



А.В. 1912.

## О РИТМЪ ПУШКИНСКОЙ „РУСАЛКИ“

(Отрывокъ)

Валерянъ Чудовский

### I. Введеніе. О „сказовомъ разборѣ“



тихъ живетъ сказомъ. Изслѣдовать стихъ въ отношеніи формы, это значитъ вслушаться въ него. Каждый стихъ, каждое стихотвореніе имѣютъ свой слуховой обликъ, вполнѣ опредѣленный. Именно этотъ слуховой обликъ и есть единственное подлинное выраженіе и осуществленіе творческой воли поэта, его мысли и чувства; если бъ было не такъ, если бы „идеи“, слова, ихъ явный смыслъ сами по себѣ выражали то, что волилъ поэтъ, если бы слова въ простомъ словарномъ своемъ истолкованіи имѣли то значеніе, которое обычно приписываютъ имъ изслѣдователи и критики,—то перестановка словъ, разрушеніе стихотворности нисколько не мѣняли бы цѣнности произведенія. Эта простѣйшая изъ истинъ словесной эстетики до странности не осознана! Въ полномъ собраніи стихотвореній величайшаго нашего поэта представьте всѣ слова такъ, чтобы въ синтаксически безукоризненномъ изложеніи остались всѣ тѣ же самыя мысли безъ единой перемѣны въ смыслѣ и даже въ самой силѣ выраженія—ибо вѣдь ни единой буквы, ни единой запятой неизмѣнилось въ нихъ, и посмотрите, какъ ничтожны сдѣлаются всѣ критическая судженія о Пушкинѣ, всѣ доказательства его величия, всѣ мысли и соображенія, нагроможденія о немъ отъ Бѣлинскаго до Бенгерова; вы увидите, что все сказанное о міросозерцаніи Пушкина, о гармонійности его творческой природы, о внутренней связи его съ душою народа, о вѣрности и глубинѣ его чувства, о всемъ духовномъ содержаніи его поэзіи—все это относилось лишь къ стихотворной формѣ того, что онъ писалъ, къ тому единому обстоятельству, что слова свои онъ располагалъ въ опредѣленной послѣдовательности ударныхъ и неударныхъ слоговъ. Ибо достаточно нарушить эту послѣдовательность, чтобы эти самыя геніальные, глубокія, вѣщія слова сравнялись съ той равниной, надъ которой такъ высоко поднять Пушкинъ, слагатель размѣренной рѣчи.

Все это такъ ясно для того, кто осозналъ безмѣрную надъ нами силу ритма!

Напрасно столько ученыхъ критиковъ и историковъ литературы пытались сблизить поэзію, по способу ея на насть воздействиія—съ наукой и философией, относя это ея воздействиѣ въ область умопостигаемаго и слововыразимаго. Напрасно они разсуждали о поэтахъ. Нѣтъ! Поэзія—сестра зодчества, ваянія, живописи и

музыки, ибо воздействие ея—чисто чувственное, иррациональное, несозицемимое ни съ какимъ словеснымъ истолкованиемъ. Не къ отвлечененному разуму, подобно философии, обращена поэзия, а къ чувственной, безразсудочной, ищущей наслаждения, плоти человѣческой!

Воздѣйствие стихотворенія предполагаетъ совершенно такое же претвореніе виѣшняго физического, вещественного явленія въ органѣ чувственного восприятія, какъ и воздѣйствие картины или изваянія. Подобіе поэзіи, ваянія и живописи становится близкимъ сходствомъ по отношенію къ музыкѣ: ибо очевидно, что органомъ чувственного восприятія поэзіи является ухо. Виѣшнимъ же физическимъ возбудителемъ эстетического наслажденія является произнесеніе стиховъ вслухъ, живой человѣческой голосъ.

Стихъ живетъ сказомъ; стихъ невозможенъ виѣсказа. Читать стихи въ книгѣ—то же самое, что читать музыкальное произведеніе въ нотахъ, не слушая его. И мы—почти всѣ, почти всегда—добровольно обрекаемъ себя на то, на что быль трагедийно обречены Бетховенъ свою глухотой!

Я выше сказалъ, что каждый стихъ имѣть свой вполнѣ определенный слуховой, или сказовой, обликъ.

И эту истину мы забываемъ. Древніе, повидимому, твердо знали ее. Сказъ, священное оживотвореніе стиха отняли мы у поэта, назвали декламацией и отдали на поруганіе. Намъ кажется, что поэтъ „пишетъ“ стихи, создаетъ ихъ на бумагѣ въ какой-то отвлеченной, безблесной формѣ, никако не заботясь о томъ, какъ зазвучатъ они передъ людьми.

„Декламация“ же появляется когданибудь впослѣдствіи, какъ произвольное, совсѣмъ необязательное дѣйствіе, предполагающее какое-то новое, независимое (!) отъ поэта умѣніе. О, какое кощунство!

На самомъ дѣлѣ стихъ имѣть звуковой обликъ, совершенно такой же определенный, какъ и музыкальное произведеніе. Какъ бы субъективенъ ни былъ музыкальный исполнитель, онъ долженъ соблюсти не только общій ритмъ и темпъ, но и все сложное построение агогики и динамики въ данной пьесѣ. При правильномъ преподаваніи музыки личность исполнителя подавляется до тѣхъ поръ, пока онъ не подчинится вполнѣ основнымъ законамъ исполненія. Въ искусствѣ произносить стихи такъ же повидимому было поставлено дѣло у древніхъ: у нихъ подолгу и помногу учились положительнымъ законамъ сказа.

Мы же имѣемъ взамѣнъ лишь геніальничаніе и отсебятину актеровъ и любителей „декламаций“...

Въ созиданіи стиха есть три момента. Во-первыхъ, внутреннее духовное переживаніе поэта; во-вторыхъ, приданіе этому переживанію виѣшней формы въ видѣ размѣренной рѣчи, или собственно стиха; наконецъ, въ-третьихъ, произнесеніе стиха такъ, чтобы онъ могъ быть воспринятъ другими людьми и чтобы имъ стало понятнымъ переживаніе поэта.

И вотъ хорошие стихи должны быть написаны такъ, чтобы вѣ три момента, т. е. выполнение поэта, самые стихи, какъ слуховое явленіе, и впечатлѣніе слушающаго совпадали до полнаго тождества.

Поэтъ не можетъ включить въ стихи абсолютно ничего, что не могло бы быть передано голосовыми средствами, т. е. сказомъ. Съ другой стороны, человѣкъ, произносящій стихи согласно правиламъ художественного сказа, не можетъ включить въ свой сказъ абсолютно ничего, что не было бы дано въ самихъ стихахъ.

Такимъ образомъ я подхожу къ основному положенію того, что я хотѣлъ бы назвать способомъ сказового разбора стиховъ или, если вы любите иностранныя слова, методомъ декламационнаго анализа.

Задачи сказового разбора въ цѣломъ могутъ быть намѣчены лишь приблизительнымъ образомъ.

Эта область представляетъ еще почти полный хаосъ. Здѣсь потребуются усилия гениальныхъ поэтовъ и глубокомысленныхъ теоретиковъ. Одно лишь можно сказать: идеального совершенства въ смыслѣ сказовой фонетики стихъ никогда не достигнетъ, потому что языкъ создавался независимо отъ требованій поэзіи.

Гораздо отраднѣе обстоитъ дѣло съ ритмомъ. Здѣсь уже ясно различимы большія возможности. Вѣдь совершенно очевидно, что внутреннее содержаніе стиховъ находится въ тѣснѣйшей связи съ ритмической формой, въ которую оно выливается, т. е. съ размѣромъ и строфичностью.

На почвѣ этого положенія можетъ вырасти цѣлая стройная теорія о соотвѣтствіи формы и содержанія. Это въ значительной мѣрѣ дѣло будущаго. До сихъ поръ работавшіе изслѣдователи сдѣлали, если не ошибаюсь, поразительно мало.

За послѣдніе годы обратила вниманіе одна весьма значительная попытка формально обслѣдовать русскій стихъ, именно обслѣдованіе Андреемъ Бѣлымъ четырехстопнаго ямба. Андреемъ Бѣлымъ сдѣланъ великий починъ.<sup>1</sup> Я очень уважаю труда Андрея Бѣлаго, я любуюсь на него, но я долженъ довольно рѣшительно отъ него отмежеваться... И помимо Бѣлага теперь часто приходится слышать указанія на осложненія метра у того или иного поэта. Указываютъ на то, что въ такомъ-то мѣстѣ ямбъ сбивается на пиррихи или даже на трохѣ,<sup>2</sup> но ограничиваются такимъ

<sup>1</sup> Весьма, однако, вѣроятно, что честь первыхъ прозрѣній въ новыя теоретическія возможности стихосложенія принадлежитъ Валерію Брюсову.

<sup>2</sup> Читателямъ, не успѣвшимъ освоиться съ заимствованной отъ древнихъ терминологіей поѣдѣй русской пітики, напомнимъ, что, вопреки школьному ученію, т. наз. 'амбіческіе' русскіе стихи изобилуютъ пиррихіями (двухсложная стопа безъ удареній: — —) и спондеями (два ударныхъ: — —). Вѣ русской пітицѣ еще не обозначилась необходимость различать четырехсложныя стопы отъ соединенія двухсложныхъ. Поэтому мы говоримъ объ эпітритахъ (напр.: 'чуденъ твой даръ'—три ударныхъ и одинъ неударный, причемъ сообразно съ мѣстомъ послѣдняго различается эпітритъ первый, второй, третій и четвертый) и о піонахъ (три неударныхъ при одномъ ударномъ, съ подраздѣленіемъ на піонъ 1-й, 2-й 3-й и 4-й: 'озаренный' и т. п.).

голымъ указаніемъ, т. е. признаютъ, что осложненіе метра есть либо причуда поэта, либо эстетическая самоцѣль, т. е. что перебой ямба самъ по себѣ представляетъ красоту, безъ дальнѣйшаго обоснованія. Таковъ опять таки пріемъ Андрея Бѣлаго, по крайней мѣрѣ въ общей схемѣ.

Это—пагубное послѣдствіе мертваго духа книжаго, изученія не живого сказового стиха, а трупа его, въ книгѣ погребеннаго.

Сказовой же разборъ требуетъ прежде всего, чтобы каждая особенность метра была немедленно объяснена показаніемъ полнаго соотвѣтствія ея определенному моменту въ поэтическомъ содержаніи. Если соотвѣтствія нѣтъ,—то плохъ поэтъ. Тогда осложненіе метра есть только мнимое ритмическое богатство.

Методъ Андрея Бѣлаго чисто индуктивныи... Онъ изслѣдуєтъ стихи чисто механически, какъ нѣчто данное, и ждетъ, какіе обобщающіе выводы изъ этого получатся. Пока получилось—очень мало.

Методъ сказового разбора, о которомъ мы говоримъ теперь,—чисто дедуктивныи. Онъ всѣ ритмические пріемы разсматриваетъ, какъ частичное приложение общихъ психо-эстетическихъ положеній.

Передъ тѣмъ какъ перейти къ простѣйшему метрическому разбору Пушкинской „Русалки“ по сказовому методу, разбору, который, къ сожалѣнію, будетъ пока только намѣченъ вчѣриѣ и совсѣмъ не будетъ касаться фонетической стороны произведенія (потому что, какъ я уже сказала, этой стороны мы касаться еще не въ силахъ вообще, да и врядъ ли когда бы то ни было исчерпаемъ ее удовлетворительно)—я намѣчу основу подобнаго разбора.

Какое главное средство воздействиа, которымъ пользуется здѣсь Пушкинъ?—Ритмъ, конечно, размѣренность рѣчи. Попытайтесь-ка переложить „Русалку“ на неразмѣренную рѣчь, то, что мы называемъ, не совсѣмъ точно, прозой—и даже съ полнымъ сохраненіемъ всѣхъ образовъ и мыслей, получится воздействиа несравненно слабѣйшее.

Итакъ—ритмъ. Но въ какомъ, если такъ можно спросить, въ какомъ modus? Ритмъ, какъ соблюденіе метра? Нѣтъ, нѣтъ, никоимъ образомъ! Но ритмъ, какъ нарушеніе метра. Этотъ основной тезисъ совершенно просто дедуктивно получается изъ того, что мы уже сказали о сказовомъ разборѣ. Дѣйствительно, мы теперь смотримъ съ точки зрѣнія чистаго ритма; сказовое голосоведеніе, какъ динамика, совершенно отпало. Какія же средства остаются въ распоряженіи поэта и декламатора—а мы указали уже, что эти средства должны быть тождественны въ замыслѣ поэта и въ осуществленіи декламатора? Конечно, остаются только ускореніе и замедленіе сказа. Но совершенно очевидно, что въ чистомъ, рубленомъ ямбѣ всякое замедленіе или ускореніе было бы произволомъ, актерской отсебятины. Вѣдь мы уже установили, что декламаторъ не имѣть права внести чего бы то ни было такого, что не дано въ текстѣ стиха. И потому (замѣтьте, что это дедукція) Пушкину оставалось только одно: каждый разъ, какъ

онъ чувствовалъ, что смыслъ того, что онъ говоритъ, требуетъ замедленія сказа, сбивать ямбъ на спондѣй; наоборотъ, когда онъ зналъ, что требуется ускореніе, онъ сбивалъ ямбъ на пиррихій.<sup>1</sup>

Но есть еще одинъ способъ ломки ямба. Въ чистомъ ямбѣ половина слоговъ ударные, половина неударные; значитъ, на основаніи школьнай теоріи мы въ правѣ ожидать, что всѣ граматическія и логическія ударенія придется на четныхъ мѣста. Какое однообразіе! И что тогда остается для художественнаго сказа? Но достаточно заглянуть въ „Русалку“ для того, чтобы успокоиться: Пушкинъ богато использовалъ тѣ сказовыя возможности, которыя даютъ помѣщеніе удареній именно на нечетныхъ, неударныхъ мѣстахъ. И здѣсь получается весьма любопытное явленіе, къ которому опять есть чисто дедуктивный подходъ: слова, ударение которыхъ попадаетъ на неударное мѣсто, получаютъ удвоенную значительность. Это что-то вродѣ античной фигуры двойного отрицанія. Музыка даётъ намъ богатѣйшія, но трудно изслѣдуемыя аналогіи въ т. наз. синкопическомъ ритмѣ.

Быть можетъ, покажется, что то, что я говорю, вносить хаосъ въ стихосложеніе; ямбъ перестаетъ быть ямбомъ. Отчасти это такъ. Миѣ бы не понравилось школьнное заявленіе, что „Русалка“ написана пятистопнымъ ямбомъ. Гораздо научиѣ и методологійно правильнѣе сказать, что она написана пятистопнымъ смѣшаннымъ стихомъ, именно стихомъ спондео-пиррихіо-ямбическимъ. И самая важная суть, весь узоръ произведенія данъ именно въ спондеяхъ и пиррихіяхъ; ямы—только канва, по которой расшить узоръ. Но это не анархія.

Миѣ представляется одинъ грубый примѣръ. Если взять металлическій стержень и рѣзко сломать его, то мѣсто перелома сильно нагрѣется. То же и съ ямбомъ; при рѣзкой ломкѣ его развивается теплота. Но вѣдь для того, чтобы теплота развивалась, нуженъ стержень и даже именно очень твердый металлическій стержень. И вотъ поэтъ изъ всего второстепеннаго, не нужнаго ему для сказового воздействиія материала, куетъ этотъ стержень. Для того, чтобы спондео-пиррихіческія нарушенія метра дѣйствовали на слушателя, необходимо, чтобы послѣдній все время ясно ощущалъ, что стержень, который для него ломаются,—ямбический. Итакъ, роль ямба—служебная, подчиненная въ томъ стихѣ, который мы называемъ ямбическимъ.

Нарушенія ямба возможны трехъ степеней.<sup>2</sup> И должно сказать, что Пушкинъ пользуется только первой степенью. Пользуется онъ нарушеніями съ гениальной гибкостью и изобрѣтательностью, но не съ гениальной смѣлостью, отнюдь нѣть.

<sup>1</sup> Термины „замедленіе“ и „ускореніе“ слѣдуетъ понимать осторожно: напѣвные циклы могутъ быть произносимы чрезвычайно медленно. Можно было бы замѣнить ихъ понятіями „утяжеленіе“ и „облегченіе“, но послѣднія не столь вразумительны въ отношеніи ритма.

<sup>2</sup> Первая степень нарушенія ямба есть замѣна ямба спондесемъ или пиррихіемъ. Можетъ еще случайно получиться хореоподобная стопа, но этотъ хорей не можетъ быть заключенъ въ одномъ словѣ. Вторая степень, т. е. перебой болѣе сильный, есть замѣна ямба чистымъ хореемъ

,Русалка'—очень умѣренное и сдержанное произведеніе. Отчасти это основано на поразительной размѣренности и умѣренности Пушкинскаго генія, отчасти на томъ, что онъ стоитъ въ началѣ; изумительно, что онъ и то нашелъ. Но нужно же оставить что нибудь и самому всеобъемлющему изъ всѣхъ геніевъ—Времени. Теперь время пришло, и скоро мы увидимъ удивительные вещи...

Перебои ямба, по основному положенію сказового разбора, каждый разъ соотвѣтствуютъ какой нибудь надобности внутренняго поэтическаго содержанія. Это наша азбука. Въ этомъ отношеніи они распадаются на два раздѣла.

Въ первомъ раздѣлѣ тѣ перебои, которые основаны на необходимости, на общеобязательныхъ особенностиахъ: поэтъ не можетъ не сдѣлать перебоя, потому что иначе этого общаго момента выразить нельзя. Напримѣръ, если въ драматическомъ дѣйствіи данное лицо было спокойно, а потомъ вдругъ разсердилось, то необходимъ перебой первого раздѣла. Во второй раздѣлѣ входятъ перебои, которые вообще въ данномъ случаѣ не необходимы, но которыми поэтъ пользуется для того, чтобы охарактеризовать именно данное положеніе или лицо. Я еще не нашелъ вполнѣ удовлетворительныхъ обозначеній для этихъ двухъ раздѣловъ. Пока я буду называть ихъ—перебоями органическими и перебоями лейтмотивными.

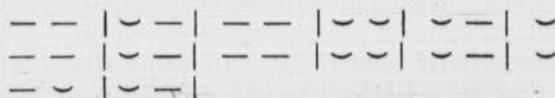
## II. Ритмъ ,Русалки'

,Русалка' начинается явленіемъ мельника. Мельникъ старъ. Яубѣжденъ, что онъ страдаетъ ревматизмомъ. Такъ много ему приходится работать у холодной воды. Во всякомъ случаѣ суставы его давно заржавѣли. При поднятіи занавѣса онъ, я думаю, садится, и сразу обнаруживается, какъ плохо сгибаются его старыя колѣни. Онъ кряхтитъ.

Было бы поистинѣ изумительно, если бы этотъ дряхлый старикъ сталъ чеканить намъ четкій пятистопный ямбъ. И дѣйствительно, онъ говоритъ:

Охъ, то то всѣ вы, дѣвки молодыя,  
Всѣ глаупы вы. Ужъ если подвернулся  
Къ вамъ человѣкъ...

то есть, для всякаго непредубѣжденнаго человѣка, который не ищетъ ямба тамъ, гдѣ его нѣть:



даннымъ хотя бы въ одномъ словѣ. Въ ,Русалкѣ' въ этой степени не замѣтилъ; есть ли онъ вообще у Пушкина—я не знаю, равно какъ и у позднѣйшихъ поэтовъ. Помню случайно одинъ примѣръ въ ,Путникѣ' Брюсова (произведеніи, имѣющѣй, къ слову сказать, громадное значеніе въ отношеніи метра): ,Тайна? Какъ въ книгахъ? Я прочла ихъ много'...

Вотъ спондаическая тяжесть старости на плечахъ этого согбенного человѣка! Здѣсь на 12 стопъ только 5 несомнѣнныхъ ямбовъ.<sup>1</sup>

Всѣ перебои здѣсь очевидно лейтмотивные, характеризующіе старого мельника, а не органическіе.<sup>2</sup>

Покрахтѣвъ такимъ образомъ, мельникъ провозглашаетъ правило, какъ нужно поступить, если подвернулся человѣкъ завидный... Конечно, правило это онъ провозглашаетъ внушительно, безъ крахтѣнія, вполнѣ отчетливо. И мы слышимъ чистый ямбъ:

Такъ должно вамъ его себѣ упрочить.

Но эта четвертая, дѣйствительно ямбическая, строчка достигаетъ еще и другой цѣли, и въ этомъ двойственномъ достижениѣ видно все восхитительное мастерство Пушкина. Вѣдь нужно еще сообщить намъ, что основа произведенія, та канва, по которой будетъ расшить узоръ, тотъ стержень, который поэтъ будетъ ломать— ямбический. Эта четвертый стихъ и говоритъ намъ это. Какіе бы дальше ни нагромождались пиррихи и спондеи, мы уже знаемъ, что основа произведенія ямбическая.

Далѣе мельникъ начинаетъ поучать и дѣлаетъ это на протяженіи  $12\frac{1}{2}$  строчекъ. Только что онъ явилъ намъ свою старческую немощь; теперь же—сила, т. е. мудрость. Очевидно, сказовые приемы рѣчи его должны рѣзко измѣниться. Такъ и есть: въ теченіе 12 строкъ нѣть ни одного ясно выраженаго спондея, стихъ течеть съ гладкою убѣдительностью.

А потомъ онъ опять начинаетъ жаловаться, и уже восклицаніе „да нѣть“, которое представляетъ во всякомъ случаѣ не чистый ямбъ, предупреждаетъ насъ о перемѣнѣ ритма.<sup>3</sup>

Отмѣтимъ дальше чисто ямбическую строчку:

Готовы цѣлый день висѣть на шѣѣ.

Она напоминаетъ одно предположеніе Андрея Бѣлаго, одинъ изъ немногихъ общихъ выводовъ, какіе дѣлаетъ этотъ эмпирікъ стихосложенія, но выводъ, дѣлающій ему величайшую честь: именно предположеніе, что чистый ямбъ лучше всего вызываетъ зрительный образъ. И вотъ здѣсь чистый ямбъ, и мы видимъ объятіе влюбленныхъ. Кромѣ того, этотъ стихъ опять напоминаетъ намъ о ямбической основе произведенія.

<sup>1</sup> Между прочимъ замѣчательно метрическое сходство первыхъ двухъ строкъ, въ которыхъ по два спондея, по два ямба, по одному пиррихию занимаютъ одинаковыя мѣста, при одинаковомъ гиперкаталектическомъ окончаніи. Разницу даетъ одно лишь препинаніе.

<sup>2</sup> Трояническій перебой въ началѣ третьей строки въ словахъ къ вамъ че (ловѣкъ) есть все-таки перебой первой степени (см. выше), потому что хорей находится въ двухъ словахъ.

<sup>3</sup> Въ слѣдующихъ двухъ строчкахъ три раза мѣстоименіе „вы“ стоятъ на неударныхъ мѣстахъ стопъ и тѣмъ перебиваются ямбы. Къ этому мѣстоименію мы еще вернемся.

Даље перебой на восклицаніі „глядъ” заставляетъ насъ обратить особенное внимание на то именно, ради чего и воскликнуто „глядъ”. А сейчасъ потомъ начинается полное брюзжаніе, строка—

Осталася ни съ чѣмъ... Охъ, всѣ вы глупы!

почти вся состоять изъ тѣхъ же неуклюжихъ удареній, какъ и въ началѣ.<sup>1</sup>  
Затѣмъ вступаетъ дочь...

Въ словахъ, въ нашихъ безсильныхъ словахъ, слишкомъ мало можно дать ощущеніе колѣнопреклоненія; и потому я даже не попытаюсь сказать что нибудь о красотѣ этого женского образа, единственное достойное отношеніе къ которому есть именно нѣмое колѣнопреклоненіе...

Вступленіе ея, очевидно, должно быть ритмически выдѣлено и опредѣлено противопоставлено всему, что говорилъ мельникъ. И она начинаетъ съ двухъ проновъ:

Почему же  
Ты думаешь...

На восемь слоговъ—два ударенія: какая женственная мягкость, какая прѣвучесть вступленія!

Затѣмъ идутъ опять тяжеловатыя строчки старика.<sup>2</sup>

И опять прозрачные, легкіе стихи дочери, безъ единаго спондея; проны въ первыхъ двухъ строчекахъ очень подчеркиваются тѣмъ, что эти двѣ строчки совершенно подобны, т. е. одинаковые четвертые проны занимаютъ то же самое мѣсто, при одинаковой десурѣ:

Онъ занятъ; мало ль у него заботы?  
Вѣдь онъ не мельникъ; за него не станетъ  
Вода работать!

Здѣсь, пожалуй, самое мѣсто, чтобы осложнить наше изслѣдованіе новымъ приемомъ. Мы все время говорили о количествѣ удареній. Самое простое, очевидно прямо сосчитать ихъ. Школьная теорія говоритъ, что въ пятистопномъ ямбѣ на строчку приходится непремѣнно пять удареній. Это явный вздоръ. Мы будемъ считать ударенія безъ всякаго предубѣжденія, прямо утверждая, что всякое самостоятельное слово несетъ свое удареніе, и непремѣнно только одно удареніе.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Знаменательное явленіе есть въ слѣдующей строчкѣ. Сила упрека заключена здѣсь въ числительное „сто”, и вотъ оно дано на слабомъ, неударномъ мѣстѣ. Это еще въ большей степени, чѣмъ предшествующее „глядъ”—блестящій примѣръ того явленія, которое я выше сблизилъ съ античнымъ двойнымъ отрицаніемъ. Слово „сто” потому такъ сильно, что оно ломаетъ ямбъ.

<sup>2</sup> Пять перебоевъ, благодаря односложнымъ словамъ на неударныхъ мѣстахъ, т. е. 5 спондеевъ и хореоподобныхъ стопъ I-й степени въ только два явныхъ пиррихія, остальное ямбъ.

<sup>3</sup> Энглийский слова, всѣ предлоги, многіе союзы, частицы—ударенія не несутъ. Мѣстоименія иногда несутъ, иногда нѣтъ;—послѣднее въ томъ случаѣ, если личные мѣстоименія стоять непосредственно передъ своимъ глаголомъ. Изъ союзовъ несутъ удареніе (о чёмъ будетъ рѣчь позже)—раздѣлительные и противоположительные.

Впрочемъ необходимо заметить, что простой подсчетъ ударений со сведеніемъ ихъ съ среднему числу ударений на строчку—не вполнѣ убѣдителенъ. Пока остается неяснымъ вопросъ, сколько должно быть ударений на строчку въ нормальномъ пятистопномъ ямбѣ? Очевидно, не пять. Каждое четырехсложное слово, а ихъ много, поглощаетъ одно ударение, также и стечеіе двухъ трехсложныхъ; каждое самостоятельное односложное можетъ прибавить лишнее ударение, но не непремѣнно, потому что вѣдь часто оно приходится на ударную часть стопы, рядомъ съ трехсложнымъ словомъ, и тогда вмѣстѣ они даютъ нормальныхъ два ямба.

Я не знаю, существуютъ ли въ русскомъ языковѣдѣніи материалы по вопросу: сколько вообще въ русскомъ языкѣ ударяемыхъ словъ на сто? Самъ я дѣлалъ лишь очень неполный подсчетъ ударений въ прозѣ Тургенева и получилъ, для ударяемыхъ словъ, отъ 35 до 42%. Подсчеты страшно затрудняютъ полуударные слова, пока для нихъ не будетъ выработана классификація.

Этотъ подсчетъ показываетъ, что въ пятистопномъ ямбѣ можетъ быть не болѣе  $4\frac{1}{2}$  ударений на строчку.<sup>1</sup>

Но здѣсь есть большія затрудненія. Во первыхъ, можетъ быть,—я этого утверждать не рѣшаюсь, это догадка, провѣрка которой потребовала бы колосальной статистической работы,—быть можетъ, стихъ, размѣрность рѣчи имѣть свойство сгущать ударенія. Т. е. я хочу сказать, что если у Тургенева я нашелъ отрывокъ, гдѣ ударные слоги составляли лишь 35% всѣхъ словъ, то врядъ ли найдется поэтъ, который станетъ писать пятистопный ямбъ съ 3 $\frac{1}{2}$ , удареніями на строчку. Вѣроятно, въ умѣ поэта слова естественно подбираются такъ, что удареній приходится больше; этого требуетъ отчетливость стиха. Быть можетъ, и въ этомъ отношеніи возможенъ шагъ впередъ, и въ будущемъ мы, пожалуй, увидимъ ямбы и съ еще меньшимъ числомъ ударений.

Вѣобщѣ—какъ подбираетъ поэтъ слова? Вѣдь находить же онъ для гексаметра слова съ болѣе разрѣженнымъ удареніемъ, чѣмъ для ямба?

Второе затрудненіе въ томъ, что если несомнѣнно, что учащеніе ударений утяжеляетъ ямбъ, а разрѣженіе облегчаетъ его; если, съ другой стороны, известно, что въ естественной русской рѣчи около 40% ударныхъ словъ, и что, следовательно, въ пятистопномъ ямбѣ не больше  $4\frac{1}{2}$  ударений на строчку; то изъ этого слѣдуетъ, что чисто ямбическая строчки, имѣющія действительно пять ударений, должны бы казаться тяжелыми. Между тѣмъ это не такъ, и это вѣдь вполнѣ понятно. Тяжесть только спондей, а ямбъ самъ по себѣ легокъ и красивъ. Да и въ конечномъ то выводѣ, мы вѣдь все таки вѣримъ, что *Русалка* написана главнымъ образомъ пятистопнымъ ямбомъ, такъ что когда поэтъ изрѣдка даетъ намъ настоящій ямбъ, то

<sup>1</sup> Кстати, вполнѣ понятно, что гиперкаталектическое окончаніе повышаетъ вѣроятность ударения, ибо на гиперкаталексу можетъ прійтись ударное слово. Только по школьной ереси о русскомъ ямбѣ разница между мужскимъ и женскимъ окончаніемъ неизмѣняетъ еретического числа 5 ударений.

это насъ радуетъ. Кромѣ того, чистый ямбъ, по упомянутой прекрасной догадкѣ Андрея Бѣлаго, способствуетъ выявленію образовъ.

И на повѣрку выходитъ, что не только не тяжелы, но, наоборотъ, очень легки чистые ямбы дочери мельника въ только что разобранныхъ строчкахъ:

За него не станетъ  
Вода работать! Часто онъ твердить,  
Что всѣхъ трудовъ труды его тяжелъ.

А равно и дальше, молитва княгини:

Когда бъ услышалъ Богъ мои молитвы  
И мнѣ послалъ дѣтей, къ себѣ тогда бъ  
Умѣла вновь я мужа привязать...

Кромѣ того, мы ниже увидимъ страшно тяжелыя строчки князя, гдѣ почти только спонден и пиррихи, а ямбовъ мало. Благодаря этому, удареній въ этихъ строчкахъ мало, какъ въ пронныхъ стихахъ.

Такимъ образомъ простой подсчетъ удареній есть въ кориѣ правильный, но недостаточный способъ изслѣдованія.<sup>1</sup>

За этой оговоркой, подсчетъ удареній очень поучителенъ.<sup>2</sup>

Дочь говоритъ свои нѣсколько жестокія, несправедливыя, но глубоко женственные слова. Отецъ негодуетъ ей въ отвѣтъ. Тутъ есть и личная обида противъ дочери, и т. наз. „соціальный протестъ“, ненависть бѣднаго къ богатому, ненависть старика, которому некогда отдохнуть, къ молодому человѣку, которому не отъ чего отдохнуть, ненависть будней къ празднику. Вся тяжесть мельниковой природы должна здѣсь сказаться. И дѣйствительно, въ 9 строчкахъ мы можемъ насчитать 14 перебоевъ ударенія. Показатель удареній на строчку въ этомъ отрывкѣ 6,00.<sup>3</sup> Здѣсь въ содержаніе дѣйствія вступаетъ нѣчто новое—топотъ княжихъ коней. И мы сразу видимъ эту неожиданность въ метрѣ: рѣзкое „ахъ!“ дочери на неудар-

<sup>1</sup> Нужно найти что то другое, какъ то количественно диференцировать спонданическое, тяжелое ударение отъ легкаго, ямбического. Этого я пока сдѣлать не сумѣю. Вѣдь слишкомъ искусственно было бы просто считать спонданическое ударение за 2, а ямбическое за 1 единицу.

<sup>2</sup> Начало рѣчи мельника, тамъ, гдѣ онъ крахтигъ, содержитъ на строчку 5,00 удареній. Вторая часть, гдѣ онъ поучаетъ, 4,05 удареній. Въ этомъ уменьшениѣ сказывается убѣдительность рѣчи. Когда же она опять начинаетъ жаловаться, въ третьей части его рѣчи, коффицентъ опять повышается до 4,86 удареній. Пронное краткое вступленіе дочери даетъ удивительно маленькое число, признакъ женственной легкости: 3,59 удареній. А отвѣтъ мельника—разу 5,00 удареній. Затѣмъ послѣдній разобранный нами отрывокъ дочери имѣть показатель 4,50 удареній, слишкомъ высокий въ смыслѣ вышеприведенныхъ ограничений, т. к. его повысили чистые ямбы въ двухъ строкахъ.

<sup>3</sup> Со включенiemъ двухъ послѣднихъ строкъ мельника—5,64. Вполнѣ понятно, съ точки зренія сказового разбора, что эти двѣ послѣднія строчки понижаютъ показатель ударенія: вѣдь въ нихъ мельникъ уже перестасть жаловаться, онъ рисуетъ себѣ заманчивую картину подачекъ отъ князя; такія картины сразу облегчаютъ сказъ.

номъ мѣстѣ стопы. Когда же она видить князя, она совершенно выходитъ изъ себя, теряеть всякое самообладаніе, и она, проницая девушка, восклицаетъ: ,онъ, онъ‘, и дальше: ,вотъ онъ, вотъ онъ‘—чистый спондей, показатель необычайного волненія. Но, конечно, это перебои органическіе, а не лейтмотивные.

Входить князь.

Мельникъ низко кланяется его свѣтлости, старая спина дѣлается вдругъ очень гибкой. Онъ привѣтствуетъ князя, и рѣчь его течетъ, какъ медъ. И въ его словахъ уже нѣть обычныхъ ему перебоевъ, если не считать не сильно ударяемаго, легкаго ,мы‘ на неударномъ мѣстѣ въ строчкѣ:

Твоихъ очей мы свѣтлыхъ не видали...

Показатель удареній—4,15. Дивитесь гению Пушкина! Въ разности этихъ двухъ показателей: 6,00, когда мельникъ говорить о князѣ заглазно, 4,15, когда онъ говорить князю въ глаза, Пушкинъ далъ все противоположеніе соціального бунта и соціального низкопоклонства...

Начинается діалогъ дочери и князя: и здѣсь диференціація говорящихъ лицъ. Дочь—вся любовь, вся—довѣріе, вся преданность: чувство ея гармонично и свѣтло. Она говорить лейтмотивными цѣонами. Князь смущень, онъ не знаетъ какъ, собственно, быть ему; онъ говорить эпитетами.

Первое обращеніе дочери къ князю содержитъ два замѣчательныхъ перебоя: ,ахъ‘ въ началѣ первой и ,но‘ въ началѣ предпослѣдней строчки. Оба перебоя—органические, а не лейтмотивные, и оба вполнѣ понятны съ точки зрѣнія сказового разбора. Показатель удареній—4,36.

Первые два отвѣта князя имѣютъ показателемъ 5,00, вторая рѣчь дочери 4,22, въполномъ согласіи съ предпосылкой теоріи.

Но уже слѣдующій отвѣтъ князя поражаетъ сравнительно низкимъ коэфіціентомъ 4,50; между тѣмъ тамъ въ 5 строчкахъ—5 перебоевъ. Какъ они не отяжелили стихъ?

Если мы вникнемъ, въ чемъ тутъ дѣло, то мы усмотримъ новое доказательство поразительного, гениального мастерства Пушкина.

Дочь въ двухъ діалогахъ говорить цѣонами. Въ обоихъ случаяхъ ей противополагаются спондеи отца и князя. Но Пушкинъ умѣеть даже этихъ двухъ послѣднихъ отличить одного отъ другого, насколько это позволяетъ сходство спондаическихъ лейтмотивовъ. Именно: мельникъ не смишиваетъ спондеевъ съ пиррихіями; послѣднихъ у него много, только когда онъ поучаетъ дочь и когда онъ привѣтствуетъ князя; но тогда у него почти нѣть спондеевъ. Въ остальныхъ же рѣчахъ его, гдѣ господствуетъ спондей, пиррихіевъ мало, и коэфіціентъ получается высокій. Князь же смишиваетъ спондеи съ пиррихіями. И это вполнѣ понятно. Вѣдь, кромѣ смущенія и неувѣренности, которыя выражаются спондаическими перебоями, въ немъ еще есть желаніе хоть виѣшнимъ образомъ сохранить поэзію влюбленности.

И для этого ему необходимъ пронъ! Вотъ отчего у него, при упоминаніи любовныхъ образовъ, встрѣчаются стихи, по легкости и напѣвности достойные дочери:

Ни ласками любовными разсѣять.

Такъ что съ одной стороны спондей смущенія утяжеляетъ, съ другой—пронъ напускной или искренней любви облегчаетъ стихъ. Коэфіціентъ получается невысокій.

Дочь продолжаетъ изумительно музикальною пронической строкою:

Но больно мнѣ съ тобою не грустить.<sup>1</sup>

Здѣсь колебаніе князя достигаетъ высшей степени. Онъ начинаетъ мучительно тяжкимъ эпитетомъ: „Зачѣмъ мнѣ мед(ить)“,—словами, которыя и чисто фонетически прекрасно передаютъ смущенное колебаніе.

Дальше идетъ такое нагроможденіе спондаическихъ и хореоподобныхъ перебоевъ, что коэфіціентъ достигаетъ чрезвычайной высоты: 6,58. Здѣсь уже иѣтъ влюбленныхъ проновъ, и этимъ тонко оттѣнены перемѣны настроеній князя.

Но мнѣяется и настроеніе дочери. Довѣрчивость ея исчезаетъ, ею тоже овладѣваютъ сомнѣнія и, увы, сомнѣнія болѣе страшныя, чѣмъ сомнѣнія князя.<sup>2</sup>

Дочь догадывается: князь хочетъ жениться. И вотъ для князя разрѣшаются вся затруднительность положенія. Онъ не зналъ, какъ сказать ей это, а она сама догадалась.

Мужчины въ этомъ положеніи дѣлаются очень спокойными. Спокойствіе ихъ отчасти искренне и состоитъ изъ цинического пренебреженія женщиной, которая имъ больше не нужна; отчасти оно искусственно и является средствомъ убѣдить обманутую, что все де обстоитъ вполнѣ благополучно. Здѣсь все равно, изъ какихъ мерзостныхъ половинъ составилось мерзостное спокойствіе князя. Важно то, что онъ успокоился и что спокойствіе ясно сказалось на метрѣ.

Онъ начинаетъ убѣждать ее, и убѣждаетъ очень красиво:

Что дѣлать?

Сама ты разсуди... Князья не вольны...

И стихъ дѣляется плавнымъ, безъ единаго перебоя, со многими сладостными пронами. Показатель—4,40!

Когда же онъ произносить страшное слово „прощай“, она отвѣчаетъ ему словами, въ которыхъ я вижу какую то квинтэссенцію Пушкинского генія.

<sup>1</sup> Коэфіціентъ—4,25 для 4 строчекъ.

<sup>2</sup> Уже со словъ

Кто насть разлучить?...

показатель удареній достигаетъ у нея полныхъ 5,00, на что князь отвѣчаетъ 5,2.

Мы узнаемъ, что именно давало ей эту ясную проницательность, эту поразительную гармоничность настроения, которая метрически сказалась во все время действія до сихъ поръ. Она сегодня почувствовала себя матерью ребенка, которого далъ ей любимый человѣкъ. Но вотъ съ ней случилось что то такое непонятное, такое страшное, что она забыла, какое было у нея счастье, съ которымъ ждала она своего князя. Она не находить больше въ себѣ этого счастья. И она начинаетъ тревожно, мучительно искать,—что это было. И вотъ посмотрите, что находить она для того человѣка, который только что растопталъ ея бѣдную душу своими охотничими сапогами—она говорить ему: „Я для тебя на все готова“... Я выше говорилъ о колѣнопреклоненіи... такія слова по нынѣшнему времени смѣшны... Но, право, если еще не стыдно въ церкви стоять на колѣнахъ, то и здѣсь не стыдно. Это созданное Пушкинымъ женское сердце прекрасно... и только опустившись до земли, можно подняться до него.

Показатель удареній—5,45. Какая мука должна была овладѣть этой проницательной женщиной для того, чтобы она могла дать такой мучительный показатель—5,45! Что касается ритмовки этихъ ея словъ препинаніемъ, то она гениальна превыше всякой похвалы. Но дать анализъ ея я не могу совершенно,—и жду, чтобы то сдѣлали другие.

Необходимо еще отмѣтить, что переходъ отъ исканій къ обрѣтенію, т. е. тотъ моментъ, когда она вспоминаетъ, въ чемъ дѣло,—отмѣченъ рѣзкимъ перебоемъ „Да, вспомнила“; ударное, открытое ,а въ словѣ „да“ очень многозначительно. О ребенкѣ же своеемъ она говорить стихомъ, который отличается какою то особенной успокоянно-упоеній музикальностью: три ямбы подрядъ, затѣмъ пронь четвертый съ гиперкаталектическимъ окончаніемъ, и десура послѣ второго ударенія (Ср.—но больно мнѣ съ тобою не грустить, безъ гиперкаталексы).

Она упомянула о ребенкѣ, и у него немедленно пропадаетъ все его недавнее спокойствіе. Въ восьми его строчкахъ, которые слѣдуютъ,—девять перебоевъ. Но все же эти строчки написаны тѣмъ смѣшаннымъ стихомъ, гдѣ многочисленность перебоевъ не мѣшаетъ низкому показателю удареній—въ данномъ случаѣ 4,76,—который характеренъ для князя въ отличие отъ мельника.

Князь уходитъ, возвращается мельникъ и начинаетъ приглашать князя. Ну, конечно, приглашеніе лѣтнѣко-проническое:

Не угодно лѣ будетъ  
Пожаловать на мель...

Здѣсь пронь—лайтмотивъ угодливости.

А потомъ, когда оказывается, что князя уже нѣтъ, онъ опять начинаетъ говорить своимъ лайтмотивнымъ перебойнымъ стихомъ въ „развалку“.

Дочь, приди въ себя, опять говорить пронами, своимъ лайтмотивомъ. Въ словахъ, гдѣ она съ почти экстатической скорбью изливаетъ всю познѣю своей любви:

,Родимый, онъ убхалъ<sup>4</sup> и т. д., она достигает совершение необычайного коэффициента: 4,00. Этот коэффициентъ обозначает какое то упоминание тоски...

Объясненія дочери мельникъ прерываетъ въ одномъ мѣстѣ характерно недоумѣвающимъ эпитетомъ четвертымъ: ,Вотъ въ чёмъ дѣло<sup>4</sup>... Дальше, когда дочь перебиваетъ ходъ собственной мысли словами—,Да, бишь забыла я<sup>4</sup>, то этому соответствуетъ рѣзкий перебой на словѣ ,да<sup>4</sup>. Когда мельникъ говоритъ—,Богъ наказалъ меня<sup>4</sup>, то слово ,Богъ<sup>4</sup> приобрѣтаетъ особую значительность, потому что стоитъ на неударномъ мѣстѣ. Такъ же выдѣлено слово ,все<sup>4</sup> въ концѣ сцены, когда дочь бросается въ Дибръ со словами: ,Теперь все кончено<sup>4</sup>.

Мѣсто не позволяетъ намъ ни продолжить разборъ лейтмотивныхъ перебоевъ, ни дать разборъ перебоевъ органическихъ: послѣдній къ тому же неизбѣжно очень сухъ и техниченъ. Поэтому мы лишь дадимъ главныя положенія для читателей, которые захотятъ произвести разборъ самостоятельно:

Определенные моменты въ содержаніи выражаются почти постоянно перебоями въ ритмѣ, причемъ на неударное мѣсто ставятся:

1. При всякомъ эмоционально окрашенномъ обращеніи, напр., при упрекѣ,— мѣстоименіе второго лица.

2. Союзы раздѣлительные и противополагающіе, напр., то-то, ни-ни, гдѣ-гдѣ, да-да.

3. Частицы и местоименія вопросительныя въ прямыхъ, требующихъ отвѣта, вопросахъ (наоборотъ, въ т. н. риторическихъ вопросахъ они стоять на ударномъ, четномъ мѣстѣ).

4. Частицы, означающія восклицанія и вообще сильное движение души.

Пушкинъ очень послѣдовательно, хотя и не безъ исключений, примѣняетъ эти правила. Менѣе всего разработанъ у него ритмъ вступлений въ диалогъ; точное соблюдение правилъ, здѣсь возможныхъ—дѣло поэзіи будущаго.

## СОДЕРЖАНИЕ

	стр.
Я. Тугенхольдъ — Французское собрание С. И. Шукина . . . . .	5
Силлартъ — Осенний Салонъ . . . . .	47
Георгій Чулковъ — Демоны и современность (Мысли о французской живописи) . . . . .	64
Б. Арефьевъ — Бесѣды о живописной технике . . . . .	76
Н. Долговъ — Каратыгинъ и Мочаловъ (Основные мотивы ихъ творчества) . . . . .	92
Валеріанъ Чудовскій — О ритмѣ Пушкинской 'Русалки' (отрывокъ) . . . . .	108
Н. Гумилевъ — Письмо о русской поэзии . . . . .	122

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛІТОПИСЬ

Н. Р., А. Р-въ — Выставки и художественный дѣла . . . . .	13
З. — Общество Ревнителей Художественного Слова . . . . .	135
Каратыгинъ — Петербургская опера . . . . .	135
Я. Г-дъ — Письмо изъ Москвы. Московская выставка . . . . .	138
Г. Лукомскій — Въ сѣль зодчихъ въ Москвѣ и выставки при немъ . . . . .	142
Мишиекъ — Письмо изъ Киева . . . . .	147
М. Г. — Письмо изъ Одессы . . . . .	150
Р. Вс. Дм., Н. Долговъ, Г. Лукомскій — Новые журналы и книги . . . . .	152
Ред. — По поводу критического замѣчанія на статью Вс. Дмитриева о Н. Н. Ге . . . . .	156
Художественная вѣсти съ Запада . . . . .	157
Rossica . . . . .	158

## РЕПРОДУКЦИИ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ

(Всѣ иллюстраціи этого двойного выпуска — воспроизведенія картины изъ собрания С. И. Шукина въ Москвѣ).

### ТРЕХЦВѢТНЫЙ АВТОТИПІІ:

Сезаннъ — Автопортретъ; 'Масленица'. Дега — 'Голубые танцовщицы' (пастель). Гогенъ — 'Женщина съ цветами въ рукахъ'; 'Бродь'. Геренъ — 'Дѣвушки на терасѣ'. Матиссъ — 'Красная комната'.

### ФОТОТИПІІ:

Моне — 'Завтракъ въ лѣсу'. Картье — 'Облокотившаяся женщина'. Гогенъ — Автопортретъ.

### АВТОТИПІІ - ДУПЛЕКСЪ:

Ренуаръ — Портретъ.

### АВТОТИПІІ:

Курбье — 'Хижина въ горахъ'. Пюви де Шаваннъ — 'Бѣдный рыбакъ'; 'Состраданіе'. Моне — 'Руанскій соборъ вечеромъ'; 'Городокъ Ветейль'; 'Бѣлые кувшинки'; 'Стогъ сѣна'. Ренуаръ — 'Нагая женщина'. Дега — 'Туалетъ'; 'Танцовщицы на репетиції'; 'У фотографа'. Форенъ — 'Скачки'. Лобръ — 'Зала дофина въ Версалѣ' (1862 — годъ рожд.). Моне — 'Скалы въ Бель-Иль'. М. Дени — 'Посѣщеніе Елизаветы Богоматерью'. Вюйаръ — 'Въ комнатахъ'. Маркѣ — 'Парижъ зимой'; 'Везувий'. Геренъ — 'Дама съ розой'. Сезаннъ — 'Фрукты'; 'Мужчина съ трубкой'. Гогенъ — 'Сборъ плодовъ'. Виндентъ Ванъ — Гогъ — 'Кусты'. Фризъ — 'Соборъ'. Жанъ Пюи — 'Развалины римского моста въ Сен-Морисѣ'. Матиссъ — 'Булонскій лѣсъ'; 'Мертвая природа'; 'Мертвая природа'; 'Семейный портретъ'. Пикассо — 'Голова женщины'; 'Мальчикъ съ собакой'.

## РЕПРОДУКЦИИ ВЪ ТЕКСТЬ

### ТРЕХЦВѢТНЫЙ АВТОТИПІІ:

Ренуаръ — 'Дѣвушки въ черномъ' (стр. 15). М. Дени — Портретъ жены художника (стр. 29). Ванъ — Гогъ — Мужской портретъ (стр. 53).

### АВТОТИПІІ:

Матиссъ — 'Игра въ мячъ' (стр. 62). Пикассо — 'Свиданіе' (стр. 67); 'Комедіанты' (стр. 69); 'Дама съ вѣромъ' (стр. 71); 'Вазы съ фруктами' (стр. 73); 'Скрипка' (стр. 75).

Фроптиспись — А. Я. Бѣлобородова.

Обложка и заглавная буквы — М. Добужинскаго.

Надпись на стр. 131 — Е. Нарбута.