій вѣкѣ Некрасова, поэты охотно писали мертвыми, автоматными ‚трехдольными‘ метрами, въ коихъ удареніе само, безъ выбора, попадаетъ на мѣсто.

Въ вѣкѣ высшаго расцвѣта, въ вѣкѣ Пушкина, преобладали выборочныя метры—іамбъ. Пушкинъ всю силу своего баснословнаго, сверхчеловѣческаго, ослѣпительнаго ритмоваго генія положилъ на развитіе начала свободы, свободнаго выбора пропускаемыхъ удареній. Онъ иногда мимоходомъ испытывалъ представленные схемы, но сейчасъ же отходилъ опять къ своей возлюбленной Свободѣ. Это животворящее, глубоко національное начало онъ воспринялъ отъ создателя его,—отъ стараго сказочнаго богатыря, геніальнаго Державина, котораго да вспомнить неблагодарная Россія (Державинъ и Пушкинъ повторяютъ у насъ многозначительнѣйшія четности исторіи: Эсхиль — Софокль, Лопе-де-Вега—Кальдеронъ, Корнейль — Расинъ, съ тѣмъ же взаимоотношеніемъ геніевъ). Ритмика Державина и Пушкина глубочайше связана съ ихъ изумительнымъ національнымъ самосознаніемъ; она—высочайшее выраженіе русскаго духа, свободнаго духа. Закатъ наступилъ быстро—въ очарованіи Боратынскаго; и Тютчевъ—уже меркнушій эпигонъ. А мертвый духъ повѣялъ впервые въ безнадежно ненаціональномъ, безвольномъ подражателѣ Жуковскомъ, который остался безпомощно чуждъ великаго принципа—творческой выборки пропускаемыхъ удареній. Трагедійный Лермонтовъ продолжилъ умираніе. Именно эти два поэта насадили въ нашей поэзіи метровой схематизмъ, лишь чисто внѣшне очаровательную сладость симетричныхъ повтореній, внѣшній строфизмъ,—а въ удареніяхъ случайность вмѣсто свободы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Востоковъ, считавшій введенное Ломоносовымъ стихосложеніе нѣмецкимъ, еще въ 1812—17 гг. (‚Опытъ о русскомъ стихосложеніи‘) зналъ, что нѣмцы мало пишутъ іамбомъ вслѣдствіе затрудненій къ образованію ‚пиррихіевъ‘. Но онъ, еще не зная Пушкина и, кажется, не дооцѣнивая Державина, не осозналъ національной самобытности нашего іамба.



Потомъ наступила жалкая эпоха ,бунтующихъ рабовъ',—и ,модернизмъ' въ лучшей части своей лишь вернулся къ Лермонтову (въ русской поэзии мало мѣсть мертвѣе, чѣмъ раскрашенный гробъ Бальмонтовыхъ ритмовъ).

А Пушкинъ умеръ.

Эти мои столь бѣглыя утвержденія, я надѣюсь, будутъ впоследствии доказаны цифрами.

## II. De Jambī natura

Ритмъ бываетъ наступающій, или ритмъ-crescendo, и отступающій, или ритмъ-diminuendo. Это основной эстетическій дуализмъ, анапестъ и дактиль<sup>1</sup>. Ямбъ наступаетъ; а хорей—нѣчто странное, о чемъ ниже, и второстепенное. Ямбъ—царь русской поэзии, его же не свергнуть.

Величіе ямба въ томъ, что онъ не можетъ быть окончательно сведенъ къ схемѣ—это живой, свободный ритмъ, въ немъ необходимы пропуски удареній для сведенія числа ихъ къ обязательной по русски трети; выборъ мѣста пропусковъ очень свободный и даетъ возможность ритмового творчества въ подборѣ разнообразнѣйшихъ комбинацій—вотъ золотой фактъ всей русской поэзии (указанъ Андреемъ Бѣлымъ, но понятъ имъ со свойственной ему схоластичной узостью).

Основная ошибка нашей теоріи—понятіе стопы, принципъ повторности стопъ (cf. op. cit.), который заставляетъ изслѣдователя разсматривать различныя ударенія и вообще элементы каждой строчки, какъ однородныя между собой. На дѣлѣ каждый стихъ (строка)—живой, цѣлостный организмъ, каждая часть его имѣетъ свою органическую функцію.

Вотъ строеніе ,четырехстопнаго ямба', онѣгинскаго стиха:

Состоитъ отнюдь не изъ 4 стопъ, но изъ 8, или при женскомъ окончаніи 9, слоговъ. Несетъ два устойчивыхъ ударенія, составляющихъ скелетъ. Безъ нихъ мы не ощущали бы типичность размѣра. Одно изъ нихъ, послѣднее въ строкѣ, на 8-мъ слогѣ, вполне обязательно, даетъ намъ почувствовать законченность строки, но именно вслѣдствіе своей неизбѣжности оно эстетически нейтрально, мы его не выслѣживаемъ, слишкомъ увѣренные, что оно не можетъ измѣниться. Къ нему поэтъ не можетъ примѣнить свободу выбора. Другое, приходящееся на 4-й слогъ, гораздо важнѣе. Его поэтъ можетъ пропустить, но это и есть сильнѣйшее изъ имѣющихся въ его распоряженіи средствъ внести свободу, разнообразіе. Въ ,Мѣдномъ Всадникѣ', произведеніи исключительнаго богатства и разнообразія, такіе отказы имѣются всего въ 18% всѣхъ правильныхъ стиховъ. Предлагаю считать

<sup>1</sup> Ср. мою статью, ,Аполлонъ' 1915 г., №№ 8—9, стр. 64—65.



это удареніе обязательнымъ, а пропускъ его—ритмовой антиноміей; такіе стихи должно называть антиномійнымъ іамбомъ или антиіамбомъ.

Дѣло въ томъ, что здѣсь нарушается наступательность, crescendo. Въ наступающій іамбъ скрыто вводится diminuendo, отступающій дактиль.

Когда Пушкинъ захотѣлъ съ необычайной силой представить намъ образъ Маріи, онъ рѣдкую по силѣ полетную наступательность ‚Полтавы‘ (см. ниже) перешибъ разительными ‚дактилизмами‘.

И то сказать: въ Полтавѣ нѣтъ  
Красавицы, Маріи равной.  
Она свѣжа, какъ вешній цвѣтъ,  
Взлелѣянный въ тѣни дубравной.

‚Красавицы‘, ‚взлелѣянный‘—являются maximum возможнаго уклоненія отъ сущности іамба. Поэтому удареніе на 4-мъ слогѣ я предлагаю называть стержневымъ, осевымъ, устойчивымъ, жизненнымъ и т. п. въ томъ же родѣ.

Шестой слогъ есть отказное мѣсто. Отсутствіе на немъ ударенія ни въ малѣйшей степени не нарушаетъ ощущенія ‚іамбизма‘.

При естественномъ стремленіи разсматриваемаго размѣра къ пропуску ударенія на 6-мъ слогѣ, 2-й слогъ является мѣстомъ уравнительнаго ударенія—тѣхъ удареній, которыя нужны для доведенія до основной обязательной трети. Будущіе подсчеты покажутъ, каково это уравнительное вѣроятіе, при учетѣ возможной средней утечки на 6-й слогъ и на перебой, и нѣкоторомъ притокѣ съ 4-го слога при антиномійномъ отказѣ,—точные коэффициенты.

Отказъ на 2-мъ слогѣ очень выразителенъ и характеренъ, на примѣръ, для ‚Мѣднаго Всадника‘ и еще больше для геніальнаго отрывка ‚Кто знаетъ край...‘ (1827 г.). Но у ударенія на 2-мъ слогѣ есть еще другая органическая функція чрезвычайной важности: оно преимущественно подвержено перебою, который вмѣстѣ съ ‚антиномизмомъ‘ (см. выше) есть сильнѣйшій способъ ритмоваго воздѣйствія. Перебой состоитъ въ сдвигѣ ударенія на сосѣдній слабый слогъ или возникновеніи на послѣднемъ ‚сверхсхемнаго‘ ударенія. Въ ‚Мѣдномъ Всадникѣ‘ я, по своей системѣ (см. ‚Аполлонъ‘ 1914 г., №№ 1—2, стр. 112 и слѣд.), насчитываю 47 перебоевъ, изъ нихъ 29, или 62%, приходятся на это удареніе, которое я и предлагаю называть ‚перебойнымъ‘ (Это свойство основано отчасти на ритмовыхъ законахъ, отчасти же на свойствахъ словеснаго матеріала, стихосложенію предшествующихъ, именно на синтаксныхъ законахъ построенія логическихъ предложеній, отчасти совпадающихъ со строкой).

Повидимому, менѣе всего перебойи возможны на 5-мъ, 6-мъ и 7-мъ слогахъ, что опять таки служитъ къ ихъ органической характеристикѣ.

Т. наз. ‚пятистопный‘ іамбъ есть не что иное, какъ ‚четырехстопный‘, въ который вставлено 2 добавочныхъ слога, и не иначе, какъ въ промежутокъ между 2-мъ и 3-мъ слогами, причемъ эти два вставныхъ слога несутъ вспомогательную



функцию при отказномъ мѣстѣ. Ритмовой смыслъ этого явленія яснѣе въ ,шести-  
стопномъ‘ іамбѣ. Возникаетъ обязательное сѣченіе (цезура). Передъ остановкой  
естественно усиленіе, т. е. обязательное удареніе; но тогда вмѣсто каждаго 12-слож-  
наго стиха мы получили бы по два 6-сложныхъ, стихъ распался бы. Чтобы избѣ-  
жать того, удареніе передъ сѣченіемъ стремится къ отказу (40% и выше; 70%  
въ ,Когда великое свершалось‘... Природа дн стиха сказывается на этомъ размѣрѣ  
и въ томъ, что на 7-мъ слогѣ довольно легко возникаетъ перебойное удареніе (на  
подобіе 1-му).

Чѣмъ длиннѣе стихъ, тѣмъ блѣднѣе, неопредѣленнѣе работа поэта по выбору мѣста  
пропусковъ ударенія,—больше возможныхъ мѣстъ отказа. Двѣнадцатисложный  
іамбъ сверхъ того не допускаетъ сильнѣйшаго эффекта—стержневого дактилизма,  
который не умѣщается между сѣченіемъ и стержневымъ удареніемъ, т. е. на 7-й  
и 8-й слоги (въ десятисложномъ іамбѣ такой дактилизмъ возможенъ при отсутствіи  
сѣченія, напримѣръ, въ Терцинахъ 1830 г.:

И очи свѣтлыя, какъ небеса,

но дактилизмъ здѣсь явно слабѣе).

Затѣмъ въ болѣе длинныхъ стихахъ, сверхъ ,скелета‘ и ,мышцъ‘, появляется ,жиръ‘—  
особенно 5-й и 9-й слоги въ 6-стопномъ іамбѣ, съ которыми для ритма ,дѣлать  
нечего‘. Въ этомъ же размѣрѣ приходится бережнѣе обращаться со ,стержневымъ‘  
удареніемъ, давать на немъ меньше отказовъ (0% въ сонетѣ ,Мадонна‘, ,Отвѣтъ  
анониму‘ 1830 г. и въ ,Отцы пустынники‘... 1836 г.). Цезура убѣднѣетъ словарь  
(см. ниже).

Наконецъ—это ясно всякому ариѳметику—распредѣлить ударенія въ рядѣ, распа-  
дающемся на отрѣзки (строки), тѣмъ легче, чѣмъ отрѣзки длиннѣе: въ 12-сложномъ  
стихѣ 4 ударенія составляютъ треть, а въ 8-сложномъ 3 ударенія не составляютъ  
трети. Значитъ, въ 8-сложномъ стихѣ выравниваніе соотношенія происходитъ на  
протяженіи нѣсколькихъ стиховъ, ритменно объединенныхъ—въ тѣхъ стро-  
фамахъ, которыя я предложилъ въ упомянутой статьѣ 1915 года и изученію  
коихъ (труднѣйшая, безъ сравненія, изъ всѣхъ нашихъ задачъ) я придаю перво-  
степенное значеніе.

Итакъ ,4-стопный‘ іамбъ богаче, сильнѣе и труднѣе всѣхъ другихъ стиховъ.  
Пушкинъ, свѣтлый атлетъ, любилъ усиліе, работу по линіи наибольшаго сопро-  
тивленія. Лермонтовъ указалъ иной путь—линію сопротивленія наименьшаго.

Плодотворность моего способа анализа отдѣльныхъ элементовъ каждаго стиха, со-  
стремленіемъ каждому изъ нихъ придать свою органическую функцию, будетъ,  
по моему, доказана, если онъ позволитъ дать ,теорію‘ т. наз. свободныхъ раз-  
мѣровъ (,паузныхъ‘ въ школѣ Андрея Бѣлаго). Талантливый молодой ученый, Б. В.  
Томашевскій, въ докладѣ о ритмѣ ,Пѣсенъ Западныхъ Славянъ‘, опровергнувъ



домыслы С. Боброва, ограничился осторожнымъ указаніемъ на приближеніе этого размѣра къ 5-стопному хорю. Я тогда же указалъ (см. „Аполлонъ“ 1916 г., № 2, стр. 56), что это и есть хорей, гораздо болѣе простой, чѣмъ кажется. Теперь даю его анализъ:

Десятисложный стихъ, хорейнаго движенія, въ коемъ имѣется, при общей склонности къ перебою:

Обязательное, нейтральное удареніе	на 9-мъ слогѣ.
Жизненное (стержневое) удареніе	на 3-мъ слогѣ.
Отказное удареніе	на 7-мъ слогѣ.
Перебойное удареніе	на 5-мъ слогѣ.
Неустойчивое удареніе	на 1-мъ слогѣ.
Склонность къ ударенію на слабомъ мѣстѣ	на 6-мъ слогѣ.
Склонность къ совершенному пропуску слога	на 6-мъ слогѣ.
Склонность къ совершенному пропуску слога, рѣже	на 5-мъ и 7-мъ слогѣ.
Склонность къ совершенному пропуску, очень рѣдко	на 4-мъ и 8-мъ слогѣ.
Склонность къ удвоенію слабаго слога	на 8-мъ слогѣ.
Склонность къ удвоенію слабаго слога, рѣдко	на 4-мъ слогѣ.

Остается подсчитать, какъ часто встрѣчается каждое изъ описанныхъ явленій, и рецептъ готовъ. „Свобода“ размѣра, его неправильности, касаются, собственно, только четырехъ слоговъ, отъ 5-го до 8-го; остальные—самый обыкновенный хорей. Неправильности 4-хъ видовъ, каждая со своей топографіей. „Критическое“ мѣсто стиха — 5-й и 6-ой слоги. Замѣчательно, что совершенно выпадаютъ не только слабые слоги, но и одинъ изъ сильныхъ, 5-й.

### III. Изъ исторіи хорей

По схемѣ хорей—спадающій, отступающій ритмъ - *decrecendo*. Между тѣмъ, вслушиваніе убѣдило меня, что антиноміей въ немъ является не *crescendo*, какъ слѣдовало бы ожидать, а тотъ же дактилизмъ, что и въ іамбѣ. Если это наблюденіе сопоставить съ явнымъ стремленіемъ Пушкина къ пропуску ударенія (въ четырехстопномъ хорѣ) на первомъ и четвертомъ слогахъ, то стихъ, обычно идущій за „четырехстопный“ хорей, на дѣлѣ окажется „двухстопнымъ“ пѣномъ третьимъ, т. е. именно наступающимъ ритмомъ - *crescendo* (который можно опредѣлить и какъ дважды гиперкаталектическій анапестовый диметръ), — разница эстетически немаловажная. Но наличность дѣйствительно хорейныхъ стиховъ придаетъ всему размѣру какую то двойственность и неясность. По моему, у Пушкина ясно сказывается эта двойственность.

Схема его хорей: 8-сложный стихъ (7-сложный при мужскомъ усѣченіи) съ обязательнымъ нейтральнымъ удареніемъ на 7-мъ слогѣ, жизненнымъ на 3-мъ, отказнымъ на 5-мъ и неустойчивымъ, выравнивающимъ на 1-мъ.



Если сравнить, какъ Пушкинъ строитъ іамбъ, и какъ—хорей, разница огромная. Въ іамбѣ онъ свободенъ, въ хорей связанъ до поразительнаго однообразія. Въ 48 стихотвореніяхъ, которыя онъ написалъ этимъ размѣромъ, начиная съ ‚Прозерпины‘ 1824 г. и до смерти (не считая сказокъ), на 1088 стиховъ онъ далъ: отказовъ на жизненномъ мѣстѣ, по осторожному счету—19, т. е.  $1\frac{3}{4}\%$  (въ ‚Мѣдномъ Всадникѣ‘  $18\%$ , въ десять разъ больше), да и то эти отказы далеко не такъ сильны: рѣзкость, равная ‚антиіамбу‘, есть одинъ всего разъ, да и то въ шуточномъ частномъ письмѣ:

Жареныхъ котлетъ отвѣдай.

(Соболевскому, 1826 г.).

Перебойныхъ удареній на слабомъ мѣстѣ всего несомнительныхъ 41, что на общее число стиховъ— $3\frac{3}{4}\%$ , а въ ‚Мѣдномъ Всадникѣ‘  $10\frac{1}{2}\%$ .

Въ такихъ превосходныхъ стихотвореніяхъ, какъ ‚Талисманъ‘ 1827 г., ‚Зимняя дорога‘ 1826 г., и очень многихъ другихъ вообще нѣтъ отступленій отъ реальной схемы размѣра. Въ хорей Пушкина почти немислимъ хоріамбъ.

По моему, Пушкинъ, самовластно и мудро царившій въ іамбѣ, на хорей смотрѣлъ, какъ на сосѣдную область, не всегда ему подчинявшуюся: онъ дѣлалъ опыты различнаго ея распоряженія, достигалъ очень многого, но, все же неудовлетворенный, на время бросалъ ее (такъ въ 1836, 1834, 1831—32, 1821—23 гг.). Цѣли онъ въ ней преслѣдовалъ явно различныя. Сначала онъ еще не знаетъ возможности придать хорей какую либо особую дѣйственность, относится къ нему, какъ къ нѣкому очень несвободному іамбу, создаетъ прекрасныя, но неудовлетворяющія его именно бѣдностью ритма стихотворенія; такъ, въ 1827—29 гг.— ‚Талисманъ‘, ‚Риѣма‘, ‚Не плѣняйся бранной славой‘, и еще въ 1830 г. ‚Цыганы‘, послѣдній опытъ въ этомъ направленіи. Въ 1827 году ‚ничтожное‘ четверостишіе, ‚Золото и Булатъ‘, наталкиваетъ его на новое отношеніе къ хорей: примѣненіе его къ вещнымъ сюжетамъ, къ конкретизаціи, матеріализаціи. Въ поразительной лапидарности этого четверостишія началась для Пушкина индивидуализація, спецификація хорей. Вещные сюжеты выражаются короткими словами; и здѣсь—необыкновенное сгущеніе удареній: въ стихахъ указанной выше первой манеры ударенія составляютъ  $31\frac{2}{3}\%$ — $35\%$ , что мало и для іамба; ‚Золото и Булатъ‘ даетъ  $53\frac{1}{3}\%$ , вѣроятный рекордъ, возможный лишь въ столь маленькомъ опытѣ. Но въ 1828 г. Пушкинъ утверждаетъ въ этой новой манерѣ: ‚Даръ напрасный‘ и ‚Городъ пышный‘ ( $43\frac{1}{3}\%$  и  $46\frac{2}{3}\%$ , т. е. гораздо выше нормы іамба; предчувствіе этой новой манеры въ ‚Если жизнь тебя обманетъ‘ 1825 г., съ  $40\%$ , но крайне упрощеннымъ ритмомъ).

Новая вѣха— ‚Воронъ къ ворону летитъ‘ ( $39\frac{1}{6}\%$ ), гдѣ поэтъ обрѣлъ новую выразительность, характерность—передачу хореемъ жути, тревоги. Большой опытъ— ‚Утопленникъ‘ ( $39\frac{2}{3}\%$ ), еще своеобразно не выдержанъ въ ритмѣ. И лишь въ 1830 г., въ свой великій годъ (величайшій годъ русской исторіи—когда одинъ



изъ насъ стать совершеннымъ, какъ богъ), онъ сотворилъ чудо—,Бѣсовъ‘ (45<sup>1</sup>/<sub>4</sub>%) при значительномъ размѣрѣ стихотворенія).<sup>1</sup>

Пушкину пришлось бороться съ указанной выше природной двойственностью хорей. Еще въ 1828—29 г.г. то, что принято называть у него ,4-стопнымъ‘ хореемъ, на самомъ дѣлѣ—,2-стопный‘ пэонъ 3-й. Въ ,Дорожной жалобѣ‘, въ ,Риома звучная подруга‘—чисто пэонныя строки составляютъ 50%, а въ ,Подъѣзжая подъ Ижоры‘—даже 75%! А въ ,Бѣсахъ‘—18<sup>3</sup>/<sub>4</sub>%! Такъ обрѣлъ Пушкинъ своеобразие хорей.

Пэонъ 3-й по ритмовому воздействию своему противоположенъ хорю, какъ ритмъ-крешендо, поступательный. Другой видъ антиноміи въ хорей даетъ стихъ съ опущеннымъ первымъ удареніемъ, когда передышки между словами—мужскія, т. е. когда стихъ по ритмовому облику своему напоминаетъ анапестъ:

Съ бороды вода струится...

Такъ вотъ антиномійные стихи этихъ двухъ типовъ въ ,Утопленникѣ‘ составляютъ 47,5%, а въ ,Бѣсахъ‘—29%.

Новая вѣха—путешествіе на Кавказъ 1829 г., съ ,Дономъ‘ и ,Делибашемъ‘ (и прелестнымъ ,ритмоподражательнымъ‘ этюдомъ ,Зорю бьютъ, изъ рукъ моихъ‘).

Своеобразие хорей, его специфическая выразительность была найдена, но цѣною страшнаго суженія—я бы почти сказалъ: униженія—его поэтического кругозора, ,сюжетности‘. Всякая ,высшая‘ и болѣе общая поэзія отошла окончательно къ іамбу. Хорей долженъ былъ довольствоваться болѣе низкими предметами и дошелъ до такой неизысканности тона, какою отличенъ ,Вурдалакъ‘, ,Бонапартъ и Черногорцы‘ и ,Пиръ Петра Великаго‘.

Но въ 1835 году передъ Пушкинымъ встала высокая задача—освоить античность (О, если бъ онъ успѣлъ! Какою мертвечиной оказался бы ,эллинизмъ‘ Гете!). И вещьность, реальность древнихъ онъ ввѣрилъ хорю, зная уже по опыту, что это—конкретнѣйшій изъ ритмовъ. Но онъ внесъ важное новшество въ технику размѣра—повысилъ антиномизмъ анапестоваго типа; онъ началъ ставить меньше удареній на первый слогъ, чѣмъ на пятый (въ стихотвореніяхъ 1835 г.—49 и 62; въ 1830 г.—75 и 57), т. е. все же поступился чистой сущностью хорей.

Во всякомъ случаѣ, въ ,Подражаніяхъ Анакреону‘ намѣчены новыя возможности: ,Порѣдѣли, побѣдѣли‘ — шедевръ разнообразія въ однообразіи, настоящій фокусъ; однообразно сгущенныя (48%!) ударенія такъ дьявольски ловко разставлены, что въ 12 строкахъ этой жемчужины нѣтъ двухъ одинаковыхъ логометрически (при одномъ всего перебоѣ)!

<sup>1</sup> Въ указанныхъ 48 стихотвореніяхъ—8185 слоговъ и 3103—3143 ударенія, т. е. 38%: этотъ % замѣтно повышается съ 35% въ 1824 г. до 40% къ концу жизни поэта.



## IV. О ритмовыхъ типахъ іамба

Единымъ именемъ ,четырехстопнаго‘ іамба обозначаютъ цѣлый міръ ритмовыхъ возможностей. Отдѣльныя стихотворенія Пушкина, написанныя этимъ размѣромъ, имѣютъ совершенно разные ритмовые облики. ,Полтава‘ звучитъ совсѣмъ иначе, чѣмъ ,Мѣдный Всадникъ‘,—движеніе другое. Но въ нихъ входятъ всѣ тѣ же разновидности стиха, перечень коихъ я далъ въ ,Аполлонѣ‘ (1915 г. №№ 8—9, стр. 85—91). Камни, изъ коихъ построены эти зданія, одинаковы. Но кто же удивится, что римскій Колоссей отличается отъ храма св. Петра? Одинаковые камни различно сложены.

Найти, въ чемъ законы этихъ различій—одна изъ важнѣйшихъ задачъ нашей науки. Намѣчу кратко, гдѣ я ищу ея разрѣшенія.

Въ нѣкоторыхъ стихотвореніяхъ нетрудно нащупать необычно большое число стиховъ одного типа. Напримѣръ, въ геніальномъ отрывкѣ ,Кто знаетъ край, гдѣ небо блещетъ‘... сразу слышится постоянное повтореніе ритма второй строчки:

Неизъяснимой синевою...

Стихъ съ пропускомъ перваго ударенія является характеристикой этого отрывка. Но повтореніе характеристики на всемъ протяженіи поэмы—слишкомъ однообразный приѣмъ. И вотъ здѣсь выручаетъ законъ, по коему мы разные мѣста въ длинной послѣдовательности стиховъ слышимъ не одинаково сильно. Есть мѣста болѣе сильныя, кои подчиняютъ своему облику мѣста болѣе слабыя. Послѣдовательности одного или нѣсколькихъ сильныхъ съ подчиненными ему слабыми и составляютъ тѣ ритмовые организмы, кои я предложилъ называть строфемами. Ясно, что достаточно ставить характеристику на сильныя мѣста поэмы. Тогда она составляетъ ритмовую тему (ср. ,Аполлонъ‘ 1915 г., №№ 8—9, стр. 69). Большія поэмы опредѣляются своимъ началомъ—темой, подъ впечатлѣніемъ коей мы остаемся затѣмъ все время.

Геніально начало ,Полтавы‘. Іамбъ есть ритмъ поступательный, сила коего въ повторяющемся переходѣ отъ неударнаго къ ударному, въ повторности *crescendo*. Антиноміей іамба, какъ я уже сказалъ, являются слова, дающія *decrecendo*, натуральные (т. е. образованные дѣйствительнымъ словомъ, а не мнимой стопой) хорей (,старый, тихій‘; разительна сила въ іамбѣ хорейныхъ ,каталоговъ‘, перечисленій: ,Шведъ, Русскій колетъ, рубить, рѣжетъ‘, ,Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать‘...) и особенно дактили (,старыми, тихими‘). Но сильнѣйшимъ стихомъ является не только послѣдовательность четырехъ естественныхъ іамбовъ (,Лобзать уста младыхъ Армидъ‘...). Вѣдь нормально этотъ стихъ имѣетъ три ударенія. А при трехъ удареніяхъ сильнѣйшая форма (я убѣдился въ этомъ вслушиваніемъ, и другимъ предлагаю) составляется изъ естественныхъ:

іамба + амфибрахія + анапеста.



Crescendo анапеста здѣсь особенно слышно. И вотъ съ этого то сильнѣйшаго стиха и начинается ‚Полтава‘:

Богатъ иславень Кочубей...

Первыя четыре строки составляютъ строфему (точнѣе—строфему составляютъ 15 строкъ, распадающихся на 3 подстрофемы въ 4, 5 и 6 строкъ). 2-й и 3-й стихи слабѣе перваго, но все же состоятъ изъ нарастаній. 4-й же стихъ—слабое мѣсто строфемы, сникаетъ въ decrescendo: ‚пасутся вѣльны‘... А затѣмъ сразу 5-й стихъ напоминаетъ 1-ый, начиная характеристикой новую подстрофему. Характеристика опять ясно и сильно повторяется въ 8-мъ стихѣ, который особенно силенъ вслѣдствіе неожиданнаго удвоенія имъ звучной, уже исчерпанной рѣмы: хутора—добра—серебра. Опять сильное крешендо начинается 3-ю подстрофему—‚Но Кочубей богаты игорды...‘. А появленіе дочери, вступающей на баснословныхъ, уже приведенныхъ выше, дактилизмахъ, подготавливается, на слабомъ исходѣ строфемы, сниканіемъ: ‚прекрасной дочерью... гордится старый...‘ (естественный амфибрахій очевидно нейтраленъ и примыкаетъ къ крешендо въ характеристикѣ, либо къ декрешендо здѣсь).

Безпримѣрная наступательная полетность этого начала господствуетъ надъ всей поэмой и составляетъ ея ритмовую тему.

Совершенно другой обликъ у отрывка ‚Альфонсъ‘. Строй іамба здѣсь иной. ‚Полтава‘ все время близка къ нормѣ, и число удареній (подсчета я не дѣлалъ) явно близко къ нормальнымъ 36%. Между тѣмъ въ ‚Альфонсѣ‘ ихъ 42%,—для іамба совершенно необычная густота: есть стихи съ пятью удареніями и они на слухъ очень здѣсь типичны (‚Останьтесь здѣсь, готовъ вамъ ужинъ‘, ‚И донъ Альфонсъ коню далъ шпоры‘). Но темъ на первый взглядъ подобна темѣ ‚Полтавы‘:

Альфонсъ садится наконя...

Богатъ иславень Кочубей...

Однако, ручаюсь, чуткій слушатель сразу слышитъ здѣсь ритменно совсѣмъ другое начало, чѣмъ въ ‚Полтавѣ‘. Въ чемъ же разница?

Кромѣ метровыхъ, въ узкомъ смыслѣ, крешендо и декрешендо, есть еще нарастанія и сниканія смысловыя, логическія. Они положительно или отрицательно соединяются съ метромъ въ конечный синтетическій ритмъ. Когда мы слышимъ два первыя слова ‚Полтавы‘,—ощущаемъ любопытство: кто богатъ, кто славенъ? Отвѣтъ, имя ‚Кочубей‘, есть вершина вниманія. Это—логическое crescendo, которое слагается съ метровымъ нарастаніемъ въ огромный наступательный порывъ. ‚Альфонсъ‘ начинается съ имени, за нимъ идетъ сказуемое ‚садится‘, а конецъ стиха уже почти ничего не прибавляетъ новаго: здѣсь явное логическое diminuendo, которое и даетъ отличный отъ ‚Полтавы‘ итогъ.



Вслушайтесь въ начальныя строки, составляющія придаточное предложене, вслушайтесь, до какой степени ихъ движеніе иное, чѣмъ въ тѣхъ, которыя построены, какъ начало ‚Альфонса‘. Таково глухое, смутное начало отрывка ‚Юдиѳъ‘:

Когда владыка ассирійскій...

Я не могу множить примѣровъ и сопоставленій, но настойчиво утверждаю, что каждое синтаксическое построене предложенія опредѣляетъ ритмъ, что мы ритмически ощущаемъ въ стихахъ мѣсто подлежащаго, сказуемаго и т. д.

Іамбовые стихи разныхъ догметровыхъ формъ можно раздѣлить на сильные и слабые; разница опредѣляется поступательной силой, отчетливостью нарастаній и густотой ударенія—стихъ съ четырьмя удареніями ‚крѣпче‘ стиховъ съ двумя удареніями; стихъ съ пропускомъ 3-го ударенія крѣпче стиха съ пропускомъ 1-го, и гораздо крѣпче стиха съ пропускомъ 2-го. Образецъ ‚крѣпкаго‘ ритма—‚Анчаръ‘. При одинаковомъ, въ конечномъ счетѣ, соотношеніи числа тѣхъ и другихъ, общій типъ размѣра опредѣляется тѣмъ, которые изъ двухъ образуютъ тему; иными словами—построена ли строфема, какъ переходъ отъ сильныхъ къ слабымъ, или наоборотъ (нужно различать стихи слабые по природѣ отъ слабыхъ по положенію въ строфемѣ). Въ ‚Полтавѣ‘ строене съ сильнѣйшими въ темѣ стихами. А въ ‚Для береговъ отчизны дальной‘ въ темѣ—слабые стихи, сильные же—на концахъ строфемъ, которыя тутъ совпадаютъ съ четверостишіями. Особенно ярко выражена третья строфема: 1-й стихъ—2 ударенія съ дактилизмомъ ‚гѳръкаго‘; 2-й стихъ—2 ударенія, но уже безъ дактилизма; 3-й—три ударенія съ дактилизмомъ ‚мрачнаго‘; 4-й—четкій четырехударный, чистый іамбъ. Почти столь же ярко выражено нарастаніе отъ слабой темы и въ остальныхъ строфемахъ (кромѣ 5-й).

Поразительный примѣръ: отъ туманнаго, колеблющагося начала ‚О если правда, что въ ночи, когда покоятся живые‘, къ стремительно четкому концу строфемы: ‚Я тѣнь зову, я жду Леилы, ко мнѣ, мой другъ, сюда, сюда‘. Какое совпаденіе формы со смысломъ! (Если строфы этого стихотворенія раздѣлить на двѣ половины каждую, то окажется, что во всѣхъ первыхъ половинахъ удареніе придется въ среднемъ на  $3\frac{1}{3}$  слога, а во всѣхъ вторыхъ половинахъ—на  $2\frac{1}{2}$  слога. Это весьма ощутимая разница).

Отрывокъ ‚Юдиѳъ‘ я воспринимаю, какъ двойственное нарастаніе: частное—отъ начала къ сгущеннымъ 11-му и 12-му стихамъ; и общее—черезъ рядъ ‚отвердѣвающихъ‘ стиховъ 1, 4, 5, 7 и 9-ый, и уже ‚желѣзные‘ 17, 18 и 20-й, къ головокружительному взлету 21-го стиха; нарастаніе, очевидно, смысловое, но основанное на метровой однотипности этихъ стиховъ.

Дальнѣйшее изслѣдованіе покажетъ, что въ большихъ поэмахъ Пушкинъ мѣнялъ ритмъ по ходу содержанія (ср. мой разборъ ‚Русалки‘, loc. cit.). Въ шедеврѣ этой техники, ‚Мѣдномъ всадникѣ‘, наводненіе описано подборомъ особыхъ формъ стиха, а безуміе Евгенія—геніальнымъ наборомъ перебоевъ.



Чуткій способъ изслѣдованія—сравнительный подсчетъ относительнаго количества словъ по различнымъ логометровымъ (т. е. по мѣсту ударенія и числу слоговъ) типамъ. Онъ уже доказалъ мнѣ, что Пушкинъ имѣлъ, въ нѣкоей мѣрѣ, особый словарь для каждаго размѣра,—выводъ обильный немаловажными послѣдствіями, проливающимъ нѣкій свѣтъ и на вопросъ о вольныхъ и невольныхъ побужденіяхъ къ выбору размѣра,—быть можетъ, своего рода детерминизмъ ритма...

(Основные тезисы: поэзія осуществляетъ нарочитое повышеніе всѣхъ естественныхъ метровыхъ стремленій языка—ибо и у неразмѣренной рѣчи есть свой потенциальный метръ; всякій размѣръ предопредѣляетъ сильно повышенное пользованіе словами тѣхъ типовъ, съ коихъ можетъ начинаться строчка сего размѣра, и пониженное—тѣхъ, съ коихъ стихъ начинаться не можетъ; между смысломъ и метромъ существуетъ тѣснѣйшее взаимодействіе: такъ, для хорей—короткія слова и вещное содержаніе, для іамба—длинные слова и отвлеченный лиризмъ).



## СОДЕРЖАНІЕ

Валеріанъ Чудовскій — За букву Ъ . . . . .	v
Всеволодъ Дмитріевъ — Неуклюжіе ученики (По поводу нѣсколькихъ русскихъ картинъ изъ собранія В. Б. Хвошинскаго) . . . . .	1
Зин. Венгерова — Новѣйшая англійская литература . . . . .	13
Евгеній Зноско-Боровскій — О творчествѣ М. Кузмина . . . . .	25
Raoul Labru — Поэты войны . . . . .	45
Валеріанъ Чудовскій — Нѣсколько утверждений о русскомъ стихѣ . . . . .	58

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ

А. Р — вѣ, У. — Выставки и художественныя дѣла . . . . .	70
Г. Гидони — Аукціонъ собранія К. В. Охочинскаго . . . . .	74
Л. Пумпянскій — Современное финское искусство (Выставка въ бюро Добычиной) . . . . .	75
Евгеній Браудо — Музыка въ Петроградѣ. Памяти И. А. Алчевскаго . . . . .	85
Вл. С., А. В. Р. — Петроградскіе театры . . . . .	88
Н. Долговъ — В. Н. Асенкова . . . . .	92
Велесъ, Е. Бр. — Новыя книги . . . . .	92
Книги, поступившія въ редакцію . . . . .	94

## ВОСПРОИЗВЕДЕНІЯ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

### Фототипіи:

О. А. Кипренскій — Автопортретъ. А. Г. Венеціановъ — ‚Сѣнокосъ‘.