

СОДЕРЖАНИЕ.

	Стр.
Стихи Всеволода Рождественского, Анны Ахматовой, Николая Тихонова.	3
Юрий Верховский—Созвездие, лирическая поэма.	8
А. Чапыгин—Сувенир, повесть.	17
Александр Венедиктов—Мери из Владивостока, стих.	73
Леонид Леонов—Случай с Яковом Пигунком, рассказ.	80

А. А. Смирнов—Пути и задачи науки о литературе.	91
В. Жирмунский—Вокруг „Кавказского пленника“ Пушкина.	110
Б. Н. Томашевский—Проблемы ритма.	124
В. Княжнин—Аполлон Григорьев.	141
Б. Ларин—О „Кипарисовом ларце“.	149
Письма В. Н. Боткина—сообщ. Н. Измайлов.	159
Письма И. И. Панаева—сообщ. П. Горчинский.	192
Письма Л. Н. Толстого к М. М. Лисицыну—сообщ. В. Срезневский.	199
Неизданные материалы Чеховской комнаты в гор. Таганроге—сообщ. С. Балухатый.	206
Русский язык и литературные интересы в семье Тургенева—сообщ. М. Клеман.	222
Мелочи литературы: Неизданные стихотворения князя П. А. Вяземского, сообщ. С. Любимов—стр. 230. Неизданные стихотв. князя А. И. Одоевского, сообщ. С. Любимов—стр. 235. Эпиграмма Толстово-Американца на А. Пушкина, сообщ. Т. Б.—стр. 237. Запись Достоевского в альбом, сообщ. Б. Л. Модзалевский—стр. 238. Первая любовь Толстого, по неизданным дневникам, сообщ. Н. Фельтен—стр. 240. Биография Л. Н. Толстого, библиогр. заметка. В. Срезневский—стр. 246.	
Письмо в редакцию.	248

ЛИТЕРАТУРНАЯ МЫСЛЬ

АЛЬМАНАХ

II

ЦЕНТРАЛЬНОЕ КООПЕРАТИВНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО „МЫСЛЬ“
ПЕТРОГРАД 1923

Проблема стихотворного ритма.

I.

Вопросы ритма русского стиха, всесторонне обсужденные в русской литературе за последние годы, ставятся на очередь не впервые. В значительной мере аналогичны современным интересам подходы к проблеме русского стихосложения, наблюдаемые в полемике середины XVIII века, центральной фигурой которой является Василий Тредьяковский. Понятно—различие в исторической обстановке, различие в литературной и научной среде, в которых протекала деятельность Тредьяковского, по сравнению с научными запросами в современной нам поэтике, сильно отличают насквозь проникнутые схоластикой «трактаты» Тредьяковского от современных работ, хотя и не изживших вполне схоластический элемент, но уже решительно обнаруживающих стремление ликвидировать эту схоластику. Однако, учитывая эти своеобразные условия литературной деятельности Тредьяковского, мы узнаем в его писаниях постановку тех же самых вопросов, которые, совершенно от него независимо, возобновлены были в XX веке А. Белым, Н. Недоброво и др.

Роль В. Тредьяковского недостаточно выяснена в нашей литературе. Причины этого разнообразны. С одной стороны, понижение интереса к вопросам стихосложения в русской филологической науке XIX века свело постановку вопроса об историко-литературной роли деятельности Тредьяковского к обсуждению того лишь, был ли он основателем «тонического стихосложения», или же эта честь принадлежит Ломоносову, или наконец—и у того и у другого были предшественники. С другой стороны—с работами Тредьяковского знакомилась по второму изданию его трактата, являющемуся итоговой работой, написанной тогда, когда судьбы тонического стихосложения были решены практикой, стихами Ломоносова и Сумарокова, когда полемическое обострение уже потеряло свой смысл, и в задачи автора входила не столько защита того или иного взгляда, сколько составление практического «руководства», объединяющего господствовавшие на практике «правила».

Действительное представление об оригинальных взглядах Тредьяковского дает его первый трактат и его полемика по поводу эмоционального значения ямба и хорей, которую он вел с Ломоносовым и Сумароковым.

Первый трактат Тредьяковского 1735 года стоит всецело на точке зрения силлабического стихосложения. В нем он проявляет себя не реформатором самого стихосложения, а только новатором в области теории русского стиха. Согласно установившейся практике, он рассматривает механизм нашего «тринадцатисложного» стиха, как стиха силлабического, женского окончания, с цезурой после седьмого слога.

«Ум толь слабый, плод трудов (краткия науки). Единственным отступлением от канона в трактате Тредьяковского является требование ударности последнего слога первого полустипа (тудов), очевидно вынесенное им из французской теории стихосложения, где перед цезурой обязательно стоит ударный слог:

Et le vers sur le vers n'osa plus engamber.

Возможно также, что в стихотворной русской практике уже намечалось подобное положение ударения. С некоторой оговоркой принял его и оппонент Тредьяковского Кантемир, практик и теоретик силлабического стихосложения.

Таким образом, Тредьяковский стоит всецело на точке зрения канонического силлабического метра.

Но одновременно он вводит новое понятие, заимствуемое им из французских трактатов о стихосложении—понятие каданса («падения»), совершенно аналогичного по своей функции в силлабической теории понятие ритма, ныне провозглашенного и противопоставленного метру.

Под кадансом Тредьяковский разумел систему распределения словесных ударений в стихе. Для оценки каданса стиха им и предложено было вспомогательное членение стиха на стопы, которыми он, в полном согласии с теми же французскими трактатами, считал двусложные группы ¹⁾. Замечая, что эти «стопы» могут быть хорейми, ямбами и пиррихиями, Тредьяковский высказался в пользу каданса, построенного на хорях.

Искусственность членения стиха на стопы, чисто служебную функцию этого членения стиха, Тредьяковский отлично сознавал, что и высказал в своих возражениях Ломоносову и Сумарокову по поводу сравнительного эмоционального значения ямба и хорей, отметив, что ни ямбическое, ни хорическое стихотворение не представляет собой ряд отдельных стоп с однообразным «восхождением» или «нисхождением». Границ стоп не существовало для Тредьяковского, и он видел одинаково в ямбе и хорее как переходы от ударных слогов к неударным (нисхождении), так и обратно, переходы от неударных к ударным (восхождение).

Основная мысль Тредьяковского в том, что на ряду с метром—канонизованной системой звуковых элементов стиха—существует ритм—каданс, т. е. стремление к организации иных, не канонизованных форм звучания (для силлабического стихосложения—системы ударений в стихе ²⁾). Заимствуя свою терминологию из Франции, Тредьяковский придал этому термину—каданс—расширительное толкование очевидно потому, что вопрос о роли ударения в русском стихосложении уже назрел к тому времени, и система ударений естественно выдвигалась, как некая новая художественная форманта, восполнявшая канонический принцип силлабического стиха—отсчет слогов.

То, что изыскание каданса в тринадцатисложном стихе было именно попыткой найти такую форму, восполнявшую неудовлетворительные для взыскательного слуха его современников указания канонической метрики, доказывается и тем, что для коротких, песенных размеров необходимость различения «стоп», т. е. регламентации каданса, Тредьяковским решительно отрицалась. Эти стихи казались ему достаточно кадансированными, достаточно певучими и в той форме, в которой они существовали.

Взгляды Тредьяковского быстро претерпели сильные изменения в связи с эволюцией стихотворной практики. То, что он выдвигал в качестве корректива к канонизованному метру, само стало метром. Система распределения ударений в стихе была канонизована и вскоре явилась содержанием школьной метрики. Ямбы и хорей перестали быть признаком лучшей или худшей эстетической вариации, они стали законом. Тредьяковский принял совершившееся изменение и во втором своем трактате решительно изменил построение метрической системы.

Итак—на примере Тредьяковского мы видим, как на известной стадии развития русского стиха, наряду с первичными, регламентированными признаками стиха были выдвинуты другие элементы звучания (ударения), которые не были регламентированы метрикой, но которые попали в поле зрения поэтов, участвовав-

¹⁾ В этом понимании термин «стопа» (pied) удержался во французской литературе до XIX века, причем до сих пор можно услышать определение alexandrinского, двенадцатисложного стиха, как vers de six pieds. Впрочем, в XIX в. начали смешивать стопу (pied) и слог (syllabe). Русские переводчики, вследствие этого, неуклюже переводят и «pied» и «syllabe» через «стопу» даже в том случае, если оно означает «слог». Так в «Русских прописках» (т. 3) И. С. Тургенев. Собрал и приготовил к печати М. Гершензон) мы с изумлением читаем, что Лермонтовская поэма «Мцыри»—«писана восьмистопным стихом» (стр. 167). Здесь же приложенный французский текст, принадлежащий Тургеневу, разъясняет недоразумение: там очень ясно говорится про «vers de huit syllabes», т. е. восьмисложный стих (четырёхстопный ямб).

²⁾ Отмечу, что в понятие «каданса» Тредьяковский вводил также и элементы эвфонии, а именно избегание повторения одного и того же звука.

ших в создании художественного сознания стиха и проявивших тенденцию к новому эстетическому оформлению его. Эти вторичные элементы звучания вскоре выплыли на поверхность, были канонизированы и, перестав быть элементами «каданса» — ритма, стали элементами метра. Так из разложившегося силлабического стиха родился тонический стих. И в момент кризиса силлабического стиха в современной поэтике родилась проблема «каданса», т. е. ритма. Процесс разложения старого стиха был очень скоро закончен, и поэтому и самая проблема ритма снята с очереди.

II.

Возродилась она в эпоху русского символизма, в эпоху разложения русского классического стиха. Но если до Тредьяковского русская поэзия дала мало эстетически ценных образцов, если сила традиции была незначительна, инерция канонов легко была сокрушена молодой школой Ломоносова и Сумарокова, то кризис классического стиха в XX веке оказался затяжным. Классическая поэзия выдвигала имена Пушкина и Лермонтова, которым символисты могли противопоставить лишь Белого, а футуристы — Маяковского. Да и сам Белый и тот же Маяковский были в значительной мере отравлены классической традицией, сами выросли на Пушкинском стихе. Кризис затянулся, классический стих не сдавал своих позиций, и проблема ритма не снята с очереди по сегодня.

За эти годы к ней привыкли; из манифестов символистов она перешла в научные круги и стала научной проблемой.

Что же такое ритм?

«Ритм — отступление от метра», — так формулировал проблему в свое время Андрей Белый, или верней — именно эта формулировка из всех, данных А. Белым, наиболее привлекла к себе внимание.

Формулировка эта обнажает лишь генезис проблемы, генезис, определяемый разложением классического стиха, поэтическим направлением, которое искало художественного эффекта в уклонениях от классических норм, искало «форманты» вне этих норм.

Но для научной постановки вопроса формулировка эта не годится.

В чем же существо проблемы ритма?

Всякая звукоречь есть связанная и сложная система звучаний. Число слогов, ударения и т. д. не исчерпывают всего богатства звучаний человеческой речи.

Стихотворная речь — есть речь организованная в своем звучании. Но поскольку звучание есть явление сложное, канонизации подвергается лишь один какой-нибудь элемент звучания. Так, в классической метрике канонизованным элементом звучания является ударения, которые «классическая метрика» и подвергает различным элементам звучания, в силу естественного тяготения речи к соблюдению равновесия между всеми элементами звучания, — и другие «ряды» звучания в стихотворной речи приобретают тенденцию к упорядочению. Эта смутная, несознаваемая дывает свой отпечаток на реальный стихотворный материал, создаваемый поэтами. Всегда замечалось, что для того, чтобы стихи были хороши, «благозвучны», «гармоничны», не достаточно, чтобы в них словесные ударения были расположены по определенной, фиксированной метрической системе.

Не только первичный признак, ряд канонизованный, должен быть организован. Организации — не смутной, бессознательной, инстинктивной — подвергались и другие ряды звучания, и формы, в которые они облекались, доходили до восприятия в виде неясного признака «гармоничности» или «ритмичности». На-ряду с первичным признаком стиха создавались его вторичные признаки, которые в своей совокупности и составляют ритм.

Но пока традиционные формы стиха не дискредитированы в сознании поэтов и их аудитории, пока первичные признаки стиха, регламентированные метрикой, еще удовлетворяют эстетическому требованию времени, — внимание сосредоточено

преимущественно на подлежащем организации звуковом ряде, на метре, и ритм отдается всецело компетенции подсознательного творческого напряжения поэтов; он окружается «тайной творчества». Но стоит лишь немного поколебаться авторитету традиционных форм, как настойчиво появляется мысль, что природа стиха не исчерпывается этими первичными признаками, что живет стих также и вторичными признаками звучания, что на-ряду с метром есть ритм, который можно познать, что можно писать стихи, соблюдая только эти вторичные его признаки, что речь может звучать как стихотворная и без соблюдения метра. На практике это ведет к канонизации вторичных признаков стиха, в теории — к острой постановке проблемы ритма.

Науку, конечно, не интересуют дидактические цели, подобные тем, какие задавал себе Тредьяковский. Пусть сами поэты ищут новых путей в стихосложении. Задачи современной науки далеки от практического менторства, от руководительства поэтическим движением. Задачи ее более скромные — познание явлений.

В науке о русском стихосложении еще не пройден первый шаг к познанию, — заключающийся в регистрации и описании подлежащего изучению материала. Приступая к регистрации и описанию, мы должны твердо установить, что именно мы будем регистрировать, и как описывать; необходимо решить вопрос о материале и методе описания.

Настоящий очерк и имеет целью поставить конкретно эти вопросы — о материале и методе — по отношению к проблеме ритма в русских стихах.

III.

Вопрос о материале в поэтике стоит двояко. С одной стороны его понимают, как вопрос об объеме материала, подлежащего изучению, о выборе художественных памятников, на которых производится исследование. Эта сторона вопроса не интересует нас сейчас.

Другая сторона вопроса — это учет явлений, подлежащих изучению.

Если разумеет под словом ритм всякую специфически-стихотворную организованную систему звучания, доступную восприятию поэтической аудитории, то ясно, что материалом ритмики должно служить всякое звучание человеческой речи, поскольку оно участвует в художественном эффекте и поскольку оно специфически организуется в стихах. Чтобы несколько уточнить эти признаки, остановимся на двух терминах — «стих» и «метр».

В историко-литературном плане понятия «стих» и «метр» тесно между собой связаны. Если возьмем определенную поэтическую школу, то в пределах ее метром является норма, которой подчинена стихотворная речь. Метр и является специфическим отличием стиха от прозы.

Но метрические нормы текучи — от Мелетия Смотрицкого до Тредьяковского, от Ломоносова до Андрея Белого, от Блока до Маяковского мы замечаем сдвиги метрических норм. Одни метры рушатся, канонизируются другие. И, однако, поэзия преемственна, однако, литературные традиции сплавляют известный род поэзии в одно представление — «стихотворной речи». Стихи малайцев и античных греков, стихи японцев и романских народов строятся на различных метрических основах. И, однако, их объединяет представление о стихе, и переводчики художественной литературы, субституируя метрической норме переводимого метрические нормы, господствующие в языке, на который переводят, все же стремятся стих передать стихом. Следовательно, кроме конкретного, переходящего исторического вопроса о стихе, свойственном данному языку и данной эпохе, существует более общий вопрос о стихотворной форме.

В современной европейской практике утвердился обычай писать стихи равными строчками, выделяя их даже заглавными буквами, прозу же печатать сплошными строками, без разрывов. При всей разобщенности графики и живой речи, факт этот показатель, т. е. с письменностью связаны определенные речевые ассоциации. Это дробление стихотворной речи на «стихи», на периоды, звуковая потен-

ция которых сравнима между собой, а в простейшем случае и просто равна между собой, и является, очевидно, специфической особенностью стихотворной речи. Эти стихи, эти — назовем их так — эквипотенциальные речевые периоды, своего сменой и создают в нашем восприятии впечатление организованного повтора подобозвучающих рядов, впечатление «ритмичности» или «стиховности» речи. Сущность «ритмичности» — в сравнении обособляемых рядов, «стихов», осуществляемом в восприятии их смены.

Задачи метрических норм — облегчить сравнение, выявить признаки, учет которых даст материал для оценки эквипотенциальности речевых периодов, цель этих норм дать ту условную систему организации системы звучаний, ту неизбежную конвенциональность, которая является связью между поэтом и его аудиторией и которая помогает воспринимать вложенный в стихотворение ритмический замысел поэта.

Эта метрическая норма может отличаться большей или меньшей четкостью, т. е. в большей или меньшей степени облегчать узнавание «стиховности». С другой стороны, она в большей или меньшей степени может соответствовать естественным возможностям языка, в большей или меньшей степени сковывать или выявлять выразительность речи. Законы художественного равновесия, сила традиции и поэтического воспитания литературной аудитории определяют господство в данный момент той или иной метрической системы. Указанные факторы отчасти поддерживают друг друга, отчасти противодействуют друг другу, и развитие метрической системы направляется по их равнодействующей.

Конкретная метрическая система, регулирующая композицию русского классического стиха, сводится к учету ожидаемых канонизованных (метрических) ударений. Как всякий метод учета, она с ясностью обнаруживается не в нормальном чтении стихов, не в декламации, а в особом чтении, проясняющем закон распределения ударений, в скандовке. Это «прояснение» метра, скандовка, вызывается самими функциями метра — канонизованной системой учета звуковой «емкости» стиховых единиц. Однако, эта искусственная скандовка не есть акт произвола, ибо она лишь обнаруживает вложенный в стихи закон их построения. Скандовка общеобязательна. Эта скандовка вслух необходима лишь в первой стадии поэтического воспитания. Для читателя с развитым «стихотворным слухом» она становится автоматическим актом, подсознательным и произвольным, подобно тому, как автоматична и произвольна привычка грамотного человека к орфографическому письму. Эта скандовка — внутренняя и немая — вырабатывается в привычку, которой мы не замечаем в силу ее привычности. И однако она неизбежно сопутствует наше восприятие стихов, она одна помогает узнанию стиха, она окрашивает восприятие стихотворной речи, и определяет собою характер произнесения стихов, столь отличный от произнесения прозы и именуемый декламацией.

В виде ли немой скандовки, в виде ли моторных представлений, метр сопровождает чтение и восприятие стихов. Облегчение метра в реальное звучание, произнесение метра требует громкой скандовки, форсированного изохронизма в произнесении слогов, и периодической расстановки ударений в пределах метрической единицы — стиха, требует глубокого голосового расчленения звуко речи на эти единицы, эквипотенциальные периоды звучания.

Область ритма не есть область учета. Она связана не с искусственной скандовкой, а с реальным звучанием. Ритм не может быть прояснен, т. к. он, в противоположность метру, не активен, а пассивен, он не вызывает стиха, а вызывается им. В то время, как мысленно отвлеченный метр, ибо он целиком присутствует в нашем сознании и только из нашего сознания заимствует общеобязательность своих конвенциональных норм, благодаря которым связывает поэта с воспринимателем слушателем или читателем, — ритм может быть только конкретным, может основываться только на элементах звучания, слышимых или практически учитываемых нами, как в ритмической, так и в веримической речи. Метр можно только узнать и воспроизвести, ритм можно услышать даже в том случае, если слушателю неизвестны вложенные в стихи нормы, если он не воспринимает его метр. Вот почему так часто встречаются люди, чуткие к ритму и «музыке» стиха и беспомощные в

области метра, не отличающие ямба от хорея и безнадежно искажающие метрическую природу стиха в своем чтении.

Но если ритм складывается из явлений реально слышимых, то очевидно классификация явлений ритма должна исходить из фонетического анализа речи. Все элементы звучания могут быть факторами ритма. Единственно необходимо только, чтобы эти элементы звучания под влиянием стихотворного оформления речи сами строились в правильные ряды, так или иначе повторяющие движение речи, расчлененной на стихи, так или иначе поддерживающие впечатление этого членения.

IV.

В ритме стиха приходится учитывать три количественных отношения звучания: энергию звучания, высоту основного тона и длительность. Остановимся на ритмической валентной каждого явления.

До сих пор в анализе ритма почти исключительное внимание уделялось ударению. Этюды А. Белого, «Распевочное единство» Божидара и некоторые другие работы посвящены исключительно учету ударений в стихах. Весь ритм сводился к изучению акцентных конфигураций в стихе. Влиянию этого воззрения и следует приписать просачивающееся в школьную метрику учение о «пеонах» и «шпрингиях», которое в общем случае является смешением двух проблем — метра и ритма.

Экспираторное ударение — энергетическое отношение звучания — не представляет собой единого, недифференцированного явления, как это казалось первым исследователям русского ритма, которые только и учитывали слоги ударные и неударные, подводя все ударения под одну общую категорию. Меж тем в оценке ритма следует различать три ряда ударений, причем в пределах каждого ряда возможна градация интенсивности этих ударений.

Наибольшее внимание привлекали словесные ударения, и именно их учитывал А. Белый в своих статьях сборника «Символизм». Именно к словесным ударениям применяется аксиома — каждое русское слово имеет одно ударение, и обратный вывод — словом (фонетическим) называется комплекс слогов, из коих один — ударный, независимо от того, изображается ли этот комплекс одной или несколькими орфографическими единицами (словарными словами), или же составляет часть такого орфографического слова (так комплекс трех орфографических единиц «не знаешь ли» составляет одно слово, с другой стороны — орфографическая единица «глубокоуважаемый» представляет собой два фонетических слова).

Функция словесного ударения заключается не только в абсолютном усилении экспирации и энергии произношения. У русского ударения есть еще организующая роль — объединения вокруг себя неударных слогов того же слова, подчинение их себе. Слово представляет собой обособляемую группу звуков, как бы «управляемую» ударением. Ударение разделяет слово на две части — на слоги предударные и послеударные, которые отличаются друг от друга по характеру произношения. Русская речь не агглютинативна, т. е. не представляет собой ряда слогов, среди которых некоторые ударны, некоторые неударны. Слова не сливаются между собой. Границы слов мы твердо «слышим», и представление об ударении составляется у нас только на фоне восприятия расчлененности речи на слова. Ударение мы находим на том слоге словесной группы, который произносится сильнее, чем прочие слоги той же группы, на слоге, разделяющем слово на предударные и послеударные слоги.

Таким образом понятие словесного ударения неразрывно связано с представлением о словесной расчлененности речи.

Иначе обстоит дело с ударениями второго рода, которые можно назвать слоговыми ударениями.

Не все слоги слова неударные произносятся с одинаковой силой. Некоторые из неударных слогов произносятся с несколько большей затратой экспираторной энергии, чем остальные. Про эти слоги говорят, что они несут «дополнительное» или «побочное» ударение, или полуударение. Особенно отчетливо эти полуударения слышны в длинных словах. Они почти неизменно появляются на первом слоге слова

в котором главное ударение отстоит далее, чем на втором слоге от начала. Подобное «побочное» ударение можно наблюдать также на последнем слоге слова дактилического или гипердактилического окончания, особенно, если слово это замыкает фразу и оканчивается на гласную. Аналогичную роль в сложных словах играет приглушенное ударение первой части сложного слова—«звонкобегающий».

Роль этих слоговых усиления голоса в стихосложении затронута была в литературе Р. Якобсоном (рецензия на «Науку о Стихе» В. Брюсова во II выпуске «Известий Научного Отдела Наркомпроса») и Г. Шенгели («Трактат о русском стихе») ¹⁾. Последний присвоил им наименование «ипсенса». Эти слоговые ударения не служат для членения речи на слоговые группы, а лишь оформляют произношение слова многосложного, являясь побочными вспомогательными средствами произношения.

Распределение слоговых ударений в стихе дает специфический, затуманенный ритмический рисунок, ритмическую канву, на которой распределяются словесные ударения.

Как указал Р. Якобсон, эти полуударения свободны, т. е. могут менять свое положение в слове в зависимости от ритма речи. Слово «неумолимый» можно произнести двояко—«неумолимый» и «неу́молимый». Тем не менее существуют пределы этой свободы и usus'ы практической речи, делающие то или иное положение их более естественным. Так, в стихе

Полусмешных, полупечальных
мы ставим ударения на слоге «ду», в стихе же
Для полугородских полей
на слоге «по».

Г. Шенгели показал, что полуударение стремится совместиться с метрическим ударением.

На различии положения полуударения в словах «И демоны глухонемые» основана разница между ямбической и амфибрахической формой этого словосочетания:

И демоны глухонемые (амфибрахий)

И демоны глухонемые (ямб).

Приблизительно в таком же отношении, в каком словесное ударение находится к слоговому, к первому из них стоит фразовое или логическое ударение.

Логическое ударение—т. е. ударение на слове, наиболее значащем из группы слов привлекалось к изучению ритма русского стиха Востоковым, который посвятил анализу его несколько любопытных замечаний, по сию пору не устаревших, и пытался построить на нем теорию русского народного стиха, теорию, в упрощенной, вульгаризированной форме находящую место в руководствах по метрике и поэзии.

Подобно тому, как словесное ударение, объединяя вокруг себя слоги слова, объединяет вокруг себя группу близких и обособляемых слов, рождается при членении речи на фразовые единицы.

Итак, рассмотрев три рода ударений, мы видим ясно, что вопрос о закономерном распределении ударений сопровождается вопросом о членении речи на слова и фразовые единицы.

Поэтому совершенно естественно, что вслед за Андреем Белым, который изучал ритм исключительно как закономерности в распределении лексических ударений, другие теоретики стиха в лице Вал. Брюсова, О. Брика (которому принадлежит термин «словораздел») и особенно Вал. Чудовского обратили внимание на словесное членение стиха. Наряду с учением о распределении ударений в русской ритмике появилось учение о словоразделах.

Понятие словораздела и раньше иногда вводилось в круг сведений о стихе. Так, представление о цезуре, о конце стиха неразрывно было связано с представлением о словоразделах. Попытки сочинять стихи с переломом слов относятся к лабораторным опытам.

¹⁾ В личных беседах в «Обществе ревнителей Художественного Слова» проф. Ф. Ф. Зелинский давно настаивал на значении этого явления в художественном эффекте стихотворного ритма.

Понятие о словесной единице в одном случае было введено еще В. Тредьяковским. А именно, он учил, что все односложные слова являются «общими», т. е. могут находиться в стихе как на месте, метрически ударяемом, так и на месте, метрически неударяемом. Так он формулировал тот закон, что в двусложных размерах—ямбе и хорее—неметрическое ударение может падать только на односложные слова. Иначе говоря, неметрическое ударение должно быть выделяемо словоразделами. Этот закон был в наши дни вновь формулирован В. Чудовским.

V.

Однако учение о ритме, как о системе распределения словесных ударений и словоразделов, не исчерпывает всего содержания ритма. Как ударения, так и словоразделы обладают различным весом, различной действительностью на слушателей, в зависимости от того, совпадают ли они с фразовыми ударениями и фразовыми членениями.

Поэтому следующий вопрос, возникающий при анализе и описании ритма—это вопрос о фразовом членении стиха.

Вопрос о фразе, ее организации и средствах членения, покрывается представлением об интонации. Поэтому соответствующий отдел ритмики следовало бы именовать учением о стихотворной интонации. Стих любого поэта, независимо от его стиля, обладает своеобразным интонационным распеком, приводимым тем или иным путем в соответствие с метрическими рядами. Вопрос о положении фразового ударения в стихе, о совпадении границ фразовых членений с границами стиха, и о ритмической роли каденций, вопрос о темпе речи, поскольку он связан со стиховым ее движением, и представляет собой главное содержание этого отдела ритмики.

Вопрос о фразовой структуре стиха контрабандным способом выдвигался и в старой литературе, в догматической метрике. Формулировался он в понятии enjambement. Запрет enjambement—«переноса разума» в терминологии Тредьяковского—определенно выражал требование совпадения фразовых единиц с метрическими. Спор о цезуре, обострившийся в эпоху борьбы классиков с романтиками, говорил о том же явлении.

С другой стороны, театральная практика, которой эмпирически приходилось разрешать аналогичные вопросы, в эпоху классической трагедии создала особый декламационный стиль, подчинявший фразовую интонацию метрическому течению стиха, канонизировавший определенные формы стихового распева. При таких условиях, конечно, поэт должен был заботиться об определенной структуре фразового строения стиха, в соответствии с его метрическим строем. Специфическое разрешение этой задачи каждым поэтом и придавало его произведениям индивидуальный ритм.

При анализе интонационного строя не следует упускать из виду одну его сторону, которую можно назвать «иерархией» интонации. Подобно тому, как метрические единицы имеют свою иерархию—из этих или ударных периодов слагаются подуступия, из них стихи, из стихов строфические единицы, которые в свою очередь, сочетаясь между собой, могут давать сложную строфу, так и в живом звучании слова от слога мы восходим к слову, а от слова к различным степеням фразового членения, к речевым тактам, фразам, предложениям, периодам—какова бы была принятая терминология. Фразовое членение производится иерархически, с подчинением менее крупных единиц более крупным. Поэтому вопрос об интонационном строе может принимать различные формы, в зависимости от того, поднимаемся ли мы, или опускаемся по иерархической лестнице фразовых членений ¹⁾.

Так, расхождение в анализе простого словесного ритма, замечаемое в произведениях современных исследователей, часто объясняется тем, что некоторые учитывают каждое словесное ударение, другие же, несколько поднимаясь по этой лестнице, проявляют тенденцию учитывать только фразовые ударения, приравнивая слова, не несущие фразового ударения, проклитикам и энклитикам. Этот иерархизм членений следует твердо учитывать при ритмическом анализе.

¹⁾ «Мелодика стиха» Б. М. Эйхенбаума представляет собой оригинальную попытку анализа интонационно-иерархических отношений стиха.

Таковы основные моменты количественных отношений звучания, учитывать которые необходимо при описании ритмической структуры изучаемого материала.

Однако ими не исчерпывается весь круг звуковых явлений, подвергаемых систематической организации в стихотворной речи. Кроме количества звучания, надо учитывать еще и качество звучания, эвфоническую структуру стиха.

Вопрос о качестве звуков стихотворной речи, зародившийся, под влиянием изучения латинских поэтов, еще во второй половине XVIII века ¹⁾ и отразившийся в практике поэтов в такой, напр., облаженной форме, как опыты липограмматических стихов, приобрел особенную остроту в наше время, когда ни одна работа, посвященная какому бы то ни было поэту, не обходится без оценки — часто безалаберной — его «инструментовки», «гармонии», «звуковой инерции» и т. п. Может быть, прямолинейное выдвигание этой проблемы грешит преувеличением значительности этого вопроса. Но самый факт этого обостренного внимания в среде, близкой к современным поэтам, несомненно свидетельствует о реальном существовании этого вопроса в поэтическом сознании.

Но до сих пор мы не имеем сколько-нибудь цельной классификации эвфонических явлений стихотворной речи. Внимание исследователей направлялось главным образом на качество звуков, участвующих в создании явлений эвфонии, а не на их стиховую функцию.

Поэтому более или менее дифференцировалось представление об эвфоническом вокализме, как о чем-то отличном от эвфонического консонантизма. С другой стороны — менее отчетливо — дифференцируется представление о выразительных задачах эвфонии. Концентрируя внимание на явлениях звуковой аналогии — на повторениях подобию звучащих групп — обращают внимание, вызывается ли подобное повторение задачами звукоподражания, или иных ассоциативных звуковых связей ²⁾.

При этом обращаются главным образом к анализу акустической природы звучаний, и слово «благозвучие» понимается весьма прямолинейно. Позволю себе по этому поводу выдвинуть, в качестве гипотезы, утверждение, что музыкальными качествами звуки человеческой речи обладают в одинаковой степени. Наша оценка акустических, а с точки зрения артикуляционных сторон произношения. Наше восприятие сопровождается внутренней речью, и образы, вызываемые им, в значительной степени облекаются в артикуляционные представления. Речь благозвучная — легко произносимая, а не легко слышимая, речь неблагозвучная — вызывающая представление о неудобном, затрудненном укладе органов речи. С этой точки зрения не может быть «международной» эвфонии, ибо артикуляции могут быть разным образом привычны людям разных языков.

Поэтическое голосоведение сводится к организации в систему артикуляционных моментов произношения. Будет ли это элементарное затруднение куляций на однообразно повторяющемся укладе, — то, что можно назвать эвфонической монотонией, — будет ли это смена одних артикуляций другими — выравнивание во всяком случае всякая конструкция имеет артикуляционную, а не акустическую природу. Акустические закономерности являются непроизвольным следствием артикуляционных, поскольку переход от открытых звуков к закрытым, от задних к передним сопровождается закономерным изменением резонатора, более или менее правильным чередованием гармонических (обертонных), окрашивающих акустику речи. Но сейчас для нас важен другой вопрос — о стихотворных функциях голо-

¹⁾ О «подражательной гармонии» писал еще Мераляков.

²⁾ Современное учение об «эвфонии» стиха можно назвать аморфным, поскольку учитывается только качество звука, независимо от его положения в стихе.

соведения, независимо от типа наблюдаемой системы закономерно объединенных в качественном отношении звуков.

Канонизованной — метрической — формой голосоведения является рифма. Теперь можно признать общим мнением положение, что рифма — не эвфоническое «украшение» стиха, а метрически организующий фактор. Рифма не только создает впечатление аналогии звуков, входящих в ее состав, но членит речь на стиховые ряды, ею замыкаемые. Поскольку рифма, независимо от фонетических условий ее осуществления, является фактором метрическим, создавая, путем звуковых ассоциаций, опору слуху, в восприятии метрического членения стихотворной речи, состоящую и явления голосоведения во всей их широте являются специфически ритмовыми, т. е. ритмическими, поскольку они поддерживают в нас впечатление расчлененности стиха и соответствий между его членами. Учение о ритмической функции звуковых соответствий развито Граммом под именем «гармонии» стиха. Этот термин, объединяющий в себе понятия о закономерности (качественной) голосоведения и о ритмических соответствиях, подчеркиваемых качественно-звуковыми соответствиями, следовало бы сохранить, хотя и есть опасность двусмысленности в его употреблении, вследствие, с одной стороны, навязчивых аналогий с явлениями, обозначаемыми этим термином в музыке, и неизбежно вытекающим отсюда метафорическим его употреблением, — с другой стороны вследствие того, что термин этот уже применяется спорадически для обозначения иных явлений (так иногда гармония противопоставляется инструментовке, причем ею обозначают вокализм, а инструментовку — консонантизм). В русской литературе вопрос о гармонии отчасти затронут в работе Брика («звуковые повторения»).

Задачи гармонии двойные: во первых расчленить речь на ритмические периоды — задачи диссимилиации, и во вторых создать впечатление аналогии между намечаемыми таким образом членениями — задачи ассимиляции.

Соответственно этому голосоведение должно строиться по системе повторяющегося, не замкнутого закона чередования звуков.

Здесь может быть двойное положение. Или в пределах каждого ритмического члена звуки сменяют друг друга в том же порядке, как и в сопоставляемом члене, и таким образом имеется смена звуков в пределах члена и тождество подобной смены, при переходе от одного члена к другому (циклическое голосоведение), или же в пределах каждого члена может быть выдержка монотония, но в каждом члене на своем звуке (контрастная монотония). Приведу примеры для конкретизации этих приемов, причем оговорюсь, что примеры эти привлекаются исключительно как иллюстрации, и поэтому могут быть искусственными.

Если мы возьмем Пушкинский романс о Рыцаре, написанный 4-х стопным хореем, то мы а priori можем сказать, что стихи его имеют тенденцию к распадену на два полустиха (не называя это полустихиями, т. е. этот термин связан с представлением о постоянной цезуре). Вызывается это тем, что наиболее устойчивыми являются ударения 2-ой и 4-ой стопы, и весьма неустойчивыми — ударения 1-ой и 3-ей. Получается впечатление правильной смены слабой стопы сильной, т. е. ритмический рисунок приблизительно характеризуется описательной формулой — две третьих пеона («Молчаливый и простой»). Естественно, что и голосоведение будет стремиться к членению стиха на две части. И действительно — в этих стихах мы находим примеры вокализма, построенного по системе циклического голосоведения ¹⁾.

¹⁾ Привожу примеры из первоначальной редакции «Романса».

Жил на свете рыцарь бедный	ы — е
Он имел одно виденье	о — е
И до гроба ни с одною	й — о
По равнинам Палестины	ь — и

Ср. с подобным членением синтаксическую конструкцию стихов:

Lumen coelum, sancta rosa.
Всё влюбленный, всё печальный.

Очевидно голосоведение по ритмическим результатам совпадает как с закономерностью словесных ударений, так и с тенденцией интонационного членения.

Понятно—эти явления не канонизованы, т. е. не проведены однообразно во всех стихах. Они лишь потенциальны, они стремятся осуществиться и, осуществляясь в некоторые моменты, поддерживают «толчками» общую инерцию ритма. Наоборот, возьмем стихи Блока:

Ты был осыпан звездным цветом...
Когда обманет свет вечерний...

Тот же эффект расчленения на 2 полустиха здесь достигнут контрастной монотонией:

ы — ы е — е
а — а е — е

Понятно—эти два типа не исчерпывают всех приемов гармонии. Сочетаясь со строфическими аналогиями, они могут разнообразиться, и дело описательной ритмики классифицировать все приемы «гармонии». Приведу лишь один пример, где эффект достигнут аналогиями ударных гласных четных стоп в рифмующих нечетных стихах четверостиший:

Но бредет за дальним полюсом
Солнце сердца моего
Льдиным скованное поясом
Безначалья моего,
Так взойди-ж в морозном инее
Непомерный свет-заря!
Подними над далью сивей
Жеал померкшего царя.

Здесь строфика подчеркнута контрастной монотонией гласных. Я не буду умножать примеров, полагая, что и приведенные иллюстрируют выдвинутую мною мысль. При такой постановке вопроса «гармония» стиха всецело включается в теорию ритма.

VII.

Таким образом намечаются три отдела ритмики: ритм словесно-ударный, ритм интонационно-фразовый, ритм гармонический.

В направлении конкретной разработки проблем, связанных с каждым отделом ритмики, и должно совершаться изучение и описание материала.

Однако, может представиться вопрос—не является ли искусственным объединение представлений об ударениях, интонации и эвфонии в одном понятии—ритме.

Вопрос этот устраняется основной предпосылкой, именно—обуславливающей стихотворную сущность каждого звукового явления координацией этих звучаний. На примере гармонии было показано, как организация качественной стороны звучания может быть подчинена общему ритмическому заданию стихотворения, или ритмическому импульсу. Это понятие ритмического импульса, т. е. на-чала, объединяющего собой звуковые приемы, является чрезвычайно важным в анализе ритма стихотворной речи.

Обычно под ритмом разумеют конкретное звучание стиха, звучание, измещающееся от стиха к стиху. Но такой же конкретной формой звучания обладает специфически прозаическая, речь деловых бумаг и экономических трактатов. И понятие ритма, конечно, не чуждо и этой речи.

Но едва мы переходим к речи стихотворной, как эти индивидуальные ритмы каждого стиха начинают подчиняться какому-то общему закону аналогии, закону, сближающему и выравнивающему индивидуальные ритмы. Ритмический импульс и есть специфически стихотворная форма речевого ритма.

С этой точки зрения ритмический импульс противопоставит конкретным приемам звучания, ему подчиненным или его производящим в длительном восприятии. Ритм может быть наблюден и в отдельной строке, но только ряды стихов создают в нас впечатление общего ритмического закона, ритмического импульса, вложенного в стихи.

Ритмический импульс, являющийся некоторым отвлечением от реального звучания, противопоставит, с другой стороны, метру, являющемуся канонизованным законом, которому подчинена лишь одна какая-нибудь сторона звучания (напр. количество слогов или правильность распределения ударений). Стихи одного и того же метра могут обладать различным ритмическим импульсом. Стихи Ломоносова и Языкова подчинены разному импульсу, хотя и у того и у другого мы найдем отдельные стихи, аналогичные по ритму.

Итак, следует различать ритмический импульс и ритмические приемы,—закон и звуковые средства человеческой речи, осуществляющие данный закон.

И если поэт от поэта могли отличаться отношением к самому ритмическому импульсу, то еще многообразнее может быть отношение к ритмическим средствам и пользование этими средствами. Дело в том, что языковые функции этих средств звучания и их воздействие на слушателя далеко не однообразны. Если в ораторской речи, имеющей задачей убеждение, побуждение аудитории на то или иное действие, доминируют определенным образом сгруппированные акцентные ходы, и речи военачальников и политических деятелей характеризуются ударными клаузулами, то в речах характера торжественного, в речах духовных проповедников, в апологетических «словах» более развита интонационная система. Наоборот, в более интимном разговоре, окрашенном интимными эмоциями, мы в праве предполагать в большей степени развитую эвфоническую сторону произношения или игру на тембрах. Цели воздействия, в широком смысле—задачи стиля, определяют, каким приемом звучания поэт будет выявлять ритмический импульс. Но не только стиль определяет пользование той или иной стороной звучания, но и тип языкового мышления автора. Как тип памяти может быть зрительным, слуховым, моторным и т. д., так и тип языкового сознания может определять различный характер отношения поэта к звуковым средствам речи. Наконец—условия воспроизведения художественного произведения также оказывают влияние на выбор ритмических средств. В эпоху, когда доминирует декламационный распев, отношение к выразительным средствам было другое, нежели в эпоху, когда общепринятой являлась говорная, четкая стихов. Трудно определить, который из этих факторов является первичным, какие—производными, но нельзя отрицать самого основного положения, что ритмические приемы могут иметь различную значительность у разных поэтов и в разных их произведениях.

Языковые функции звучания, как средство выразительности, могут делать их и самоценными. Как с одной стороны возможно воспринимать «красоту» распределения в известном порядке ударений, так с другой стороны доступно понимание красоты развитой интонации, или эвфонического голосоведения. Ритмические приемы могут в разной степени участвовать в создании художественно-ритмического впечатления, в отдельных произведениях может преобладать тот или иной прием; то или иное звуковое средство может быть доминантой. Установка на тот или иной ритмический прием определяет характер конкретного ритма произведения, и с этой точки зрения стихи можно классифицировать на акцентно-ритмические (напр., этой точки зрения боя в «Полтаве»), стихи интонационно-мелодические (стихи Жуковского), описание боя в «Полтаве»), стихи интонационно-мелодические (стихи Жуковского), стихи гармонические (типичные для последних лет русского символизма). Понятно—подобное деление всегда будет схематическим, приблизительным, грубым, т. к. вообще все средства присутствуют в реальном произведении, все они подчинены общей ритмической инерции и, так сказать, толчками поддерживают ее, доминируя над другими средствами то в том, то в другом месте произведения.

Заключу эти общие замечания о природе подлежащего изучению материала несколькими словами о методе изучения.

Вопрос о методе распадается на три частных вопроса: о наблюдении, сводке и интерпретации материала. Оставляя в стороне последний вопрос, т. е. полностью его можно выяснить лишь в связи с общими задачами поэтики, т. е. интерпретация является сведением в общую систему поэтики частных изучений, каковым является наряду с другими ритмика,—остановилось на первых двух.

В последнее время усиленно выдвигается—впрочем далеко не новое—утверждение, что поэтика является лишь отраслью лингвистики, и что авторы поэтики плетутся за лингвистикой. Как бы ни относиться к принципиальной стороне этого утверждения, отмечу, что исторически характеристика эта в значительной степени справедлива; в частности справедлива она по отношению к ритмике. Судьба русской—и западно-европейской—науки о стихе тесно связана с успехами языкознания. Тот же факт, что ритмика плелась в хвосте лингвистики, объясняется непопулярностью специфических проблем стихотворной речи в научных филологических кругах, которые не считали этих вопросов достойными своего внимания. Наука о ритме неизбежно стала достоянием дилетантов и приобрела характерный дилетантский оттенок. Этот оттенок стал насущно необходимым ее признаком, и даже когда лингвисты приступили к изучению связанных с ритмикой проблем, они не избегали иногда привнесения в свои труды того же дилетантизма. При таких условиях ритмика, как наука, далеко отставала от лингвистики.

Особенно это сказалось в методах наблюдения над материалом, совершавшегося при изучении ритмики. Лишь в наши дни прекратилось «графическое» изучение ритма, в котором исследователь довольствовался анализом «текста», несколько не заботясь о произносительной стороне изучаемого произведения. Правда, изолировать себя от произносительной стороны было невозможно. Русская орфография вообще не была достаточна для определения положения ударения в слове. Поэтому оценка ударности слогов привносилась исследователем в изучаемый текст, но обычно без всякого исторического анализа, который был необходим, ибо исследователи обычно обращались к произведениям старых поэтов. Но в тех случаях, где орфография давала большие основания для анализа изучаемого явления, там авторы целиком доверялись орфографии, не считая нужным обращаться к произносительной стороне. Так, напр., представление о слове постоянно связывалось с представлением о раздельном начертании, вследствие чего эти орфографические «словоразделы» принимались в исключительное внимание при анализе ритма (на них построена классификация словоразделов—«пауз» у А. Белого, классификация «составных» рифм у В. Брюсова и т. п.). Хуже всего обстояло дело с анализом «инструментовки», где действительно изучались не звуки, а буквы. Здесь прием анализа графических знаков звучанием. Орфографисты доходили до того, что, не замечая оттенков произношения «е» в разных положениях, отчетливо «слышали» различие между «е» и «ѣ».

Орфографисты имели некоторое основание к учету графических особенностей произведения, т. е. в языковом сознании грамотного человека несомненно присутствуют и орфографические представления. Кроме того, этимологическая орфография фиксирует наше этимологическое осознание слова, которое не полностью отображалась в звучании. Но в русской поэтической практике звуковая сторона всегда преобладала над орфографической. Если в XVIII веке и предъявлялись к рифме заимствованные из Франции требования «рифмовки для глаз», то в традиции они почти не отразились. Орфография может объяснить некоторые отклонения от норм, устанавливаемых на основании произносительной формы. Но самые нормы ритма, понятно, лежат в произносительной природе явления, а не в «глазной»—орфографической.

За последние годы глазной анализ ритма уступил место—особенно в Западной Европе—слуховому, акустическому. Школа экспериментальной фонетики произвела

целый ряд работ, применивших приемы экспериментально-фонетического наблюдения к анализу стиха (Verrier, Landry, Scripture R. de Souza). Школа эта заменила изучение печатного орфографического текста изучением записи звучащей речи, фиксированной при помощи специальных аппаратов в виде киногографической «кри-вой», воспроизводящей колебания воздуха—носителя звучания. Анализ «текстов» стихотворения. Без помощи механических регистраторов обходилась немецкая школа «слуховой филологии» Sievers'a (Satan и др.), которая изучает текст на слух, но учитывает исключительно звучащее.

Однако, как экспериментальная фонетика, так и слуховая филология, оказавшие существенные услуги лингвистике, вряд ли достаточно охватывают все явления речи, учет которых необходим в поэтике¹⁾. Основное свойство речи—коммуникативность не исчерпывается только идеографической стороной речи. Коммуникативность присутствует в самом процессе речи. Речь является то, что связывает говорящего со слушателем. Тот, кто говорит, не только произносит слова, но и вслушивается в них. Тот, кто слушает,—не пребывает в абсолютно пассивном состоянии слушателя: воспринимается речь потому, что слушатель ею владеет, и следовательно доходящие до его слуха звуки являются сигналами, по которым он узнает речь, которую он сам бы мог произнести. Наиболее пассивное слушание всегда сопровождается моментом некоторой активности—внутренней речью. Таким образом факт речи нераздельно складывается как из моментов восприятия, так и из моментов производства ее. При этом существенными признаками речи и являются только те ее стороны, которые одинаково присутствуют как в произношении, так и в восприятии. Только эта связь—созвучие произносящего со слушателем—и есть настоящая речь. То, что привносится говорящим, но чему не отвечает ничто в восприятии, равно как и то, что произносится слушателем, но чего не имел в виду произноситель, являются побочными, посторонними признаками речи. Так—в круге физических явлений индивидуальные особенности говорящего, поскольку им ничего не соответствует в активном представлении слушателя—элементы посторонние, и если мы их и замечаем, то как помеху, от которой стараемся избавиться. Так—если говорящий шепелявит, заикается или обладает иными дефектами речи или дыхания, то слушатели, вообще этими особенностями не обладающие, в своем восприятии всегда стремятся изолировать речь от этих посторонних элементов, равно как от индивидуальных тонального тембра голоса произносящего, и т. д. Поэтому, изучая язык поэта-заники, мы, понятно, совершили бы большую ошибку, стараясь воссоздать запятое автора и рассматривать его как неустраиваемый и значащий элемент его речи. Точно так же не важна совокупность всех привходящих ассоциаций, возникающих у слушателя, поскольку она не «задана» говорящим, равно как и совокупность мотивов, диктующих произношение, поскольку эти мотивы не передаются слушателю. Поэтому круг явлений, исчерпывающий понятие художественной речи с одной стороны, не покрывается изолированным произношением или изолированным слушанием, а с другой стороны, гораздо уже, чем совокупность всех моментов произношения или чем полная картина субъективного восприятия. Как экспериментальная фонетика, так и слуховая филология (называя так две школы французского аббата Руссело и немецкого Сиверса) могут привести, в своем обнаженном применении, исследователи стихотворного ритма к ошибкам как в одном, так и в другом направлениях. Во-первых есть опасность все явления ритма свести к явлениям акустическим. Ведь живая речь складывается из представлений акустическо-слуховых и артикуляционно-моторных. Речь, рассматриваемая как голос, звучание, не есть вся речь. Правда—на этом пути есть соблазнительная возможность трактовать стихи как музыку *suï generis*. Но в музыке производитель-музыкант является профессионалом, оторванным от аудитории. Большинство слушающих музыку не переживает моментов ее «производства». В сфере речевого ритма—каждый из нас владеет инструментом зву-

¹⁾ Я разумею здесь не столько работы названных авторов, сколько проникшие под их влиянием в обращение общие методологические положения, определявшие направление в изучении ритма в русских кругах.

чания, и здесь такая изоляция пассивного восприятия от активного творчества не возможна.

Замечалось это и представителями экспериментальной фонетики. Так, Ландрин несколько наивно сожалел о том, что регистрирующий аппарат нельзя поместить в глотку декламатора, т. е. приходится регистрировать только доходящие до слушателя, а не все производимые колебания воздушного тока.

С другой стороны—кривые воспроизводят все элементы звучания, как те, которые имеют значение, так и те, которые по физическим законам неизбежно сопутствуют произношению и значения не имеют. Вместо речи мы получаем декламационную форму, и извлекать из нее существенные моменты приходится путем кропотливого сравнительного анализа многих декламаторов и выслушивания из их разногласий декламации общих речевых моментов, что при механической записи не всегда возможно.

Поэтому-то в этой школе так остро стоит и вопрос о декламаторе: чье чтение следует изучать? И в конце-концов мы не уверены—что изучается: стихотворный ритм или декламационные приемы.

Очевидно, для исследователя важно не только услышать, но и воспроизвести речь изучаемого воспроизведения. Только наблюдения над собственным чтением могут дать решающий результат. Правда, для этого исследователю необходимо предварительно заняться самовоспитанием и воспринять полностью поэтическую традицию изучаемого поэта. Но в области поэтики это вообще совершенно необходимо. Не может изучать художественное произведение тот, кто его не понимает. В этом формула «субъективизма» поэтики.

Обращение к декламаторам и изучение декламации вообще я считаю этапом в этом подготовительном самовоспитании исследователя.

Кроме элементов акустико-слуховых и моторно-артикуляционных в представлении о речи не следует игнорировать и зрительно-письменных, поскольку произведения поэтов доходят до аудитории главным образом в печатном виде. Но если орфографическая форма яснее всего нашему сознанию, всего «вещнее» и конкретнее, то это еще не значит, что она сколько-нибудь значительно участвует в наших речевых представлениях, при помощи которых происходит восприятие художественного произведения. Только гипертрофией «объективного сознания» объясняется пуристский шум, подымавшийся в литературных кругах по поводу переиздания классиков по новой орфографии. На самом деле художественная речь безболезненно отвлекается от ее письменной формы. Так, по крайней мере, обстоит дело со стихотворной речью (иное дело в прозе, где иногда зрительная форма является эквивалентом выражения, напр. в некоторых романах шрифт, имитирующий внешность объявления или чертеж,—у По в приключениях Гердона Пипа,—или криптограмма в «Детях капитана Гранта»—и т. п. Все эти приемы, особенно распространенные в авантюрном романе, приемы «документа»).

В русской поэзии в общем случае построение речи не зависит от графической формы. Даже в западно-европейской литературе явления этого рода близки к нулю¹⁾. Лишь поскольку орфография подчиняет себе внимание, возможны искусственные формы, «книжные», не имеющие произносительного соответствия (вроде мнимо точных рифм «прежде-надежде», «дождь-вождь» «Гете-на свете» и т. п.)

Таким образом, в постановке эксперимента, может быть, полезно будет вернуться к старым, элементарным приемам, когда перед исследователем лежал только печатный текст. Необходимо лишь отчетливо сознавать, что этот печатный текст есть искусственный условный знак живой речи.

¹⁾ Так, законно усомниться в чистой графичности «глазных» рифм у французов. Обычно «глазные» рифмы там ограничиваются совпадением тех знаков, которые при «liaison» соответствуют реальным звукам. При этом «рифмуют» и те знаки, которые, соответствуя одним и тем же звукам, произносятся в «liaison», и те знаки, которые, соответствуя одним и тем же звукам, произносятся в «liaison», изображаются различными буквами: «s» рифмуются с «z» и «x», «d» с «t» и т. п. Очевидно, мы имеем дело с этимологическим сознанием, доступным и неграмотному (который все эти liaisons делает правильно), но укрепляемым и частично искажаемым орфографией; особенно вредит чистоте явления эта примитивная формулировка «рифм для глаз», известная поэтам и ведущая к искусственным образованиям.

X.

Вслед за вопросом о методах наблюдения возникает вопрос о приемах сводки наблюдений с предварительной обработкой наблюдаемого материала.

При сравнительной молодости нашей науки о ритме, трудно намечать основные приемы обобщения наблюдений, так как они в значительной мере варьируют от автора к автору и намечаются ощупью. До сих пор можно наметить лишь два типа изучений: исследование на примерах и статистический метод.

В первом случае изолируется какое-нибудь явление (напр., особенный ритм стиха, инструментовка и т. п.) и прослеживается на ряде примеров. Во втором случае производится учет целого ряда явлений на более или менее обширном сплошном материале.

Неумеренное пользование тем или иным методом часто приводит к работам, имеющим почти паразитический характер. Литература отрицательного характера довольно обширна. (См. статью А. Г. Горнфельда «Художественное слово и научная цифра». «Литературная Мысль» I, стр. 163).

Между тем как тот, так и другой подход к материалу приведут к положительным результатам, если исследователь ясно будет сознавать, что может дать избранный им путь. Источник неудач в общем случае переоценка средств, коими пользуется исследователь.

Имеющиеся в нашей литературе «описания» отдельных, небольших произведений весьма плодотворное средство для констатирования наличия того или иного явления, хороший путь для предварительной классификации явлений. Но попытки установления связей между явлениями, совершаемые на ограниченном материале, в большинстве случаев обречены на неудачу. Связи устанавливаются лишь на массовом обследовании материала (независимо от того, подвергается ли в этом случае материал цифровой обработке, или нет). Изолированный пример ничего не скажет, ни за ни против выдвигаемого положения. На двух стихах Пушкина:

Щипенье пенных бокалов
и Знакомым шумом шорох их вершин

нельзя построить теории «инструментовки».

С другой стороны, следует отчетливо сознавать и ограниченность статистического метода. Вообще к статистическому методу следовало бы обращаться только тем, у кого развито чувство цифры. Филологи в цифре обычно видят «отметку», своего рода балл. Подсчеты часто делаются с целью выведения какого-то оценочного коэффициента, который сразу дает нам суждение о качестве испытуемого.

Если для Пушкина мы путем разных капитуляций получили 20, а для Брюсова—5, то исследователь торжествует свою победу. Вот эти «коэффициенты» и представляют наибольшее зло филологической «статистики». Такими коэффициентами страдают работы А. Белого и Г. Шенгеля.

Но если оставить в стороне доморощенную статистику и обратиться к той филологической статистике, которая пользуется методами статистической науки (а такая статистика применялась в Германии и отчасти завезена к нам в Россию: см. статью Евг. Кагарова «О ритме русской прозаической речи», «Наука на Украине» № 4 стр. 324—332, где применяются методы К. Марбе), то и здесь есть большая опасность работы «ощупью».

Для статистического исследования, чрезвычайно важно выяснение «единицы наблюдения», т. е. чрезвычайно важна предварительная классификация тех явлений, которые подвергаются подсчету. У нас сильно распространен взгляд, что считать можно что угодно—сами цифры покажут, правильно-ли избран материал для подсчета. И если подсчет дает некоторую цифровую гармонию, некоторую закономерность в числах, то отсюда определенно делается вывод, что избранное для подсчета основание правильно. Но цифра имеет свою закономерность статистической обработки покойным академиком А. А. Марковым, который подверг статистической обработке

текст «Евгения Онегина». А. Марков не преследовал филологической цели в своей работе, и с этой стороны она проделана без малейшего филологического критицизма. Ему было важно проверить на безразличном материале выведенную им математическую формулу. И формула эта блестяще оправдалась, независимо от несовершенств подсчета.

Закономерности подсчетов могут быть именно такими фиктивными, цифровыми и несколько не отражать на себе реального значения изучаемого явления.

Поэтому всякой статистике должно предшествовать предварительное изучение, имеющее целью реальную дифференциацию явлений. Без этого—подсчеты иллюзорны, превращаясь в невинное, хотя и тягостное счетное упражнение.

Не следует забывать, что и при правильно произведенном подсчете в результате получается цифра, характеризующая только употребительность явления, а отнюдь не качество его.

Но и такая голая цифра, поскольку она не требуется только в качестве грубого показателя частоты или редкости явления, требует большой осторожности в обращении с нею. Самое важное—это определить степень ее точности. Здесь мы выходим за пределы элементарной постановки подсчета и переходим к вопросам специально статистическим, обсуждать которые в связи с проблемой ритма неуместно.

Аполлон Александрович Григорьев.

(К столетию со дня рождения: 1822—1922).

I.

О поэте—Аполлоне Григорьеве *)

Устраивая юбилей, мы тщимся вспомнить неповторимый никогда в своей индивидуальности образ. О человеке в его взлетах и низменных падениях хотим сложить новую легенду!

Ничтожная горсть развеянного пепла прошлого... Но не коснуться ее заветных святынь в какой-то нужный для нас момент мы не можем.

С нежностью смотришь на пожелтевшие строчки писем и книг, на портреты... И прошлое сопереживается с ними и в них.

Вот он—вещественный пепел. Но и лирические стихи—тот же поэтический пепел, уцелевший дневник души.

Аполлон Григорьев не только в стихах, но и в своих повестях и рассказах, и не только в том, что называется *belles lettres*, но и в своих критических статьях (по крайней мере, в главнейших) всегда субъективен насквозь. Иная исповедь более скрытна, чем страница почти любого из сохранившихся его писаний. Вся деятельность, и творческая, и критическая, этого человека—сплошной рассказ о себе, вплоть до раздвоения личности в последние годы, когда уж было выпито чересчур много, но этот двойник—Иван Иванович—все тот же Аполлон Григорьев.

Он сам говорил о себе—об Иване Ивановиче.

Иван Иванович—«человек жизни», ему «под сорок, а он все еще, даже до сих пор—вера в жизнь и жажда жизни», разумея под этим словом не слепое веяние минуты, а великую, не истощающуюся, всегда единую тайну...» «По старой памяти», он пишет стихи. Но «стихи его—это какие-то клочки живого мяса, вырванного, прямо с кровью, из живого тела». И дальше: «и потому они имеют значение только для тех, кто знает жизнь Ивана Ивановича, стало быть, для очень немногих, да и этим немногим известны только полосы жизни, а не вся жизнь Ивана Ивановича. Природа, вообще, кажется, собиралась создать из Ивана Ивановича артиста, но по чему-то не докончила своего зачинания. Чтобы быть артистом, Ивану Ивановичу нужно было сосредоточиться в самого себя, а он любил всегда лучше переживать жизнь в жизнь, чем, переживая и перерабатывая ее в сознании, передавать в письме, образе или звуке...»

Это—точный автопортрет.

Так и мы должны относиться к художнику. Нужно знать духовный облик Григорьева, и тогда, в связи с его творческим делом, и человек, и писатель—он предстанет пред нами.

*) Читано в торжественном заседании, устроенном Российской Академией Наук (Разрядом пайщной словесности), совместно с Пушкинским Домом и Библиологическим Обществом 8 октября 1922 г., в память исполнившегося столетия со дня рождения Ап. А. Григорьева. Род. 20 июля 1822 г. 8 октября (25 сент. по ст. ст.) 1922 г.—58-ая годовщина смерти критика.