

W 38  
10  
А. М. ПЕШКОВСКИЙ

# СБОРНИК СТАТЕЙ

МЕТОДИКА РОДНОГО ЯЗЫКА,  
ЛИНГВИСТИКА,  
СТИЛИСТИКА,  
ПОЭТИКА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛЕНИНГРАД—МОСКВА  
1925

## СОДЕРЖАНИЕ.

	Стр.
Предисловие . . . . .	3
В чем же, наконец, сущность формальной грамматики? . . . . .	5
— Правописание и грамматика в их взаимоотношениях в школе . . . . .	32 ✓
— Вопрос о «вопросах» . . . . .	43 ✓
• К вопросу о проведении в жизнь «программы рабочих факультетов по русскому языку» при преподавании грамматики . . . . .	60 ✓
• Синтаксис в школе . . . . .	76
- ✓ Объективная и нормативная точка зрения на язык . . . . .	109
• Понятие отдельного слова . . . . .	122
— Глагольность, как выразительное средство . . . . .	141
✓ Стихи и проза с лингвистической точки зрения . . . . .	153
Десять тысяч звуков . . . . .	167 ✓
Приложения . . . . .	182



## Стихи и проза с лингвистической точки зрения.

Существует ли *принципиальная*, не количественная, а качественная разница между ритмом стихов и прозы? — Вот вопрос, который часто поднимался на страницах и общей, и специальной печати, и по которому теоретикам до сих пор не удалось прийти к соглашению. Общеизвестен и общепризнан факт, что художественная проза ритмична, что самая «художественность» ее неразрывно связана с этой ритмичностью, что хорошая проза во много раз ритмичнее плохих стихов. С другой стороны, в области так называемого «свободного стиха» мы встречаемся с такими явлениями, в которых при всем желании не можем найти ничего закономерно-стихотворного. И вот является вопрос, не стирает ли всё это грани между стихами и прозой, не является ли вся художественная проза своего рода «свободным стихом», а стихи — лишь *более или менее* «связанной» прозой.

Попытки стереть или, по крайней мере, по возможности затусшевать демаркационную черту, отделяющую в традиционном представлении стихи от прозы, повторялись в литературе неоднократно. «Между прозой и стихом, — читаем мы в одном из авторитетнейших учебников теории словесности <sup>1)</sup>, — нет разницы по существу: проза состоит из тех же элементов, из которых слагается стих, т.-е. (например, у нас, в русском языке) из тех же ямбов, хореев, дактилей и т. д.». В недавнее время та же точка зрения безоговорочно отчеканена и доведена до своего логического конца в статье Андрея Белого в журнале «Горн» <sup>2)</sup>. Исследуя прозу Пушкина, автор обнаружил, что всё в ней разлагается на те же «элементы», из которых состоит стих, на те же «ямбы», «хореи», «дактили» и т. д. Правда, в ней встречаются и элементы, совершенно неупотребительные в русском стихе, но тут автор привлекает к делу богатую древне-греческую метрику (принципиальное отличие которой от русской ему, повидимому, неизвестно), и то, что невозможно подвести под «ямб», «хорей» и т. д., оказывается «бакхием»,

<sup>1)</sup> Д. И. Овсяннико-Жуликовский, Теория поэзии и прозы.

<sup>2)</sup> О художественной прозе, «Горн». II — III, №. 1919.

«молоссом» и т. д. Случаи же, где и греческая метрика не выручает, объявляются нарушениями ритма, «ухабями», что позволяет автору опорочивать ритмически такие, казалось бы, безупречные сочетания, как: «Бопре в отечестве своем был парикмахером, потом в Пруссии солдатом» («потом в Пруссии» — столкновение двух ударений, не подходящее для стиха, и потому — «ухаб»). «Противоположение между ритмом и метром — условность», «проза — тончайшая, полнозвучнейшая из поэзий» — вот окончательные выводы автора.

Не трудно заметить, что рассуждение это может быть продолжено и далее, что на те же «бакхии», «молоссы» и т. д. распадается и не художественная, а научная или газетная проза, что на них же распадется и наша разговорная речь (только, быть может, с несколько большим количеством «ухабов») и что таким образом мы стоим лицом к лицу с открытием, во много раз более приятным, чем знаменитое открытие мольеровского героя: мы узнаем, что мы *всегда говорим стихами*. Но удовольствие, которое мы при этом испытываем, не может изгнать из нас какого-то жуткого чувства неуверенности. Полно, так ли это? Неужели мы *все* — поэты или, по крайней мере, стихотворцы? К тому же в аргументации этого типа мы легко различаем одну грубейшую логическую ошибку, грозящую снести всю постройку так называемое *quaternio terminorum*. В самом деле, слова «ямб», «хорей», «бакхий» и т. д. употребляются здесь в 2-х совершенно различных смыслах. Под «ямбом», например, поскольку речь идет об обычном стихе, разумеется сочетание слогов «безударный — ударный», стоящее в определенном ритмическом ряду (по большей части состоящем из таких же сочетаний). Поскольку же речь идет о прозе, под этот термин подставляется *всякое* сочетание типа «безударный — ударный», независимо от ритмической обстановки. С равным успехом мы могли бы кристалл приравнять к аморфному веществу, потому что он состоит «из тех же» молекул, а то, что излетает из рояля под напором шлепающей ручки ребенка, — музыкальным произведением, потому что оно состоит из «тех же» элементов музыкальной октавы.

На ряду с вышеизложенным взглядом мы встречаем в литературе немало указаний противоположного характера, указаний на *принципиальное* различие стихов и прозы. Еще Пушкин, характеризуя контраст между Онегиным и Ленским, говорил:

.... вода и камень,  
*Стихи и проза*, лед и пламень  
 Не так различны меж собой.

«Стих и проза — почти разные искусства», — пишет в недавнее время один из видных теоретиков 1): «... Разница между фор-

1) Б. М. Эйхенбаум. Проблемы поэтики Пушкина. Дом литераторов. Пушкин, Достоевский. Петроград, 1921.

мами прозы и стиха не внешняя, не типографская, а основная, органическая, может быть не меньшая, чем между орнаментальной и предметной живописью». «Проза Толстого, Лескова и Достоевского... внутренне враждебна стиху». Правда, в прозе Пушкина автор тоже улавливает некоторые «математические отношения в частях фразы — наследие стихотворной речи» (насколько основательно — оставляем пока в стороне). Но это потому, что проза Пушкина, по автору, — подготовительный период нашей прозы, перелом между стихом и прозой. Однако все такие общие указания не углубляются в сущность вопроса, в природу ритма стихов и прозы в их взаимной противоположности.

Настоящая статья является попыткой подойти к вопросу со стороны обыденной разговорной речи, осветить его теми, для лингвиста совершенно элементарными, но для большой публики неизвестными сведениями, которые имеются у нас о ритме разговорной речи.

Мы видели, что попытки стереть пограничную черту между стихом и прозой приводят нас не к тому, что поэты пишут прозой, а к тому, что все люди говорят стихами. Это потому, что человеческая речь, действительно, всегда и везде *ритмична*, и вот этот-то первичный речевой ритм<sup>1)</sup> исследователи принимают нередко за «стихи».

Но в чем же состоит этот ритм?

✓ Всем известна основная, мельчайшая ритмическая единица речи — слог. Но немногие знакомы с единицами следующих ступеней: *тактом, фонетическим предложением, фонетическим периодом*. А главное, весьма и весьма немногие представляют себе основной принцип ритмического дробления речи: чередование усиления и ослабления напора выдыхаемой воздушной струи и *включение* более легких усиления в более крупные, подобное тому, которое производит музыкант, когда он на фоне какого-нибудь общего, занимающего порой несколько нотных строк, *crescendo* производит целый ряд мелких, частных *crescendo* и *diminuendo*. Усиливая выдыхание внутри каждого слога (на так называемом «слоговом» звуке, в огромном большинстве случаев гласном), мы в то же время производим большее усиление в определенном месте такта, еще большее в определенном месте фонетического предложения, еще большее в определенном месте фонетического периода. Отсюда и разностепенности.

1) Считаю нужным оговорить, что употребляем это слово в обычном, обще-европейском смысле, а не в том условном, в котором оно утвердилось, с легкой руки А. Белого, в нашей литературе за последнее время, где «ритмом» называются почему-то только те специальные отступления от метрической схемы, какие обнаруживают русские ямб и хорей. Конечно, «ритм» для меня — явление общее, основное, первичное, «метр» — частное, производное, вторичное, а те или иные отступления от метра — еще более частное, производное 2-й степени, третичное.

ударений во всякой живой речи, отсюда и 4 вышеупомянутые ритмические единицы (не считая некоторых промежуточных). Из них мы должны здесь, для наших целей, специально остановиться на единице 2-й степени — *такте*.

Как в слоге слабые звуки (так называемые «неслоговые», по большей части согласные) ритмически объединяются более сильным звуком, слоговым, так в такте слабые слоги (так называемые «безударные») объединяются более сильным слогом (так называемым «ударением» слова). Таким образом, верхушка каждого такта совпадает всегда с верхушкой отдельного полного, ударяемого слова (безударные слова, как многие предлоги, союзы, местоимения и др., конечно, не в счет), но границы между тактами не совпадают почти никогда с границами между словами, так как определяются, в отличие от слов, не смысловыми причинами, а ритмическими. Вот, например, как делится на такты по Томсону<sup>1)</sup> предложение «он приобрел много преданнейших друзей»:

Онпрно | брёл | много | преданнейшихдру | зей | .

Надо заметить, что вопрос о границах между тактами — один из самых спорных и трудных вопросов физиологии звуков речи. Но для дальнейшего вполне достаточно будет, если читатель твердо заметит, что: 1) слышимых границ между словами, *нет вовсе*, так как слова — исключительно *смысловые* элементы речи, продукты *внутреннего, неслухового*, анализа ее (в непонятном для нас языке мы не слышим границ между словами, и до тех пор не услышим, пока не начнем понимать его, в родном языке каждый «слышит» эти границы по внушению смысла); 2) слышимые границы между тактами (так же, как и между слогами) состоят не в перерыве речи, а в весьма трудно уловимом *ослаблении* дыхания в определенных местах и в более легко уловимом *замедлении* последних слогов предыдущего такта; 3) настоящие перерывы речи (паузы) возможны лишь в конце фонетических предложений и периодов (конечно, могущих в отдельных случаях сокращаться до размеров такта и даже слога: «Да!», «Здравствуйте!» и т. д.); 4) в русской литературно-разговорной речи граница между тактами в огромном большинстве случаев проходит между ударным слогом и предыдущим безударным (как в приведенном примере), благодаря чему наши такты, почти всегда — ослабевающего, дактило-хореического типа. Кроме вступительных, котообые, по понятным причинам, часто бывают амфибрахическими и даже иногда анапестическими; 5) *число* тактов в каждом фонетическом предложении во всех языках, кроме так называемых «поющих» (т.-е. с ударением музыкальным, а не выдыхательным), во всяком случае, всегда равно числу словесных ударений.

<sup>1)</sup> А. И. Томсон. Общее языковедение.

Запасшись этими сведениями, переходим к самому главному. Такты речи проявляют замечательную тенденцию к тому, чтобы длиться *равные промежутки времени*, несмотря на различие числа слогов в каждом из них. Так, вышеприведенную фразу я без большого труда говорил под метроном так, что каждое ударение совпадало со стуком метронома. Правда, в естественных условиях самый длинный из этих тактов («преданнейших-дру») занимает несколько больше времени, чем каждый из остальных, здесь слышна некоторая заминка, задержка ритма, но во всяком случае читатель, произнося эту фразу вполне естественно, легко может заметить, что такт этот *не в пять раз* дольше такта «брёл», как этого можно было бы ждать, судя по числу слогов, а самое большее в  $1\frac{1}{2}$ —2 раза, что такт «онприо» уже совершенно равен по длительности такту «много» и ни в коем случае *не втрое* дольше такта «брёл» и т. д. Назовем это явление *изохронностью* тактов. Само собой разумеется, что дело идет не о математической изохронности, а лишь об устремлении к ней, эмпирически всегда борющейся с чрезмерной многосложностью или малосложностью отдельных тактов. Но как бы то ни было, победа принципа изохронности в этой борьбе так разительна, так «бьет в уши», что, раз прислушавшись к ней, легко понять, почему многие готовы везде и всюду (в том числе нередко и в своих собственных, отнюдь не стихотворных, писаниях) находить «стихи». Действительно, всякая речь по природе состоит из почти равных долей — тактов. А когда ее произносят нарочито ритмически (а это всегда бывает, когда хотят доказать стихотворность какого-либо текста), эти доли становятся уж абсолютно равными, т. е. вполне совпадают в этом отношении со стихотворными тактами — стопами. Но само собой разумеется, что основное различие стиха и разговорной речи — урегулирование числа слогов в тактах одного и полное отсутствие такого урегулирования в тактах другой — остается в полной силе. Весьма возможно, что элементарное ритмическое наслаждение, доставляемое нам стихом, тем и объясняется, что изохронная тенденция наша не встречает себе в нем никаких препятствий: ей не приходится бороться с *разносложностью* тактов, столь обычной для разговорной речи.

Ради точности надо еще добавить, что тем же стремлением к изохронности отличаются и все остальные ритмические единицы речи: слог, фонетическое предложение и фонетический период, но там это стремление столь резко перебивается другими факторами, что достижения получаются гораздо слабейшие, не могущие быть вскрытыми здесь без чрезмерного отклонения от темы. По отношению к предложениям и периодам стиха и тут проводит по большей части искусственное равенство, так как фонетические предложения стиха — отдельные «стихи» — по большей части равнотактны (равнотопные стихи), а фонетические периоды (строфы) всегда равнотактны.

Теперь прислушаемся к следующим строкам так называемого «свободного стиха» Гейне:

Abendlich blasser wird es am Meer,  
 Und einsam mit seiner einsamen Seele.  
 Sitzt dort ein Mann auf dem kahlen Strand,  
 Und schaut todkalten Blickes hinauf  
 Nach der weiten todkalten Himmelswölbung,  
 Und schaut auf das weite wogende Meer —  
 Und über das weite wogende Meer,  
 Lüftesegler, ziehn seine Seufzer,  
 Und kehren zurück trübselig,  
 Und hatten verschlossen gefunden das Herz.  
 Worin sie ankern wollten.

Прежде всего заметим, что всякая попытка построить здесь какую-либо обычную тоническую схему (предоставляем читателю проверить это самому) терпят полное крушение. В приведенных 11 стихах только два тонически совпадают (6-й и 7-й), что, конечно, объясняется почти полным словарным совпадением их. Присоединив к ним следующие 16 стихов (2 первые абзаца стихотворения), мы нашли в дальнейшем тоже всего 2 соседних совпадающих стиха, опять-таки со словарно-синтаксическим совпадением (Mit weissen Flügeln Meerüberflatternde Mit krummen Schnäbeln Seewasser saufende), и кроме того 10-й стих совпал с 23-м, а 13-й с 27-м. В обоих этих случаях уже самое расстояние между стихами говорит за случайность такого совпадения. Таким образом, на протяжении 27 стихов *ни одного* подлинного тонического тождества! Поистине, разнообразие, которое как бы намеренно ищется! Попытки посчитать начальные безударные слоги за анакрузы, а конечные за женские окончания в их чередовании с мужскими и даже попытки соединять то и другое толкование привели к тоническому объединению только 4-х стихов: 1-го со 2-м и 23-го с 24-м. Общее число слогов в стихе колеблется от 6 (во всем стихотворении от 5) до 12. Число «ухабов», по терминологии А. Белого, тоже довольно значительно (Schaut todkalten, zurück trübselig, ihn herdenweis, ich aber и т. д.). Наконец, простое сопоставление на слух таких стихов, как:

Und schaut auf das weite wogende Meer...  
 Und hatten verschlossen gefunden das Herz...

и таких, как:

Lüftesegler, ziehn seine Seufzer...  
 Ihn herdenweis umflattern,

из которых одни явно ямбически-анапестического склада, а другие явно хореического, показывает, что о тоническом объединении тут не может быть речи. Теперь сопоставим с этими 11-ю строками перевод Михайлова<sup>1)</sup>:

<sup>1)</sup> Сочинения Генриха Гейне в перев. русск. пис., под ред. Петра Вейнберга, т. XI.



Меркнет вечернее море,  
И, одиноко со своей одинокой душой,  
Сидит человек на пустом берегу  
И смотрит холодным, мертвенным взором  
В высь, на далекое, холодное, мертвое небо  
И на широкое море, волнами шумящее.  
И по широкому, волнами шумящему, морю  
В даль, как пловцы воздушные, несутся вздохи его  
И к нему возвращаются грустно;  
Закрытым нашли они сердце.  
Куда пристать хотели <sup>1)</sup>.

Никто не станет отрицать, что ритм оригинала здесь схвачен превосходно, что перевод сделан «размером подлинника». Однако, тоническая схема и тут вскрывает 2 поразительные вещи: 1) в самом переводе нет *ни одной* пары тонически совпадающих стихов (даже 6-й и 7-й здесь, благодаря перестановке слов, не совпадают); 2) *ни один* стих перевода, кроме 11-го, не соответствует тонически ни одному стиху оригинала. Сопоставим, далее, перевод Прахова <sup>2)</sup>:

Море тускнеет вечернею тенью.  
И, одиноко со своей одинокой душой,  
Сидит на пустом берегу человек  
И смотрит мертво-холодным взглядом  
На широкое мертво-холодное небо,  
На широкое шумное море, —  
И по широкому шумному морю  
Летят его вздохи, воздушные странники,  
И печально назад возвращаются:  
Нашли они запертым сердце,  
Где ожидали найти себе пристань.

и перевод Чехихина-Ветринского <sup>3)</sup>:

Вечереет, бледнеет над морем.  
И, одиноко со своей одинокой душой,  
Сидит человек на голом песке,  
Он смотрит мертво-холодным взглядом в высь  
К широкому мертво-холодному небу  
И на широкое взволнованное море, —  
И за широкое взволнованное море  
Кораблями воздушными вздохи несутся его  
И назад возвращаются мрачно:  
На замке нашли они сердце,  
Где бросить якорь хотели.

Независимо от художественных достоинств того или другого перевода ясно, что и эти два перевода переведены «размером подлинника». Однако, тонический анализ показывает, что:

<sup>1)</sup> В отличие от цитируемого издания я позволил себе расположить стихи перевода соответственно стихам оригинала, что здесь существенно важно.

<sup>2)</sup> Полное собрание сочинений Генриха Гейне, изд. 2-е, под ред. Петра Вейнберга, т. V.

<sup>3)</sup> Цитирую по рукописи, любезно предоставленной мне переводчиком.

1) и в этих переводах ни один стих перевода не совпадает с соответствующим стихом оригинала (на этот раз уже без исключения), 2) между соответствующими стихами всех 3-х переводов тоже почти нет совпадений; только 9-й стих Михайлова совпадает с соответствующим стихом Чешихина, да 10-й стих Чешихина с соответствующим Прахова (совпадения 2-го стиха, переведенного всеми 3-мя переводчиками словарно одинаково, и совпадения 3-го стиха у Михайлова и Прахова, тоже словарно-тождественного, я не считаю). Спрашивается, где причина всего этого разнообразия? И что это за «размер» подлинника, который интуитивно передается всеми переводчиками и, несомненно, *слышится* в их переводах, и который, тем не менее, при малейшей попытке анализировать его, оказывается не повторяющимся ни в одном из переводов, в свою очередь сплошь различных между собой? Разгадку я ищу в выясненном выше явлении изохронности тактов речи и в *числе тактов* каждого стиха. «Размером» здесь, очевидно, должно быть то, что *обще* и оригиналу и всем 3-м переводам. А обще им только *число тактов* (= числу ударений) в *стихе*. В оригинале на 88 стихов всего стихотворения приходится 68 стихов четырехтактных<sup>1)</sup>, 14 стихов трехтактных и 6 двухтактных. При этом трехтактные и четырехтактные чередуются, повидимому, не в связи с содержанием, а лишь для придания всей системе приятного ритмического разнообразия (явление это я считаю аналогичным чередованию мужских и женских окончаний в тоническом стихе), так что появление каждого трехтактного стиха, взятое в отдельности, само по себе случайно, общий же процент трехтактности, конечно, не случаен; напротив, в немногих двухтактных стихах сосредоточен максимум мысли и чувства, это почти исключительно полновесные стихи:

Schwarzbeinige Vögel...! (обращение к птицам)  
 Und sie seufzen und singen:...  
 Versteinert vor Gram!..  
 Und du prahlst vor Schmerzen!..  
 In die ewige Nacht...  
 Es gähnte die Nacht...

и полновесность их как раз и выделена краткостью (только последний из них краток, быть может, по другим причинам, именно для образования особой тактовой *концовки*, так как ему предшествует трехтактный, а за ним следует *последний* стих всего стихотворения — четырехтактный). В общем «размер» стихотворения, с этой точки зрения, можно определить как 4 — 3-тактный с выделением в исключительных случаях особенно значительных стихов в двухтактные. Всё это, как

<sup>1)</sup> В сложных словах я считаю везде два ударения, кроме тех случаев, где они рядом, как *todkalt*, *Jungfrau* и т. д.

читатель может убедиться уже на приведенных 11 стихах, в точности соблюдено в переводах (только вставлены кое-где пятитактные стихи). При этом трехтактные и в переводах чередуются с четырехтактными довольно безразлично, не в соответствии с оригиналом, а двухтактные в лучшем переводе. Михайлова, переданы по большей части<sup>1)</sup> тоже двухтактно:

Черноногие птицы!  
И хвастаешь ты от страдания!..  
Окаменело от горя...  
В ночь без просвета...

Особенно поучительно сопоставление этих двухтактных стихов со стихами оригинала, при котором ясно обнаруживается как полное слоговое несоответствие перевода оригиналу, так и тактовое соответствие. Наконец, чтобы показать тактовую организованность этого рода произведений, сравним их с обычной, разговорной речью<sup>2)</sup>:

Говорят у сестры-то кровать есть!  
Ничего, живет как следует.  
А у этой ничего.  
Тамара звать-то ее.  
У нее вид совсем дурной, Маня!  
Она без платка была,  
А то оденет какую-то тряпку черную...  
Ничего не делает,  
А себя в порядок не приведет,  
Ну как же!  
Идешь на службу — одеться надо приличнее.  
На тебя другой взгляд.  
Да нет, Маня!  
Просто-напросто неряхи они!

Мы видим, что число тактов в этих фонетических предложениях совершенно хаотично (4, 3, 2, 3, 5, 3, 5, 2, 3, 2, 5, 3, 2, 4), соответственно чему они не доставляют никакого ритмического наслаждения и не создают никакой ритмической цельности.

Итак, перед нами особого вида ритмическая система, основанная не на урегулировании числа слогов в такте и побочным вспомогательным урегулированием числа тактов в стихе (как тоническая), а исключительно на 2-м<sup>3)</sup> из этих признаков, причем художественными средствами являются, с одной стороны, равенство тактов в отдельных «стихах», а с другой стороны, намеренное, эстетически целесообразное, неравенство их. Условно,

<sup>1)</sup> Трехтактно переведены только 2-й из вышеприведенных, как раз наименее значительный, да последний («раскрыла черную пасть своей ночью»), двухтактный перевод которого представил бы почти непреодолимые трудности.

<sup>2)</sup> Записано со стенографической точностью. На фонетические предложения разбито по паузам.

в виде уступки традиции, можно, конечно, называть эту систему стихотворной, и в таком случае мы бы предложили термин: «тактовый стих». Но всего вернее ее было бы назвать «мерной равнотактной прозой».

Такое понимание свободного стиха требует нескольких оговорок:

1) Отнюдь не следует себе представлять, что таким стихом легче писать, чем тоническим. Это было бы так же наивно, как предположение, что белыми стихами легче писать, чем рифменными. В искусстве уменьшение средств при той же полноте достижения всегда сопряжено с большими трудностями. Во всяком случае, у авторов подобного рода стих — не примитив, а искание новых путей.

2) В отдельных случаях возможна комбинация тактового начала и тонического. Такую комбинацию я вижу, например, в «Сказке о рыбаке и рыбке», которая в общем строго выдержана в тактовой системе, в форме 4 — 3-тактного стиха (с преобладанием 3-тактного, принятое ныне сведение *всех* стихов к трехтактности считаю явной натяжкой), без всякого отношения к слоговому началу, кроме одной маленькой детали: последний такт *никогда* не бывает односложным, вследствие чего *все* окончания стихов женские (единственное исключение: «с травую морской» — я толкую, как нарочитую грамматическую диссимиляцию, стих 79-й читаю: «А землянки нет уж и *следа*»). Говоря априорно, возможно вообще избегание слишком малосложных (например, односложных) или слишком многосложных тактов в тактовой системе, что опять-таки приближало бы ее к тонической. Но здесь необходимы дальнейшие исследования. Если сравнить вышецитированные переводы с приведенным разговорным отрывком, то такого наблюдения сделать нельзя: в переводах встречаются даже более многосложные такты, чем в разговоре (например, 7-мисложный у Михайлова в 7-м стихе: «И по широкому вол-»); что касается односложных, то переводы действительно избегают их, но в оригинале они очень часты.

3) Этого рода систему отнюдь не следует смешивать с *настоящим свободным стихом* такого типа, как:

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,  
Dass ich so traurig bin...

Ueber allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du...

Русалка плыла по реке голубой,  
Озаряема полной луною...

Когда Мавр пришел в наш родимый дом,  
Оскверняячи церкви порог,  
Он без дальних слов выгнал всех чернецов...

и даже такого, как:

Неверная! Где ты? Сквозь улицы сонные  
Протянулась длинная цепь фонарей,  
И, пара за парой, идут влюбленные,  
Согретые светом любви своей.  
Где же ты? Отчего за последнюю парюю  
Не вступить и нам в назначенный круг...

Следует отличать *отступления* от тонической системы, производимые на общем фоне ее и внутренне *дополняющие* ее, как дополняет в живописи асимметрия симметрию, а в музыке дисгармония гармонию, и отсутствие самого этого фона, которое мы нашли в тактовой системе. Условия места не позволяют мне анализировать здесь этого истинно свободного стиха, в котором «свобода», как и в государстве, всегда лишь оттеняет «правопорядок». Замечу только, что подобно тому, как в нашем хорее или ямбе достаточно иной раз 2-х, 3-х полноударных стихов и *несовпадения* между собой отступлений в остальных стихах, чтобы сообщить яснохорейческий или ямбический характер всему стихотворению, заключающему в себе более сотни «неправомерных» стихов, так и в свободном стихе достаточно 2-х, 3-х правильных тонических стихов, чтобы всё остальное уже сознавалось на фоне их, как божественная, очаровательная «неправильность».

Теперь переходим к последнему пункту нашего исследования. Прислушаемся к следующему отрывку:

Чуден Днепр при тихой погоде,  
когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы  
полные воды свои.

Ни зашелохвёт, ни прогремит.

Глядишь и не знаешь,

идёт или не идёт его величаявая ширина;

и чудится, будто весь вылит он из стекла,

и будто голубая, зеркальная дорога,

без меры в ширину,

без конца в длину.

рёт и вьётся по зеленому миру.

Тот же отрывок можно расчленить и так:

Чуден Днепр  
при тихой погоде,  
когда вольно и плавно  
мчит сквозь леса и горы  
полные воды свои.

Ни зашелхнет,  
ни прогремит.  
Глядишь и не знаешь,  
идет или не идет  
его величаяя ширина;  
и чудится,  
будто весь вылит он из стекла,  
и будто голубая зеркальная дорога,  
без меры в ширину,  
без конца в длину,  
реет и вьется  
по зеленому миру.

Возможны и различные комбинации того и другого чтения, при чем наиболее вероятным представляется субординирование дополнительных пауз 2-го варианта паузам первого (вторые короче, первые длиннее). Но здесь для простоты мы рассмотрим только два крайних случая. В первом случае получаются 11 фонетических предложений следующего тактового состава: 4, 5, 3, 2, 2, 4, 4, 3, 2, 2, 4. Во втором случае — 17 фонетических предложений следующего состава: 2, 2, 2, 3, 3, 1, 1, 2, 2, 3, 1, 3, 3, 2, 2, 2, 2. По сравнению с «тактовым стихом» мы находим здесь полную пестроту чисел или во всяком случае отсутствие ясно выраженного преобладания одних чисел над другими. По сравнению с разговорной речью мы не находим на первый взгляд никакой разницы. Однако, непосредственное чутье говорит нам, что гоголевский текст поет, а разговорный скрипит. В чем же дело? Прежде всего, взглядевшись внимательно в цифры, мы замечаем некоторую разницу: в разговорной речи (см. выше) цифры всё время меняются (нет 2-х цифр подряд одинаковых); у Гоголя на каждом шагу соседние цифры оказываются одинаковыми. Стало быть, пестрота здесь не так уж велика, как в разговорной речи. Затем, что еще важнее, анализируя причины самой смены одной цифры на другую, мы в разговорной речи не найдем для нее никаких эстетических оснований. Напротив, у Гоголя при внимательном изучении всякая смена оказывается глубоко обоснованной. По условиям места, мы можем показать это здесь только на нескольких примерах. При чтении по первому способу, предложения, непосредственно заканчивающие период, оказываются ритмически выделенными благодаря уменьшенному или, наоборот, увеличенному числу тактов:

Чуден Днепр при тихой погоде, (4)  
когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы (5).  
полныс воды свои (3)

... без меры в длину, (2)  
без конца в ширину, (2)  
реет и вьется по зеленому миру. (4)

Это то, что можно назвать «тактовой концовкой». При чтении по 2-му способу эта концовка остается в полной силе,

2-я чуть-чуть затушевывается, но ни в коем случае не исчезает, так как пауза после слова «вьется» будет во всяком случае меньше, чем 2 предыдущие паузы (после «ширину» и «длину»); объединенность последних 2-х предложений все-таки сохранится. Далее *двухтактность* и *парность* предложений: «ни зашелохнет, ни прогремит», «глядишь и не знаешь», с одной стороны, «без меры в ширину», «без конца в длину» — с другой, при первом способе чтения, резко бьет в глаза. Эти двухтактные и парные места (к тому же *грамматически* попарно симметричные), окруженные непарными и некроткими, несомненно корреспондируют друг с другом, как параллельные *ритмические контрасты* к окружающему. При втором способе чтения бросается в глаза *однотактность* предложений «ни зашелохнет» и «ни прогремит», резко совпадающая с энергией содержания (энергичная краткость). Тактовое соответствие предложений «без меры в ширину» и «без конца в длину» (при *слоговом* несовпадении, заметим кстати) ощущается при обоих чтениях очень резко. В предложениях: «и чудится, будто весь вылит он из стекла», «и будто голубая зеркальная дорога», без меры в ширину» — мы находим *постепенное* убавление на один такт, планомерно сводящее длинные построения к кратким. При втором чтении здесь выделяется опять эффатическая однотактность предложения «и чудится» и параллельная трехтактность (на-ряду с грамматической параллельностью) обоих следующих предложений. Так как наиболее вероятным, повторяем, является комбинированное чтение с подчинением одних пауз другим, то, в сущности, все эти замечания относятся и к тому и к другому чтению. Этот анализ, по условиям места, не может быть продолжен, но сказанного, кажется, достаточно, чтобы считать доказанным, что число тактов в фонетических предложениях здесь *эстетически организовано*, в отличие от разговорной речи. Если «Песни Северного Моря» Гейне назвать «тактовым стихом», то этот отрывок надо назвать «*свободным тактовым стихом*». Но вернее, конечно, и там и тут говорить о *мерной прозе*, которая там определится как «равнотактная», а здесь как «разнотактная».

Окончательные выводы наши можно формулировать следующим образом:

1) Ритм тонического стиха основан на урегулировании числа безударных слогов в такте и лишь как подсобным средством пользуется урегулированием числа самих тактов в фонетических предложениях.

2) Ритм художественной прозы, напротив, основан на урегулировании числа тактов в фонетических предложениях и, *может быть*, пользуется как подсобным средством, частичным урегулированием числа безударных слогов в такте, но во всяком случае без доведения этого урегулирования до каких-либо определенных схем.

3) Все попытки подогнать прозаические такты к стихотворным (стопам), столь частые в нашей литературе, терпят поэтому и должны терпеть, несмотря на огромное количество натяжек, всегда и везде полное крушение. Если у Тургенева и Пушкина и можно найти кое-где тонически построенные предложения (именно у них их искали), то это несомненно эстетический *недостаток*, внесение в одно искусство законов другого. Но надо помнить, что тоническое построение предложения, взятого в отдельности, еще не доказывает, что в данном *контексте* оно создается тонически. Здесь всё зависит от ритмической обстановки, которая исследователями часто игнорируется. Отдельные «стихи» попадают и в нашей разговорной речи, но они там не сознаются стихами.

Замечу в заключение, что многое из написанного «стихами» придется перевести, при таком разграничении, в разряд художественной (имею в виду самый жанр, а не степень художественности) прозы. В самом деле, чем отличается формально такой, например, отрывок:

Она пришла с мороза,  
Раскрасневшаяся,  
Наполнила комнату  
Ароматом воздуха и духов,  
Звонким голосом  
И совсем неуважительной к занятиям  
Болтовней <sup>1)</sup>.

или такой, как:

Кто спросит луну?  
Кто солнце к ответу притянет —  
Чего  
Ночи и дни чините...  
Кто назовет земли гениального автора? <sup>2)</sup>

от прозы Гоголя, Тургенева, Толстого и др.? Только тем, что здесь применен *новый знак претинания: недоконченная строка*, благодаря которому нам не приходится уже гадать о ритмических замыслах автора, как при анализе текста остальных прозаиков, а мы читаем прямо так, как хотел автор. Этот новый знак (соединяемый, правда, к сожалению, часто с игнорированием старых знаков, тоже весьма полезных) есть огромное приобретение для нашей литературы. Но от применения его написанное прозой не делается стихами.

---

<sup>1)</sup> Александр Блок, сборник «Земля в снегу», стихотворение «Знакомое».

<sup>2)</sup> В. Маяковский, «150.000.000». Гос. Изд. 1921 г.